



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**OS CAMINHOS PEDAGÓGICOS DE FORMAÇÃO DO AUTOR
NA ERA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO**

Kelly Cristina Moura Alves

Alto Paraíso de Goiás

2024

KELLY CRISTINA MOURA ALVES

**OS CAMINHOS PEDAGÓGICOS DE FORMAÇÃO DO AUTOR
NA ERA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO**

Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em Teatro do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, como parte do requisito para obtenção de título.

Orientador(a): Prof^ª Me. Aline Seabra de Oliveira

Alto Paraíso de Goiás

2024



Instituto de Artes - IdA

Departamento de Artes Cênicas - CEN

ATA DA DEFESA DO TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

KELLY CRISTINA MOURA ALVES

OS CAMINHOS PEDAGÓGICOS DE FORMAÇÃO DO AUTOR NA ERA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Teatro do estudante **Kelly Cristina Moura Alves**, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, como requisito para obtenção do Título de Licenciado em Teatro, período 2024.1, com nota final igual a **SS**, sob a orientação do professor Mestre Aline Seabra de Oliveira.

Alto Paraíso de Goiás-GO, 13 de setembro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof. Ma. Aline Seabra de Oliveira

Orientador

Prof.^a Dra. Sulian Vieira Pacheco - IdA/CEN/UnB

Examinador

Prof. Me. Ricardo Cruccioli Ribeiro

Examinador



Documento assinado eletronicamente por **Aline Seabra de Oliveira, Usuário Externo**, em 18/09/2024, às 09:38, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Ricardo Cruccioli Ribeiro, Usuário Externo**, em 07/10/2024, às 22:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



Documento assinado eletronicamente por **Sulian Vieira Pacheco, Professor(a) de Magistério Superior do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes**, em 09/10/2024, às 18:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento na Instrução da Reitoria 0003/2016 da Universidade de Brasília.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site http://sei.unb.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **11702377** e o código CRC **DE0BCCA7**.

Dedico este Trabalho de Conclusão de Curso à minha mãe, Rosicler Moura, ou simplesmente Dona Rosy.

Uma grande contadora de histórias, formada pela vida e letrada em sensibilidade.

A mulher corajosa que nunca perdeu o olhar de encantamento para o mundo mesmo diante das gravidades da luta e das dificuldades do momento.

Aquela que me inspirou a imaginar o mundo sem limites e fomentou o gosto pela arte em todas as suas formas.

Obrigada por tanto!

AGRADECIMENTO

Agradeço especialmente à Universidade de Brasília, instituição que sempre sonhei cursar, por tornar esse desejo uma realidade através da UaB. Aos professores, professoras e tutores pela sua excelência acadêmica, dedicação e generosidade em me conduzir nessa jornada de aprendizado ao longo dos últimos quatro anos diante de todos os desafios pessoais, sociais e humanitários que enfrentamos juntos durante a pandemia de COVID-19. Somos sobreviventes deste momento histórico e me sinto privilegiada por ter saído desta batalha com um diploma de Arte-Educadora como medalha.

Dedico um agradecimento especial à minha Orientadora, Prof.^a Me. Aline Seabra que dedicou seu tempo, energia e conhecimento para me ajudar a encontrar os “porquês” e os “comos” com toda generosidade e paciência. Graças a você eu não desisti.

Sinto que saio melhor do entrei, que recebi mais do que dei, que aprendi mais do que imaginei.

RESUMO

Esta pesquisa investiga o processo de trabalho do dramaturgo no contexto do Teatro Pós-dramático a partir de pesquisadores que estudam o texto dramático na era do fazer teatral, que, segundo Hans Thies-Lehmann, é marcado pela heterogeneidade de estilos e formas com ênfase na performance, a fim de discutir os possíveis caminhos pedagógicos para a formação de autores para sua atuação em processos de encenação contemporâneos no Teatro Brasileiro buscando identificar se existe ou já existiu um percurso formativo para autores que possibilite o desenvolvimento de novos dramaturgos na era do drama ampliado. Considerando que as buscas por iniciativas de formação de dramaturgos no Brasil demonstraram uma escassez de ofertas formais e informais associado à limitação de estudos e referências que tratam do autodidatismo no desenvolvimento de autores, fez-se necessária a discussão sobre os possíveis caminhos pedagógicos para a preparação de novos profissionais da dramaturgia brasileira. Para atingir o objetivo geral deste trabalho foi feita uma pesquisa bibliográfica sobre autores e autoras que discutem o texto no campo do Teatro Pós-dramático a fim de compreender quais estruturas, técnicas e metodologias fazem parte da produção textual no contexto do drama ampliado. A partir disso, investigar se já existiu ou existe um percurso formativo para autores que possibilite o desenvolvimento de novos dramaturgos para atuar neste contexto, além de identificar iniciativas de profissionalização que contemplem a formação desses profissionais para o mercado. Durante a investigação verificou-se que o caminho pedagógico mais percorrido pelos autores em busca de formação é o do autodidatismo. Este estudo revelou que os dramaturgos têm se organizado em sociedades e entidades que se dispõem a discutir o seu desenvolvimento profissional na contemporaneidade, além de outras iniciativas que se propõem a dar visibilidade aos seus nomes e linhas de trabalho. Contudo, seu processo de formação se dá, em geral, por uma jornada de pesquisa e estudos solitários, experimentação e troca de experiências com outros dramaturgos em oficinas e workshops.

Palavras-chaves: Dramaturgia contemporânea, Pedagogia da dramaturgia, Autodidatismo e Teatro Pós-dramático.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	08
CAPÍTULO 1: A ATUAÇÃO DO DRAMATURGO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO	14
1.1 - A dramaturgia no Teatro Contemporâneo.....	14
1.2 - O conceito de Teatro Pós-Moderno, Pós-Dramático e Performativo.....	17
1.3 - O estatuto do autor: as tensões entre drama, texto e linguagem no Pós- dramático.....	23
CAPÍTULO 2: OS CAMINHOS PEDAGÓGICOS DE FORMAÇÃO DO AUTOR NA ERA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO	26
2.1 A atuação do autor no Teatro Brasileiro pós anos 70.....	27
2.2 Artistas-pedagogos: a influência de Luís Alberto de Abreu na formação de novos dramaturgos.....	33
2.3 Os desafios e oportunidades da profissionalização.....	40
CONSIDERAÇÕES FINAIS	46
REFERÊNCIAS	49

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa investiga o processo de trabalho do dramaturgo no contexto do Teatro Pós-dramático a partir de pesquisadores que estudam o texto dramático na era do fazer teatral que, segundo Hans Thies-Lehmann, é marcado pela heterogeneidade de estilos e formas com ênfase na performance, a fim de discutir os possíveis caminhos pedagógicos de formação de autores para sua atuação em processos de encenação contemporâneos no Teatro Brasileiro¹. Dentre as reflexões propostas pela pesquisa busca-se compreender se existe ou já existiu um percurso formativo para o desenvolvimento de novos dramaturgos na era do drama ampliado considerando seus efeitos sobre a estrutura, as técnicas e metodologias de trabalho do autor.

Importante destacar que, neste estudo, o conceito de “autor” e “dramaturgo” é tratado de forma equivalente, ou seja, como sinônimos com o objetivo de simplificar a compreensão a respeito da atuação da pessoa que se dedica à concepção, organização e estruturação de obras teatrais.

São diversas as possibilidades do fazer artístico e esta diversidade amplia o repertório de conhecimentos necessários à sua realização. É possível dizer que, ao longo do tempo, as Artes Cênicas passaram por reinvenções que mexeram com a atuação dos artistas no fazer teatral, incluindo os dramaturgos.

O Teatro Tradicional, por exemplo, que é marcado pela predominância do paradigma Aristotélico do drama e da tragédia com narrativa linear, personagens bem definidos e histórias épicas é, segundo Jean-Pierre Sarrazac (2017), teórico do Teatro Contemporâneo; constituído por um teatro textocêntrico representado pelo forte vínculo do teatro dramático com o texto e sua dependência da literatura dramática. Nesse sentido, o texto é o centro da produção cênica sendo necessário dominar a sua estrutura narrativa e a construção dos personagens.

Já o Teatro Pós-dramático representa, segundo o estudioso alemão Hans-Thies Lehmann (2003), uma abordagem do Teatro Contemporâneo caracterizada por apresentar possibilidades além do drama. O Teatro Pós-dramático se configura como uma abordagem teatral que desafia as convenções tradicionais do Teatro Dramático.

¹ A investigação sobre as ações de formação de autores/dramaturgos desta pesquisa se concentra nos currículos do ensino superior, cursos técnicos, cursos livres e oficinas que têm como objetivo preparar tais artistas para a sua atuação como profissionais do teatro e como artistas-pedagogos.

É caracterizado pela desfragmentação da narrativa, pela heterogeneidade de estilos e formas com ênfase na performance, na experimentação visual, sonora e na interação com o público. Na visão de Josette Féral (2008), contrária à conceituação de pós-dramático cunhada por Lehmann na medida em que, para ela, o termo sugere erroneamente uma superação do *Teatro Dramático*, “a figura do drama foi desestabilizada no teatro, deixando de ser o principal componente do tecido teatral, porém ela permanece em muitas obras atuais” (GASPARI, 2015, p. 78). Para Féral, o uso do prefixo “pós” adotado por Lehmann para definir o teatro a partir da crise do drama, coloca o *Teatro Tradicional* no passado quando o que vemos, na prática, é que ele coexiste com as demais formas teatrais com autores consagrados sendo montados e escritos por diferentes companhias.

Para Sílvia Fernandes (2011), professora da ECA/USP, dramaturga e pesquisadora do CNPq, a teatralidade e a performatividade “são uma resposta conceptual à dissolução dos limites entre obra e processo, ficcional e real, espaço cênico e espaço público, ator e *performer*”. Essa perspectiva ampliou os recursos cênicos e, conseqüentemente, as possibilidades de construção de signos e sentidos. O drama ampliado exigiu dos artistas teatrais (dentro e fora de cena) uma ampliação do conhecimento e do domínio desses “novos” recursos.

A partir dessa mudança de abordagem marcada pela “crise do drama”² e pela libertação do teatro textocêntrico, fruto do encontro da teatralidade com a performatividade, houve uma concentração de esforços no desenvolvimento artístico de atores e encenadores. Como disse Marici Salomão (2008, p. 91) ao tratar da carência de formação de dramaturgos sobre o foco das escolas de teatro que se consolidaram no âmbito da formação de atores, mas que “uma disciplina dedicada à dramaturgia podia até ser regra, mas não gerava nenhum outro tipo de comprometimento, que não o curricular”.

Nesse cenário, onde o papel do autor na obra teatral mudou radicalmente na era do *Teatro Pós-Dramático e Performativo*, a partir da premissa de que os artistas com vocação para a dramaturgia desejam/precisam se desenvolver artística e profissionalmente para atuar como autores, este trabalho se propõe a investigar e

² Crise do drama diz respeito à desconstrução do modelo tradicional de drama estruturado na tríade aristotélica em uma narrativa linear com personagens definidos, um conflito central e uma resolução. Segundo Peter Szondi (2011), esta forma narrativa entrou em crise a partir da década de 50.

refletir sobre a formação do autor e sua atuação nos processos de encenações contemporâneas.

Essa questão despertou meu interesse porque meu primeiro contato com o teatro se deu pelo texto. Essa experiência inspirou uma rota profissional como autora e roteirista de cinema numa trajetória que foi marcada pela curiosidade, pelo autodidatismo e pela troca com outros autores. Durante minha formação acadêmica em teatro, esperava encontrar um percurso ou disciplinas que tratassem da dramaturgia e que discutissem o trabalho do autor na contemporaneidade, em especial, na era do *Teatro Pós-Dramático* e Performativo onde o papel do texto se reconfigurou diante da heterogeneidade de processos criativos, estilos e linguagens. Ao longo do curso de Licenciatura em teatro pela Universidade de Brasília (UaB/UnB), tive acesso a um currículo bastante rico tanto na área da Arte-educação e da Pedagogia Teatral como das Artes Cênicas de maneira geral. A formação me permitiu entender o papel do arte-educador com Ana Mae Barbosa (2019); estudei história e teoria da arte; aprendi com Vygotsky (1994) sobre desenvolvimento humano, conheci e experimentei diferentes linguagens teatrais como teatro de máscaras e de formas animadas; exercitei a performatividade através da dança e do teatro de máscaras; aprendi sobre cenografia, iluminação, maquiagem e figurino; fui desafiada a me expressar como atriz; conheci metodologias de pedagogia do teatro com Augusto Boal (2009), Ingrid Koudela (1996) e Viola Spolin (2007); contudo não tive disciplina dedicada exclusivamente à dramaturgia. O contato mais próximo com a dramaturgia se deu na disciplina de História do teatro 1 com módulos dedicados à leitura de textos teatrais a partir de “Sete contra Tebas” de Ésquilo com foco no estudo da forma e da estrutura da peça teatral clássica e no estudo da peça “Rei Lear” (1997) de William Shakespeare com foco na análise textual. Tal vivência e percurso formativo, me levaram a questionar qual caminho formativo deveria seguir para me aprimorar na dramaturgia?

Este questionamento vai ao encontro à reflexão de Lucienne Guedes (2008, p. 313) quanto aos processos criativos dos autores quando pergunta “será que o dramaturgo pode ter, à semelhança do trabalho do ator, várias etapas em seu trabalho? Se o ator precisa se aquecer, conhecer seu corpo e sua voz, dispor de sua

memória e estar presente no jogo com outros atores, o que seria o correspondente disso para o dramaturgo?”³.

Nesse sentido, me interessou compreender os possíveis caminhos pedagógicos de formação dos interessados em seguir a carreira de autor na atualidade. Extrapolando o questionamento de Guedes, algumas questões se colocam na discussão sobre a formação de dramaturgos. Uma delas – possivelmente a mais básica – se uma pessoa está interessada em se desenvolver profissional e artisticamente como autor, quais recursos formativos ela pode acessar? Existe (ou já existiu) um “caminho pedagógico” disponível para a formação de autores contemporâneos no Brasil ou é preciso que cada um faça a sua própria trilha de conhecimento? Para Vinícius de Souza (2017, p. 58), “ser dramaturgo hoje é estar em estado de andarilho perdido, disposto à construção de seu próprio percurso, construtor de sentidos para a sua própria trajetória, e isso não é tarefa fácil em tempos de atividades enlatadas feitas para consumo rápido e alienado”⁴. A partir dessas visões é possível notar que o autodidatismo se apresenta como o recurso mais acessível e, aparentemente, o mais utilizado. Mais do que aluno é preciso ser pesquisador que investiga, experimenta, valida e desenvolve a própria metodologia de descoberta, aprendizado e formação.

Dessa forma, o objetivo geral desta pesquisa é compreender os desafios do trabalho do dramaturgo na atualidade, no contexto do *Teatro Pós-Dramático* e *Performativo* a partir de estudiosos desses conceitos, para refletir sobre a formação do autor para sua atuação em processos de encenação contemporâneos. O estudo é apresentado em dois capítulos, sendo o primeiro capítulo dedicado ao contexto no qual se insere o dramaturgo na atualidade e como operam as influências do *Teatro Contemporâneo* no seu trabalho; e o segundo capítulo dedicado ao entendimento dos

³ Lucienne. Guedes. "Questões sobre dramaturgia: uma experiência pedagógica." *Sala Preta* 8 (2008): 311-316. Lucienne Guedes Fahrer é dramaturga, atriz, diretora, professora e pesquisadora. Realizou Graduação em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (2000), Mestrado em Artes - Teatro (2011) e Doutorado em Artes - Teatro (2016), todos os títulos obtidos pela Universidade de São Paulo (USP).

⁴ Marcus Vinicius dos Santos Souza, et al. *Escrever no labirinto: formação em dramaturgia na pós-modernidade*. 2017. Marcus Vinicius dos Santos Souza é dramaturgo, diretor, ator, professor e pesquisador teatral. Diretor artístico da plataforma Planos Incríveis, dirigiu o Grupo Galpão e trabalhou com importantes nomes do teatro brasileiro. Mestre em Teatro pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), coordenador do festival Janela de Dramaturgia e um dos fundadores da editora Javali. Coordena o Núcleo de Pesquisa em Dramaturgia do Galpão Cine Horto e leciona no Centro de Formação Artística e Tecnológica Palácio das Artes e na Pós-Graduação da PUC Minas.

caminhos pedagógicos presentes no desenvolvimento artístico e profissional dos autores brasileiros.

Para tanto, foi feita uma pesquisa de autores e autoras que discutem a dramaturgia no campo do *Teatro Pós-Dramático e Performativo* a fim de compreender quais estruturas, técnicas e metodologias fazem parte da produção textual no contexto do drama ampliado. A partir disso foi realizada uma investigação sobre o processo formativo em dramaturgia no Brasil a partir dos anos 70 para identificar importantes iniciativas de formação dramaturgical e de profissionalização de novos autores e quais oportunidades se apresentam atualmente.

A principal metodologia utilizada foi a Pesquisa Bibliográfica apoiada na produção de conhecimento já realizada sobre os temas relacionados ao trabalho desenvolvido. Além disso, foi realizada uma pesquisa documental para agregar registros de iniciativas de formação de autores/dramaturgos brasileiros e a experiência de autores e companhias de teatro no aprimoramento técnico da sua dramaturgia no contexto do *Teatro Pós-dramático*.

O estudo foi norteado pelo conceito de Dramaturgia Contemporânea que aparece como uma dramaturgia ampliada, alargada ou expandida e que pelo olhar de Luis Alberto de Abreu⁵, uma das mais importantes referências na formação dramaturgical no Brasil, “[...] não é mais do que ler sinais por trás de uma ação ou de uma expressão humana” (2011, p. 599). Para o recorte do estudo foi adotado o conceito de *Teatro Pós-Dramático* a partir de Hans-Thies Lehmann⁶ que defende que “[...] o teatro depois do domínio do drama, possui muitas opções” (2013, p. 244). Nesse contexto, surge o conceito de dimensão rapsódica extraído do livro “A Poética do Drama Moderno” (2017, s/p) de Sarrazac⁷ que a define como “uma estrutura aberta, profundamente heterogênea, em que os modos dramático, épico e lírico⁸, e até

⁵ Luis Alberto de Abreu (1952) é autor, dramaturgo, roteirista de cinema e TV, consultor de dramaturgia e professor. Um dos criadores do Núcleo de Dramaturgia no Centro de Pesquisas Teatrais do Serviço Social do Comércio (CPT/Sesc) em meados de 1980. É uma referência nos estudos e na formação para a dramaturgia no Brasil.

⁶ Hans-Thies Lehmann (1944-2022) foi professor, investigador e crítico de teatro, reconhecido como um dos mais proeminentes teóricos do teatro contemporâneo e da estética teatral. Autor da teoria do Teatro Pós-Dramático.

⁷ Jean-Pierre Sarrazac (1946) é professor, ensaísta, autor dramático e encenador francês com ampla obra a respeito do Teatro Contemporâneo, responsável inúmeras obras como pelo *Léxico do Drama Moderno e Contemporâneo*, *Poética do Drama Moderno* e *O Futuro do Drama*.

⁸ Teatro dramático é o teatro baseado na construção dramaturgical baseada na fábula, no personagem e no diálogo. A partir de Brecht, surge o Teatro Épico, marcado pela emancipação da cena do texto quebrando a barreira entre ator-personagem e aproximando a cena do público. O Teatro Lírico é considerado o mais subjetivo dentre os gêneros, tendo como principais características o texto breve e

mesmo o argumentativo [...], não param de compor e sobrepor”. Converte para essa visão o conceito de *Teatro Performativo* tecido por Josette Féral que reforça que a performatividade “[...] insiste mais no aspecto lúdico do discurso sob múltiplas formas (visuais ou verbais: as do *performer*, do texto, das imagens ou das coisas)” este se constitui a partir da necessidade de se manter “[...] aberto às diversas práticas, mas também às teorias, incluindo aquelas de outras disciplinas, a fim de importar saberes de um domínio para o outro [...]”⁹ (2009, p. 207) sem se fixar em certezas e conhecimentos restritos aos conhecimentos tradicionais.

Durante as pesquisas realizadas para este trabalho, me deparei com uma escassez de fontes e outros estudos dedicados ao tema da pedagogia do autor ou da formação de dramaturgos no Brasil. Poucos estudiosos se dedicam a investigar e discutir o papel dos autores na atualidade e, portanto, seus desafios formativos e profissionais. Partindo dessa observação, este estudo busca honrar as iniciativas existentes e contribuir na ampliação do debate sobre tema por acreditar no poder da educação em promover o desenvolvimento pessoal e profissional dos artistas e seu potencial em fortalecer a prática teatral no país.

poético, centralizado na figura do “eu”, sendo este o reflexo do discurso do próprio autor; tempo parado, estático; sem sucessão de eventos e fatos; estrutura não fabular e não linear; tempo presente e texto como autoexpressão emocional, tornando o diálogo com o espectador indireto. (SANTI, Lissa em <https://www.ia.unesp.br/#!/teatro-sem-cortinas/pratas-da-casa/glossario-teatral/q---h---i/genero-lirico/>).

⁹ Josette Féral é crítica, teórica e professora do Departamento de Teatro da Universidade do Québec, em Montreal. Dedicou-se a numerosas publicações sobre a representação teatral e a teoria do jogo cênico na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá. Principais estudos: *La culture contre l'art, essai d'économie politique* (1990), *Théâtralité, écriture et mise en scène* (no qual foi coeditora com J. Savona, 1995).

CAPÍTULO 1: A ATUAÇÃO DO DRAMATURGO NO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

Neste capítulo, vamos discutir as mudanças da cena teatral a partir da crise do drama influenciada pela ideia de pós-modernidade que impactou a arte, a filosofia, a arquitetura e a cultura em âmbito mundial. Analisaremos o impacto dessas mudanças na dramaturgia e na relação do teatro com o texto, a fim de discutir a reconfiguração do papel do autor nesse período. Para essa análise, partiremos de conceitos importante para a compreensão desses temas, como, por exemplo, o de Pós-modernidade, *Teatro Pós-Dramático*, *Dramaturgia Contemporânea* e Estatuto do Autor, a partir de autores que são referência nesses temas como Eleanor Heartney (2002), Andreas Huyssen (1991), Patrice Pavis (2013), Hans Thies-Lehmann (2007) e Jean-Pierre Sarrazac (2017).

O capítulo está dividido em três tópicos: o conceito de dramaturgia no *Teatro Contemporâneo*, o conceito de *Teatro Pós-moderno* e *Pós-dramático*, e o Estatuto do Autor e suas tensões entre drama, texto e linguagem.

1.1 Dramaturgia no Teatro Contemporâneo

A textualidade¹⁰ pode ser compreendida como uma das principais ferramentas do autor, assim como a corporeidade é a do ator. Da mesma forma que a atuação do ator não se restringe ao corpo, a presença do autor não se restringe ao texto escrito ou à linguagem dramática e não-dramática. Ela se materializa na criação por meio da palavra que orienta a história manifestada em cena através do texto, intertexto, notas didascálias e outras formas. Para Sílvia Fernandes¹¹:

¹⁰ Pode-se dizer que Textualidade é o signo/símbolo em ação, ou seja, é a tradução da intenção em movimento que pode ser traduzido e compreendido por palavras, nomes ou formas. Não importa se a ação cênica deriva do texto ou não, ela pode ser percebida e nomeada quando o espectador é afetado por ela e lhe atribui um sentido, um significado.

¹¹ Sílvia Fernandes é Graduada em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (1978), tem mestrado e doutorado em Artes Cênicas pela mesma Universidade (1988; 1995). Realizou pós-doutoramento na Universidade de Paris 8, em 2003, com supervisão de Patrice Pavis, e na Universidade de Lisboa, em 2009. É professora titular sênior do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, atuando nas áreas de teoria e história do teatro contemporâneo. Realizou pesquisas sobre os grupos teatrais dos anos 1970, a encenação brasileira contemporânea, o simbolismo no teatro brasileiro, os processos colaborativos dos anos 1990 e 2000, os conceitos de teatralidade e performatividade.

[...] parece arriscado dissociar teatralidade de textualidade, já que muitas vezes a criação conjunta de cena e texto supera a polarização entre as duas instâncias e contribui para a diluição de fronteiras rígidas abrindo um vasto campo de práticas que subsidia e informa tanto a produção do texto literário quanto do texto cênico (FERNANDES, 2009. p. 167).

O desafio dos autores da atualidade consiste em saber articular as palavras na criação de obras polifônicas, que abarcam diversas estéticas, linguagens, formas teatrais e processos criativos. A produção teórica teatral contemporânea, utiliza amplamente conceitos que carregam o prefixo “pós”, como é o caso de pós-dramático e pós-moderno, termos que indicam um momento posterior, uma suposta superação, mas que são fugidios e avessos à definição. Eleanor Heartney (2002, p. 7) aponta como indício da crise de identidade do pós-modernismo, a pluralidade de termos disparatados utilizados para caracterizá-lo, como “descrença em relação a metanarrativas”, “crise de autoridade cultural” e “mudança da produção para a reprodução”. As certezas políticas, científicas e filosóficas do período moderno entraram em colapso, resultando em um novo paradigma de pensamento ancorado em uma condição de incerteza.

Nesse contexto de simulacro, a autora identifica a pós-modernidade. Há a remoção da realidade e a não percepção de sua substituição por imagens. De modo que, a nossa compreensão do mundo é baseada, antes de mais nada, nas imagens mediadas.

[...] Nesse novo mundo, as obras de arte ressurgem como texto, a história é exposta como mito, o autor morre, a história é repudiada como uma convenção antiquada, a linguagem governa e a ideologia se disfarça de verdade (Heartney, 2002, p. 7)

No Brasil e América Latina, os debates sobre modernidade/pós-modernidade giram em torno da visão de colonização ideológica, segundo Holanda (1992) “[...] a ideia de uma cultura pós-moderna, expressão do capitalismo, vem acrescida de um forte sentimento de inadequação, no sentido de ser uma “importação indevida”, e é experimentada, na maior parte das vezes, como uma tendência política e moralmente problemática” (p.8). O pós-modernismo se apresenta, então, como uma oposição ao modernismo, sendo inconcebível sem ele. Para entendê-lo se faz necessário compreender antes o que é modernismo, conceito que permanece polêmico segundo a autora.

Diferentes autores discutiram o conceito de modernidade com diversas abordagens como pós-modernidade e modernidade (LYOTARD, 1979; VATTIMO,

1985; JAMESON, 1991; HARVEY, 1989; EAGLETON, 1998), modernidade líquida (BAUMAN, 2001), capitalismo tardio (JAMESON, 1991), capitalismo flexível (SENNET, 1998; BAUMAN, 2001). Num contexto geral, a modernidade é associada aos conceitos das teorias universalistas, metanarrativas, ideias iluministas de ordem e progresso, poder central e claras distinções entre público e privado. Conceitos que refletem a ordem social e econômica que passou a ser questionada após a Segunda Guerra Mundial com reflexos na arte, na cultura, na arquitetura, na estética.

Dois elementos são de extrema importância na delimitação do contexto pós-moderno: as rupturas paradigmáticas e a desconstrução. O primeiro remete a tese de Thomas Kuhn que, em 1962, propôs que a ciência era permeada por rupturas que anulavam as suposições anteriores, chamadas de paradigmas. Essa perspectiva paradigmática aponta que a verdade e o conhecimento não são absolutos, mas relativos. Essa perspectiva possui vínculo com as teorias linguísticas. Baseado nos estudos de Ferdinand Sausurre¹² (2000), o estruturalismo é uma corrente de pensamento que entende a linguagem como um sistema complexo de relação entre signos. No pós-estruturalismo, a linguagem nos cria, na medida em que nos antecede e determina.

É nesse contexto que emerge o conceito de desconstrução, estabelecido pelo filósofo Jacques Derrida, que age de modo a suturar as feridas abertas no sentido. Em suas palavras:

O que nós deduzíamos, no começo, era a alusão à estrutura; porque no momento em que me servi dessa palavra, era o momento em que o estruturalismo estava dominante; pensou-se na desconstrução ao mesmo tempo como um gesto estruturalista e antiestruturalista. O que, de certa forma, o era. A desconstrução não é simplesmente a decomposição de uma estrutura arquitetural, é também uma questão sobre a relação fundamento/fundado; sobre o fechamento da estrutura, sobre toda uma arquitetura da filosofia. Não apenas sobre tal ou qual construção, mas sobre o motivo arquitetônico do sistema (Derrida *apud* Pavis, 2013, p. 204).

Na teoria e produção artística, o pensamento pós-estruturalista teve grande impacto, especialmente na noção de morte do autor (ou do artista). No texto pós-estruturalista, o autor não está acima do texto e de suas dinâmicas; ele é criado pelo leitor que se envolve e o coloca em ação. Nesse contexto, em que nas artes visuais o

¹² Ferdinand Sausurre: Curso de Linguística Geral. Livro citado por Heartney em seu livro Pós-Modernismo.

kitsch¹³ da arte pop, o minimalismo, a arte conceitual e a performance tomam corpo, é pertinente se perguntar de que formas o teatro respondeu à sensibilidade que se arvora nesse paradigma e aos novos desejos, anseios, crenças e problemas do que se compreende/denomina como pós-modernidade?

1.2 O conceito de Teatro Pós-moderno e Pós-dramático

Patrice Pavis, ao encarar a problemática da encenação pós-moderna, alerta ao leitor que essa “não se apresenta sob um estilo homogêneo ou sob um gênero definido, nem mesmo numa dada época, mas sim, no melhor dos casos, como uma certa atitude, “um certo olhar”” (2013, p. 225). O autor elege como mecanismo de olhar ou como lente a noção anteriormente apresentada de desconstrução. O uso que faz do termo não abdica do jogo da linguagem inerente ao pós-estruturalismo, ao se pensar a desconstrução enquanto conceito operacional da encenação é necessário, sem sombra de dúvidas, gerar a dúvida: qual o objeto desconstruído ou a se desconstruir? Pode-se desconstruir o texto dramático, que é aquele a ser interpretado no palco, ou o texto espetacular, a encenação. O ato da desconstrução, à grosso modo, consistiria em tomar esse sistema fechado, unitário, harmonioso e orientado (o texto dramático e/ou espetacular) e o “refazer e induzir sua possível fragmentação, suas contradições, suas dissonâncias e sua desorientação” (p. 204).

Pavis utiliza da definição de desconstrução elaborada por Elisabeth Roudinesco, para indicar a aplicação do conceito ao teatro – não sem antes questionar se ele se aplica só ao dito *Teatro Pós-moderno*:

Um trabalho do pensamento inconsciente (“este desconstrói-se”) e que consistem em desfazer, sem jamais o destruir, um sistema de pensamento hegemônico ou dominante. Desconstruir é, de algum modo, resistir à tirania do Um, do *logos*, da metafísica (ocidental) na própria língua em que ela se enuncia, com a ajuda do mesmo material que se substitui, que se faz movimentar para fins de reconstruções movediças. A desconstrução é “aquilo que acontece”, “aquilo que não sabemos se chegará ao seu destino etc” (Roudinesco *apud* Pavis, 2013, p. 204-205).

¹³ Kitsch segundo o Oxford Language se traduz como que se caracteriza pelo exagero sentimentalista, melodramático ou sensacionalista, freq. com a predileção do gosto mediano ou majoritário, e pela pretensão de, fazendo uso de estereótipos e chavões inautênticos, encarnar valores da tradição cultural (diz-se de objeto ou manifestação de teor artístico ou estético).

É preciso, entretanto, estabelecer uma distinção entre a pós-modernidade na arte e a desconstrução. A primeira apresentará um número de características que extrapolam ou não se assimilam à desconstrução, como: mistura de registros, gêneros, níveis de estilo, presença de uma forte intertextualidade, hibridez de formas, por exemplo. Já a desconstrução seria como uma práxis presente na cena desse período por assim dizer.

É possível identificar nas obras pós-modernas um descentramento da encenação, onde seu discurso se mantém à margem do espetáculo. O descentramento, segundo Pavis (2013), torna-se um princípio da escritura e da atuação, principalmente a partir da década de 1980. A figura do encenador, por exemplo, desloca-se do centro de elaboração da obra, perdendo o total controle das escolhas e decisões éticas¹⁴, poéticas e estéticas, assim como da provocação de sentidos. A noção de um encenador que opera, tal qual, o demiurgo é considerado, para essa nova subjetividade, como autoritária em demasia, passando-se a busca por cenas mais arejadas, em que o pretense “controle” da narrativa é transferido para os atores ou ainda para o público. Nesse novo cenário em que se formulam as experiências teatrais, o espectador “sobre o qual recentra-se tanto a teoria (fenomenológica) quanto a prática (performativa) é a aposta de todas as solicitações e convenções: é sua tarefa ornar, corrigir, preparar o espetáculo que ele dá a si próprio” (Pavis, 2013, p. 228-229).

Sob a perspectiva de Pavis (2013), vemos uma encenação em que o encenador assume um novo conjunto de tarefas e cuja composição é multifacetada e compartilhada entre diversos agentes produtores de materiais, efeitos sensíveis e efeitos de sentido. Pode-se falar em uma encenação que busca desconstruir a si e ao objeto que se destina observar na medida em que interroga o funcionamento desses.

Neste paradigma, há um eminente pesquisador que erigiu um conceito controverso e que fortemente influenciou o teatro brasileiro das últimas décadas, tendo como eixo o debate sobre o drama. Esse pesquisador é o alemão Hans-Thies Lehmann, Professor Titular do Departamento de Estudos Teatrais da Universidade Johann Wolfgang Goethe, e o conceito é o de *Teatro Pós-Dramático*.

¹⁴ Decisões éticas relacionadas ao conteúdo da obra que muitas vezes no processo colaborativo, se utiliza de experiências, relatos, depoimentos íntimos e pessoais de atores e demais artistas envolvidos na montagem e elaboração da dramaturgia.

Lehmann (2013) escolheu o termo pós-dramático como meio de descrever um conjunto de estéticas e de práticas teatrais que se configuram no contexto da pós-modernidade, nos quais o drama sofre profundas alterações e o texto dramático emerge na cena de modo marginal. Entretanto, apesar dos mal-entendidos gerados pela falta de um debate teórico realizado de forma mais densa na principal obra do autor (*Teatro Pós-Dramático*), o termo pós não designa a total superação do drama, “há formas de *Teatro Pós-Dramático* com textos dramáticos – na realidade, com todos os tipos de texto” (Lehmann, 2013, p. 860). É preciso pontuar que esse termo abarca uma gama muito grande e distinta de poéticas e procedimentos, mas que ao ser enfoque de uma investigação teórica mais detida apresenta-se nebuloso. O professor Sérgio de Carvalho, no prefácio da edição brasileira do citado livro, realiza a seguinte crítica:

Lehman produz uma constelação poética que perde nitidez quando pretende ser uma teoria estética geral sobre o desenvolvimento cênico recente. E faz muita falta no seu trabalho uma maior referência a contextos produtivos, tendo em vista uma inscrição histórica desse movimento (Carvalho, 2007, p. 14).

As poéticas que lhe são objeto de investigação são resultado de evolução da cisão da cena teatral naquilo que é próprio de sua linguagem e do texto dramático. Ao voltarmos os olhos para a história da encenação que tem seu marco fundante nos experimentos dos Meiningen e nas obras de Antoine no final do século 19, percebemos um contínuo processo de independência do texto espetacular¹⁵ do texto dramatúrgico, com forte influência daquilo que ficou conhecido como crise do drama.

Lehmann (2015) nos recorda que o teatro feito até muito recentemente na história é fruto de uma compreensão baseada na Poética de Aristóteles sobre o fenômeno teatral. Compreensão essa um tanto quanto problemática, pois, como elucida Lehmann, foca-se quase exclusivamente no texto dramático, entendendo os outros elementos como empecilhos para que a catarse se efetivasse, visto que para ele a mesma ocorreria até mesmo na leitura do texto. Nas palavras ácidas de Lehmann: “quando Aristóteles fala de teatro, ele fica muito mal-humorado. Ele diz que o teatro, aquilo que se vê no teatro é o menos artístico na tragédia. O teatro, diz Aristóteles, não acrescenta nada de relevante à tragédia” (Lehmann, 2015, p. 6).

¹⁵ Texto espetacular ou Texto Teatral é compreendido como o texto dramático feito para ser encenado. Nesse sentido, se distancia do texto dramático literário que segue outro sistema semiótico.

Dessa perspectiva se origina a crença de que o teatro tem como centralidade o drama, a fábula, o texto. Dois fatores serão essenciais para a mudança de paradigma, a supracitada independência do texto espetacular, fruto da encenação, e a crise do drama. Ao se falar do estatuto da encenação, não se faz referência à *opsis*, a condição da representação enquanto mímeses, mas a ruptura epistemológica que passa a entender a encenação como um objeto concreto, que elabora sentidos e efeitos sensíveis, sem necessariamente depender de vínculo com a fábula. Pavis a define da seguinte forma:

A encenação é, assim, uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo. É uma noção abstrata e teórica, não concreta e empírica. É a regulagem do teatro para as necessidades do palco e do público. A encenação coloca o teatro em prática, porém de acordo com um sistema implícito de organização de sentido (Pavis, 2013, p. 3).

Encontramos certa radicalidade de pensamento em sujeitos como Gordon Craig, que postulava o teatro como uma arte ainda não descoberta, e Antonin Artaud, que gritou por uma experiência do teatro com potências metafísicas que escapasse em sua totalidade de uma existência textocêntrica, como pode-se perceber no trecho a seguir:

Esse deslizamento do real, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à completa liberdade: arbitrariedade das vozes que mudam de tom, se encavalando, rigor brusco das atitudes, dos gestos, mudança e decomposição da luz, importância anormal concedida repentinamente a um detalhe mínimo, personagens que moralmente se apagam, deixando predominar ruídos, músicas, sendo substituídas por seus duplos inertes, sob a forma, por exemplo, de manequins que vêm tomar subitamente seus lugares (Artaud, 2008, p. 60).

Ao lembrarmos que Artaud tem uma epifania que gera parte de seu pensamento teatral quando assiste uma apresentação de teatro balinês, torna-se essencial apontar que a percepção de teatro e de seu vínculo ao drama que aqui se fala diz respeito a uma compreensão ocidental desse fenômeno. Lehmann também não deixa de fazer esse comentário, quando diz:

Ao longo dos séculos predominou no teatro europeu um paradigma que contrasta claramente com tradições teatrais extra-européias. Enquanto, por exemplo, o teatro *kathakali* ou no teatro nã japonês são estruturados de maneira inteiramente diferente e constituídos essencialmente por dança, coro e música articuladas em evoluções cerimoniais altamente estilizadas, textos narrativos e líricos, o teatro europeu se pautou pela presentificação de discursos e atos sobre o palco por meio da representação dramática imitativa (Lehmann, 2007, p. 25).

O *Teatro Pós-Dramático*, para Lehmann, visa a construção de uma ilusão. Mas uma ilusão que tenha a condição de estruturação de um “cosmos fictício”, em que o palco, para além de significar o mundo, passa a representar o mundo. “Totalidade, ilusão e representação do mundo estão na base do modelo “drama”, ao passo que o teatro dramático, por meio de sua forma, afirma a totalidade como *modelo* do real” (LEHMANN, 2007, p. 26). A falta de um desses elementos na condição de princípio regulador estabelece o status de não dramático à obra teatral.

Tal qual, podemos encontrar no surgimento da encenação o germe das poéticas chamadas por Lehmann de pós-dramáticas, encontramos também na produção dramatúrgica alguns processos que lhe gerarão. Ao falarmos de drama, buscando-o pensar com certo rigor, estamos nos referindo a uma estrutura cujo sustentáculo de seu tecido dramático é o diálogo e que possui unidade de tempo, ação e espaço. Para Rosenfeld o drama absoluto:

Não reconhece nada fora dele. O autor não intervém, os diálogos não devem ser considerados emanção dele e tampouco se “dirigem” ao público. O drama é autônomo, não representa algo exterior a ele. [...] O tempo do drama é o presente que passa, produzindo transformações. Cada momento contém o germe do futuro, cada cena deve implicar a próxima, daí se impondo a unidade de tempo e espaço (Rosenfeld, 1958, p. 169).

Essa noção de drama entra em crise a partir de elementos presentes nos movimentos de vanguarda, que deslocavam a produção artística para fora da *mimese*, gerando uma nova maneira de se perceber a representação ou, ao menos, criando um problema a partir desse conceito. É necessário, entretanto, ressaltar que importantes autores, como Anton Tchekhov, que estava mais próximo do realismo que das vanguardas, também adotaram procedimentos nesse sentido. Nas obras de Tchekhov¹⁶ se encontram personagens isolados psicologicamente, que se fecham em sonhos, devaneios, medos e que postergam as ações ou cenas que são um rastro de um acontecimento que teria ocorrido anteriormente, do qual só vemos o efeito nos sujeitos. A unidade de tempo, ação e espaço é rompida – ações que ocorrem em outro tempo e outro lugar, fora da visão do espectador.

¹⁶ Anton Tchekov é reconhecido como uma grande contista cujas obras se concentram na recriação de sutilezas da interioridade “fluida e contraditória” do ser humano. Alguns contos se destacam nessa característica como “*O monge negro*”, “*Enfermaria nº 6*”, “*Estudante*” e “*Os homens*”. A encenação de “*A gaivota*”, realizada por Stanislávski no palco do Teatro de Arte de Moscou, marcou o nascimento do novo sistema dramático já aberto para o século 20. Outras peças apresentadas no Teatro de Arte de Moscou: *Tio Vânia* (1899); *As três irmãs* (1901) e *O jardim das cerejeiras* (1904).

Por vezes, os autores recorrem ao lirismo para construir suas imagens poéticas em cena, em que mesmo os silêncios são tornados linguagem. Ao contrário do drama absoluto, em que “o falar sempre expressa, além do conteúdo concreto das palavras, o fato de que se fala. Quando não há mais nada a dizer ou quando algo não pode ser dito, o drama cala” (SZONDI, 2011, p. 43). De algum modo, a dramaturgia moderna caminhou em sentido contrário ao do próprio drama. Nessa oposição que marca o desenvolvimento do drama moderno, aparece a noção de épico.

A radicalidade do pós-dramático nos leva para experiências de teatro sem diálogo, de obras que são espaço de produção de sentido e efeito de presenças.

Trata-se muito mais da presença autêntica dos atores individuais, que não aparecem como meros portadores de uma intenção exterior a eles – seja ela proveniente do texto ou do diretor da encenação. Antes, os atores desenvolvem em uma delimitação previamente dada uma lógica corporal própria: impulsos latentes, dinâmica energética do corpo e do sistema motor. Por isso é problemático vê-los como agentes de um discurso do diretor teatral que permanece exterior a eles (Lehmann, 2007, p. 49).

Podemos, de certo, ampliar essa noção de presença para todos os elementos que compõem a cena, na medida em que Lehmann propõe que o pós-dramático se caracteriza pela desierarquização dos recursos e elementos teatrais. De acordo com Lehmann:

Há um tratamento não hierárquico dos signos que visa uma percepção sinestética e rejeita uma hierarquia estabelecida, que privilegia a linguagem, o modo de falar e o gestual e em que qualidades visuais, como a experiência arquitetônica do espaço, quando chegam a entrar em jogo, figuram como aspectos subordinados (Lehmann, 2007, p. 144).

Em uma dimensão cerimonial, pode-se apontar que as dinâmicas de aparição e articulação dos signos se dão de modo simultâneo, ao contrário do *Teatro Dramático* que colocava foco sobre determinado signo ou sinal a cada momento do espetáculo, como meio de controlar parcialmente o sentido da obra. Assim, o espectador não é, normalmente, capaz de apreender tudo o que ocorre em uma obra pós-dramática, é imerso em um campo de efeitos sensoriais e de sentido que dão em planos visíveis e invisíveis que ocasionam um processo vivencial ao mesmo tempo que geram o “parcelamento da percepção”.

1.3 O estatuto do autor: as tensões entre drama, texto e linguagem no Pós-dramático

Jean-Pierre Sarrazac (2007) é contundente ao afastar a ideia de redução da importância da dramaturgia frente ao enfoque dado em nossos tempos à teatralidade em detrimento do texto ou ainda do drama. Ao contrário do que se pode pensar em um primeiro momento, Sarrazac afirma que “temos razão para acreditar que a forma dramática tem tudo a ganhar com essa dissociação” (2007, s/p).

Sarrazac sustenta a hipótese de que a dita crise do drama não foi efetivamente uma crise, mas é um processo de mutação, ainda em curso, uma mudança de paradigma do drama. Nesse novo paradigma, encontram-se obras com fragmentação ou mesmo hiperfragmentação da fábula, com o processo de desconstrução dos diálogos e das personagens, tal qual ocorre nas obras de Sarah Kane, onde as personagens são apenas letras, por exemplo.

O autor propõe dois conceitos para organizar a mudança paradigmática. Àquilo que chamou de Drama Absoluto e que, brevemente, citamos anteriormente, ele chama de drama-*na*-vida. Ao drama gerado após 1880, ele chama de drama-*da*-vida:

O drama-na-vida remete a uma forma dramática fundada em uma grande reversão do destino – passagem da felicidade à infelicidade ou ao contrário – , em uma grande colisão dramática, provido de “um início, meio e fim”. Enfim, um desenvolvimento por vezes orgânico e lógico da ação. O drama-da-vida não se limita àquilo que Sófocles chama de “um dia fatal”, ele arruína as unidades de tempo, de lugar, e até de ação e sua extensão cobre toda uma vida. Para abarcar uma existência inteira, o drama-da-vida recorre à retrospectiva – até agora privilégio do épico – e a processos de montagem. De fato, o drama-da-vida marca uma mudança profunda na *medida* do drama, ou seja, na sua extensão, mas também no seu ritmo interno. O drama-na-vida corresponde intimamente a um momento da existência dos heróis; a extensão do drama-da-vida é inversamente proporcional à intensidade da existência do homem ordinário. À época de Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Tchekhov, Schopenhauer deu um nome ao drama-da-vida: ele o chamava “tragédia universalmente humana” (Sarrazac, 2007, s.p.).

Para Sarrazac, a dramaticidade dessa categoria de drama se encontra em uma espécie de modo infradramático. Peças que, do ponto de vista dramático, estariam abaixo do nível da vida em que estão inseridas. Em uma série de microacontecimentos e extensos desdobramentos do cotidiano há uma relativização que marca os acontecimentos, carregando à cena conflitos intrassubjetivos e intrapsíquicos.

O infradramático não substitui o dramático: ele alarga seu espectro, desloca o centro do dramático da relação interpessoal para o homem sozinho, para o homem separado. O resultado disso é que a “ação” dramática é muito menos uma ação “ativa” que uma ação *passiva* (Sarrazac, 2007, s.p.).

Teoricamente, nisso se encontraria uma suposta morte do drama, já que por drama, podemos entender ação. Um teatro sem ação seria um teatro sem drama. Mas Sarrazac propõe um alargamento da noção de drama com a qual trabalhamos na teoria do teatro. Para tanto, recorre ao pensamento de Nietzsche, que questiona:

Concepção do “drama” como ação./Esta concepção é em sua raiz muito ingênua: o mundo e o hábito do *olho* decidem aqui./ Mas o que finalmente – se pensarmos de uma forma mais espiritual, não é ação? O sentimento que se declara, a compreensão de si – não são ações? (Nietzsche *apud* Sarrazac, 2007, s.p.).

É perceptível, entretanto, que, cada vez mais, tem se tornado complexa a identificação da forma dramática, cada vez mais difusa e dissimulada. As novas dramaturgias operam, segundo Sarrazac (2007), em um movimento de ajuntamento, buscando integrar elementos refratários, ajustando-os, fazendo-os aglutinarem-se, transbordarem-se.

Aceitando-se a premissa da nova configuração do drama, ainda resta o questionamento sobre o estatuto do autor¹⁷: como se configura a função do autor, do dramaturgo? Em um contexto em que os diversos elementos da obra são feitos texto e possuem a mesma hierarquia na criação e, em um momento no qual a criação dos atores é livre e passa por processos pessoais formando matérias em sala de ensaio que são transformadas em cena a partir do encontro e do diálogo com as matérias vivas e pulsantes criadas pelos seus colegas de cena, quais as possibilidades de atuação dessa figura?

Ainda no texto de Sarrazac (2007), encontramos uma pista. O pesquisador afirma que alguns autores dramáticos têm preferido ser chamados de autores de teatro ou ainda de escrivões de teatro. De acordo com Sarrazac:

¹⁷ FOUCAULT, Michel. O que é o autor. O estatuto do autor é termo usado por Michel Foucault em seu artigo “O que é um autor?”. A partir dessa provocação, Foucault discute o conceito de autoria e questões como o nome do autor, a relação de apropriação, a relação de atribuição e a posição do autor. Segundo Foucault, “O nome de autor está atrelado não propriamente a um indivíduo real e exterior que proferiu um discurso, mas a um certo tipo de discursos com estatuto específico, isto é, aqueles cujo modo de ser, numa determinada cultura, torna-os providos de uma atribuição de autoria”.

Como se eles quisessem abordar a escritura pelo viés da cena. Não no objetivo de saturar sua escrita com rubricas e outras prescrições de encenação, mas, pelo contrário, com a ambição de participar da liberação do teatro e de inscrever sua própria escritura neste(s) espaço(s) utópico(s). Isto quer dizer que, em nosso espírito, a reinvenção permanente do drama é profundamente solidária à invenção – ou às invenções – do teatro (Sarrazac, 2007, s.p.).

À grosso modo, podemos dizer que os tempos atuais colocam o papel de criação dramática como uma criação textual que ocorre conjuntamente à criação da cena, como uma organização e reelaboração do vivido. Que se estende para fora da sala de ensaio na medida em que encontra na vida vivida, nos esboços oníricos e nas imagens, rastros e memórias das geografias do mundo materiais potencializadores.

Tem-se, por exemplo, práticas como a do grupo Clowns de Shakespeare, do Rio Grande do Norte, que completou 30 anos de trabalho contínuo no ano de 2023. O grupo, anualmente, oferece à artistas nacionais e internacionais um laboratório imersivo de criação, em que os convidados se organizam nas funções de atores/atrizes, diretores e dramaturgos e, em alguns dias, investigam artística e coletivamente um tempo, criando um material cênico. A escritura dramática se dá *in loco*, na medida da necessidade e das características dos envolvidos.

É notável e imprescindível dizer que não há uma regra contemporânea para a escrita, ela se dá em acordo com o desejo e a capacidade dos criadores. Ainda há textos feitos sob encomenda, criados em escritórios. Há textos escritos em diários íntimos que são emprestados ao elenco. Há textos que são sussurros gravados de telenovelas durante semanas a fio e dispostos em virtude da primeira letra da frase. Há textos que são escritos após a peça ficar pronta, recriando assim a obra. Há diversas formas de escritura e diversas funções para a mesma. Há dramaturgos que trabalham juntamente com o encenador, tecendo sentidos a partir dos diversos elementos constitutivos da cena, por vezes, sem colocar nessa a palavra falada. Nesse cenário amplo, dilatado e, por vezes, esvaziado, questiono: a partir de qual ótica ou métodos pode se dar a formação de dramaturgos?

CAPÍTULO 2: OS CAMINHOS PEDAGÓGICOS DE FORMAÇÃO DO AUTOR NA ERA DO TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

A partir da compreensão de que a escrita dramática foi reconfigurada na era do drama ampliado, faz-se necessário entender como essas mudanças se manifestaram no trabalho e na atuação dos autores de teatro, em especial no teatro brasileiro.

No primeiro tópico deste capítulo, vamos investigar as transformações na atuação dos autores ao longo do tempo, em especial no teatro brasileiro a partir da década de 70, período em que companhias adotaram o processo colaborativo e as salas de ensaio e desenvolveram uma nova forma de escrita dramática. No segundo tópico, a pesquisa se concentra em entender como nascem os autores no Brasil, com o objetivo de investigar quais são os caminhos formativos disponíveis para se desenvolverem e se aprimorarem no seu fazer artístico. No último tópico deste capítulo, é feito um estudo sobre a dramaturgia enquanto profissão e carreira, a fim de compreender os desafios e as oportunidades de profissionalização neste campo de trabalho no Teatro Brasileiro nos dias de hoje.

Os autores e autoras que dão suporte às reflexões propostas pelo Capítulo 2 são fundamentais para entender as transformações na dramaturgia brasileira pós década de 70. Luís Alberto de Abreu (2010, p.29), um dos principais dramaturgos contemporâneos do Brasil, contribui significativamente com suas análises sobre a função técnica e social do dramaturgo. Além de Abreu, Antônio Araújo (2006, p. 128), em sua obra sobre a criação coletiva e a encenação no *Teatro da Vertigem*, oferece insights importantes sobre as dinâmicas colaborativas e suas implicações estéticas e processuais. Marici Salomão (2008, p.91) discutindo as iniciativas de formação e o autodidatismo como caminho pedagógico. Lucienne Guedes (2008, p. 312), com suas reflexões sobre a formação e os desafios dos novos dramaturgos, adiciona uma perspectiva pedagógica essencial para compreender os caminhos formativos disponíveis no Brasil. Adélia Nicolette (2005, p.12 e 2002, p.319) com sua visão sobre a dramaturgia e o processo colaborativo e sua abordagem sobre os desafios da dramaturgia contemporânea brasileira. Essas referências proporcionam uma base teórica robusta para discutir as mudanças na atuação dos autores de teatro no Brasil, especialmente no contexto do *Teatro Pós-dramático*.

2.1 A atuação do autor no *Teatro Brasileiro* após os anos 70

Para entender os desafios e/ou dilemas da atuação do autor pós-dramático, faz-se necessário um breve retrospecto do papel da dramaturgia no teatro ao longo do tempo. Uma breve evolução, no sentido da transformação, dos “papéis” da dramaturgia na cena e, conseqüentemente, dos autores, para termos uma noção ampliada das mudanças do que chamamos no final do Capítulo 1 de “estatuto do autor”, ou seja, da sua atuação na obra.

Nesse sentido, considero relevante trazer a visão de Luís Alberto de Abreu a respeito das funções do dramaturgo. Para Abreu (2010), o dramaturgo tem uma função técnica relacionada à sua atuação profissional na obra, e uma função social que diz respeito à sua atuação como artista do seu tempo. Nas palavras de Abreu:

[...] existe uma função técnica da dramaturgia, que são os limites de sua competência e atuação dentro de um trabalho individual ou coletivo. E existe uma função social que abrange todo e qualquer artista, e que diz respeito à sua importância e responsabilidade na construção e fixação dos valores civilizatórios, claramente dizendo, na transformação do mundo. [...] A função social de um artista está intimamente ligada à importância, sempre menosprezada, das linguagens artísticas na transformação do ser humano e da sociedade. Pergunto-me constantemente por que o fazer artístico esteve sempre ou umbilicalmente ligado ao poder dominante ou reprimido por esse próprio poder. [...] As linguagens artísticas não são as únicas a produzir pensamento e a organizar novos sistemas de ideias ou novos sentidos para o mundo, mas talvez sejam as mais eficientes em popularizar, disseminar e fixar valores gerados pelo pensamento humano. (De Abreu, 2010, p. 29. Grifos meus)

Ambas as funções, a técnica e a social, são aprendidas, ensinadas, desenvolvidas, praticadas e afetadas pelas transformações na forma de se pensar e de se fazer teatro que, por sua vez, refletem os estados da sociedade do seu tempo. Neste excerto, vamos concentrar as discussões nas transformações da função técnica do dramaturgo, aqui tratada como “atuação”, a fim de entender os caminhos para sua formação ainda que esta não possa ser dissociada da consciência do seu papel social.

Essa perspectiva evolutiva, de certa forma histórica, não tem a intenção de estabelecer uma organização cronológica baseada numa sequência de fatos que possam determinar a origem ou a evolução da dramaturgia em si, visto que esta visão de passo a passo é antinatural e insuficiente para abarcar o complexo fenômeno da experiência humana. Os movimentos de manutenção dos aspectos tradicionais e os de vanguarda que impulsionam as revoluções em cada época acontecem

simultaneamente e, em geral, coexistem de maneira que uma nova forma de pensar e agir não necessariamente substitui as anteriores. Nesse sentido, a proposta é compreender como a dramaturgia e, portanto, a atuação do autor, se reconfigurou a partir das transformações da arte teatral ao longo do tempo.

Partindo da época conhecida como *Teatro Clássico*, período compreendido entre as encenações dos festivais dionísicos na Grécia antiga até o final do século XIX, que marca a transição para o *Teatro Moderno*, percebe-se que, apesar da dramaturgia ocupar um papel central no drama clássico, o teatro "... valorizava mais a forma, na medida em que o valor estético reside na obra e não no artista ou gênio criador. A obra artística realiza-se por si mesma perante seu público e o artista deve desaparecer." (DEL CASTILLO, 2017. p. 204). Em sua obra "*A Poética*", Aristóteles (2008) traz uma percepção da evolução da tragédia a partir da análise da estrutura e da "maturidade" dos recursos narrativos utilizados pelos autores ou poetas como eram tratados à época. Apesar dos autores ou poetas clássicos serem conhecidos e reconhecidos - como Ésquilo, Sófocles, Eurípedes e Aristófanes - sua notoriedade era vinculada à representação de um estilo e na sua capacidade em explorar criativamente as normas da forma. Não é surpresa que a crítica teatral tenha nascido nos primórdios do teatro inspirada pelo rigor estético da norma Aristotélica.

A partir da primeira Revolução Industrial, houve uma mudança radical nos sistemas de produção estabelecendo uma nova lógica social baseada no capital, na produção em massa e no individualismo que influenciou fortemente as relações sociais, a arte e a cultura. A nova ordem mundial lançou as bases da modernidade, criando um modelo de organização da produção fundada na especialização das funções e na hierarquização do trabalho que supervalorizou as atividades intelectuais em detrimento das atividades relacionadas ao esforço físico. Esse modelo, segundo Luís Alberto de Abreu, influenciou sobremaneira o papel do autor no teatro:

[...] a dramaturgia se confundia com o próprio teatro, e o dramaturgo era a figura central da criação teatral. A ele, exclusivamente, cabia a organização das ações, do texto, do espetáculo, por meio das rubricas e pela articulação dos conteúdos ideológicos de uma peça e de sua forma de transmissão. [...] levando à hipervalorização do dramaturgo e alienando-o da construção física da cena. O dramaturgo tornou-se quase um escritor, um idealizador solitário da cena e não mais um de seus construtores. (De Abreu, 2010, p. 26)

Segundo observação de Lucienne Guedes (2008, p.314), o ponto de partida de toda criação é a ideia, "... por isso, esperamos a aparição da "grande ideia" como

condição para começar um texto teatral. Mas, sabe-se também, nem sempre a grande ideia aparece quando queremos. E, se aparece, nem sempre surge completa, amadurecida, desvelada”. A ideia, portanto, é ao mesmo tempo causa de angústia e de distinção do autor.

Neste contexto, se constrói a imagem do dramaturgo - o escolhido - detentor do gênio criativo que, subindo sozinho ao seu “Monte Sinai” em busca da ideia, se encerra na introspecção do isolamento para receber a inspiração divina da grande obra que ele traduzirá em leis e mandamentos a serem seguidos por diretor e atores na construção da peça. Alegorias à parte, o ato de escrever, seja na literatura, no meio acadêmico, no cinema ou no teatro, ainda que conte com a colaboração de outros autores, é essencialmente uma atividade solitária e introspectiva. A materialização de ideias, conceitos, visões, sensibilidades e percepções passa pelo exercício subjetivo, em geral, pessoal e intransferível, de apreender signos e sentidos e traduzi-los em palavras com o objetivo de registrar, comunicar ou afetar os outros. A capacidade de observar e perceber a grandeza e confusão do mundo exterior, a profundidade e as sutilezas do mundo interior, as complexidades e fragilidades das relações, as causas e consequências dos acontecimentos, a diversidade do que existe e os mistérios do que não se sabe, de forma original, ou seja, autoral é o que se espera ou se esperava de um dramaturgo. Ter esta responsabilidade é uma tarefa hercúlea e uma expectativa martirizante.

Esse *modus operandi* de produção teatral fundado no distanciamento entre o autor e o processo de construção, seja em obras adaptadas ou originais encomendadas por uma companhia de teatro, ocasionalmente resulta em conflitos entre a ideia concebida e a peça apresentada. Nesse modelo de trabalho, não raro, autores se frustram com o que veem em cena.

Como roteirista de cinema e TV, vivi essa experiência. Em 2015, fui a criadora da ideia original da série de animação intitulada “Júlio e Verne – Os irmãos gemiais” e roteirista de mais da metade dos episódios produzidos e em exibição em canais de TV e streaming desde 2017. Após dois anos de produção e pouco antes da estreia da série, me surpreendi, em certos aspectos, com o que vi na tela. Não porque o resultado não tivesse alta qualidade ou estivesse em desacordo com o conceito original da obra, mas porque estava diferente do que foi criado. O processo de produção de uma obra audiovisual é bastante setorizado e especializado, com cada artista assumindo a responsabilidade por uma etapa do trabalho, sendo o diretor o único

profissional a participar de todo o processo direcionando artisticamente as partes para a constituição do todo. Como roteirista, participei das etapas de desenvolvimento das sinopses e dos diversos tratamentos dos roteiros de cada episódio que, após finalizados e aprovados por todos os envolvidos, foram produzidos. Como é de praxe, roteiristas não participam do processo de produção e nem do corte final onde o diretor pode fazer escolhas de suprimir ou alterar partes da narrativa e, eventualmente, tais escolhas são distintas da visão dos criadores.

Esse afastamento dos autores dos processos que estruturam a narrativa limita sobremaneira o entendimento do “porquê” tais escolhas foram feitas e como contribuíram para o melhor resultado. Além de ficar a pergunta: que outras soluções poderiam surgir da colaboração do autor na resolução das questões narrativas que surgiram durante o processo de construção da obra? Como criadora da série e uma das profissionais responsáveis pela narrativa, gostaria de ter tido a oportunidade de me envolver na construção da obra e poder contribuir até o final.

Tal modelo de trabalho que separa criação e construção se manteve como padrão no Brasil até a década de 70, quando os primeiros grupos passaram a adotar o conceito de criação coletiva. O modelo tradicional de dramaturgo como único responsável pela escrita dramática e isolado da construção não foi completamente superado, como citei em minha experiência recente na produção da série de animação. Contudo, não é mais o modelo hegemônico. Segundo Abreu (2010, p. 27), os “... anos 1970 marcaram o início do desmoronamento da hegemonia daquele modelo de produção cuidadosamente construído. No bojo da convulsão cultural e social ergueram-se chamamentos a uma nova forma de construção da arte, e o foco da organização da cena teatral começou a derivar para diretores e atores”.

A convulsão cultural de que trata Abreu (2010), é reflexo dos movimentos da contracultura que tiveram palco no mundo pós-Segunda Guerra. Na esteira do embate ideológico entre capitalismo e comunismo, representado pelos conflitos entre EUA e Rússia pelo domínio geopolítico e cultural do mundo, surge uma juventude intelectualizada que desafia o *status quo* – a cultura vigente baseada no individualismo, no conservadorismo e no consumismo – em defesa da igualdade de direitos, da liberdade individual e do coletivismo. Em meados dos anos 60, os ideais da contracultura tiveram grande impacto na arte, inspirando um modelo de produção artística baseado na criação coletiva que veio ao encontro aos anseios dos artistas pela quebra do paradigma organizacional hierarquizado que, no caso do teatro,

submetia os envolvidos no espetáculo à figura do diretor ou dramaturgo. Sobre a origem da criação coletiva no teatro, um dos seus mais importantes estudiosos, Antônio Araújo, encenador do grupo *Teatro da Vertigem*, em *A encenação no coletivo* diz:

Muitas são as razões levantadas para o surgimento da criação coletiva. Tanto os elementos conjunturais da época – marcada pela contracultura, pelo movimento hippie e seu projeto comunitário, pelo ativismo político e libertário acentuado – quanto às necessidades, especialmente teatrais – falta de uma dramaturgia que se moldasse perfeitamente às inquietudes sociais, temáticas e estéticas dos grupos de teatro de então, ou ainda, a busca de uma relação mais participativa com o público. (Araújo, 2008, p. 28)

No Brasil, esse período foi marcado pelo regime da Ditadura Militar implantado pelo golpe de 1964, cuja repressão se manifestou no campo cultural sob a forma de censura, perseguição e exílio de artistas, além da restrição ao fomento e circulação das obras. Em consequência, a metodologia de trabalho da criação coletiva baseada na eliminação da hierarquia entre os integrantes do grupo e na autoria compartilhada, levou um pouco mais tempo para se estabelecer, tendo como marco a parceria formada entre o Teatro Oficina e o *Living Theatre* que resultou na montagem de “*Gracias Señor*”. O espetáculo foi um divisor de águas para o Oficina, resultando em experimentações estéticas, criativas e processuais que influenciaram o teatro brasileiro por gerações e culminou na saída do Roberto Borghi do grupo, evidenciando que a metodologia da criação coletiva não era uma unanimidade, sendo considerada por alguns como problemática e caótica, em especial, por sua fragilidade dramática caracterizada pelo aspecto de “episódico, fragmentário, de estrutura cumulativa e de justaposição – às vezes, esquemática e superficial” nas palavras de Antônio Araújo (2008, p. 34) em *A encenação no coletivo*.

Em virtude dessas e outras questões, este modelo passa a ser questionado com mais vigor na década de 80, quando se verifica um movimento de transferência de foco dos Grupos para a figura do encenador. Reflexo do distanciamento do radicalismo da total descentralização do processo criativo em direção a um modelo “híbrido”, onde se mantém a participação coletiva na criação e organização do processo baseada na flexibilização da hierarquia. Assim, nasce o processo colaborativo que privilegiava a participação criativa de todos os integrantes na definição de temas, na conceituação da obra e de sua estética, na criação da escritura cênica, contudo operava a partir de funções especializadas e com hierarquia organizacional bem definida.

Tal modelo, à primeira vista, resgatou a figura do dramaturgo. É bem verdade que o dramaturgo, como figura central detentora exclusiva da responsabilidade criativa e da escrita dramaturgical, foi ultrapassado. Sua atuação foi ressignificada a partir do processo colaborativo. A partir dele, não existe texto anterior à construção cênica, o texto nasce dela. O autor não é mais o escritor, é o compilador das ideias e criações que, na visão de Lucienne Guedes (2008, p. 315) em *Questões sobre a dramaturgia: uma experiência pedagógica*, "... é aquele que oferece possibilidades e age como detonador delas. Porque, não esqueçamos, o teatro somente se fará completo no encontro do dramaturgo com os outros criadores – atores, diretor, iluminador, cenógrafo – e com o público".

Ao invés de tirar a autonomia artística do dramaturgo, o processo colaborativo tirou o peso da responsabilidade criativa das suas costas e reduziu significativamente o risco de frustração ao final do processo. Este modelo de trabalho tornou a produção mais orgânica e flexível, permitindo que cada grupo ou companhia de teatro adotasse procedimentos próprios nessa construção coletiva. Como explica Abreu sobre seu processo criativo:

Dentro de um processo coletivo, o que se espera de um dramaturgo é que partilhe com os outros criadores seu procedimento criativo. Há dramaturgos que trabalham desde o primeiro instante na sala de ensaios; outros, acompanham a produção de material dos atores e diretor em momentos específicos. [...] No meu caso, comumente, o princípio do processo coletivo de criação ocorre com a discussão de um tema que possa representar o interesse de todos os artistas envolvidos. Em seguida, sucede um período de investigação teórica e/ou de campo e produção de material sob forma de improvisação. Estabelecido esse material bruto de criação, ausento-me por um período para escrever o canovaccio, uma visão geral das ações e das personagens que comporão o espetáculo. [...] O dramaturgo deve ter respeito profundo pelo material produzido pelos outros criadores, deixar-se penetrar pelo material, ser permeável a ele; ter o cuidado, que nunca será excessivo, para não transformar todo aquele material em discurso pessoal. Ele deve preservar as vozes dos criadores e encarar o desafio de construir uma obra de dramaturgia verdadeiramente polifônica. [...] é discutível se o teatro dramático, com sua unidade de ação e sua precisão quanto ao andamento dos conflitos e tensões, pode dar conta de organizar essas inúmeras vozes. (De Abreu, 2010, p. 30 e 31)

Do ponto de vista da função técnica do dramaturgo, Abreu deixa bem claro os desafios dessa atuação que mudou tanto em razão de um novo modelo de trabalho (o processo colaborativo), quanto pela multiplicidade de vozes criativas que agregam uma diversidade de formas, linguagens e estéticas atualmente presentes no *Teatro Pós-Dramático* e Performativo. Tal cenário, impõe inquietações aos artistas que se dedicam ou pretendem atuar na escrita dramaturgical. Como ser permeável às ideias

e criações dos outros sem se anular criativamente? Sobre isso, Lucienne Guedes (2008) traz uma reflexão:

Pois existe uma multiplicidade de visões criativas no embate com o texto, ainda mais se considerarmos quantas culturas diferentes existem no mundo, quantas classes sociais e realidades distintas. [...] É importante que mantenhamos o impulso de criar, ou melhor, de fazer com que o mundo pessoal possa se expressar, criando procedimentos para isso. Esse aspecto é muito relevante na formação de novos artistas. (GUEDES, 2008, p. 315)

Essa atuação distanciada de juízo, permeável e respeitosa, criativa e colaborativa, autoral sem assumir um discurso pessoal e que se apoia na memória e no seu universo particular sem ser autobiográfico, exige do dramaturgo atual a habilidade de um equilibrista em corda bamba. Que caminhos ele poderia percorrer para se preparar para tamanho desafio?

2.2 Artistas-pedagogos: a influência de Luís Alberto de Abreu na formação de novos dramaturgos

Um dos mais importantes dramaturgos da América Latina e um dos principais professores de dramaturgia no Brasil, não possui diploma, mas coleciona prêmios e reconhecimento por sua obra. Ele abandonou o jornalismo para escrever sua primeira peça, estreando com distinção e sendo revelado como um autor promissor. Em sua biografia, publicada no portal Enciclopédia Itaú Cultural¹⁸, um trecho chama a atenção ao tratar de suas origens e formação: “Cresce num meio cultural de raízes rurais, ouvindo narrativas em que o maravilhoso invade o cotidiano em histórias contadas com grande liberdade imaginativa e domínio da estrutura de suspense. Essa primeira experiência de recepção tem influência sobre sua obra e é sedimentada por estudos teóricos aos quais se dedica com afinco de autodidata”.

Este dramaturgo é Luís Alberto de Abreu, cujo legado transcende sua notável atuação como autor e alcança a formação de inúmeros aprendizes em sua atuação como educador. De suas raízes rurais, ele tirou inspiração para suas obras e, por meio

¹⁸ LUÍS Alberto de Abreu. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2024. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109228/luis-alberto-de-abreu>. Acesso em: 11 de agosto de 2024. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

de sua experiência como autodidata¹⁹, encontrou a motivação para se dedicar ao ensino da dramaturgia e à formação de novos autores. Sobre isso, o próprio Luís Alberto de Abreu explica:

Eu nunca tive quem me ensinasse. Isso é uma coisa de que eu também me ressentia. Não dá pra ficar cada um isolado num canto. (...) Eu senti que, se eu ficasse sozinho, eu iria desaparecer. O fim do dramaturgo é desaparecer. Precisa ter uma dramaturgia forte, ter muito dramaturgo de uma forma forte para a dramaturgia continuar existindo, e os dramaturgos dentro dela. Acho que foi assim. Em 20 anos a gente pode ver quanto dramaturgo tem por aí; está sobrando... (Fahrer, 2011, p. 142).

Grande parte da sua carreira tem sido dedicada ao estudo e ao ensino da dramaturgia cuja história, pode-se dizer, se confunde com a do próprio autor. Marici Salomão em *Os limites do autodidatismo na dramaturgia* (2008), uma das mais proeminentes aprendizes de Abreu, faz um breve resgate da história da formação de autores a partir da década de 70:

[...] facilitar o acesso ao conhecimento dessa arte milenar era uma preocupação que pairava sobre os anos 50, época em que o teatro brasileiro alcança sua maioridade. [...] Mas os anos vindouros não representaram exatamente a formulação de um projeto para a dramaturgia que a pinçasse dos limites do autodidatismo. Uma das razões desse malogro obviamente foi o cenário conturbado dos anos 60 e 70, em que parcela dessa geração de autores abandonou a arena das discussões artísticas, sociais e políticas, perseguida ou incomodada pela censura e a repressão engendrada pelo Golpe de 64. Tanto é que, cerca de oito anos depois, dois teatros, de resistência e apoio à dramaturgia nacional, fechariam suas portas no início de 70: o Oficina e o Arena. (Salomão, 2008. p.93-94)

Após um hiato provocado pelo conturbado cenário político brasileiro, o teatro nacional ressurgiu com força na década de 90 com o teatro de grupo e sua produção dramaturgical autoral construída por meio dos processos colaborativos e das experiências das salas de ensaio. Um dos expoentes deste modelo é o teatro da Vertigem do diretor Antônio Araújo que contou com a colaboração de grandes dramaturgos em suas montagens, como Sérgio Carvalho em *Paraíso Perdido* (1992), Luís Alberto de Abreu em *O Livro de Jó* (1995) e Fernando Bonassi em *Apocalipse 1,11* (2000). O final dos anos 80 e início dos anos 90 se mostrou um dos períodos mais profícuos em iniciativas de formação voltadas para a dramaturgia e de incentivo

¹⁹ Entende-se por autodidata a pessoa que aprendeu alguma coisa sozinha, por si mesma, sem a ajuda de um professor, mentor ou instrutor. AUTODIDATA. In: DICIO, Dicionário Online de Português. 7Graus, 2009-2024. Disponível em: < <https://www.dicio.com.br/autodidatas/>>. Acesso em: 18/08/2024.

ao surgimento de novos autores a partir de concursos. Sobre isso, Adélia Nicolete comenta:

Se entre os anos 1960-1980 a formação dramática era, em grande parte, empírica ou autodidata devido à ausência de cursos formais, temos visto, desde o final da década de 1980, um aumento significativo de cursos, oficinas e, por isso, de dramaturgos “formados”. São eles responsáveis pela renovação da dramaturgia brasileira dos últimos tempos – quando ainda se afirmava que não havia mais autores nacionais (Nicolete, 2010, p. 35-36).

Este período foi marcado por um aumento na oferta de cursos regulares e oficinas de dramaturgia, em sua maioria, ministrados por Carlos Alberto Soffredini²⁰, Chico de Assis²¹ e Luís Alberto de Abreu. Paralelamente ao seu trabalho como autor nas montagens, Abreu se dedicou ao ensino da dramaturgia em diferentes locais deixando uma forte influência como educador do teatro brasileiro. Foi um dos mentores da Oficina Estadual Três Rios, situada no interior de São Paulo, que se tornou um espaço de experimentação e formação teatral com uma abordagem regional e valorização de novas narrativas. Além desta iniciativa, atuou como instrutor em cursos livres realizados nas Oficinas Culturais Oswald de Andrade, um reduto conhecido por promover uma formação mais inclusiva e experimental, influenciando a trajetória de muitos dramaturgos como Marici Salomão que se tornou uma referência como autora e como educadora. Sobre essa experiência, Marici (2008) destaca que “havia ainda, em Abreu, o mérito de estar mais para um filósofo do teatro, espantosamente generoso na transmissão do conhecimento, do que um mero professor de regras e teorias”.

Abreu também deixou seu legado como educador no CPT (Centro de Pesquisa Teatral) do Sesi criado por Antunes Filho que o convidou para organizar o Núcleo de Dramaturgia e Pesquisas Teatrais. Fundado em 1982 e em atividade até os dias de hoje, o CPT é um dos espaços mais emblemáticos da formação teatral do Brasil sendo lugar de experimentação e aprofundamento da linguagem teatral, voltado para a

²⁰ Carlos Alberto Soffredini (1939-2001) foi um ator, diretor e dramaturgo brasileiro, conhecido por sua contribuição ao teatro popular e educador teatral. Além de fundar o Grupo de Teatro Mambembe e o Núcleo de Estética Teatral Popular (Núcleo Estep), destacou-se como professor em cursos e oficinas, como as Oficinas Culturais Oswald de Andrade, onde influenciou uma geração de dramaturgos com sua abordagem que integrava o teatro popular às técnicas contemporâneas.

²¹ Chico de Assis (1933-2015) foi um dramaturgo, ator e diretor brasileiro, destacado por sua atuação no teatro e televisão. Integrante do movimento Arena, contribuiu significativamente para o teatro político e popular no Brasil. Além de sua obra dramática, Chico de Assis dedicou-se à formação de novos dramaturgos, ministrando cursos e oficinas em diversas instituições, como as Oficinas Culturais Oswald de Andrade e o SESC, influenciando e apoiando o desenvolvimento de novos talentos na dramaturgia brasileira.

pesquisa cênica e a formação de novos talentos. Importantes nomes da dramaturgia passaram pelo CPT e pela mentoria de Luís Alberto de Abreu, como o próprio Antônio Araújo num encontro que culminou no trabalho conjunto no espetáculo “*O Livro de Jó*”, Newton Moreno autor de “*Agreste*” (2004) e “*As Centenárias*” (2007), Grace Passô conhecida por suas obras “*Por Elise*” (2005) e “*Vaga Carne*” (2016), Sérgio Roveri autor de “*Abre as Asas Sobre Nós*” (2008) e “*O Encontro das Águas*” (2004), Márcio Abreu conhecido por seus trabalhos no Grupo Galpão e também Marici Salomão que se destacou como coordenadora do Núcleo de Dramaturgia Sesi-*British Council* e coordenadora do curso técnico em teatro da SP Escola de Teatro, na linha de estudo de Dramaturgismo, considerado um dos únicos cursos profissionalizantes disponíveis, transmitindo o legado de sua formação para novas gerações de dramaturgos.

Em 1990, nasce a ELT – Escola Livre de Teatro de Santo André – que se torna uma instituição chave na formação de dramaturgos no país. Estruturada em núcleos de pesquisa teatral, a ELT se propôs a oferecer uma formação contínua com cursos que variam de um a quatro anos, sendo a formação mais extensa dedicada à preparação de atores. Uma das principais características da ELT é ser uma escola Livre, que significa não se vincular a um plano pedagógico único onde há preponderância de um estilo. Cada turma é orientada por um formador que atua através da experimentação para provocar uma inquietação artística nos aprendizes. Luís Alberto de Abreu foi um dos primeiros formadores, respondendo ao convite de Maria Thais Lima Santos, a quem coube a responsabilidade de estruturar o projeto da escola. Sobre o convite, Abreu disse em entrevista:

Quando a Thais entrou em contato comigo para um curso de dramaturgia na escola, eu falei ‘eu já estou cansado das oficinas, do tipo de encaminhamento da dramaturgia que tem em São Paulo’. [...] Eu falei que estava mais a fim de um trabalho que eu pudesse dar continuidade mesmo. Que o meu trabalho como dramaturgo estivesse mais perto da cena (Leite, 2010. p. 98-99).

Este incômodo de Abreu, que revelava a carência de espaços dedicados à formação dramaturgicada continuada no Brasil, explica sua dedicação ao ensino e ao desenvolvimento de uma metodologia que preparasse outros formadores. Apesar da ELT não ter o propósito de formar dramaturgos, foi o olhar de Luís Alberto de Abreu para a dramaturgia e a sua convicção de que “... arte se ensina criando. E quem cria é artista, portanto, artista deve formar artistas, caracterizando uma relação secular que envolve a noção de mestre e aprendiz” (ARY, 2016), transformou a escola num

polo relevante de ensino da dramaturgia. Uma das aprendizes de Abreu que passou pela formação da ELT e se destacou tanto escrita teatral quanto no trabalho de formação de outros artistas é Lucienne Guedes. Estudiosa do tema e educadora dedicada a levar adiante a abordagem pedagógica de Abreu, marcada pela valorização da escrita teatral conectada com as raízes culturais brasileiras e pelo processo de criação colaborativo. Em sua tese *Luís Alberto de Abreu - a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia* (2011), ela denomina Abreu como “um artista-pedagogo da contemporaneidade que [...] cria enquanto ensina e ensina enquanto cria, além de desejar aprender, seja criando ou ensinando.” Pensamento educacional fortemente inspirado pela pedagogia da autonomia de Paulo Freire²².

Em 1998, o Grupo Galpão de Belo Horizonte inaugura o Galpão Cine Horto que se configura um espaço cultural dedicado ao estudo e à prática teatral. O núcleo de pesquisa em dramaturgia surgiu da colaboração de Luís Alberto de Abreu no projeto Oficínio entre os anos de 1999 e 2002 que tinha como objetivo reunir dramaturgos iniciantes. Segundo Vinícius de Souza (2017, p. 48 e 49), atual coordenador do Núcleo de Dramaturgia do Cine Horto, mantém “um programa plural e aberto de acordo com a experiência de seus condutores, que também são artistas e pesquisadores, o Núcleo é ainda hoje o espaço mais consolidado de formação de autores teatrais na capital mineira”.

Nos anos 2000, importantes iniciativas continuam a surgir como o Programa de Dramaturgia do Itaú Cultural, que oferece oficinas e residências artísticas para dramaturgos emergentes. Criado para complementar a formação oferecida em escolas tradicionais e ampliar as oportunidades para novos autores. Atualmente, o Programa disponibiliza um curso chamado de Núcleo de criação de novas dramaturgias com duração de 17 semanas e 4 módulos mediados onde os alunos são orientados no desenvolvimento de projeto de escrita dramática. O curso coordenado por Marici Salomão e Silvia Gomez trata das bases da escrita dramática a partir de teorias contemporâneas, análise de peças, técnicas e práticas

²² A Pedagogia da Autonomia, última obra publicada em 1996 de Paulo Freire, educador e filósofo brasileiro, traz uma reflexão sobre as práticas pedagógicas orientadas por uma ética universal, que desenvolve a autonomia, a capacidade crítica e a valorização da cultura e conhecimentos empíricos de educadores e educandos.

de escrita. Na edição de 2024 foram selecionados 24 alunos para participar da formação.

Projetada entre 2005 e 2009, a SP Escola de Teatro iniciou suas atividades em 2010 como um Centro de Formação das Artes do Palco, com uma proposta inovadora de ensino voltado exclusivamente para as artes cênicas. Marici Salomão, já uma dramaturga consolidada e uma das principais colaboradoras da escola, também integra o corpo docente da escola como coordenadora de Dramaturgia, desempenhando um papel central na formação de dramaturgos, oferecendo cursos que combinam teoria e prática e que seguem a linha pedagógica influenciada por Luís Alberto de Abreu. Completando 14 anos de existência, a escola que atende, em média, 400 alunos, é um dos principais centros de formação teatral do país e o único a oferecer um curso técnico profissionalizante gratuito com oito áreas de conhecimento e duração de dois anos. A instituição, liderada por Ivam Cabral, atua pela regulamentação da profissão de dramaturgo, além de oferecer programa de oportunidades e de residência artística.

Em 2007 nasce o Núcleo de Dramaturgia do Sesi-*British Council*, criado a partir de uma parceria entre as instituições brasileira e britânica com o objetivo de proporcionar formação e revelar novos talentos. Sob a coordenação de Marici Salomão desde 2008, o curso com duração de um ano é composto por aulas teóricas e práticas com foco em oferecer “condições reais de estudo, criação, pesquisa e montagem de textos, a novos autores”. Em 2023, formou a sua décima terceira turma que, ao seu encerramento lançou um e-book reunindo as produções de doze artistas que representam um panorama da dramaturgia contemporânea brasileira. A iniciativa se expandiu para o Núcleo de Dramaturgia do Sesi Paraná em 2009 e permanece ativo atualmente tendo sua última turma aberta em março deste ano.

Atualmente, a CAL – Casa das Artes de Laranjeiras – oferece cursos livres e oficinas dirigidos aos interessados em dramaturgia. O curso “Dramaturgia em Construção” ministrado por Daniela Pereira de Carvalho²³, é dividido em três módulos sendo o primeiro focado nos fundamentos da dramaturgia, o segundo na estrutura que compõe os textos dramáticos e o terceiro em Formatos e Adaptação. Aberto a iniciantes a partir de 16 anos, não exige conhecimento prévio. A CAL também oferece

²³ Daniela Pereira de Carvalho, estudou na CAL e se formou em Teoria do Teatro com mestrado em Artes Cênicas pela UniRio, autora com indicações a diversos prêmios.

a oficina de Laboratório de Dramaturgia, conduzida por Ana Velloso²⁴, que se propõe a conciliar teoria e prática para desenvolver habilidades de escrita cênica, estímulo à criatividade.

Se a oferta de cursos dedicados à dramaturgia é escassa, a carência é ainda maior no ensino superior. A maioria dos cursos superiores em Artes Cênicas tem como foco a atuação e a docência. Algumas instituições contemplam a dramaturgia como componente curricular. Este é o caso do Curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) que oferece habilitações em graduação e licenciatura com o objetivo de formar artistas-docentes. Já a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em seu Curso de Graduação em Teatro oferece três habilitações, sendo uma delas em Escrita Dramatúrgica. Na Universidade de Brasília (UnB), instituição na qual sou graduanda, segundo o PPP (Projeto Político-Pedagógico) de 2019, a Dramaturgia entra como componente curricular na disciplina de Direção 1, já no curso de Licenciatura em Teatro, não faz parte da grade curricular.

Segundo Marici Salomão (2008, p.89), dramaturga e educadora, “mais do que saudados, projetos de formação em dramaturgia no país devem ser vistos como essenciais por preencherem uma lacuna nesse campo restrito ao autodidatismo”. Ainda que essenciais e extremamente relevantes, as iniciativas mencionadas estão restritas a poucas localidades, com cursos sujeitos à seleção dada a baixa oferta de vagas, de duração limitada e que, em certa casos, integram uma formação mais completa centrada no ator. A falta de uma democratização do acesso que parece, em certa medida, limitada pela disponibilidade de artistas-pedagogos que se dediquem à formação de novos autores, torna o autodidatismo um dos únicos recursos acessíveis à grande parte dos dramaturgos brasileiros.

Mas será que o teatro brasileiro precisa de tantos dramaturgos? Na década de oitenta onde se destacou a figura do encenador, uma safra de autores - deslocados da cena - sentiu a necessidade de se preparar para o novo cenário da produção e, nas palavras de Adélia Nicolete em *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo* (2005, p. 42), “recuperar a força do texto e a reequilibrar o peso das instâncias criativas”. Essa necessidade foi fomentada também pelo número crescente

²⁴ Ana Velloso, atriz formada pela CAL com bacharelado em Direito pela UFRJ. Atua como atriz, dramaturga, cantora e produtora. É sócia fundadora da Lúdico Produções responsável por mais de 130 projetos culturais.

de inscritos nos concursos de textos teatrais, que segundo Luís Alberto de Abreu, em entrevista dada à Nicolete (2005, p. 42), continuava em ascensão onde “muitos deles talentosos, mas sem um conhecimento técnico que viabilize satisfatoriamente suas ideias” atestando que, muitos dos que atuavam com a dramaturgia o faziam de forma intuitiva e informal. Tal colocação evidencia que a profissionalização é uma demanda para instrumentalizar de forma mais consistente o talento com a técnica necessária à articulação da escrita teatral na contemporaneidade.

2.3 Os desafios e oportunidades da profissionalização

A partir do breve histórico das iniciativas de formação em dramaturgia apresentado anteriormente, pode-se perceber dois aspectos predominantes: (1) os artistas-pedagogos foram antes aprendizes de outros artistas-pedagogos e (2) que há escassez de artistas-pedagogos ou artistas-docentes, visto que os mesmos nomes estão presentes ou são responsáveis pela maioria das iniciativas citadas. Esses fatos revelam que, tão importante quanto formar novos dramaturgos, é fomentar que os artistas dessa área se tornem formadores. A ampliação do acesso à formação de novos dramaturgos, independente do formato – oficinas, cursos livres ou de nível superior – prescinde da existência de um ou mais artistas-pedagogos envolvidos. Segundo Nicolete em *Da Cena ao Texto*:

Alguns daqueles cursos geraram núcleos de dramaturgia - o do CPT e o Núcleo dos Dez, em São Paulo, por exemplo. De certa forma houve um efeito multiplicador. Grandes dramaturgos se dispuseram a refletir sobre seu ofício, a compartilhar seus conhecimentos e, com isso, contribuir para a formação de toda uma geração de novos autores que tiveram nos anos noventa suas primeiras obras escritas e encenadas e, hoje, ocupam lugar de destaque no cenário teatral. Há também os que não passaram por cursos específicos de dramaturgia, mas vieram do cinema ou são autodidatas. Não importa. O fato é que a proliferação de novos dramaturgos foi, sem dúvida, um dos elementos fundamentais para a proposta de processo colaborativo (Nicolete, 2005, p. 42)

O teatro de grupo, sob a égide do processo colaborativo, se tornou um celeiro de artistas-formadores que assumiram a responsabilidade de preparar novos talentos para a dramaturgia contemporânea na intenção de preencher a lacuna de uma formação mais abrangente e aprofundada. Os formadores da atualidade são, em grande parte, aprendizes desses grandes nomes e continuam a sua missão de preparar e inspirar dramaturgos. Tais artistas se dedicam ao estudo, produzindo

artigos e literatura sobre Dramaturgia, e ensinando em cursos livres ou técnicos. Este é o caso de Marici Salomão, Silvia Gomez, Lucienne Guedes, Aimar Labaki, Leonardo Moreira, Jô Bilac, Vinícius de Souza, apenas para citar alguns.

Além de atuarem como artistas-pedagogos, alguns desses profissionais também se posicionaram como ativistas da regulamentação e da valorização do dramaturgo como profissão. Uma das referências nesta pauta é Ivam Cabral, ator, diretor, dramaturgo e Diretor Executivo da SP Escola de Teatro. Em seu artigo *Quem Olhará pelos Dramaturgos*²⁵, publicado em 2014 no site da instituição, Cabral (2014) ressalta que “É desnecessário mencionar a importância dos autores para o desenvolvimento do teatro nacional e para difundir nossa cultura no resto do mundo. Ainda assim, paradoxalmente, a profissão, que como outras é historicamente relegada por aqui, continua sem regulamentação”.

Diferentemente do ator que tem a sua atividade profissional regulamentada e regida pela Delegacia Regional do Trabalho (DRT), os profissionais da escrita dramática, seja para teatro ou Cinema, não têm o seu ofício reconhecido e normatizado. O trabalho de dramaturgo ou autor não é considerada sequer uma profissão pelo Ministério do Trabalho. A falta de uma legislação específica que defina requisitos formais à profissionalização da atividade, como formação acadêmica obrigatória, registro profissional ou um órgão regulador que supervisiona a atividade de dramaturgo, é um desestímulo àqueles que atuam ou desejam exercer este ofício. A profissão de autor, dramaturgo ou roteirista geralmente não é regulamentada em muitos países, mesmo em mercados com indústrias culturais e criativas altamente desenvolvidas.

Ao invés de regulamentação formal, a prática dessas profissões é geralmente protegida e estruturada por direitos autorais e contratos, e os profissionais que trabalham de maneira autônoma ou como freelancers contam com entidades e associações que atuam para pleitear e proteger seus direitos. Se enquadrarmos nessa realidade os artistas dos Estados Unidos da América que contam a WGA (*Writers Guild of America*) e *Dramatists Guild of America*; do Canadá que têm a WGC (*Writers Guild of Canada*), da França apoiados pela SACD (*Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques*), da Alemanha com a VDB (*Verband Deutscher Bühnen-*

²⁵ CABRAL, Ivam. **Quem Olhará pelos Dramaturgos**. 2014. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/noticia/quem-olhara-pelos-dramaturgos>. Acesso em: 25 ago. 2024.

und Medienverlage) e do Reino Unido com a WGGB (*Writers Guild of Great Britain*) e a *Society of Authors*. Recentemente, observamos uma greve geral de roteiristas de cinema e TV nos EUA que paralisou as produções de uma das maiores indústrias do audiovisual do mundo, expondo a fragilidade das relações de trabalho a que esses artistas são submetidos.

No Brasil, uma das entidades mais relevantes na proteção dos direitos dos autores e na valorização da profissão é a SBAT. Fundada em 1917, a Sociedade Brasileira de Autores de Teatro (SBAT) nasceu para representar os interesses dos autores teatrais e para promover o desenvolvimento do teatro nacional. Embora não seja um órgão regulador da profissão no sentido formal, sua atuação é essencial para garantir que os autores sejam reconhecidos e remunerados pelo seu trabalho. A entidade assegura que os dramaturgos possam exercer sua profissão com a proteção legal necessária, o que é fundamental em um campo criativo onde a autoria e os direitos de propriedade intelectual são cruciais. Nos últimos anos, a SBAT tem enfrentado desafios devido às mudanças no mercado cultural e às novas formas de distribuição de conteúdo, como o streaming e a internet. A entidade continua a se adaptar a essas mudanças, buscando garantir que os direitos dos dramaturgos sejam respeitados em todas as plataformas e meios de comunicação. A entidade que, antes da celebração dos seus 100 anos em 2017, estava vivendo “por aparelhos” passou por um grande projeto de revitalização que mobilizou o setor cultural na organização do I Congresso Brasileiro de Dramaturgia. O evento realizado em 2014 pela SP Escola de Teatro, a ATO (Associação de Amigos dos Autores), a CBEC (Conselho Brasileiro de Entidades Culturais), a AR (Associação de Roteiristas), a AC (Associação de Cinema) e o IAB (Instituto Augusto Boal), teve entre as suas pautas questões estéticas da escrita dramática na contemporaneidade, a regulamentação da profissão, políticas públicas, lei de direitos autorais, além da convergência entre dramaturgos e roteiristas. O Congresso reuniu grandes nomes do mercado cultural e gerou debates importantes para a dramaturgia no teatro, na TV e no cinema. Infelizmente, a iniciativa não teve novas edições e o que pode ser reflexo da falta de valorização da profissão ou de uma atuação mais consistente das entidades junto ao poder público em suas diferentes esferas. Outro grande evento vem se consolidando no mercado, mas este exclui a linguagem do teatro. O Rio2C, considerado um dos maiores eventos da indústria criativa da América Latina, acontece na Cidade das Artes no Rio de Janeiro desde 2018 e é um desdobramento do RioContentMarket, inicialmente focado no

Audiovisual. Hoje, o evento abarca as áreas de Cinema/TV, Música e Inovação e, apesar do grande foco no conteúdo, não contempla as artes cênicas. O fortalecimento da arte e da cultura como indústria e atividade econômica é uma pauta importante para ampliar as discussões sobre a profissionalização dos artistas e técnicos, bem como para fomentar o fortalecimento de todo o mercado. A ausência do teatro deste tipo de ambiente fragiliza a sua capacidade de influenciar os avanços desta arte milenar no mercado e de pleitear pelos direitos dos seus artistas.

Apesar das discussões tanto no âmbito da dramaturgia para o teatro quanto para Cinema/TV, até o momento não há registro de avanços na legislação em prol da categoria. A ausência de uma regulamentação da profissão que estabeleça direitos trabalhistas também cria distorções quanto aos parâmetros de contratação e de remuneração, inclusive, em projetos submetidos ao fomento das Leis de Incentivo à Culturas municipais, estaduais e federais. Consultando no portal do Salic que dá transparência aos dados dos projetos submetidos e aprovados pela Lei Rouanet, filtrando pelos projetos do segmento cultural de Artes Cênicas pode-se verificar que: (1) este é o segmento cultural com o maior recurso aprovado para captação na Lei Rouanet²⁶, alcançando o valor de mais R\$ 4,5 bilhões (ver gráfico 1); (2) existe diferença da nomenclatura do trabalho de dramaturgia, enquanto item orçamentário é denominado de Dramaturgista, Autor ou Roteirista; (3) o trabalho é remunerado por hora, obra, serviço, semana, dia, rolo, período, projeto, mês, verba ou cachê e, portanto (4) gera grandes disparidades quanto à remuneração pela forma de trabalho e também por estado e município que, para se ter uma ideia, no enquadramento de “serviço” em Belo Horizonte paga um valor médio de R\$ 5.322,44 tendo uma variação entre valor mínimo e máximo de R\$ 30,00 a R\$ 30.000,00 (ver gráfico 2).

²⁶ LEI ROUANET, também conhecida como Lei do Mecenato, tem como nome oficial Lei Federal de Incentivo à Cultura (nº 8.313/1991) tem como objetivo estimular e fomentar a produção cultural no Brasil por meio da doação ou patrocínio de empresas e pessoas físicas à projetos culturais com dedução de 4% e 6% no Imposto de Renda, respectivamente.

Gráfico 1 – Comparativo de Projetos Aprovados por ano e segmento cultural

Comparativo de aprovação de projetos por ano e área cultural				
Configuração Conf. Gráficos Detalhar Excel Imprimir Voltar				
Ano: igual a 2023 + Adicionar filtro				
Ano	Área Cultural	Contagem	Quantidade de Produtos	VI.Aprovado
2023	Artes Cênicas	3.654	1.060.210.445	4.545.909.392,78
	Artes Visuais	1.276	145.614.389	2.337.962.372,71
	Audiovisual	633	236.508.809	672.880.546,52
	Humanidades	1.481	2.548.444.749	1.292.679.566,12
	Museus e Memória	287	24.968.183	1.806.264.090,95
	Música	3.030	100.109.341	4.005.419.778,00
	Patrimônio Cultural	448	71.240.714	1.999.484.245,57
	Total		10.809	4.187.096.630
Total Geral		10.809	4.187.096.630	16.660.599.992,67

INCENTIVO FISCAL FEDERAL

Fonte: Salic (<https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>)

Gráfico 2 – Item Orçamentário por Produto – Valor Médio

Item orçamentário por produto - valor médio					
Imprimir Excel Voltar					
Unidade	Unidade da Federação	Município	Preço Mínimo	Preço Médio	Preço Máximo
Produto : Espetáculo de Artes Cênicas					
Item Orçamentário : Dramaturgista					
Serviço	Pernambuco	Recife	1.000,00	1.000,00	1.000,00
Serviço	Bahia	Salvador	800,00	3.250,00	8.000,00
Serviço	Minas Gerais	Araxá	5.000,00	5.000,00	5.000,00
Serviço		Barbacena	7.000,00	7.416,66	7.500,00
Serviço		Belo Horizonte	50,00	5.322,44	30.000,00
Serviço		Caratinga	1.500,00	1.500,00	1.500,00
Serviço		Guapé	10.000,00	10.000,00	10.000,00
Serviço		Lagoa Santa	8.000,00	8.000,00	8.000,00
[1 a 212 de 212]					

INCENTIVO FISCAL FEDERAL

Fonte: Salic (<https://aplicacoes.cultura.gov.br/comparar/salicnet/>)

Um dos aspectos mais relevantes para a valorização de um segmento ou categoria é a visibilidade daqueles que o representam de modo a mostrar a potência da sua pluralidade. Nesse sentido, o Portal da Dramaturgia, idealizado e coordenado por Vinicius de Souza, exerce um papel importante para a valorização dos autores brasileiros. Segundo definição do próprio Portal, ele nasceu para “[...] divulgar a dramaturgia brasileira contemporânea de modo acessível e atraente para diversos públicos, abrir redes de contato nacionais e internacionais, e servir como registro vivo e simbólico de uma geração de dramaturgos, como um retrato de vivências, pensamentos e estéticas que habitam o teatro e a sociedade brasileira do início do século XXI”. O Portal apresenta os perfis de cem autores e autoras de teatro de todas as regiões do país que representam os mais diversos estilos e que produziram textos nos últimos dez anos. A partir de uma curadoria regional, os dramaturgos apresentados foram escolhidos entre quinhentos candidatos considerando os critérios de localização, raça e gênero. O desenvolvimento do Portal foi apoiado pelo projeto Rumos do Itaú Cultural e teve seu lançamento em 2022 em celebração aos dez anos da Janela de Dramaturgia, uma mostra de escrita teatral contemporânea realizada em Belo Horizonte.

Assim como o processo colaborativo ressignificou a atuação dos autores, é o trabalho coletivo de se pensar e construir os rumos da dramaturgia por meio das entidades e associações com ações estruturadas é o que tem tornado o mercado mais organizado. Profissionais que se dedicam tanto à arte quanto à construção e fortalecimento do mercado são os que pensam além de si mesmos e se dispõem a contribuir com o todo. Tais profissionais não são apenas autores, são artistas-pedagogos e, sobretudo, escritores da própria história da dramaturgia no Brasil abrindo os caminhos e ampliando horizontes daqueles que desejam trilhar esse caminho artístico e pedagógico.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este projeto de pesquisa teve como objetivo geral, investigar o processo de trabalho do dramaturgo no contexto *Teatro Pós-dramático* a partir de pesquisadores que estudam o texto dramático no fazer teatral marcado pela heterogeneidade de estilos e formas com ênfase na performance, a fim de discutir os possíveis caminhos pedagógicos para a formação de autores para sua atuação em processos de encenação contemporâneos no Teatro Brasileiro. A partir disso, a investigação se concentrou em entender o contexto da atuação dos dramaturgos por meio do estudo de autores e autoras que discutem o texto no campo do Teatro Pós-dramático a fim de compreender quais estruturas, técnicas e metodologias fazem parte da produção textual na era do drama ampliado. Esta abordagem teve como objetivo específico verificar a existência, no passado ou no presente, de um percurso formativo para autores que possibilitasse o seu desenvolvimento como dramaturgos na contemporaneidade, além de identificar iniciativas de profissionalização para os que trilham ou desejam trilhar essa carreira.

As questões que nortearam esse estudo foram (1) quais os recursos formativos disponíveis no Brasil para quem deseja se desenvolver artística e profissionalmente como autor/dramaturgo? e (2) existe (ou já existiu) um “caminho pedagógico” disponível para a formação de autores contemporâneos no Brasil ou é preciso que cada um faça a sua própria trilha de conhecimento? Durante a investigação foi identificado que, historicamente, o processo colaborativo teve forte influência sobre a resignificação do papel dos dramaturgos e inaugurou uma metodologia de trabalho que se difundiu pela atuação de artistas-pedagogos, como Antônio Araújo e Luís Alberto de Abreu, que se dedicaram a ensinar a dramaturgia contemporânea aos autores a partir dos anos 70. A partir de um breve mapeamento histórico das iniciativas de formação em dramaturgia foi possível verificar que os cursos livres e oficinas constituíram e são, ainda hoje, um dos poucos caminhos de estudo e capacitação de dramaturgos no Brasil mostrando que, cabe ao autor em formação, se dedicar de forma autodidata à busca de conhecimento, seja estudando por conta própria e/ou buscando os cursos de curta ou média duração disponíveis em poucos locais e sujeitos à limitação de vagas.

Ao longo do primeiro capítulo, onde foram discutidos os conceitos de *Teatro Contemporâneo*, *Pós-dramático* e *Performativo*, ficou evidente a mudança do papel

do autor na era do drama ampliado onde a escrita dramaturgica foi reconfigurada sob as influências da heterogeneidade de processos criativos, estilos e linguagens; dando uma perspectiva sobre a demanda por diversos conhecimentos teóricos e práticos e, sobretudo, sobre a complexidade do que pode-se entender como uma formação completa e aprofundada dos artífices da dramaturgia.

No segundo capítulo, a pesquisa abordou a dramaturgia sob a ótica dos seus processos formativos a partir da discussão dos movimentos artísticos e históricos que provocaram as mudanças no trabalho e na atuação dos autores, em especial, no teatro brasileiro. A partir do mapeamento das ações formativas em dramaturgia pós anos 70 foi possível perceber que o histórico da formação de autores no Brasil esteve limitado aos cursos livres e oficinas oferecidas por poucas instituições e, geralmente, pelos mesmos artistas-formadores. Tal constatação demonstrou que a formação de novos dramaturgos depende que outros artistas se dedicam ao ofício de professores e que a ampliação da oferta de cursos depende, necessariamente, da disponibilidade de um número maior de artistas-pedagogos. Observando a grade curricular de alguns cursos de graduação e licenciatura em Artes Cênicas, percebe-se que poucos oferecem a Dramaturgia como componente e são ainda mais raros os que oferecem habilitação em Dramaturgia. Ainda neste capítulo, a discussão sobre a formação foi ampliada para os desafios e oportunidades da profissionalização de autores para o teatro brasileiro a partir do debate sobre a regulamentação do ofício e sobre o trabalho das entidades e profissionais que se dedicam ao tema. A partir da pesquisa sobre o esforço de regulamentação, percebe-se que o avanço desta pauta depende de um maior engajamento e organização da categoria. As pautas culturais são um grande desafio frente à mentalidade de desvalorização da classe artística na sociedade brasileira, exigindo uma maior articulação dos autores nas esferas municipais, estaduais e federais em defesa da indústria criativa tanto por seu valor simbólico quanto econômico. Pauta essa que já vem sendo amplamente abraçada por outros segmentos como o do audiovisual.

Ao final desta pesquisa, foi possível concluir que a problemática da formação de autores para o teatro brasileiro não está associada à reconfiguração do seu papel ou do trabalho de escrita dramaturgica em si, mas à formalização de um percurso pedagógico que ofereça uma formação aprofundada na teoria e na prática da dramaturgia. Como o caminho formativo atual se restringe aos cursos livres e oficinas, não existe uma grade curricular que defina as bases do conhecimento a ser trabalhado

de forma que cada formador ou instrutor, elabora seu próprio plano de aula de acordo com os propósitos da instituição. Nesse sentido, um ponto que chamou a atenção é que com a escassez de cursos superiores dedicados à Dramaturgia, existem poucas instituições dedicadas à formação de artistas-pedagogos na área. Isso pode ser considerado como um dos principais fatores na dificuldade de ampliar o acesso à formação de autores. Poucos formadores, baixa oferta e mais aspirantes ao ofício limitados ao autodidatismo. A falta de uma formação superior que habilite artistas para atuar como profissionais da Dramaturgia pode ser uma das causas da não regulamentação da categoria. Apesar da formação em nível superior não ser exigida como um requisito para a regulamentação de uma profissão, ela pode contribuir para a definição institucionalizada das competências e habilidades que o profissional deve ter para exercer a profissão. Um desdobramento possível para esta pesquisa seria um estudo da grade curricular e ementa de cursos livres, oficinas e cursos superiores com habilitação em Dramaturgia para entender a sinergia entre suas abordagens e conteúdos com o objetivo de identificar se existe um caminho pedagógico de convergência que possa ser tratado como uma formação em dramaturgia mais abrangente.

REFERÊNCIAS

- ANTONIN, Artaud. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- ARAÚJO, Antônio. *O processo colaborativo no Teatro da Vertigem*. Sala Preta, v. 6, p. 127-133, 2006.
- ARY, Rafael. *A ELT E Os Princípios PEdAgógiCos PARa UmA drAmATUrgiA cOLAbOrATivA*. Cena, n. 19, 2016.
- BAUMGÄRTEL, Stephan Arnulf; DA SILVA, Heloisa Marina. *Possíveis processos da escrita teatral contemporânea*. DAPesquisa, v. 4, n. 6, p. 146-152, 2009.
- CARVALHO, Sérgio. Prefácio. In: LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- DE ABREU, Luís Alberto. *O dramaturgo e suas funções*. Rebento, n. 2, 2010.
- DE ABREU, Luís Alberto. *A restauração da narrativa. Luís Alberto de Abreu: um teatro de pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, p. 599-609, 2011.
- FAHRER, Lucienne Guedes. *Luís Alberto de Abreu - a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia*. 2011. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo.
- FAHRER, Lucienne Guedes. *Questões sobre dramaturgia: uma experiência pedagógica*. Sala Preta (USP), v. 8, p. 311-315, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. Sala Preta, v. 8, p. 197-210, 2008.
- FÉRAL, Josette. *Teatro Performativo e Pedagogia-Entrevista com Josette Féral*. Sala Preta, v. 9, p. 255-267, 2009.
- FERNANDES, Sílvia. *Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo*. Sala Preta 1 (2001): 69-80.
- FOUCAULT, Michel; CASCAIS, António Fernando; CORDEIRO, Eduardo. *O que é um autor?*. 1992.
- DE GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco. *Sessão: performatividade*. Anais da Semana Acadêmica do Curso de Teatro, v. 1, n. 1, p. 77-82, 2015.
- HEARTNEY, Eleanor. *Pós-modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- HUYSSSEN, Andreas. *Mapeando o pós-moderno*. In: HOLLANDA, Heloisa B. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Além do Drama: O Pós e o Pré-Dramático*. Arte da Cena (Art on Stage), Goiânia, v. 1, n. 2, p. 4–18, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-dramático, doze anos depois*. Revista Brasileira de Estudos da Presença, [S. l.], v. 3, n. 3, p. 844–864, 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. "Teatro pós-dramático e teatro político." Sala preta 3 (2003): 9-19.

NICOLETE, Adélia Maria. *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. 2005. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Acesso em: 11 ago. 2024.

NICOLETE, Adélia. *Dramaturgia em colaboração: por um aprimoramento. Os desafios da dramaturgia contemporânea brasileira: formação, criação e processo colaborativo*. Belo Horizonte: Sub Texto Revista de Teatro do Galpão Cine Horto Ano VII Dez Número, v. 7, p. 33-39, 2010.

OLIVEIRA, Aline Seabra de. *Processo Colaborativo: Diálogo e autonomia no ensinar e no aprender teatro*. 2016.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

ROSENFELD, A. *Sobre Teoria do Drama Moderno (1958)*. In: SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

SALOMÃO, Marici. "Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira." *Sala Preta 8 (2008)*: 89-97.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *A reprise (resposta ao pós-dramático)*. Tradução de Humberto Giancristofa. IN: *Études Teatrales*, volume 38-39, 2007.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama Moderno*. Tradução de Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. 1ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SOUZA, Marcus Vinícius dos Santos. *Escrever no Labirinto: Formação em dramaturgia na pós-modernidade*. Universidade Federal de Minas Gerais – escola de Belas Artes. Belo Horizonte, 2017.

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