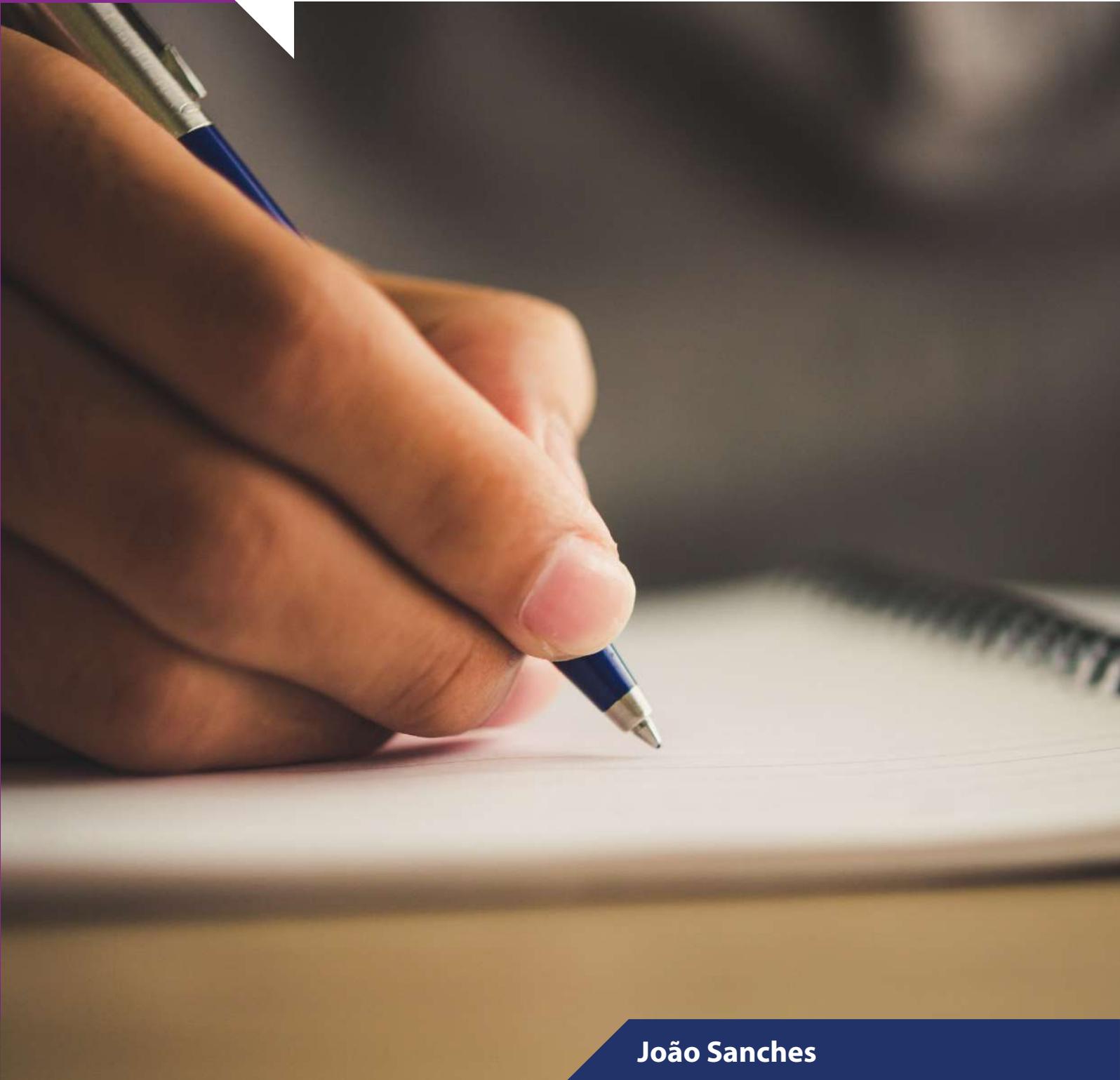




Licenciatura em Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA



João Sanches

Criação e Análise de Textos

CRIAÇÃO E ANÁLISE DE TEXTOS

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
LICENCIATURA EM TEATRO

João Sanches

CRIAÇÃO E ANÁLISE DE TEXTOS

Salvador
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor: João Carlos Salles Pires da Silva
Vice-Reitor: Paulo César Miguez de Oliveira
Pró-Reitoria de Ensino de Graduação
Pró-Reitor: Penildon Silva Filho
Escola de Teatro
Diretor: Luiz Cláudio Cajaíba

Superintendência de Educação a
Distância -SEAD
Superintendente
Márcia Tereza Rebouças Rangel

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD
Haenz Gutierrez Quintana

Coordenação de Design Educacional
Lanara Souza

Coordenadora Adjunta UAB
Andréa Leitão

Licenciatura em Teatro

Coordenador:
Prof. Mateus Schimith

Produção de Material Didático

Coordenação de Tecnologias Educacionais
CTE-SEAD

Núcleo de Estudos de Linguagens &
Tecnologias - NELT/UFBA

Coordenação
Prof. Haenz Gutierrez Quintana

Projeto gráfico
Haenz Gutierrez Quintana
Foto de capa:

Equipe de Revisão:
Julio Neves Pereira
Simone Bueno Borges

Equipe Design
Supervisão: Haenz Gutierrez Quintana |
Danilo Barros

Editoração / Ilustração:
Bruno Deminco; Davi Cohen; Luana
Andrade; Michele Duran de Souza Ribeiro;
Rafael Moreno Pipino de Andrade;
Amanda Soares Fahel; Amanda dos Santos
Braga; Ingrid Barretto; Leandro Costa.

Design de Interfaces:
Danilo Barros

Equipe Audiovisual
Direção:
Haenz Gutierrez Quintana

Produção:
Victor Gonçalves

Câmera, teleprompter e edição:
Gleyson Público; Valdinei Matos

Edição:
Maria Giulia Santos; Adriane Santos; Alan
Leonel

Videografismos e Animação:
Camila Correia; Gean Almeida; Mateus
Santana;

Edição de Áudio/trilha sonora:
Mateus Aragão; Filipe Pires Aragão.



O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Esta obra está sob licença *Creative Commons CC BY-NC-SA 4.0*; esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir do seu trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA

S211 Sanches, João

Criação e análise de textos / João Sanches. - Salvador: UFBA, Escola de Teatro; Superintendência de Educação a Distância, 2021.

108 p. : il.

Esta obra é um Componente Curricular do Curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD da UFBA.

ISBN: 978-65-5631-051-0

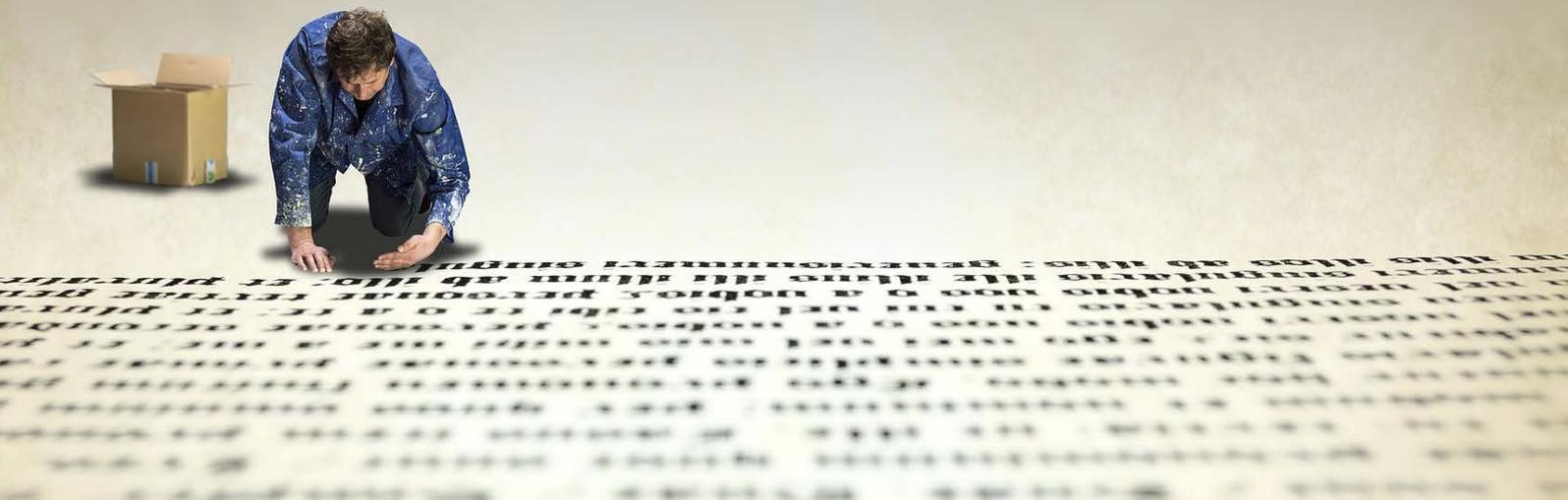
1. Escrita criativa. 2. Drama – Teatro. 3. Teatro (Literatura) - Técnica. I. Sanches, João Alberto Lima. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Universidade Federal da Bahia. Superintendência de Educação a Distância. IV. Título.

CDU: 808.1

SUMÁRIO

SOBRE O AUTOR	07
APRESENTAÇÃO DO COMPONENTE CURRICULAR	08
UNIDADE 1 - FUNDAMENTOS DE DRAMATURGIA	10
1.1 Drama e Teatro: casamento monogâmico ou amizade colorida?	10
1.2 Dramaturgia: o que significa atualmente	11
1.3 A teoria dos três gêneros literários e sua flexibilização	12
1.4 Traços estilísticos dos gêneros épico, lírico e dramático	17
1.4.1 Traços líricos	18
1.4.2 Traços épicos	20
1.4.3 Traços dramáticos	23
1.5 Tabela com traços estilísticos	25
1.6 Conceitos fundamentais de dramaturgia	28
1.6.1 Fábula, enredo e intriga	28
1.6.2 Conflito	31
1.6.3 Situação dramática	34
1.6.3.1 O modelo actancial	36
1.6.3.2 Exemplo de aplicação do modelo actancial	38
1.6.3.3 Mais dicas para utilização do modelo actancial	48
1.6.4 Personagem	50
1.6.4.1 Questões sobre a noção de personagem	50
1.6.5 O diálogo (dramático)	53
1.6.5.1 Outras dicas para análise	56
Síntese da Unidade	59
UNIDADE 2 - ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: RECORRÊNCIAS E DESVIOS	62
2.1 Dramaturgias de desvio: autorreflexividade, intertextualidade e polifonia	62
2.2 Estratégias épicas de desvio: ideias de abertura	64
2.2.1 Montagem e colagem	66

2.2.2 Rapsódia	73
2.2.2.1 Lábaro Estrelado: uma rapsódia brasileira	74
2.2.3 Metadrama	82
2.3 Estratégias líricas de desvio	88
2.3.1 Monodrama e jogo de sonho	90
Síntese da Unidade	103
REFERÊNCIAS	105



Fonte: Pixabay

SOBRE O AUTOR

João Sanches

Dramaturgo, encenador e professor adjunto da Escola de Teatro e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA. Atualmente, também professor formador e conteudista deste curso de Licenciatura em Teatro na modalidade EaD. Nascido em Salvador, na Bahia, João Sanches é doutor e mestre em Artes Cênicas pela UFBA e bacharel em Comunicação Social pela UCSAL. Desenvolve pesquisa sobre dramaturgias contemporâneas a partir da noção de desvio. Com atuação multidisciplinar, tem interesse pela relação entre texto, cena e visualidade. Também foi diretor de programação da TV UFBA, de 2004 a 2008, além de responsável por roteiros e direções de documentários, programas e outros produtos audiovisuais do canal. Trabalhou como colaborador e colunista do Jornal A Tarde, escrevendo contos, matérias e artigos. Ganhou o Prêmio Braskem de Teatro três vezes: em 2013, nas categorias melhor texto e melhor espetáculo; em 2014, na categoria melhor espetáculo infanto-juvenil. De 1999 a 2020, seus espetáculos receberam um total de 20 indicações a prêmios, em diferentes categorias. Suas peças Entre Nós (SANCHES, 2015) e Egotrip (SANCHES, 2017) foram publicadas pela Coleção Dramaturgia da EDUFBA.



Fonte: Pixabay

APRESENTAÇÃO DO COMPONENTE CURRICULAR

Prezada(o) estudante, bem-vinda(o) ao componente CRIAÇÃO E ANÁLISE DE TEXTOS!

Este é um material didático preparado especialmente para esse curso, que faz parte da Licenciatura em Teatro à distância da Universidade Federal da Bahia. Trata-se de um componente voltado para a prática da escrita e da análise dramatúrgica, a partir de algumas noções teóricas e exercícios de criação. Para funcionar, é preciso que você solte a sua imaginação e procure se divertir com as tarefas!

Vamos abordar alguns conceitos básicos da Literatura e da Teoria do Drama e também noções contemporâneas. Nosso objetivo é apresentar um pequeno conjunto de referências teóricas que servirão para orientar tanto sua análise quanto sua escrita criativa. É importante compreender que, antes de qualquer coisa, não consideramos que exista um modelo “certo” de análise, muito menos de escrita. O que temos aqui neste ebook é uma série de repertórios: de obras, de procedimentos, de estratégias, de ideias. Apresentaremos algumas e indicaremos outras tantas que você poderá investigar por conta própria. A nossa proposta é que, diante das possibilidades apontadas, você escolha as referências poéticas e as ferramentas analíticas apropriadas para sua criação, para sua análise, ou para a condução de seus processos com estudantes.

Na primeira unidade, vamos abordar os traços estilísticos dos gêneros épico, lírico e dramático e experimentar a escrita criativa com diferentes modos de enunciação. Em seguida, trabalharemos com conceitos fundamentais da Teoria do Drama como: fábula, enredo e intriga; situação dramática e conflito; personagem e diálogo dramático. Abordaremos ainda outros elementos e princípios tradicionais do drama que permanecem em desenvolvimento na atualidade. Indicaremos diversos exercícios dramatúrgicos para você colocar em prática as estratégias de análise e de criação abordadas.

Na segunda unidade, trataremos de noções modernas e contemporâneas que procuram dar conta das escritas mais recentes, marcadas por autorreflexividade e por uma intensa hibridez. Essa tendência à mistura e à diversidade, que explora as fronteiras de gênero e contraria as expectativas majoritárias de recepção, é considerada uma característica comum às artes contemporâneas. A partir de noções como desvio, rapsódia, montagem, colagem, metadrama, monodrama e jogo de sonho, indicaremos caminhos para criação e para análise de dramaturgias que procuram se desviar de princípios tradicionais. Como sempre, alternando a prática com a reflexão teórica.

É isso. Esperamos que, ao final desta experiência, você tenha muitas referências, textos e novas cenas para desenvolver!



Teatro Amazonas, Manaus-AM. Fonte: Wikimedia

UNIDADE I - FUNDAMENTOS DE DRAMATURGIA

1.1 DRAMA E TEATRO: CASAMENTO MONOGÂMICO, OU AMIZADE COLORIDA?

Historicamente associadas, as palavras *drama* e teatro foram utilizadas como sinônimos durante centenas de anos – o teatro seria o lugar do texto dramático por excelência. Mas, no decorrer do século XX, uma separação conceitual dos termos se estabeleceu com a popularização de escritas dramáticas para rádio, televisão, cinema, publicidade, jogos de computador, entre outras; e de práticas teatrais *não dramáticas*, isto é, mais interessadas na materialidade da cena e do espetáculo, e que não dependem do drama, ou de nenhum texto previamente escrito para sua elaboração artística.

Mas o que pode ser entendido atualmente como *drama*? E qual a sua relação com o texto?

O significado original da palavra grega é ação. Na *Poética* aristotélica, *drama* seria a representação de personagens em ação diante de nós. Diferente dos gêneros épico e lírico nos quais a enunciação do discurso ocorre diretamente para o leitor-ouvinte-espectador, no modo dramático, a enunciação é indireta, pois o autor se comunica através das personagens. Assim se dá o efeito dramático: o autor como que desaparece, as personagens falam/agem *em seu lugar*, ou sem a sua intermediação: “No drama não se vê a linguagem, mas o agente que a produz [...] É uma linguagem encarnada” (MENDES, 1995b, p.31-32). Nesse sentido, é considerado um *drama* qualquer peça do gênero

dramático, ou seja, todo texto escrito no *modo dramático*. Daí a vinculação histórica do termo drama ao texto e, conseqüentemente, ao teatro que, durante tanto tempo, foi o veículo primordial do drama, o lugar onde se vê.

Por outro lado, como afirma em suas aulas e apostilas a dramaturga e professora da UFBA, Cleise Mendes (1995c), o teatro se abriu para outros gêneros de textos, fazendo uso de formas épicas e líricas, e até mesmo de textos não literários. Assim, o “casamento monogâmico” que existiu durante séculos entre o drama (o texto dramático) e o teatro (a prática espetacular) cedeu lugar à autonomia dessas artes. Não foi uma separação total, um “divórcio” efetivo, mas uma transformação em “amizade colorida”, pois a produção dramática e a teatral continuam se relacionando e se influenciando mutuamente. Essa separação conceitual permitiu, inclusive, a exploração de novas perspectivas sobre a relação entre texto e encenação, ao encarar a prática cênica como uma arte com características próprias, que não está limitada à mera veiculação da literatura dramática.

Assim, ao termo *drama*, entendido como texto do gênero dramático, corresponde o elemento estruturante da *tensão*, que se expressa na obra através do *conflito*; ao termo teatro, que significa *lugar onde se vê*, correspondem as noções de *espetáculo*, *jogo* (pacto entre real e ficção), *ritual* (pacto entre celebrantes, participantes) e *feira* (pacto entre ação cotidiana e extracotidiana). É por isso que expressões como *texto teatral* têm um sentido apenas metafórico, pois *teatral* é um atributo da manifestação cênica em sua materialidade. Quando alguém se refere a um texto como *teatral* está, por exemplo, indicando a sua visão das potencialidades de uso desse texto na prática cênica.

1.2 DRAMATURGIA: O QUE SIGNIFICA ATUALMENTE?

Cleise Mendes (1995c) sempre nos lembra em suas aulas um sentido muito conhecido em que *dramaturgia* significa um conjunto de textos dramáticos referentes a um autor, a um lugar, a uma época, ou a um grupo de temas: a dramaturgia de Nelson Rodrigues, a dramaturgia baiana, a dramaturgia do século XXI, ou a dramaturgia da guerra, por exemplo.

Mas, em seu sentido original, destaca Mendes (1995c), a palavra dramaturgia reúne os termos gregos para ação e também para o ato de fazer, erguer, construir. Nesse sentido, *dramaturgia* significa *construção da ação*. Porém, trata-se de um modo particular de construir a ação – o modo dramático – no qual o autor se comunica com seus leitores e espectadores por meio de personagens e situações e, através delas, estrutura relações físicas, espaciais, históricas, sociais, psicológicas, míticas, simbólicas.

Como já mencionamos, no século XX, expandiram-se as possibilidades de veiculação e os campos de realização da escrita dramática, através do rádio, TV, cinema, publicidade e jogos de computador. Além disso, novas e interessantes experiências de dramaturgia, muito desenvolvidas desde então, vêm se dedicando a *construir a ação cênica* diretamente, a partir de exercícios físicos, improvisações e diversos trabalhos com a materialidade e visualidade da cena. Esses processos não partem de um texto previamente escrito para esse fim, embora possam gerar textos a posteriori.

Logo, podemos atualmente considerar como dramaturgia (a construção da ação) tanto *um texto que preexiste à encenação*, no sentido tradicional, quanto *um texto ou roteiro que é gerado pela encenação* – no sentido mais moderno.

Há outras acepções ainda mais ampliadas de dramaturgia, muito presentes nos estudos de artes cênicas atuais, as quais, além de considerar dramaturgia como a *arte de compor/construir dramas* (textos dramáticos), ou a *arte de compor/construir ações cênicas*, considera-a também como a arte da construção/composição da ação de maneira ainda mais geral, abrangendo assim qualquer agenciamento criativo. Nessas perspectivas expandidas, haveria diversas dramaturgias, como a *dramaturgia do ator*, do movimento, da luz, do som, do cenário, entre outras possíveis. Embora iremos tratar prioritariamente da dramaturgia como produção literária, não descartamos do nosso horizonte esses redimensionamentos, considerando que diferentes concepções podem ser conciliadas.

Nessas perspectivas ampliadas, por exemplo, o texto é apenas mais um dos elementos do espetáculo. E nomear diferentes práticas artísticas que compõem um espetáculo teatral como *dramaturgia* é, antes de tudo, evidenciar a autoria dos artistas responsáveis por cada diferente fazer, reconhecer sua relativa autonomia criativa em relação ao texto e mesmo em relação ao conjunto do espetáculo.

1.3 A TEORIA DOS TRÊS GÊNEROS LITERÁRIOS E SUA FLEXIBILIZAÇÃO

Mas voltemos à dramaturgia como produção literária. Para compreender melhor seus fundamentos, é importante conhecer a tradicional teoria dos três gêneros literários (épico, lírico e dramático) e sua flexibilização atual.

Nossa proposta é trabalhar com a ideia de gêneros literários como modos de escrita de ficção, seja em prosa ou em verso. Nessa perspectiva, os termos *épico*, *lírico* e *dramático* têm um sentido *adjetivo*, pois equivalem a traços estilísticos – qualidades que

podem estar presentes ou não em determinadas obras. Não estamos associando a ideia de gênero à de cânone, modelos, regras, pelo contrário. Gêneros, em nossa perspectiva, são noções operativas que auxiliam o estudo das estratégias de criação em seus diferentes modos de construção. A obra *Conceitos Fundamentais da Poética* (STAIGER, 1997) do professor alemão Emil Staiger (1908-1987) é a principal referência dessa compreensão flexível que também foi sintetizada pelo teórico e crítico teatral alemão, radicado no Brasil, Anatol Rosenfeld, em seu livro *O Teatro Épico* (ROSENFELD, 2010).

A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (ROSENFELD, 2010, p.17).

O surgimento da Teoria dos gêneros é atribuído às menções dos filósofos gregos Platão, no livro III da *República*, e Aristóteles, nos primeiros capítulos de sua *Poética* – concepções que coincidem até certo ponto em suas tentativas de classificação das obras literárias. Herdamos dessas concepções o entendimento básico que diferencia o épico, entre outros aspectos, pela objetividade de um narrador; o lírico, pela expressão da subjetividade de um eu lírico; e do dramático, pela exibição da ação *autônoma* de personagens e seus discursos. De qualquer forma, é comum a confusão entre o sentido substantivo dos gêneros e o sentido adjetivo.

No sentido substantivo, os gêneros correspondem aos termos *Épica*, *Lírica* e *Dramática*, significando, simultaneamente, os conjuntos das obras e os ramos aos quais essas obras podem ser consideradas como pertencentes.

Notamos que se trata de um poema lírico (Lírica) quando uma voz central sente um estado de alma e o traduz por meio de um discurso mais ou menos rítmico. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, o canto, a ode, o hino, a elegia. Se nos é contada uma estória (em versos ou prosa), sabemos que se trata de Épica, do gênero narrativo. Espécies deste gênero seriam, por exemplo, a epopéia, o romance, a novela, o conto. E se o texto se constituir principalmente de diálogos e se destinar a ser levado à cena [...] saberemos que estamos diante de uma obra dramática (Dramática). Neste gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, a tragédia, comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (ROSENFELD, 2010, p. 17-18).

Para ficar mais claro o que queremos dizer com classificação *substantiva*, observe os trechos dos seguintes textos:

MOTIVO

Eu canto porque o instante existe
e a minha vida está completa.
Não sou alegre nem sou triste:
sou poeta.

Irmão das coisas fugidias,
não sinto gozo nem tormento.
Atravesso noites e dias
no vento.

[...]

MEIRELES, C. Motivo. In: MEIRELES, C. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

NO RESTAURANTE

— QUERO LASANHA.

Aquele anteprojeto de mulher — quatro anos, no máximo, desabrochando na ultraminissaia — entrou decidido no restaurante. Não precisava de menu, não precisava de mesa, não precisava de nada. Sabia perfeitamente o que queria. Queria lasanha.

O pai, que mal acabara de estacionar o carro em uma vaga de milagre, apareceu para dirigir a operação-jantar, que é, ou era, da competência dos senhores pais.

— Meu bem, venha cá.

— Quero lasanha.

— Escute aqui, querida. Primeiro, escolhe-se a mesa.

— Não, já escolhi. Lasanha.

Que parada — lia-se na cara do pai. Relutante, a garotinha condescendeu em sentar-se primeiro, e depois encomendar o prato:

— Vou querer lasanha.

— Filhinha, por que não pedimos camarão? Você gosta tanto de camarão.

— Gosto, mas quero lasanha.

— Eu sei, eu sei que você adora camarão. A gente pede fritada bem bacana de camarão. Tá?

Quero lasanha, papai. Não quero camarão.

— Vamos fazer uma coisa. Depois do camarão a gente traça uma lasanha. Que tal?

— Você come camarão e eu como lasanha.

O garçom aproximou-se, e ela foi logo instruindo:

— Quero uma lasanha.

O pai corrigiu:

— Traga uma fritada de camarão pra dois. Caprichada.

[...]

ANDRADE, Carlos Drummond de. *No restaurante*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. [et al]. Para gostar de ler. São Paulo: Ática, 1977.

NOIVAS

CENA 1

(Ateliê de costura. Num canto, um manequim com um vestido de noiva inacabado. Lia está trabalhando, fixando com alfinetes uma dobra do tecido.)

AUGUSTO

(entrando, de mãos dadas com Dora)

É a costureira... (olha um cartão) Dona Lia?

LIA

(muito segura, e sorridente)

Ela mesma. A das mãos de fada.

AUGUSTO

(um pouco desconcertado com a atitude de Lia)

Eu vim trazer Dorinha. É minha noiva. O vestido é para ela.

DORA

Mamãe lhe telefonou hoje de manhã, marcando a hora.

LIA

Ah! Era sua mãe? Parecia aflita, no telefone. Praticamente me implorou pra receber você. Aí eu adiei todos os pedidos pra amanhã. Senão você não conseguiria. Neste mês de maio eu não paro um minuto... Mas ela estava mesmo aflita, não é?

DORA

Ela é assim com tudo. A igreja, os convites, a decoração da casa. E “ai, meu Deus, os móveis não chegaram!” E “ai, meu Deus, o buffet! Tem que telefonar pra encomendar o buffet!” E não pense que é só porque é casamento. Batizado, aniversário, formatura...
cada festa pra ela é um drama!

[...]

MENDES, Cleise. Noivas. In: MENDES, Cleise. Castro Alves – Marmelada: uma comédia caseira – Noivas. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003.

Mesmo sem analisar o conteúdo particular de cada um dos textos acima, apenas pela observação de sua aparência, apenas levando em consideração o modo de organização textual de cada um deles, percebe-se imediatamente certas diferenças *substantivas*, isto é, que dizem respeito a como classificamos cada texto do ponto de vista da sua materialidade.

Repare que o primeiro texto é curto, escrito em versos e com presença de rimas – mesmo sem saber seu conteúdo, supomos imediatamente que se trata de um poema, portanto, de um texto pertencente à Lírica.

O segundo texto é mais extenso e alterna narrações objetivas com falas de personagens – identificamos imediatamente como pertencente à Épica, ou ao gênero narrativo.

O terceiro texto, por sua vez, indica os nomes das personagens, seguidos de suas falas, e apresenta outras indicações cênicas em parênteses, também conhecidas como *didascálias*, ou *rubricas*. Imediatamente, reconhecemos que se trata do trecho de uma peça dramática, se trata de dramaturgia.

Sobre as indicações cênicas, originalmente na Grécia Antiga, elas eram registradas para orientar os atores. Atualmente, as indicações podem ter diversas funções de contextualização e até mesmo funções poéticas, no entanto, continuam não sendo destinadas, em princípio, a serem faladas pelos atores numa eventual encenação do texto.

Voltando à diferença entre classificação *substantiva* e *adjetiva* de gêneros literários, destacamos que Rosenfeld (2010) reconhece o caráter abstrato da classificação substantiva e os problemas que ela pode implicar, mas defende sua utilidade, uma vez que esse tipo de categorização é necessário para organizar teoricamente a multiplicidade dos fenômenos literários e comparar obras dentro de um contexto de tradição e renovação: “[...] É difícil comparar Macbeth com um soneto de Petrarca ou um romance de Machado de Assis. É

mais razoável comparar aquele drama com uma peça de Ibsen ou Racine” (ROSENFELD, 2010, p. 18).

O professor alemão Emil Staiger (1997), no entanto, parece reconhecer menos a utilidade do sentido substantivo dos gêneros e defender seu sentido adjetivo, do qual faremos uso constante aqui:

Lírico, épico, dramático não são, portanto, nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não (STAIGER, 1997, p. 186).

No sentido *adjetivo*, os termos lírico, épico e dramático referem-se a aspectos estilísticos que podem estar presentes em maior ou menor grau qualquer que seja o gênero substantivo da obra. Por exemplo: muitas peças do dramaturgo Nelson Rodrigues têm um cunho acentuadamente lírico, no caso, podemos dizer que são dramas (classificação substantiva) líricos (classificação adjetiva). Nesse sentido adjetivo, podemos aplicar as noções de gênero até em situações extraliterárias, como quando falamos em uma “noite lírica”, um “jantar épico”, ou um “jogo dramático” (ROSENFELD, 2010, p.19).

Aqui, propomos aderir a essa compreensão flexível, considerando então os três gêneros principalmente em seus sentidos adjetivos, isto é, como noções que indicam qualidades, traços estilísticos, modos de composição – para auxiliar estudos e abordagens da criação ficcional.

1.4 TRAÇOS ESTILÍSTICOS DOS GÊNEROS LÍRICO, ÉPICO E DRAMÁTICO

Atenção: não existe pureza de gêneros. Não existe um drama absolutamente dramático, uma narrativa absolutamente épica, ou um poema absolutamente lírico. Todas as obras têm suas particularidades e misturam diferentes gêneros desde sempre. As categorias de gênero são construções abstratas que servem para auxiliar a nossa análise, ou mesmo a criação de determinadas obras.

Conhecer os traços estilísticos essenciais dos gêneros literários serve principalmente para orientar a observação e o reconhecimento das particularidades de quaisquer

processos e obras. Esses traços não devem ser compreendidos como medidas de valor. O entendimento de que as obras deveriam corresponder a seus traços estilísticos de gênero foi hegemônico em alguns contextos históricos e, ainda hoje, por exemplo, há quem considere que, quanto mais dramática for uma peça, melhor. Mas não é a posição que defendemos aqui. Independentemente do juízo de valor que se faça das obras, nosso interesse é reunir instrumentos para reconhecê-las, compreendê-las e, se possível, também criá-las.

1.4.1 Traços líricos

Para pensarmos nos traços estilísticos do gênero lírico, devemos lembrar de aspectos que podemos associar à música. A palavra *lírica* vem de lira, instrumento musical utilizado na Grécia Antiga, no qual a relação entre o som e a palavra sempre foi de muita proximidade. Com o tempo, os poemas também passaram a ser lidos ou declamados, mesmo sem acompanhamento musical. Mas essa relação da poesia com a música permanece e, por essa razão, ao gênero lírico pertencem os poemas.

Façamos uma síntese dos principais traços associados ao gênero lírico, a partir da síntese de Rosenfeld (2010).

O primeiro é a subjetividade. No poema lírico, uma voz central exprime um estado de alma e o traduz por meio de versos: “Trata-se essencialmente da expressão de emoções e disposições psíquicas, muitas vezes também de concepções, reflexões e visões enquanto que intensamente vividas e experimentadas” (ROSENFELD, 2010, p. 22).

O segundo é a intensidade. Por se tratar da expressão de um estado emocional, no poema lírico, prevalece a fusão da alma que canta com o mundo. É recorrente uma extrema intensidade expressiva no lírico que, de maneira geral, solicita do leitor-ouvinte uma disposição anímica, uma empatia com esse estado manifestado nos versos.

O terceiro é a brevidade. Por conta da intensidade expressiva do poema lírico, ele tende a ser relativamente breve. É muito mais difícil manter uma ligação subjetiva e intensa com o leitor-ouvinte-espectador através de uma composição muito extensa, ou ampla. “A Lírica tende a ser a plasmação imediata das vivências intensas de um Eu no encontro com o mundo, sem que se interponham eventos distendidos no tempo (como na Épica e na Dramática)” (ROSENFELD, 2010, p. 22).

O quarto é a repetição. Outra forma de compreender esse traço é lembrar dos aspectos rítmicos do poema lírico, lembrar de sua relação original com a música. Se

observamos alguns recursos recorrentes no poema lírico que se repetem como: refrão, rima, aliterações e assonâncias, entre outros traços estilísticos, percebemos que eles mobilizam o sentido conotativo dos verbos e sons, explorando mais sua qualidade sonora do que sua função lógico-denotativa.

Outros muitos traços do lírico existem e podem ser pesquisados. Os que sintetizamos não esgotam nem de longe o assunto, são apenas algumas chaves de leitura introdutórias.



Atividade 1

O poeta baiano Gregório de Matos, considerado o primeiro autor da Literatura Brasileira, é muito conhecido por suas poesias satíricas, mas também escreveu poemas líricos. Abaixo sugerimos a leitura de um poema dele. Qual o principal sentimento que o poema expressa? Você consegue identificar nesse poema os traços que acabamos de abordar? Se sim, poderia exemplificar indicando trechos do poema?

**Descreve com galharda propriedade o labirinto confuso de suas
desconfianças**

Poesia de Gregório de Matos

*Ó caos confuso, labirinto horrendo,
Onde não topo luz, nem fio achando;
Lugar de glória, aonde estou penando;
Casa da morte, onde estou vivendo!
Oh voz sem distinção, Babel tremendo;
Pesada fantasia, sono brando;
Onde o mesmo que toco, estou sonhando;
Onde o próprio que escuto, não o entendo.*

*Sempre és certeza, nunca desengano;
 E ambas pretensões com igualdade,
 No bem não te penetro, nem no dano.
 És ciúme martírio da vontade;
 Verdadeiro tormento para engano;
 E cega presunção para verdade.*

(Fonte: MATOS, Gregório de. Poemas escolhidos. Seleção e organização: José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 219.)

1.4.2 Traços épicos

Para pensarmos nos traços estilísticos do gênero épico, podemos lembrar de aspectos das grandes histórias coletivas, que narram eventos relevantes para uma comunidade. A palavra vem dos termos gregos *epikos* e *epos* cujos sentidos originais estão ligados a termos como palavra, história, narração, acontecimento memorável. É claro que existem espécies de narrativas curtas como contos, crônicas, novelas etc. Mas as *grandes histórias* servem como referência ideal para pensar traços estilísticos. Outra opção é comparar os traços já indicados do lírico com uma composição épica, as diferenças ficarão evidentes imediatamente, pois são praticamente opostos.

Fizemos uma síntese dos principais traços associados ao gênero épico, a partir de Rosenfeld (2010).

O primeiro é a objetividade. No gênero épico, a presença do narrador implica numa certa *distância* entre o eu que narra e o mundo narrado. O narrador tende a não exprimir suas emoções, mas narrar as dos outros personagens. E mesmo quando exhibe as vozes dos personagens (de modo quase dramático), é ele quem *lhes dá a palavra*, indicando quem fala. Mesmo quando participa diretamente da história que narra, o narrador refere-se a algo que já aconteceu, portanto, encontra-se sempre afastado dos eventos contados de alguma forma. “Disso decorrem, em geral, sintaxe e linguagem mais lógicas, atenuação do uso sonoro e dos recursos rítmicos” (ROSENFELD, 2010, p.25).

O segundo é a amplitude. Por se tratar da narração de eventos passados, o épico tende à objetividade e à certa distância, investindo mais na função comunicativa do que na expressiva, tão adotada no poema lírico. Isso permite ao narrador maior fôlego para desenvolver conteúdos mais vastos e se debruçar sobre cada uma das partes da obra, desenvolvendo-as com maior extensão e explorando os eventos e informações com maior riqueza de detalhes.

O terceiro é a multiplicidade. O épico, por sua amplitude, tende a abordar muitos acontecimentos e assuntos, abrangendo diferentes espaços e períodos de tempo. Logo, a construção épica tende a ser episódica, dividida em muitas partes as quais, mesmo estando relacionadas, guardam relativa autonomia entre si. Tomemos como exemplo talvez a maior obra épica brasileira, *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O livro narra a insurreição de Canudos, ocorrida em 1897, no norte da Bahia. A obra de Euclides da Cunha é dividida em oito partes e, cada uma delas, tem de três a oito capítulos. Cada capítulo, por sua vez, é subdividido em inúmeros subcapítulos. Alguns capítulos chegam a ter mais de vinte subcapítulos com diferentes temáticas.

Como já afirmamos, outros muitos traços do épico existem e podem ser observados, principalmente, se comparados a um poema lírico, ou a um texto dramático.



Atividade 2

Uma espécie de texto narrativo muito apreciada e desenvolvida no Brasil é a crônica. Trata-se de um texto curto, geralmente escrito para ser publicado nos jornais, abordando com leveza assuntos do cotidiano. Grandes escritores do Brasil adotaram a crônica como uma de suas formas de escrita. Abaixo, temos uma crônica muito divertida e conhecida do escritor mineiro Fernando Sabino. Você reconhece nessa crônica algum dos traços épicos que acabamos de abordar? Se sim, poderia indicar quais? Experimente comparar os traços dessa crônica com os associados ao lírico.

O Homem Nu

Crônica de Fernando Sabino

Ao acordar, disse para a mulher:

— Escuta, minha filha: hoje é dia de pagar a prestação da televisão, vem aí o sujeito com a conta, na certa. Mas acontece que ontem eu não trouxe dinheiro da cidade, estou a nenhum.

— Explique isso ao homem — ponderou a mulher.

— Não gosto dessas coisas. Dá um ar de vigarice, gosto de cumprir rigorosamente as minhas obrigações. Escuta: quando ele vier a gente fica quieto aqui dentro, não faz barulho, para ele pensar que não tem ninguém. Deixa ele bater até cansar — amanhã eu pago.

Pouco depois, tendo despido o pijama, dirigiu-se ao banheiro para tomar um banho, mas a mulher já se trancara lá dentro. Enquanto esperava, resolveu fazer um café. Pôs a água a ferver e abriu a porta de serviço para apanhar o pão. Como estivesse completamente nu, olhou com cautela para um lado e para outro antes de arriscar-se a dar dois passos até o embrulhinho deixado pelo padeiro sobre o mármore do parapeito. Ainda era muito cedo, não poderia aparecer ninguém. Mal seus dedos, porém, tocavam o pão, a porta atrás de si fechou-se com estrondo, impulsionada pelo vento.

Aterrorizado, precipitou-se até a campainha e, depois de tocá-la, ficou à espera, olhando ansiosamente ao redor. Ouviu lá dentro o ruído da água do chuveiro interromper-se de súbito, mas ninguém veio abrir. Na certa a mulher pensava que já era o sujeito da televisão. Bateu com o nó dos dedos:

— Maria! Abre aí, Maria. Sou eu — chamou, em voz baixa.

Quanto mais batia, mais silêncio fazia lá dentro.

Enquanto isso, ouvia lá embaixo a porta do elevador fechar-se, viu o ponteiro subir lentamente os andares... Desta vez, era o homem da televisão!

Não era. Refugiado no lanço da escada entre os andares, esperou que o elevador passasse, e voltou para a porta de seu apartamento, sempre a segurar nas mãos nervosas o embrulho de pão:

— Maria, por favor! Sou eu!

[...]

(Fonte: SABINO, Fernando. O Homem Nu. Rio de Janeiro: Record, 1986. p. 65)

Link para a crônica completa disponível em:

<https://cronicabrasileira.org.br/cronicas/15831/o-homem-nu>

1.4.3 Traços dramáticos

Finalmente, chegamos aos traços estilísticos dramáticos. Devemos ter em vista que a *Poética* de Aristóteles (séc. v a.C.) é o primeiro escrito teórico sobre o drama e até hoje influencia o desenvolvimento da Literatura e das Artes. A partir da poética aristotélica, que analisou principalmente a Tragédia Grega, diversas teorias e regras de composição foram desenvolvidas e adotadas, gerando uma série de tradições dramáticas, bem diferentes entre si, mas que conservam em comum alguns princípios de construção.

Vamos apresentar de maneira bem sintética aqueles que julgamos mais emblemáticos do gênero dramático. É comum ainda hoje encontrar teóricos que, baseados no filósofo alemão Hegel, consideram o dramático uma espécie de síntese do lírico e do épico. Não concordamos com essa visão, mas reconhecemos que, dos três gêneros, o dramático nos parece o mais complexo, por conta de seu modo indireto de enunciação. Vamos aos principais traços estilísticos do gênero dramático.

O primeiro é a causalidade. O drama é a representação de uma “ação interpessoal no presente” (SZONDI, 2011). Ou seja, diferente da subjetividade do eu lírico, ou da objetividade do narrador distanciado, no drama, o autor se expressa por meio de personagens e acontecimentos, dando a impressão de que se desenvolvem de maneira autônoma e contínua, sem a sua intermediação. Essa *impressão de autonomia da ação dramática* implica na adesão do princípio aristotélico da causalidade – segundo o qual todos os eventos ficcionais têm de ter uma causa: “[...] impõe-se um rigoroso encadeamento causal, cada cena sendo a causa da próxima e esta sendo o efeito da anterior: o mecanismo dramático move-se sozinho, sem a presença de um mediador que o possa manter funcionando” (ROSENFELD, 2010, p. 30).

O segundo é a verossimilhança. Diretamente ligada à causalidade, a verossimilhança é o que torna o acontecimento dramático convincente para o leitor-espectador. Para isso, o drama deve manter uma coerência que respeite a lógica particular do universo ficcional em questão. A verossimilhança, muitas vezes, é erroneamente confundida com noções

de realismo e de verdade. Mas, para Aristóteles, não é ofício do dramaturgo narrar o que aconteceu e, sim, o que poderia acontecer. Porém, o *que poderia acontecer segundo as leis internas da obra*, ou seja, algo coerente com o universo ficcional proposto, e não com a nossa realidade cotidiana. Por exemplo: se um personagem tem o poder de voar e, em determinado momento da história, perseguida por personagens que não voam, ela é capturada, em princípio, vamos achar pouco convincente que ela não tenha fugido voando na mesma hora. Nessa perspectiva, a cena pode ser considerada inverossímil. Não porque pessoas não voam e isso não poderia acontecer na realidade, mas porque, dentro do universo da obra, o personagem tinha o poder de voar e, precisando, não o usou – o que não faz sentido algum.

O terceiro é a unidade. Também inter-relacionado com os outros, o princípio da unidade baseia-se na ideia de organicidade do drama. O drama é, para Aristóteles, um organismo: “[...] todas as partes são determinadas pela ideia do todo, enquanto este ao mesmo tempo é constituído pela interação dinâmica das partes. Qualquer elemento dispensável neste contexto rigoroso é ‘anorgânico’, nocivo, não motivado” (ROSENFELD, 2010, p.33). Podemos mencionar ao menos três estratégias para criação da unidade dramática:

1 - Unidade de ação: do ponto de vista da intriga, para ser orgânico e uno, o drama deve se concentrar em desenvolver apenas uma ação, evitando a dispersão por muitos assuntos e acontecimentos paralelos (típico do épico). Uma cena deve levar à outra de maneira causal, verossímil, e ocorrer por evidente necessidade. Uma cena “desnecessária” dramaticamente é uma cena que não decorre diretamente da cena anterior, ou que não apresenta um acontecimento imprescindível para a compreensão da intriga, assumindo assim um caráter mais episódico – recurso típico do épico e não do dramático.

2 - Unidades de tempo e espaço: a ideia de drama como desenvolvimento de um acontecimento interpessoal no presente também pressupõe as unidades de tempo e espaço. Um intervalo de tempo e/ou um deslocamento espacial entre duas cenas sugerem imediatamente a presença de um mediador/narrador – que omitiu certo espaço de tempo, considerado como não relevante, ou que manipulou os saltos espaciais, necessários para acompanhar outras sequências de ações. No drama absoluto, portanto, os acontecimentos devem ocorrer em tempo contínuo e no mesmo espaço, do início ao fim da intriga.

O quarto é a totalidade. Esse princípio aristotélico também está inter-relacionado com os outros e com a ideia de drama como um todo orgânico, ou como sistema fechado. Do ponto de vista da intriga, a totalidade tem pelo menos dois sentidos: o primeiro diz respeito à continuidade dramática *linear*, pois o drama deve representar *uma ação que*

tenha início, meio e fim – nessa ordem. Qualquer inversão cronológica na exposição da ação implicaria na presença de um narrador, ou de um montador – recurso épico por excelência. Outra estratégia ligada ao princípio da totalidade no drama é que a ação deve atingir seu termo, *a ação deve ser concluída.* O final da peça deve ser fechado, deve-se evitar os finais abertos, que deixam dúvidas em relação ao desfecho da história.



Atividade 3

Escolha uma criação dramaturgica que você já conhece e goste bastante. Pode ser uma peça, um filme, um capítulo de série, novela, ou uma história em quadrinhos. Você reconhece nessa dramaturgia algum dos traços que acabamos de abordar? Se sim, poderia indicar quais? Experimente comparar esses traços com os associados ao lírico e ao épico.

1.5 TABELA COM TRAÇOS ESTILÍSTICOS

Para ajudar você a refletir sobre outras possibilidades de abordagem dos traços estilísticos, compartilhamos logo abaixo uma tabela comparativa elaborada pela professora Cleise Mendes (1995d), utilizada em suas aulas de dramaturgia.

Traços diferenciais dos gêneros literários

LÍRICO	ÉPICO (narrativo)	DRAMÁTICO
Contemplação	Apresentação	Tensão
Subjetivo	Objetivo	Subjetivo/objetivo
O Eu Lírico	Narrador/personagens	Personagens

Presente (momento eterno)	Passado	Futuro
Eu	Ele	Tu
Confissão	Narração	Diálogo
Momento único (que se repete)	Autonomia das partes	Encadeamento das partes (causalidade)
Síntese	Análise	Antítese
“Suspensão” de espaço/ tempo	Dilatação de espaço/tempo	Contração de espaço/tempo
Função linguística: expressiva ou emotiva	Função linguística: representativa ou comunicativa	Função linguística: apelativa ou de influência
Principais espécies: canto, ode, balada, elegia, hino etc.	Principais espécies: epopeia, romance, novela, conto, crônica etc.	Principais espécies: tragédia, comédia, farsa, auto, alegoria, mimo etc.
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		
<p>MENDES, Cleise. “As Máscaras do Sujeito”. In: _____. Drama e Desejo: O Lugar da Catarse na Teoria do Drama. Salvador: ILUFBA, 1983.</p> <p>ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 2010.</p> <p>STAIGER, Emil. Conceitos Fundamentais da Poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997</p>		

Tabela 1 - Traços Diferenciais do Gênero Literário. FONTE: compilação do autor.



Atividade 4

Agora que você conhece os principais traços estilísticos dos gêneros épico, lírico e dramático, que tal experimentar esses modos diferentes de escrever? Que tal escrever uma poesia, talvez a letra de uma música, para expressar suas emoções e sentimentos? Você pode partir de uma sensação, de uma imagem, de um ritmo, ou de uma melodia. Ou que tal escrever um conto, uma crônica, ou simplesmente um testemunho de alguma lembrança importante para você? E que tal transformar essa lembrança, ou testemunho, em uma cena? Para isso, qual seria o conflito principal entre os personagens envolvidos?



Saiba Mais

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS

ARISTÓTELES. Poética. [tradução Eudoro de Souza]. São Paulo: Ars Poetica, 1993.

HOISEL, Evelina. Fronteiras do gênero dramático. In: LOPES, Cássia; LEÃO, Raimundo Matos de (Org.). Tempos de dramaturgias. Salvador: EDUFBA, 2014.

MENDES, Cleise Furtado. Estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

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

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

INDICAÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS

Poesia: MEIRELES, Cecília. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

Crônica: SABINO, Fernando. O Homem Nu. Rio de Janeiro: Record, 1986.

Dramaturgia: MENDES, Cleise. Noivas. Salvador: Funceb, 1998.

1.6 CONCEITOS FUNDAMENTAIS DE DRAMATURGIA

Agora que você foi apresentada(o) aos principais traços estilísticos dos gêneros literários, vamos nos concentrar em conceitos e práticas especificamente dramáticas. Embora voltadas para a escrita dramática, essas referências podem servir para a análise e para a criação de escritas criativas as mais diversas, não apenas para dramaturgia.

1.6.1 Fábula, enredo e intriga

“E a fábula é, segundo Aristóteles – e nesse ponto pensamos identicamente –, a alma do drama!” (Brecht, 2005, p.131).

É possível afirmar que a maioria dos empregos e significados do termo *fábula* se refere à dimensão narrativa de uma determinada obra. Em relação ao drama, o termo apresenta uma ambiguidade na sua designação, pois esta pode se referir tanto ao material narrativo (a *história* da peça) quanto à estrutura da peça (a maneira de contar a *história* da peça). Há uma concepção que associa a fábula tanto à noção atual e mais comum de *enredo* quanto à noção grega de mito (*mythos*) – que envolve todo um acervo de histórias partilhadas pelos integrantes de uma comunidade e que, portanto, seria preexistente às obras dos dramaturgos. Jean-Pierre Ryngaert (1996) comenta essa associação:

A fábula latina é uma narrativa mítica ou inventada. Podemos conceber uma fábula que existia antes da peça de teatro, como um material de que o poeta se apossou para construir a sua obra. Nesse caso, a fábula faz parte de uma espécie de reservatório de histórias inventadas, inscritas na memória coletiva. Na prática dramática dos antigos como na do

século XVII, os autores com frequência fazem alusão às suas fontes, a um material histórico à disposição de todos e no qual eles se inspiram livremente [...] A inventividade dos poetas dramáticos manifesta-se na recriação do material fabular [...] Assim, poderíamos dizer que, se buscamos a fábula ou o enredo de uma peça, fazemos o trabalho inverso desses autores, isolando o material narrativo das origens, despojado de qualquer arranjo dramático. No entanto esse material não se confunde com as fontes da obra (RYGAERT, 1996, p.54-55).

Resumindo: a fábula, o enredo, ou história é o relato *cronológico dos acontecimentos da peça* – e este material narrativo pode ser preexistente, ou não, à obra em questão.

A depender do contexto que demande a reflexão sobre a fábula/enredo/história de uma determinada peça, você pode ter abordagens bem diversas como: um simples resumo, um mapeamento das forças dramáticas principais, ou uma descrição detalhada de todos os acontecimentos e ações representados no referido texto dramático, entre outros resultados possíveis. Fazer o caminho inverso ao do dramaturgo e estabelecer um relato a partir de uma obra dramática demanda soluções para diversos problemas de ordem metodológica, ideológica e artística.

Esse processo pode ser considerado não apenas analítico, mas também criativo, na medida em que narrar os acontecimentos de um texto dramático exige uma interpretação, ou perspectiva estética, e também política, que permita definir, escolher e apresentar esses acontecimentos, considerados centrais para a construção do(s) sentido(s). A maneira como se buscará lidar com esses problemas, as soluções encontradas na tentativa de definir a fábula de uma determinada peça correspondem, portanto, à construção de um ponto de vista sobre o texto em questão.

Por outro lado, um dramaturgo, mesmo quando parte de uma fábula, história, ou enredo previamente definido, tem que criar a estrutura dramática de sua peça, ou seja, o modo como vai colocar em cena aqueles acontecimentos do enredo que escolheu transformar em drama: “De um instante à eternidade, do intracraniano ao intergaláctico, a estória de vida de todo e qualquer personagem oferece possibilidades enciclopédicas. A marca de um grande mestre é selecionar apenas alguns momentos, mas nos dar uma vida inteira”. (MCKEE, 2006, p.43).

Em síntese, há duas dimensões narrativas em um texto dramático: a fábula/enredo/história (sucessão temporal de acontecimentos) e a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos).

Para compreender melhor a diferença entre os termos, basta lembrar que a mesma fábula, enredo, ou história pode ser contada de infinitas maneiras. O modo como se conta, a sua *estrutura* é o que chamamos de intriga: “Estrutura é uma seleção de eventos da história da vida dos personagens, composta por uma sequência estratégica para estimular emoções específicas, e para expressar um ponto de vista específico” (MCKEE, 2006, p. 45).

O termo *intriga* certamente nos remete à ideia de *trama*, ou de peça com enredo intrincado, no qual o autor procura captar o interesse do leitor-espectador tornando a ação surpreendente, criando diversos obstáculos, investindo no desenvolvimento de uma *tensão* que procura o seu desfecho. Embora nem toda intriga tenha essas características, sabe-se que a noção é tradicionalmente associada a essas formas as quais, por sua vez, correspondem exemplarmente aos princípios estilísticos do gênero dramático.



Glossário

Fábula, ou enredo: sucessão cronológica dos acontecimentos, a *história da peça*.

Intriga: modo como são articulados os acontecimentos, a *mecânica da peça*.



Atividade 5

Escolha uma criação dramatúrgica que você já conheça e goste bastante. Pode ser uma peça, um filme, um capítulo de série, ou uma história em quadrinhos. Resuma em poucos parágrafos o enredo dessa dramaturgia. Exponha os acontecimentos principais na ordem cronológica da história, e não na ordem em que aparecem na obra escolhida.



Atividade 6

Agora tente descrever a intriga, ou seja, o modo como a história é contada. Você pode fazer uma descrição indicando as principais estratégias que o autor usou para apresentar o enredo, ou enumerar, em uma lista-roteiro, os principais acontecimentos. Porém, exponha os acontecimentos na ordem em que aparecem na obra, que pode não coincidir com a ordem cronológica do enredo.

1.6.2 Conflito

Quando se pensa em drama, o conflito é a questão considerada como central – o *conflito é o centro e o motor de uma intriga*. Ele é gerado por uma oposição de valores, conceitos, interesses ou vontades, representadas em cena por determinadas personagens. É importante compreender que essa oposição principal não está restrita a um problema entre as personagens, e sim entre as diferentes forças que elas representam.

A compreensão disso nos ajuda a não *reduzir* o conflito/problema a um mero caso de simpatia/antipatia, ou a um simples desencontro afetivo entre personagens. Por exemplo: na conhecida tragédia grega *Antígona*, escrita pelo dramaturgo Sófocles, há uma oposição evidente entre as personagens Antígona e Creonte – a protagonista quer a todo custo enterrar seu irmão falecido, mas o rei Creonte a proíbe, pois o morto foi julgado traidor e existe uma lei que impede seu sepultamento. Esse conflito encarnado nessas duas personagens expõe um problema para além delas, apresenta um questionamento temático. No caso, sobre a medida da justiça: qual lei vale mais, a dos humanos (Creonte) ou a dos Deuses (Antígona)? Ou então: qual lei vale mais, a lei dos humanos (Creonte), ou a da Natureza (Antígona)? Essas, por exemplo, são apenas duas interpretações bem sintéticas, mas muitas outras são continuamente desenvolvidas. É o que torna esse texto um clássico – a sua permanente capacidade de suscitar reflexões sobre questões humanas fundamentais.

Para ajudar na reflexão, podemos pensar em dois níveis de conflito presentes numa peça: o conflito *aparente* – encarnado na oposição entre determinadas personagens, ou grupos; e o conflito *essencial* – que diz respeito a problemática mais geral que o conflito *aparente* encarna. O conflito essencial é o conflito aparente abordado do ponto de vista temático, o que ele representa como *questionamento temático*.

É curioso observar que, atualmente, seja nos cursos de dramaturgia mais voltados para teatro, seja naqueles mais voltados para o audiovisual, a noção de conflito também é considerada como central, mas com frequência é associada exclusivamente a uma disputa interpessoal entre personagens, ou grupos – o que nós aqui chamamos de *conflito aparente*. Não há nada de errado com isso, é mais uma forma de lidar com a análise e com a criação de textos dramáticos.

Essa abordagem do conflito como *oposição entre indivíduos* é decorrente, sobretudo, da tradição teórica que se baseia nas postulações sobre o dramático do filósofo idealista alemão, Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831), pois originalmente, na *Poética* de Aristóteles, não há nenhuma menção ao conflito como centro da poesia dramática. Para a poética aristotélica, o mais importante numa intriga é o arranjo dos acontecimentos no sentido de provocar uma mudança de estado no destino do protagonista. A essa *reviravolta* dramática, ou ponto de virada da trama, atualmente conhecida no jargão audiovisual como *plot point*, Aristóteles chamou de peripécia.

Porém, como explica Peter Szondi (2011), a partir do Renascimento, com a mudança de uma perspectiva filosófica teocêntrica para uma visão mais antropocêntrica de mundo, o drama passou gradativamente a se configurar como *relação interpessoal no presente*, ou a ter esse horizonte como ponto de partida.

Dessa forma, com o tempo, foram acrescentados aos princípios aristotélicos outros aspectos, configurando um paradigma teórico que Szondi define como drama absoluto, enquanto alguns estudiosos definem como concepção *aristotélico-hegeliana* do drama (SARRAZAC, 2017). Em síntese, essas concepções de drama corresponderiam aos pressupostos aristotélicos, acrescentados de algumas concepções particulares de Hegel, expostas em seus *Cursos de estética* (HEGEL, 2000; 2001; 2002; 2004).

Para o filósofo alemão, seria a partir do confronto entre vontades humanas que se desdobraria a ação dramática. A existência de um conflito como motor da intriga, em nosso entendimento, seria uma das principais características de um modelo virtual de drama hegeliano:

Mas a ação dramática não se limita à simples realização de uma empresa que prossegue pacificamente seu curso. Ela corre essencialmente sobre um conflito de circunstâncias, de paixões e de caracteres que desencadeiam as acções e reacções, e necessita de um desenlace. Assim, o que temos sob os nossos olhos é o espetáculo móvel e sucessivo de uma luta animada entre personagens vivas, que perseguem objectivos opostos, no meio de situações cheias de obstáculos e de perigos; são os esforços dessas personagens, a manifestação do seu carácter, a sua influência recíproca e as suas determinações; é o resultado final desta luta que, ao tumulto das paixões e das acções humanas, faz suceder o repouso (HEGEL, 2004, p. 325).

É possível também reconhecer, na citação acima, muitos aspectos recorrentes ainda hoje nas dramaturgias contemporâneas mais influenciadas pelas tradições, especialmente nos roteiros audiovisuais. A dinâmica descrita por Hegel, por exemplo, propõe a seguinte estrutura dramática: estado de repouso que é perturbado por um conflito entre personagens. A luta desses personagens por seus objetivos se dá por meio do desenvolvimento de acontecimentos complicadores, que intensificam a tensão até seu ápice. Em seguida, há o desenlace, a resolução do conflito, seguida de uma volta ao estado de repouso. Como é possível perceber, essa é uma estrutura bastante tradicional e muito utilizada em filmes de diversos gêneros, especialmente os de ação.

O que queremos destacar, entretanto, é a multiplicidade das tradições. A herança aristotélica, como vimos, desde sempre, vai sendo redimensionada, reinterpretada e difundida com novas reconfigurações. A própria ideia de um drama aristotélico-hegeliano pode parecer um contrassenso na medida em que Aristóteles nem menciona o *conflito* como um pré-requisito da ação dramática e, sim, a mudança da boa para má fortuna, ou vice-versa – em outros termos, a modificação do contexto original do herói, a reviravolta de seu destino. Ou seja, mesmo quando tratamos dos princípios tradicionais do drama, é importante que tenhamos em vista a diversidade das tradições envolvidas em qualquer abordagem teórica e prática.



Glossário

Conflito: principal oposição de valores, conceitos, interesses e/ou vontades, representada por determinadas personagens na intriga.

Conflito aparente: principal oposição entre determinadas personagens, ou grupos.

Conflito essencial: principal questão temática que o conflito aparente indica.

1.6.3 Situação dramática

A segunda noção central para dramaturgia é a de *situação dramática*. Nos estudos de dramaturgia, a noção tem sua principal formulação na obra *As duzentas mil situações dramáticas* (SOURIAU, 1993) do filósofo e estudioso de estética Etienne Souriau (1892-1979). Para o autor francês, situação dramática seria a “[...] forma particular de tensão inter-humana e microcós mica do momento cênico” (SOURIAU, 1993, p. 35).

O momento cênico pode corresponder a qualquer parte tomada como unidade de um texto dramático, ou de uma montagem teatral (geralmente, a cena é tomada como a menor unidade). Destacamos então que Souriau (1993) parte da dimensão da cena, da dimensão *microcós mica*, para identificar funções dramáticas, as quais, juntas, formariam um sistema de forças. Esse sistema, que articula as dimensões macro e microcós micas da obra, em cada uma de suas cenas (ou momentos da ação), é o que ele define como situação dramática:

Uma situação dramática é a figura estrutural esboçada, num momento dado da ação, por um sistema de forças – pelo sistema das forças presentes no microcosmo, centro estelar do universo teatral; e encarnadas, experimentadas ou animadas pelos principais personagens daquele momento da ação. [...] E elas são também função do universo total da obra, do macrocosmo cujo microcosmo das pessoas é o centro e a possibilidade de presença (SOURIAU, 1993, p.38 -39).

O estudo de Souriau, ferramenta para construir e explorar as relações dramáticas de um texto, baseia-se nas noções de *microcosmo* e *macrocosmo*, as quais referem-se ao caráter focal da escritura dramática. No drama, *aquilo que se vê em cena* (o microcosmo) está determinado por *aquilo que não é mostrado* (o macrocosmo, o contexto). A análise das relações entre o momento cênico e o seu contexto geral, das relações entre espaço microcós mico (*intracênico*) e espaço macrocós mico (*extracênico*), contribui para a abordagem de um texto dramático e para constituição de um ponto de vista tanto sobre sua ação geral quanto sobre seus momentos específicos.

E aí está, de modo geral, a regra do jogo. O microcosmo cênico tem o poder de por si só representar e sustentar satisfatoriamente todo macrocosmo teatral, sob a condição de ser tão ‘focal’ ou, se preferirem, a tal ponto estelarmente central, que seu foco seja o do mundo inteiro que nos é apresentado. Esta organização estelar do universo da obra, organização tal que um certo ponto de tensão inter-humana lhe serve de centro e núcleo, e, limitado e encerrado no cubo cênico,

irradia em volta toda cosmicidade da obra, tal é a condição fundamental do teatro (SOURIAU, 1993, p. 19-20).

O trabalho de Souriau contribuiu para a criação do *modelo actancial* elaborado pelo linguista russo A. J. Greimas (1917-1992) com o objetivo de oferecer suporte à análise de textos narrativos. Anne Ubersfeld (2005), pesquisadora alemã, discorreu sobre aspectos desse modelo, desenvolvendo sua aplicação para a análise de textos dramáticos. Embora não se aplique a todo e qualquer texto dramático, se considerarmos algumas tendências da dramaturgia contemporânea, o modelo actancial, tal como abordado por Ubersfeld, continua útil como ferramenta de análise para muitas peças recentes, e é considerado diferente dos métodos de estudo dramatúrgico tradicionais.

O modelo trata as personagens por sua função em um sistema de ação, e não pelos traços psicológicos de seu caráter. A principal característica do modelo actancial é operar com a identificação de um sistema de forças – como preconizava Souriau através de suas situações dramáticas. No entanto, para Souriau, a situação dramática identificava o sistema de forças de um determinado momento da ação – referia-se ao plano cênico. O modelo actancial de Greimas, atualizado por Ubersfeld, por sua vez, embora se baseie no mesmo pressuposto de Souriau (identificação de um sistema de forças), estabelece um sistema geral da ação dramática – diz respeito a obra em sua totalidade, não apenas a um determinado momento de sua intriga.

Numa estrutura tradicional de drama, acontecimentos modificam as situações dramáticas iniciais, que se desdobram em outras, fazendo progredir linearmente a ação até o seu desfecho, com uma dinâmica de encadeamento, causalidade, necessidade. Assim, podemos identificar um sistema de forças, tanto na dimensão de uma cena específica (plano cênico), quanto na dimensão total da obra (plano da ação dramática). O sistema, identificado num determinado momento cênico, corresponderia a uma situação dramática. O sistema geral, identificado na totalidade de uma determinada intriga, corresponderia a seu modelo actancial (modelo da ação).

Além de se referirem a diferentes dimensões de uma obra dramática, há também diferenças, não fundamentais, mas significativas, entre os modelos de Souriau e o modelo actancial. Sem que precisemos detalhar essas diferenças, tomamos, operativamente, o modelo actancial e o aplicamos, quando proveitoso, tanto na dimensão geral quanto focal da ação dramática.

Assim, reunimos ambas as noções e denominamos *situação dramática da cena* à figura microcós mica, passível de ser esboçada pelas forças atuantes em determinado momento cênico – em outras palavras, o modelo actancial de uma cena; e denominamos

modelo actancial da peça à interpretação de sua dimensão macrocósmica, de sua narrativa total, de sua *ação dramática*. As relações entre essas duas dimensões, como foi afirmado por Souriau, abrem possibilidades de reflexão sobre textos dramáticos e caminhos de criação cênica.

Toda situação dramática é gerada por uma força orientada, força esta da qual um dos personagens é sede ou presa, como quiserem. Ela reside nele. Ele a encarna, ela o impele, ele arde nela, e através dele ela galvaniza e orienta dinamicamente todo o microcosmo teatral. Sua presença no macrocosmo, no universo da obra, é focal: é ela que esboça e situa nele esse microcosmo, seu centro estelar (SOURIAU, 1993, p. 60).

Resumindo: propomos a utilização da noção de *situação dramática* de Souriau, mas não o seu modelo de sistema. Em seu lugar, propomos a adesão, operativa, do modelo actancial, tal como apresentado por Ubersfeld (2005). Esse modelo será tratado aqui, portanto, em diálogo com o conceito de *situação dramática* de Souriau. Diante dessas questões teóricas, torna-se ainda mais necessária uma breve síntese do modelo actancial, por meio da abordagem de Ubersfeld (2005).

1.6.3.1 O modelo actancial

O modelo actancial é uma importante ferramenta teórica para orientar nossa análise no caminho da intriga para a ação, quando vamos da estrutura mais superficial, concreta e visível do texto, para a análise de sua estrutura mais profunda. Para isso, devemos observar a dinâmica das forças que regem a obra, ou o trecho em questão.

O modelo actancial de Greimas, o qual Anne Ubersfeld (2005) aplicou na análise de textos dramáticos, parte do princípio de que a narrativa é um fluxo desencadeado por um *actante* que, por sua vez, age movido por um vetor de desejo intenso. O ponto de partida de uma narrativa, nessa perspectiva, é a ação de cumprimento de um desejo (ou necessidade). A escolha do *actante* que ocupará a posição de Sujeito do esquema determinará modelos actanciais distintos e a adoção de interpretações diferentes sobre a peça em questão.

Não existe um modelo actancial “certo” – o modelo é um instrumento para ajudar na construção de um, ou de vários pontos de vista sobre uma determinada narrativa, orientando o estudo de suas estruturas. As unidades desse método de análise, os *actantes*, constituem uma categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos),

incluindo representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Sociedade etc. A definição desses *actantes* pode ser configurada num sistema de flechas:

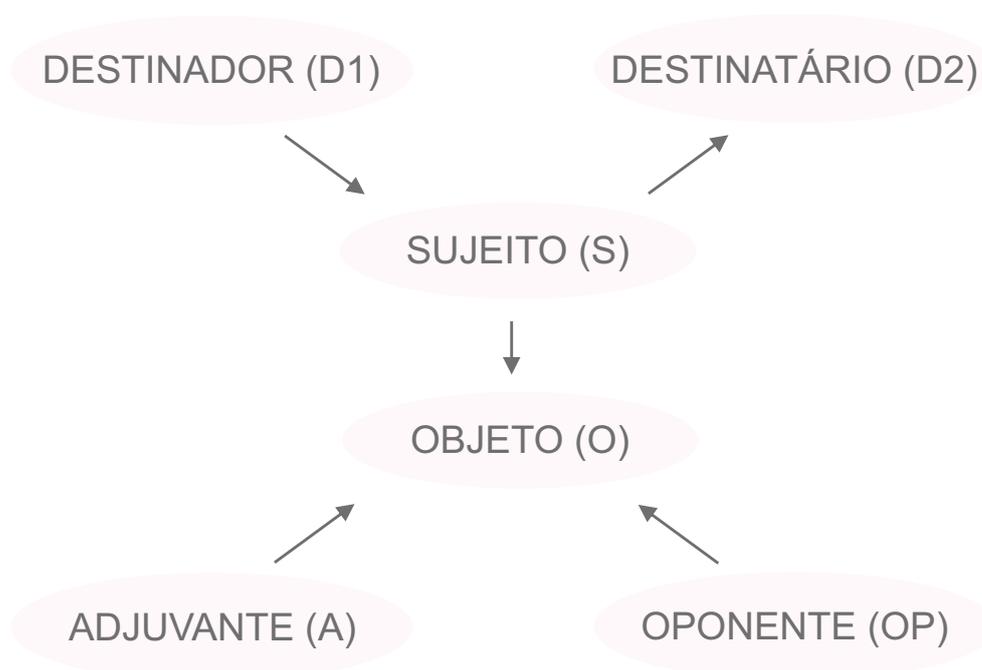


Figura 1 - Modelo Actancial 1.

Esse sistema corresponde a uma frase-síntese da estrutura de forças da narrativa:

Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op. Toda narrativa pode se reduzir a esse esquema de base [...] (UBERSFELD, 2005, p.36).

A aplicação do modelo actancial teria o objetivo de esboçar a figura estrutural de uma peça, seu sistema de forças, tendo em vista a totalidade da obra. Mas, como afirmamos, num processo de montagem, escrita, ou mesmo de leitura de uma obra, é comum estabelecermos um sistema de forças para cada cena, ou mesmo refletirmos sobre como o sistema geral de forças se reflete no momento cênico – na dimensão microcós mica. Seja para observar se há correspondência entre as duas dimensões, seja no sentido de identificar uma configuração de forças diferente daquela relativa ao sistema geral, a noção de *situação dramática* continua operativa. Essa noção formulada por Etienne Souriau (1993) é um ponto central para uma reflexão sobre dramaturgias tradicionais e contemporâneas.

É possível perceber, entre outras recorrências, que diversas obras modernas e contemporâneas apresentam uma única situação dramática que permanece inalterada, ou que se altera perto do final da narrativa. Ao invés de uma ação que progride de maneira linear, complicando-se e resolvendo-se, com transformações de situações dramáticas em outras, temos uma única situação dramática, em torno da qual se articulam ou, simplesmente, ocorrem acontecimentos, muitas vezes aleatórios, outras vezes marcados como repetição, reiteração, recomeço. Esses acontecimentos não transformam substancialmente a situação dramática da cena, no máximo lhe acrescentam mais dimensões de ação.

Tomemos dois exemplos bem conhecidos: a tragédia grega *Édipo Rei*, de Sófocles, e *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Em *Édipo*, na tentativa de descobrir quem seria o assassino do rei Laio, para salvar a cidade da peste, o personagem-título segue uma trajetória linear de investigação até o desfecho do enigma, vivenciando, nesse processo, uma mudança radical de destino e o reconhecimento de que ele próprio é o assassino que procura. Em *Édipo*, a situação dramática inicial vai se alterando e se desdobrando em outras à medida que novas informações surgem e que a investigação avança. Já em *Esperando Godot*, as personagens Vladimir e Estragon esperam por Godot e essa situação não se altera em todo o texto. As cenas alternam diálogos e atitudes pontuais, mas o modelo actancial da peça corresponde à situação dramática da maioria das cenas: uma espera – que não cessa.

É importante destacar como a noção de situação dramática de Souriau, assim como o modelo actancial de análise aplicado ao drama por Ubersfeld (2005), são adequados a uma concepção tradicional de ação dramática – mas funcionam também em peças cuja intriga se resume a, apenas, uma situação que não se altera.

Valorizando mais o desejo do que o conflito, Souriau aposta no drama como desenvolvimento de situações. Se essas representariam sistemas de oposições e atrações, de convergências morais e de explosões destrutivas, de alianças e divisões hostis, é o que teremos de ver, procurando bem determina-las. Mas, ainda assim, essas forças são *funções dramáticas*, isto é, cada uma delas, por um lado, age em um determinado sentido para compor um sistema. Identificar esse sistema permite construir um ponto de vista sobre uma obra, ou sobre uma cena. Por isso, no processo de escrita e análise, é recomendável desenvolver diferentes modelos actanciais para uma mesma peça, ou cena. Essa é uma poderosa forma de estudo dramatúrgico.

1.6.3.2 Exemplo de aplicação do modelo actancial

A seguir, retomamos um exemplo da tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016) para analisar, via modelo actancial, a ação global de uma peça contemporânea brasileira. Vejamos o início da peça *Uma Noite na Lua*, do dramaturgo pernambucano João Falcão:

Um homem em cima de um palco.

Pensando.

Uma luz mais assim,

E um silêncio.

Pausa.

Será que a Berenice vai gostar desse começo?

É claro que ela vai ver a peça.

Também se não for, azar o dela.

Um homem em cima de um palco pensando.

Pensando alto, é claro, senão como é que o público vai saber o que é que ele está pensando?

Um homem em cima de um palco, pensando alto.

Pausa.

Ô Berenice, você foi meio burra!

Burra não, como é que você ia saber, não é?

Você foi mais é sem sorte.

Viveu comigo tanto tempo, e nada que eu pensava dava certo.

Ou eu pensava e não escrevia,

ou escrevia e não terminava,

ou terminava e ninguém lia, e nunca dava em nada.

Foi só você me deixar, pronto. Eu vou fazer sucesso.

Será que era você, Berenice? Desculpa, mas até parece.

Esquece a Berenice, e pensa na peça!

Um Homem, em cima de um palco, pensando.

Pausa.

Você precisava ver, Berenice.

O jeito que eu cheguei pro cara lá na festa. E a minha cara de gente: Desculpa, você não me conhece, mas por acaso eu escutei sua conversa, enfim, eu tenho a sua peça. A peça que você procura. Um Homem em cima de um palco, pensando. Está pronta. Eu tenho essa peça.

Você acredita que eu tive coragem, Berenice?

Você acredita que eu disse isso?

Nem eu acredito que eu disse.

Mas eu disse: Escrevi essa peça, faz tempo. Nunca mostrei a ninguém. Nunca achei que fosse o momento. Mas agora eu não tenho dúvidas. Você é o ator perfeito pra representar minha peça.

Assim, sem culpa.

Nem parecia eu.

Mas era.

Eu mesmo.

E nem doeu, acredita? Foi normal. Parecia que eu tinha nascido pra isso. Pra estar naquela festa naquele momento, falar aquilo ali daquele jeito e deixar o cara louco de vontade de ler minha peça. Queria que eu viesse aqui em casa, na mesma hora, pegar o texto pra ele.

Eu falei agora?

Ele falou por que não?

Eu falei por que não amanhã?

Ele falou amanhã de manhã?,

Eu falei por que não?

Foi lindo!

Lindo não. Profissional.

Ele é um ator e precisa de uma peça.

Eu sou autor, tenho a peça que ele precisa e eu preciso de um ator

como ele.

Ele é importante? Eu também vou ficar. Quando estrear minha peça.

E depois aquilo era uma festa, Berenice, eu não ia sair correndo pra casa, só porque alguém se interessou por minha peça.

Não, eu nunca te mostrei essa peça, Berenice.

Não. Essa peça não.

Não, eu nunca te falei dessa peça.

Não, eu não tenho essa peça, Berenice, mas eu vou ter.

Pausona.

Um homem em cima de um palco pensando.

Pausa.

Eu vou escrever essa peça.

[...] (FALCÃO, 1998, p.1).

A premiada peça *Uma noite na Lua*, de João Falcão, estreou em 1998 no Rio de Janeiro, dirigida pelo autor e interpretada por Marco Nanini. A montagem ganhou o Prêmio Shell de melhor texto e o Prêmio Sharp de melhor espetáculo daquela temporada. Em 2012, o texto ganhou nova montagem de Falcão, agora, interpretada pelo jovem ator Gregório Duviver, reconhecido, entre outros trabalhos, por ser integrante do coletivo de humor *Porta dos Fundos*.

Como é possível perceber no trecho inicial citado, trata-se de um dramaturgo tentando escrever uma peça. A ação do personagem é criar um texto dramático em apenas uma noite: o tempo é seu oponente, em princípio. Mas não apenas o tempo. Entre outros aspectos, destaquemos aqui o fato de que o personagem dramaturgo (o corpo do texto não indica um nome para o enunciador) não concentra seus esforços em torno da criação de uma fábula no sentido tradicional, ou, pelo menos, não consegue fazê-lo.

Em sua aflição criativa, o personagem imagina uma situação (*um homem em cima de um palco pensando*) e parece querer lançar mão de qualquer estratégia que funcione, mas suas tentativas de construir o texto são constantemente interrompidas e pressionadas por seus pensamentos (vozes), que evocam diferentes dimensões de sua vida cotidiana, profissional e afetiva. Dividido entre vários *eus*, que dialogam, cada um, com diferentes enunciadores, problemas, desejos e projeções de futuro, a peça apresenta o personagem

dramaturgo num processo de impressionante polifonia, a qual, no decorrer do texto, vai explicitando a (con) fusão entre a ação (o processo) de criar/pensar do autor e o que seria o produto de sua criação.

A peça de Falcão tem várias características que se desviam dos traços estilísticos dramáticos tradicionais que abordamos. Ainda assim, apliquemos o modelo actancial à peça de Falcão e será possível encontrar, apesar de seus desvios, um sistema bem recorrente e tradicional: o das histórias de amor.

Ao comentarmos que o personagem dramaturgo de *Uma noite na Lua* era constantemente interrompido por pensamentos diversos em sua tentativa de criar uma peça, não abordamos a principal figura com a qual os pensamentos do dramaturgo dialogam: Berenice, sua ex-mulher.

A partir de uma preocupação central com Berenice, todas as outras questões vêm à tona: o personagem está sem gás, sem telefone, abandonado, sem carreira, sem texto, sem ideias. Escrever a peça, fazer sucesso, seria uma forma de consertar tudo isso e trazer de volta Berenice: “[...] A Berenice vai ter certeza que é pra ela essa música, essa peça. Ah, Berenice, por favor. Como você é presunçosa! [...]” (FALCÃO, 1998, p.8). No final de *Uma noite na Lua*, os dois planos de ação, o do dramaturgo que pensa numa peça, e o do personagem (o homem em cima do palco pensando), que o dramaturgo imagina, se fundem. E o dramaturgo imagina a volta de Berenice e a entrega de seu texto, que ele teria concluído:

E pulo pra um dia qualquer, lá na frente. Um dia em que eu já vou ter inventado esse final há muito tempo.

[...]

E se tudo acontecer como eu penso, vai ser muito bom pro cara que vai estar fazendo essa peça. Ele vai estar muito feliz nesse momento.

E onde era que eu estava enquanto eu pensava nisso?

Esperando um táxi. E esse táxi que não chega! E esse final que não aparece!

Até que aparece. Um táxi. “Táxi!” E eu penso: “está ocupado”, e penso “odeio quando eu faço sinal pra táxi ocupado”. E penso “se está ocupado porque é que parou aqui na frente? E esse final que não aparece?” aparece a

Berenice. Saindo do táxi. Bem aqui na minha frente. E ela me diz:

Trilha para bruscamente.

Oi!

Oi, Berenice.

Você está saindo?

Porquê? Você está voltando?

Está parecendo.

Então fica aí, Berenice. Vai subindo. Sua chave está lá, atrás do quadro.

Eu estou saindo mas eu estou voltando.

E a Berenice acha uma graça dessa besteira! A mesma graça que achava no começo.

E acha mais graça ainda quando eu fico emocionado.

Eu mudei, Berenice. Agora eu sou outro homem.

A Berenice fica olhando pra mim, eu fico olhando pra ela, ela fica olhando pra mim enquanto eu penso: “Engraçado... a Berenice voltou pra mim antes de saber que eu tinha mudado.” e penso sobre isso mais um tempo ainda e vou pensando e vou pensando e chego lá na lua. E quando volto encontro a Berenice às gargalhadas de ver que eu não mudei foi nada

Pára com isso Berenice.

Para de rir de mim.

Pára, Berenice!

Vem cá.

Me dá um Beijo.

Aí já viu.

Música.

Vai ser aquela coisa de beijo, e aquele vai-entra no táxi-volta-beijo, e mais um vai-entra no táxi-volta-beijo, e aquela música de beijo, e aquele beijo e aquele beijo...

Apoteose e fim da música de beijo.

E acabou a peça.

Fim

(FALCÃO, 1998, p.30-31).

Uma interpretação possível para a estrutura dramática de *Uma noite na Lua* está no seguinte modelo actancial: O Amor, a força/actante D1, conduz o Dramaturgo, sujeito S, a trazer de volta/reconquistar sua ex-mulher, Berenice, o objeto O. O actante D2, em favor do qual o Dramaturgo age, corresponde a ele próprio, recorrência nos modelos actanciais mais convencionais de histórias de amor. A peça, e seu eventual sucesso, seriam adjuvantes do Dramaturgo. Berenice, por ter abandonado o autor, ou a sombra dela, invadindo o pensamento do dramaturgo a toda hora, se constituiria em oponente, assim como o Tempo (pois ele tem apenas uma noite). Usando o sistema de flechas, portanto, uma opção possível é:

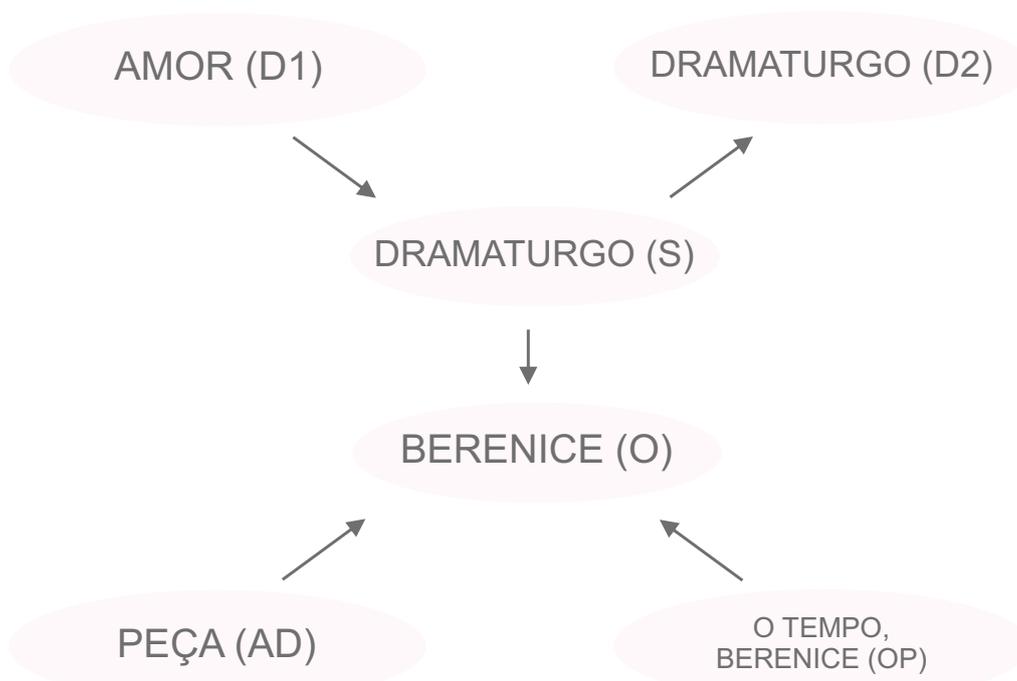


Figura 2 - Modelo Actancial 2.

Segundo Ubersfeld (2005), toda busca amorosa poderia se reduzir a um esquema básico de mesma ordem. O exemplo da autora assemelha-se ao da peça de Falcão. A diferença estaria no desdobramento autorreflexivo da situação de *Uma noite na Lua*, fruto do caráter *metadramático* da intriga.

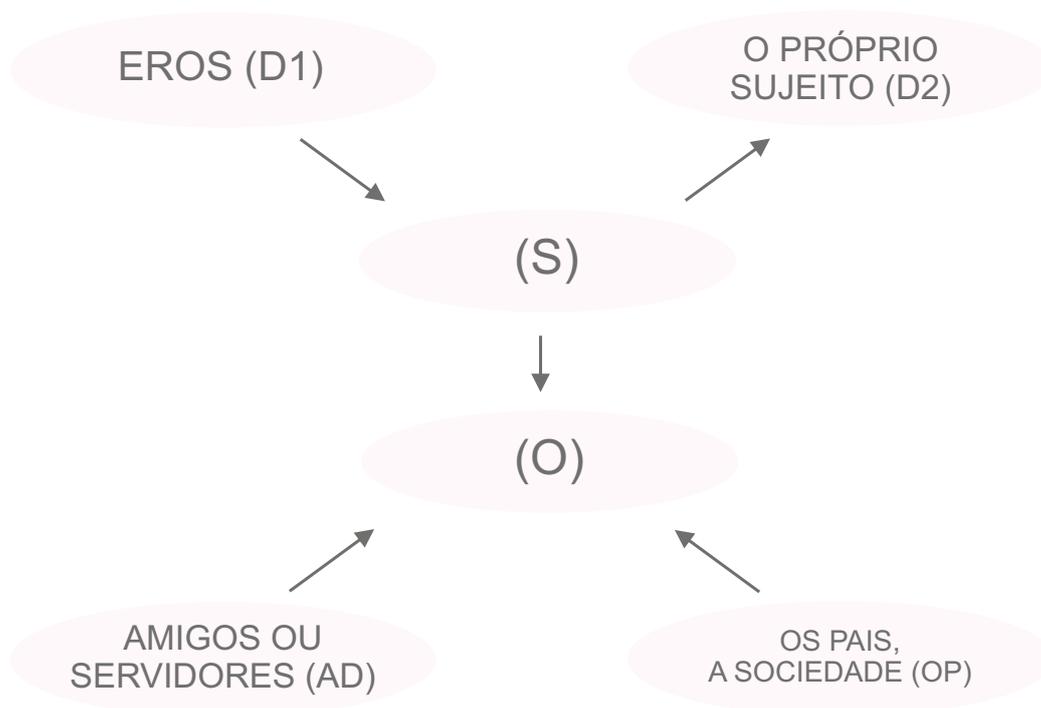


Figura 3 - Modelo Actancial 3.

Aqui, sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do “destinador” há uma força “individual” (afetiva, sexual) que de uma certa maneira se confunde com o sujeito. Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do destinador pode estar vazia, indicando a ausência de uma força metafísica ou a ausência da cidade: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode, também ela, estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do objeto, por exemplo, é, como veremos ocupada por vários elementos ao mesmo tempo (UBERSFELD, 2005, p.36-37).

A observação final de Ubersfeld, de que a casa do objeto pode ser ocupada por vários elementos, é também uma opção para o esquema actancial de *Uma noite na Lua*. Escolhemos colocar Berenice apenas, indicando nossa interpretação de que todos os outros desejos e problemas do personagem seriam questões secundárias diante de seu abandono pela ex-mulher. Porém, se seguirmos o conselho de Ubersfeld, podemos colocar como *objeto*, no esquema actancial de *Uma noite na Lua*, também a peça que tem que ser escrita e todos os desejos explícitos do personagem dramaturgo, como o de fazer sucesso e pagar as contas, por exemplo.

O que importa é a consciência de que, ao tentar definir um sistema actancial para uma peça, fazemos escolhas determinantes para construção de um ponto de vista sobre sua ação. Nesse sentido, sempre será uma questão determinante para orientar seu ponto de vista a *escolha de qual actante irá ocupar a função de Sujeito no sistema* (seja de uma cena, seja no geral).



Glossário

Situação dramática: *sistema* de forças as quais estruturam determinado momento cênico e que são encarnadas pelos principais personagens da cena.

Modelo actancial: ferramenta teórica para identificar o *sistema de forças* que estrutura uma ação dramática em sua totalidade. Pode também ser utilizado de maneira pontual, em determinados momentos cênicos, para identificar, ou propor, conflitos e situações dramáticas.

Ação dramática: sistema que relaciona de maneira causal um conjunto de situações colocadas pela intriga. É desencadeada por um desejo, ou necessidade de algum Sujeito, a ser representado por um personagem, ou grupo específico. Definir quem é esse Sujeito é determinante para identificar qualquer ação – *toda ação é a ação de alguém, ou de algo*.

Microcosmo: corresponde à situação dramática de um determinado momento cênico.

Macrocosmo: todo o contexto que envolve um determinado microcosmo, em função da totalidade da intriga. Pode corresponder ao modelo actancial de determinada ação dramática.



Atividade 7

Agora, vamos exercitar. Lembra-se da obra dramática que você escolheu para analisar o enredo e a intriga? Nosso exercício agora é tornar a sua descrição daquela intriga ainda mais detalhada através da identificação de um conflito principal e das diferentes situações dramáticas que a compõem.

1- Para começar, identifique na obra dramática que você escolheu o **conflito** que você percebe imediatamente no nível da intriga. Para ajudar, você pode pensar nas duas dimensões de conflito que abordamos: o *conflito aparente* e o *conflito essencial* da intriga.

2- Agora, divida a obra dramática que você escolheu, buscando identificar as diferentes **situações** que compõem a intriga. Lembre-se de que uma situação dramática é um *sistema de forças presentes* em determinado momento cênico e encarnadas pelos principais personagens da cena. Você pode desenhar cada um desses sistemas usando o modelo actancial que abordamos, ou tentar descrever essas situações por meio de verbos. Por exemplo: *esperar Godot*; *descobrir o assassino do rei Laio* etc. Atenção: a transformação de uma situação em outra geralmente se dá por um fato ou acontecimento que modifica esse desenho, ou esses verbos, fazendo com que se alterem as posições das personagens em relação ao conflito.

3- Agora, que você já identificou as diferentes situações do texto, que tal refletir sobre a totalidade da intriga? Para isso, que tal esboçar um, ou alguns modelos actanciais para essa **ação dramática**? Quem você vai colocar na posição de Sujeito e porquê?

1.6.3.3 Mais dicas para a utilização do modelo actancial

Agora, vamos refletir ainda mais especificamente sobre a ação dramática. Segundo consta em apostila da professora Cleise Mendes (1995a), ao caminhar com a análise da intriga para a ação, você vai da estrutura mais superficial, concreta e visível do texto, para a estrutura profunda, na qual deve ser observada a dinâmica das forças que regem toda a obra. Como fazer isso? A utilização do modelo actancial é uma excelente opção. Reproduzimos abaixo algumas dicas da professora Cleise Mendes (1995a):

- 1- A análise de um texto segundo esse modelo difere do estudo dramatúrgico tradicional por tratar as personagens segundo sua função no sistema da ação, e não pela investigação dos traços psicológicos do seu caráter. O modelo actancial parte da ideia de actante, categoria que ultrapassa a noção de personagem (seres antropomórficos) e pode incluir representações abstratas como Deus, Pátria, Poder, Paixão, A Cidade, A Sociedade, etc. Actante é tudo aquilo ou aquele que interfere num processo ativo.
- 2- Em todo processo de ação existem 3 pares de actantes:

O par sujeito/objeto - o sujeito realiza uma ação sobre o objeto, movimenta-se para ele, positiva ou negativamente, para salvá-lo, conquistá-lo ou destruí-lo; isso é indicado pela flecha do desejo: $S \rightarrow O$.

O par destinador/ destinatário, D1 e D2. Destinador: De quem ou de que depende a obtenção de O? Por causa de quem ou de que o Sujeito age? O destinador é tudo aquilo que leva o Sujeito a agir. Destinatário: Em favor de quem ou de que S deseja O? Estes actantes são os mais difíceis de identificar, pois eles remetem para implicações ideológicas, para o quadro de valores, para a dimensão social ou metafísica da obra.

O par adjuvante/oponente, A e Op. Eles favorecem ou contrariam o desejo de S sobre O. São actantes secundários ou circunstanciais.

Obs: Todos os actantes, salvo o sujeito, podem ser abstratos. Uma mesma função actancial pode ser preenchida por várias personagens. Um mesmo personagem pode ter mais de uma função actancial. Um personagem pode passar de uma casa actancial a outra, no decorrer da ação. O sujeito não precisa necessariamente se confundir com o herói, embora isto seja o mais comum.

O sujeito pode ser representado na peça por um grupo de indivíduos, por exemplo.

- 3- O modelo actancial combina um jogo de forças, simbolizado, como vimos, por um sistema de flechas, para explicar as estruturas profundas da obra. Os actantes preenchem as funções elementares da frase - um sintagma simples. O verbo é excluído; todos os actantes são nominais. Assim, após a identificação dos lugares actanciais das personagens numa obra, pode-se armar uma frase do tipo:

D1 leva S a agir sobre O em favor de D2, ajudado por A e contrariado ou impedido por Op.

Assim, como sugeriu Anne Ubersfeld, numa intriga clássica que trata da busca amorosa geralmente temos:

D1 (O Amor) leva S (O Amante) a buscar O (O objeto amado) para D2 (o próprio Sujeito) com a ajuda de A (amigos ou colaboradores) e contrariado por Op (a família, a sociedade).

Outro exemplo: A Cidade (D1) faz com que Édipo (S) procure O Culpado (O) em favor de si mesmo e da própria Cidade (D2), com a ajuda da Cidade e de Creonte (A) e com a oposição da Cidade, de Tirésias e de Jocasta (Op).

Desse modo, o esquema geral mostra como A Cidade passa sucessivamente de um actante a outro, primeiro identificada com o sujeito, o Rei, ao final oposta a ele, pela interdição do incesto e do parricídio.

- 4- Um outro modo, tradicional e bastante útil, de captar a ação do texto é buscar um verbo ativo que, unido a seu objeto, resuma o movimento no qual estão envolvidas todas as personagens, voluntariamente ou não. Por exemplo, em O Jardim das Cerejeiras, salvar o cerejal, em Édipo-Rei, encontrar o assassino.



Atividade 8

Qual tal, a partir das informações que abordamos até aqui, você **criar uma nova intriga**? Nesse caso, que tal pensar em um assunto que te interessa e, em seguida, tentar traduzir esse assunto em forma de um conflito dramático? Se você conseguir imaginar um conflito, tente pensar agora no macrocosmo da peça, ou seja, no contexto em que esse conflito ocorre. Que tal imaginar o modelo actancial de sua intriga? A partir dele, você pode imaginar as principais questões relativas à estrutura dramática de sua nova criação dramatúrgica.

1.6.4 Personagem

Dois outros conceitos fundamentais do gênero dramático são *personagem* e *diálogo*. A seguir, novamente vamos nos basear na tese *Dramaturgias de desvio* (SANCHES, 2016) para sintetizar informações relevantes sobre esses termos. Começamos pela noção de personagem e por alguns aspectos gerais que definem suas principais acepções no universo literário.

1.6.4.1 Questões sobre a noção de personagem

Item fundamental da narrativa e, conseqüentemente, da ação dramática – o personagem é um ser ficcional, não existe fora das palavras e, no entanto, representa pessoas segundo modalidades próprias da ficção. A ambiguidade e mesmo a confusão entre personagem e pessoa, tão frequente ainda hoje, indica como a complexidade desses seres construídos pela linguagem desafia as abordagens teóricas.

A noção de drama está totalmente vinculada à noção de personagem. Se o drama pode ser originalmente definido como *representação de uma ação*, para citar a definição aristotélica, essa ação é desempenhada por personagens que *agem diante de nós*. No verbete *Personagem* (PAVIS, 2011) do *Dicionário de Teatro* de Pavis, encontramos uma definição de *persona* como a máscara usada pelo ator no teatro grego, e que correspondia ao papel desempenhado por ele. O termo não se refere ao personagem esboçada pelo

autor dramático. O ator e seu personagem não se confundiam na antiguidade, o ator era apenas seu executante, e não sua encarnação. De acordo com a noção apresentada no verbete, “[...] toda sequência da evolução do teatro ocidental será marcada pela completa inversão dessa perspectiva” (PAVIS, 2011, p. 285), ou seja, o personagem passa a se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transforma-se em entidade psicológica e moral *semelhante aos outros homens*, responsável por produzir no espectador um efeito de identificação.

Temos então, nessa perspectiva apresentada, uma distinção entre *ação* e *caráter* na definição do personagem. Quanto mais definida a partir de suas ações, o personagem pode ser associada a uma noção mais aristotélica: “[...] não agem as personagens para imitar caracteres, mas assumem caracteres para efetuar certas ações” (cap. VI da Poética). Quanto mais definível por seu caráter (no sentido de identidade psicomoral) o personagem se aproximará de uma construção mais moderna, ou individual do termo.

O texto dramático tem a necessidade do personagem para *unificar* os procedimentos de enunciação, vetorizar a ação dramática e possibilitar a construção do sentido. Em relação ao espetáculo, o personagem ainda se apresenta para o ator como um *instrumento capaz de unificar o seu papel* – meio de orientar um pensamento sobre a enunciação de seu conjunto de falas. Já para o público, podemos afirmar, parafraseando Ryngaert (1996), que o leitor/espectador ainda tem na figura do personagem *o principal apoio para entrar no universo ficcional do drama*.

Portanto, essa mediação operada pelo personagem é a principal característica da linguagem dramática e é através dela que o público pode associar cada palavra a um desejo, ou a uma intenção individualizada, garantindo assim sua participação no jogo dramático.

É uma linguagem encarnada, centrada num emissor jamais indiferente ao que sua fala exprime ou provoca; as estratégias do drama fazem detonar claramente, na personagem, uma situação universal da fala: a linguagem nascendo de um sujeito a quem simultaneamente ela dá existência (MENDES, 1995b, p32).

A existência de personagens não é uma exclusividade do gênero dramático, mas a particularidade em relação ao drama está justamente no fato de que a mediação operada por esses sujeitos-agentes pode ser considerada a sua principal característica.

A presença absoluta dos sujeitos-agentes é o que impressiona o receptor do drama. Embora a linguagem seja aí o meio, tanto quanto na narrativa e no poema, a estratégia dramática consiste em ocultar, pela força da ação, a construção linguística dos caracteres [personagens] (MENDES, 1995b, p.37).

Seja para construção, seja para análise, há alguns caminhos bem produtivos para se pensar o personagem de ficção. Consideremos quatro caminhos básicos (MENDES, 1995a):

- 1- O primeiro é analisar o personagem por sua **função**. Para isso, você pode se basear no modelo actancial e também usar outros termos conhecidos como:
 - Protagonista: é o Sujeito da ação. Um dos personagens principais de uma intriga.
 - Antagonista: o Oponente da ação. Um dos personagens principais de uma intriga.
 - Coadjuvantes: são as personagens secundárias que ajudam o Sujeito/ Protagonista na realização da ação;
 - Figurantes: são personagens secundárias que não participam diretamente da ação, mas ajudam a compor um espaço, atmosfera, ou contexto específico de uma cena.

- 2- O segundo caminho é analisar o personagem por suas características principais, portanto, por sua **caracterização**. Para isso, existem muitas categorias, mas vamos resumir em apenas quatro:
 - Personagem tipo: o personagem que pode ser facilmente identificada por uma única característica, como sua profissão, sua classe social, ou algum um traço de seu comportamento. São exemplos de personagens típicas: a Jornalista, o Operário, o Invejoso etc.
 - Personagem caricatural: espécie de personagem típica que se diferencia por apresentar de maneira acentuada, ou mesmo exagerada, uma característica específica que a identifica. São exemplos de personagem caricatural: o Gago, o Bêbado, o Parvo etc.
 - Personagem indivíduo: é um personagem complexa, que não pode ser definida apenas por uma única característica. Apresenta muitos

traços diferentes e contradições, assemelhando-se a uma pessoa, ou *indivíduo*, justamente por apresentar particularidades, apresentar uma *individualidade*.

- Personagem simbólico: é o personagem que transcende as categorias anteriores, indicando uma dimensão a mais de sentido. Nesses casos, para além de sua função na intriga, o personagem apresenta também um sentido conotativo. Para identificar esse sentido conotativo, você pode partir das conhecidas figuras de linguagem (metáfora, alegoria, hipérbole etc.). Assim, o personagem simbólica pode ser metafórica, alegórica, hiperbólica, metonímica etc. Por exemplo: um personagem que se chama *A Justiça* já indica, no seu próprio nome, seu caráter alegórico.

3- O terceiro caminho é analisar a **evolução das personagens** na intriga. Elas se transformam, ou permanecem com as mesmas funções e características no decorrer da peça?

4- O quarto caminho é analisar o **discurso das personagens**, o que elas dizem durante a peça. Para isso, é importante considerar o que o personagem *faz*, o que ela *diz* e o que *dizem as demais personagens sobre ela*, ou seja, pensar o diálogo dentro de uma rede de relações construída pela intriga.

Como vimos anteriormente, para que o jogo dramático aconteça, o diálogo *entre as personagens* torna-se um elemento fundamental. Vamos então refletir um pouco mais sobre esse elemento estruturante da dramaturgia?

1.6.5 O diálogo (dramático)

O autor dramático tem *nas palavras de suas personagens seu principal modo de enunciação*: “A partir do momento que concebemos o teatro como apresentação de personagens atuantes, o diálogo passa a ser ‘naturalmente’ a forma de expressão privilegiada (PAVIS, 2011, p. 93)”. Ainda que escreva indicações cênicas e use recursos associados a outros gêneros, o autor dramático tem no diálogo *entre as personagens* seu veículo primordial de enunciação, se partimos de uma concepção de drama como *acontecimento interpessoal no presente*, ou como representação de uma ação desempenhada por personagens *diante de nós*.

Também Peter Szondi (2011) reconhece o estabelecimento do diálogo como meio primordial da expressão dramática. Segundo ele, isso teria se dado progressivamente com a supressão do prólogo, do coro e do epílogo, desencadeada a partir do Renascimento – assunto abordado por Hegel nos últimos capítulos de seus *Cursos de estética* (HEGEL, 2004).

Nisso o drama clássico se distingue tanto da tragédia antiga como da representação religiosa medieval, tanto do Theatrum mundi barroco como das peças históricas de Shakespeare. A supremacia absoluta do diálogo, ou seja, daquilo que se pronuncia no drama entre homens, espelha o fato de este se constituir exclusivamente com base na reprodução da relação inter-humana e só conhecer o que nessa esfera reluz (SZONDI, 2011, p.24).

O que devemos ficar atentos em nossas análises é, principalmente, à *natureza dupla da enunciação dramática*. Nos estudos de pragmática do discurso literário, pensando não apenas o texto, mas o discurso teatral de maneira geral, o teórico Maingueneau (1996) afirma algo sobre *a palavra proferida no teatro* que associamos também ao texto dramático:

[...] seu traço mais evidente é sua duplicidade, que a faz participar de duas situações de enunciação ao mesmo tempo:

- *na primeira, um autor se dirige a um público através da representação de uma peça; é portanto a representação que constitui o ato de enunciação.;*
- *na segunda, a situação representada, personagens trocam frases num contexto enunciativo supostamente autônomo com relação à representação (MAINGUENEAU, 1996, p. 159).*

São infinitas as possibilidades a serem exploradas a partir do estudo da *duplicidade do texto dramático*. Num poema, ou numa narrativa, o autor sustenta a comunicação dirigindo-se diretamente para o leitor-ouvinte-espectador. Porém, no drama, essa comunicação é indireta, mediada através das personagens. Assim, o que as personagens dialogam entre si tem um sentido dentro da intriga, do contexto ficcional, mas também tem outro eixo de sentido, referente à recepção, pois o que as personagens dizem, em última análise, se dirige ao leitor-espectador, ainda que indiretamente. A isso chama-se *duplicidade da enunciação dramática*.

Essa relação entre personagens e leitor-espectador é assimétrica e sugere muitas possibilidades de criação e análise. Por exemplo: quando em determinadas cenas o público “sabe mais” do que as personagens:

Quando, em cena, um personagem está escondido num armário sem que interlocutores saibam, os diálogos dos últimos são independentes desse ouvinte invisível; em compensação, por mais que o público seja invisível (pelo menos no teatro tradicional), é em função dele que os diálogos em cena se organizam (MAINGUENEAU, 1996, p. 159).

Nesse sentido, devemos analisar o diálogo dramático levando sempre em consideração a *duplicidade do texto dramático* e, através de suas estratégias, observar como todas as personagens, seres de linguagem, são construídas a partir de suas próprias falas e das interações discursivas. Como se sabe, **falar é agir**, ainda mais no teatro e no drama. Quais ações as personagens realizam por meio de suas falas? Há muitas formas de analisar as personagens e seus diálogos, a seguir, propomos uma atividade que indica alguns caminhos.



Atividade 9

Lembra da obra dramatúrgica que você vem analisando e/ou criando? Que tal experimentar refletir sobre suas personagens e diálogos especificamente?

Para isso, responda as seguintes questões sobre as personagens:

Função: as personagens são protagonistas, antagonistas, coadjuvantes, secundárias, figurantes?

Caracterização: as personagens são tipos, indivíduos, caricaturas, símbolos?

Evolução: as personagens se transformam durante a história, ou permanecem sempre com as mesmas qualidades e defeitos? São mais simples ou complexas?

O que torna o personagem reconhecível: o que o personagem faz, o que diz e o que dizem as demais personagens sobre ela? Desse modo, ela se torna uma figura construída por uma rede de atos e discursos, que ora se aliam, ora se comentam, ora se opõem, se contradizem.

Sobre os **diálogos**, responda às seguintes questões:

A relação entre discurso e ação: qual a relação entre o que o personagem faz e o que ela diz? Que dizem as outras personagens sobre ela?

O discurso de cada personagem: que palavras ou expressões são marcantes no discurso de cada personagem? O que daí você pode apreender do seu caráter, seus desejos, seu nível social, sua visão de mundo, seu modo de encarar o conflito presente? Qual o seu registro de linguagem: culto, inculto, formal, informal etc.?

Atenção: todas as questões indicadas servem tanto para a análise quanto para a criação de personagens e diálogos. Que tal se fazer essas perguntas em relação a uma intriga que você está criando?

1.6.5.1 Outras dicas para sua análise

Agora, reproduzo mais um trecho de apostila da professora Cleise Mendes (1995a) com algumas dicas gerais muito produtivas:

1. Nenhum método de interpretação (histórico-social, estruturalista, semiológico, psicanalítico etc.) pode ser considerado universal, servindo para qualquer texto, nem total, podendo dar conta de toda a trama de significações de uma dada obra dramática;
2. A leitura/interpretação é sempre um confronto/tensão entre os valores do espaço-tempo em que a obra foi escrita e os do quadro cultural em que o leitor está inscrito. O novo sentido nasce como resultado dessa releitura, desse combate criativo;
3. Ao se aproximar de determinado texto dramático, embora o leitor tenha em mente os traços gerais do gênero ou as características de um determinado estilo dramático, deve lembrar-se que está diante de uma obra particular, concreta, única. Uma interpretação produtiva é a que leva em conta a individualidade da

obra, que se detém nas particularidades de sua construção, ao invés de reduzi-la a meia dúzia de observações gerais, a classificações abstratas.

Além dessas dicas, apresento a seguir mais alguns procedimentos indicados pela professora Cleise Mendes (1995a). No caso, são procedimentos preparatórios, para você realizar antes mesmo de começar sua análise mais aprofundada de um texto dramático.

Preparando o texto

- a) Numerar todas as réplicas, de modo contínuo, do início ao fim do texto, saltando todas as indicações cênicas, notas e descrições de cenário.
- b) Dividir o texto, usando algum tipo de unidade. A mais comum é a cena, entendida como sequência em que se mantém o mesmo número de personagens. Seus limites são, pois, a entrada ou saída de um personagem, ou seja, a modificação do número de personagens presentes num dado momento da peça. Porém, caso o texto esteja estruturado em quadros, como ocorre em muitas peças de feição épica, pode não ser vantajoso “estraçalhá-lo” em cenas, forçando uma divisão contrária à sua composição dramática; nesse caso, talvez seja útil manter os quadros como unidades para a análise, criando pequenas subdivisões internas a partir da movimentação e do trânsito das personagens. Esse tipo de procedimento vale também para textos em que se propõem ações simultâneas dentro de um mesmo bloco cênico. Pode ocorrer, ainda, que uma peça seja composta por apenas uma ou duas longuíssimas cenas, caracterizando-se pela permanência das mesmas personagens. Nesse caso, o recurso de análise é delimitar diferentes momentos no interior das cenas. Esse tipo de divisão é mais sutil, menos formal ou menos mecânico, e requer uma observação aguçada das variações de tema, ritmo, uso da linguagem, ataques e contra-ataques no jogo das personagens, tudo enfim que movimenta internamente a longa cena, e sem o que ela se tornaria enfadonha.
- c) Fazer um diagrama da distribuição de personagens por cenas/quadros. Uma forma prática é organizar uma tabela, na qual se cruzam as personagens, dispostas numa listagem vertical, e a sequência horizontal de cenas/quadros.
- d) Outros diagramas podem ser feitos, para as indicações de cenário, por exemplo, no sentido de melhor mapear o texto. De modo geral, a análise do texto dramático deve caminhar no sentido de cada vez menos tomá-lo de modo linear, sucessivo, e cada vez mais espacializá-lo, reconstruir seu desenho interno, sua estrutura visual e espacial.



Saiba Mais:

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS

- BALL, David. Para trás e para frente: um guia de leitura de peças teatrais. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BRAIT, Beth. A personagem. São Paulo: Ática, 1990.
- MAINGUENEAU, Dominique. Pragmática para o discurso literário. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- CÂNDIDO, Antonio [et al.]. A personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.
- MOISÉS, Massaud. A análise literária. São Paulo: Cultrix, 2007.
- RYGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SOURIAU, Etienne. As duzentas mil situações dramáticas. São Paulo: Ática, 1993.
- UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.

INDICAÇÕES DE TEXTOS DRAMÁTICOS (com características próximas dos traços estilísticos abordados)

- BARBOSA, Marcos. Avental todo sujo de ovo. Disponível em: <<http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Avental-Todo-Sujo-de-Ovo1.pdf>> Acesso em: 06 abr. 2021.
- _____. Braseiro. Disponível em: <<http://teatronu.com/wp-content/uploads/2012/02/Braseiro1.pdf>> Acesso em 06 abr. 2021.
- BARRAL, Claudia. Sal, Pimenta, Alho e Noz Moscada. Disponível em: <http://www.claudiabarral.com.br/textos/sal_pimenta_alho_e_noz_moscada.pdf> Acesso em: 06 abr. 2021.
- _____. Hotel Jasmin. Disponível em: <https://www.spescoladeteatro.org.br/wp-content/uploads/2020/06/edital-atuacao-ps2-2020_compressed.pdf> Acesso em 06 abr. 2021.

INDICAÇÕES DE FILMES (com características próximas dos traços estilísticos abordados)

É comum no cinema, ou no audiovisual em geral, os roteiros apresentarem a maioria dos traços estilísticos do gênero dramático, com exceção das unidades de tempo e espaço. Ainda assim, não é raro a tentativa de um drama absoluto no cinema. Nesse caso, trazendo para a linguagem audiovisual, para ter unidade de tempo e espaço, o filme precisaria ser gravado totalmente em plano sequência (sem cortes na edição), ou pelo menos mostrar uma história que se passe em um mesmo local e em tempo contínuo. Para gravar um filme assim, tudo precisa estar muito bem ensaiado como uma peça de teatro. A seguir, indicamos filmes que adotam essas estratégias.

Os oito odiados (2015) – filme de Quentin Tarantino

Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Os_Oito_Odiados

Os rapazes da banda (2020) – filme de Joe Mantello

Mais informações em: <https://www.imdb.com/title/tt10199914/>

1917 (2019) – filme de Sam Mendes

Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/1917_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/1917_(filme))

SÍNTESE DA UNIDADE I

Teoria dos gêneros literários: lírico, épico e dramático

- Sentido adjetivo – traços estilísticos
- Sentido substantivo – tipo do texto segundo seu modo de organização

Traços estilísticos do lírico:

- Subjetividade
- Intensidade
- Brevidade

- Repetição

Traços estilísticos do épico:

- Objetividade
- Amplitude
- Multiplicidade

Traços estilísticos do drama:

- Unidade;
- Totalidade;
- Verossimilhança;
- Causalidade;
- Presença de conflito de interesses humanos;
- Diálogo como principal meio de expressão dramática;
- Ação no tempo presente, continuidade linear da ação;

Elementos para análise:

- Enredo, ou fábula;
- Intriga;
- Conflito;
- Situações dramáticas;
- Ação dramática (via modelo actancial);
- Personagens;
- Diálogo dramático.

Nesta unidade, abordamos a teoria dos gêneros literários e seus conceitos gerais, para, em seguida, nos concentrarmos nos traços estilísticos e princípios tradicionais do gênero dramático. É importante destacar que, desde a *Poética de Aristóteles*, diferentes teorias e abordagens da linguagem dramática foram e permanecem sendo desenvolvidas. Quando falamos em dramaturgias tradicionais, nos referimos a uma série de aspectos de diferentes poéticas, contextos e épocas, mas que permanecem como referências para os textos contemporâneos e/ou como horizonte de expectativa de grande parte do público.

Quando teóricos reúnem essas características diversas num paradigma como *drama absoluto* (SZONDI, 2011), ou *drama aristotélico-hegeliano* (SARRAZAC, 2017), estão reunindo qualidades de diferentes tradições e estilos dramatúrgicos em uma noção abstrata de drama, que serve para orientar nossas reflexões e práticas. Mas não podemos

confundir uma noção operativa, abstrata, com as obras particulares que são sempre híbridas e únicas.

Essas noções de drama servem principalmente como ferramentas analíticas que podem nos ajudar a reconhecer as particularidades de qualquer texto dramático, tanto aquelas que se alinham com os princípios tradicionais, quanto aquelas que se desviam das tradições e expectativas majoritárias de recepção. Por isso, ao invés de adotarmos uma única noção específica (drama absoluto, ou drama aristotélico-hegeliano), preferimos nos referir a esses aspectos gerais do drama como sendo *princípios tradicionais do drama e da dramaturgia*. Mas a utilização de um desses paradigmas, ou de qualquer outro que sintetize os mesmos aspectos, em princípio, pode também servir ao mesmo propósito.

O que importa, de fato, é o método analítico: ele consiste em identificar em uma determinada obra quais aspectos se alinham e quais se desviam desses princípios tradicionais. A partir dessas comparações, é possível reconhecer e refletir sobre as particularidades de uma obra.

Agora, com essas referências, você tem uma base para orientar tanto sua análise quanto sua criação de textos dramáticos, especialmente dramas com características mais tradicionais. Na próxima unidade, vamos abordar noções teóricas contemporâneas que podem auxiliar no estudo da produção dramática mais recente. A dramaturgia contemporânea muitas vezes transborda radicalmente as fronteiras de gênero que discutimos, desafiando ainda mais nossa criatividade e nosso trabalho de análise. Vamos a ela!



Teatro de Santa Isabel, Recife-PE. Fonte: Wikimedia.

UNIDADE II – ESCRITAS CONTEMPORÂNEAS: RECORRÊNCIAS E DESVIOS

Agora, nessa unidade, vamos nos dedicar a conhecer algumas noções operativas que podem auxiliar na análise e na criação de dramaturgias que se desviam dos princípios tradicionais. Embora esses traços de desvio que comentaremos sejam recorrentes, principalmente, nos textos modernos e contemporâneos, esses aspectos podem estar presentes em obras de qualquer período, não apenas nas mais recentes.

2.1 DRAMATURGIAS DE DESVIO: AUTORREFLEXIVIDADE, INTERTEXTUALIDADE E POLIFONIA

Em livros como *O futuro do drama* (SARRAZAC, 2002), *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012) e *Poética do drama moderno* (SARRAZAC, 2017), o dramaturgo e pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac discorre sobre aspectos recorrentes das escritas dramáticas a partir da segunda metade do século XX. Os trabalhos de Sarrazac e de seus colaboradores são atualmente uma referência internacional para os estudos sobre dramaturgias, pois atualizam conceitos tradicionais e propõem noções novas para a abordagem das produções contemporâneas. Os estudos de Sarrazac e de seu grupo reconhecem o hibridismo das escritas dramáticas e refletem sobre os transbordamentos de gêneros, modelos e formas na atualidade. As questões

levantadas por eles têm guiado diversos pesquisadores que se preocupam em encontrar metodologias que deem conta da multiplicidade de teorias e práticas dramatúrgicas.

Em diálogo com o trabalho de Sarrazac e baseando-se em seu conceito de desvio, a tese *Dramaturgias de desvio: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015* (SANCHES, 2016), desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, por exemplo, analisou um conjunto de cem peças encenadas no Brasil, comparando suas intrigas com os princípios tradicionais do drama. A proposta foi contrapor os textos aos modelos tradicionais e refletir, principalmente, sobre o que as estratégias dramatúrgicas de desvio estariam indicando.

Essas *dramaturgias* de desvio apresentaram estruturas marcadas por estratégias de relativização do sentido, que evidenciam como principal qualidade a autorreflexividade, diferenciando-se assim dos textos mais identificados com as tradições mencionadas, que tenderiam a construções mais fechadas, tributárias dos princípios de unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade, demandando um tipo menos explícito de colaboração da recepção.

As *dramaturgias* de desvio, *dramaturgias* mais abertas, se mostraram predominantes e, concentrando-se nelas, o estudo propôs uma tipologia básica de desvios. Essa tipologia, entretanto, não pretende limitar os textos a qualquer classificação. As categorias propostas são aproximativas e se constituem em meio, não em fim, para uma reflexão sobre as *dramaturgias*, servindo para identificar tanto as diferentes tradições como os diversos tipos de desvios que podem formar um texto dramático.

Partindo, portanto, dos traços estilísticos do gênero dramático, que abordamos na Unidade I, podemos identificar e classificar os desvios – os aspectos que contrariam essas concepções tradicionais – em, pelo menos, duas categorias: os desvios de tendência épica e os de tendência lírica. Obviamente, essa é uma divisão artificial. Os desvios se confundem e, muitas vezes, não é possível associá-los exclusivamente a um dos gêneros conhecidos. No entanto, essas referências nos auxiliam justamente a nos aproximarmos dos aspectos diferenciais de um texto, para que possamos refletir sobre eles.

Tendendo mais ao épico, ou ao lírico, ou mesmo misturando gêneros, estilos e materiais diversos, as *dramaturgias de desvio* apresentam estratégias marcadas por autorreflexividade, ou seja, nas quais a própria construção da obra é colocada em evidência, ou tomada como tema. Para isso, os textos tendem a assumir seu caráter intertextual, explicitando as relações que estabelecem com outros textos. Estratégias frequentes nesse sentido são as citações, as paráfrases, as paródias, as adaptações/subversões de textos conhecidos, as menções a dados históricos e da atualidade imediata,

entre outras. Esses textos também tendem a investir na polifonia, isto é, em estratégias que procuram evidenciar as diferentes vozes e pontos de vista em diálogo numa obra. A polifonia contribui para relativizar qualquer conclusão, qualquer ideia, pois evita que uma visão, ou mensagem específica se estabeleça como única e central. A polifonia explicita a multiplicidade de visões e posições, indicando assim um sentido por fazer.

Desconfiadas das grandes narrativas, das mensagens unívocas, das certezas absolutas e, principalmente, desconfiadas da *predeterminação do sentido*, as *dramaturgias de desvio* lançam mão de diversas estratégias de abertura que convocam o leitor-espectador a se engajar na construção do sentido das obras.



Glossário

Desvio: traço estilístico, ou estratégia de composição que contraria princípios poéticos tradicionais, ou expectativas majoritárias de recepção.

Autorreflexividade: traço estilístico, ou estratégia de composição em que a própria construção da obra é colocada em evidência, ou tomada como tema.

Intertextualidade: conjunto de relações, explícitas e implícitas, que um texto mantém com outros textos.

Polifonia: efeito de sentido, ou estratégia de composição que evidencia as diferentes vozes e pontos de vista em confronto numa obra.

2.2 Estratégias épicas de desvio: ideias de abertura

A noção de *obra aberta* de Umberto Eco (2013), bastante conhecida no meio acadêmico, nos indica uma perspectiva para as criações contemporâneas em suas diferentes linguagens. Ela pode ser útil para compreendermos como os desvios se configuram e pensarmos na abertura dos princípios tradicionais do drama às emersões épicas e líricas.

A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pouseur, a promover no intérprete 'atos de liberdade', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; [...] poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, embora não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que essa observação constitui um reconhecimento a que a estética contemporânea só chegou depois de ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa, e o artista dos séculos passados decerto estava bem longe de ser criticamente consciente dessa realidade; hoje tal consciência existe, principalmente, no artista que, em lugar de sujeitar-se à 'abertura' como fator inevitável, erige-a em programa produtivo e até propõe a obra de modo a promover a maior abertura possível (ECO, 2013, p.41-42).

A tese *Dramaturgias de desvio* apresenta uma breve reflexão sobre o caráter aberto do drama moderno e contemporâneo, a partir das reflexões do teórico Gerd Bornheim sobre a dramaturgia brechtiana. Em *Brecht: a estética do teatro*, Bornheim (1992) comenta uma distinção entre dramaturgia aristotélica e não-aristotélica. A dramaturgia aristotélica seria fechada, isto é, “[...] obediência básica às três unidades, mas com certa tolerância, atenção à velha exigência da causalidade no desenvolvimento da ação, ao conflito e ao desenlace dessa mesma ação [...]” (BORNHEIM, 1992, p.317). Ao passo que a dramaturgia não-aristotélica seria aberta, pois agiria no sentido oposto: “[...] a ação se move com relativa liberdade no espaço e no tempo, não dá tanta atenção à causalidade, as cenas se sucedem com independência e contiguidade [...]” (BORNHEIM, 1992, p.317), deixando para o espectador o papel de tirar suas próprias conclusões a respeito da ação dramática e pensar soluções para os problemas representados em cena.

Nessa perspectiva, uma dramaturgia aberta, não-aristotélica, teria como princípios a multiplicidade, a diversidade, a autorreflexividade, enquanto que a fechada, a *aristotélica*, seria tributária dos princípios tradicionais já abordados: unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade. Levando em consideração, então, os principais aspectos abordados pelo estudo, propomos abordar três estratégias que estão presentes como verbetes no *Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC,

2012) e que podem sintetizar as principais estratégias épicas de desvio dos textos dramáticos: *Montagem/Colagem*, *Rapsódia* e *Metadrama*. Cada uma dessas noções é abordada, a seguir, com exemplos comentados.

Lembre-se de que não há uma forma certa de utilização dessas noções, a proposta é que você opere com elas da maneira que considerar mais apropriada, a depender do texto em questão. Na primeira Unidade, abordamos conceitos tradicionais, definidos e estabelecidos, e que se referem a modelos de obras mais fechadas. Agora, vamos tratar das estratégias das produções modernas e contemporâneas, que são muito conhecidas por seus traços de hibridiz, mistura, transbordamento de gêneros.

Pensando nisso, mais uma vez, destacamos que as estratégias de desvio de que vamos tratar se confundem com frequência. Talvez você fique na dúvida muitas vezes ao tentar operar com elas, e isso é um bom sinal! Pois são noções operativas, flexíveis, que fazem sentido apenas dentro de um contexto específico de utilização. O uso dessas ferramentas analíticas não deve ter como fim a classificação de um texto, pelo contrário, essas noções/categorias são um meio de aproximação dos textos, são ferramentas para orientar uma reflexão sobre obras particulares – mas são sempre as obras, em suas especificidades, que devem servir como referência principal para qualquer análise.

2.2.1 Montagem e Colagem

As noções de Montagem e Colagem, tal como são utilizadas na prática teatral atual, têm uma relação direta com todo o processo da encenação moderna e, especificamente, com o Teatro Épico de Bertolt Brecht. Essa influência está presente ainda hoje em muitas realizações contemporâneas que confirmam uma tendência à explicitação do modo de construção da obra, de seu gesto organizador/criador. A autorreflexividade, o questionamento formal, a constante relativização dos discursos e ações, a multiplicidade de materiais utilizados na composição da obra, a evidenciada autonomia dos elementos, não são características exclusivas das artes contemporâneas. Esses princípios estão relacionados a diversos fatores culturais, sociais e históricos presentes nas artes de épocas e contextos diversos.

A diferença seria justamente o enfoque no modo de construção da obra, que é, atualmente, valorizado em função do contexto histórico e da autorreflexividade dos artistas contemporâneos, os quais, deliberadamente, de maneiras diversas, programam aberturas de sentido, ou simplesmente as expressam. Nessas obras mais recentes, o que é sugerido pelo gesto de articulação dos diferentes elementos é fundamental para

a construção do(s) sentido(s), isto é observável em muitos espetáculos recentes (e em seus textos encenados), e indica caminhos para compreensão de suas expectativas de recepção.

Para citar a teoria e a prática brechtianas, é como se o enfoque no *gesto* do(s) artista(s) – criador do texto, da cena e/ou do espetáculo – fosse mais importante para o estabelecimento de uma relação com a obra do que as informações narrativas, tomadas durante tanto tempo na tradição ocidental como fundamento da prática do teatro.

A própria noção brechtiana de fábula se refere a um processo artístico formulado por Brecht no qual, durante o trabalho de ensaios, todos os membros de uma equipe teatral adotariam um ponto de vista sobre determinada narrativa e situariam os acontecimentos representados numa perspectiva crítica e histórica.

Para além de sua orientação política e ideológica, o que fica explícito no conceito de fábula de Brecht é a importância do olhar, do pensamento, do gesto crítico do artista acerca de um determinado acontecimento. Nessa perspectiva, *a composição global de todos os acontecimentos-gesto* pode ser relacionada a uma preocupação com a *montagem*, no sentido estético e político.

O autor e diretor russo Serguei Eisenstein (1898-1948) é outro nome ligado ao termo montagem. No início de sua carreira, por volta de 1923, ele escreveu um dos textos fundadores da montagem no teatro: *Montagem de Atrações* (EISENSTEIN, 1983). No referido ensaio, escrito por Eisenstein para sua encenação de uma peça de Ostrovsky, ele afirma que cada parte da produção – cor, som, movimento, elementos intelectuais e psicológicos – deveria ser considerada no sentido de guiar o espectador na *direção desejada*. Eisenstein concebe um tipo de espetáculo que corresponderia a uma sucessão de atrações relativamente autônomas, remetendo a diferentes gêneros como *vaudeville*, *music-hall*, teatro de revista, circo, dança, entre outros. Mas é importante destacar o compromisso da proposta com a *conclusão ideológica final*, ou, em nossos termos, o compromisso de construir, com a diversidade das atrações, uma mensagem, ou um questionamento definido e evidente.

Eisenstein também desenvolveu a noção de montagem voltando-se para o cinema, apesar do termo estar desde sempre relacionado à arte teatral e à dramaturgia. Em relação à dramaturgia, com a perspectiva da produção audiovisual, o termo montagem acabou ficando muito associado aos deslocamentos temporais das narrativas, enquanto o termo colagem, oriundo das artes plásticas, estaria mais relacionado à heterogeneidade e à justaposição espacial dos elementos de determinada obra:

A montagem é um termo técnico tomado do cinema, sugerindo, por conseguinte, acima de tudo a ideia de uma descontinuidade temporal, de tensões instaurando-se entre as diferentes partes da obra dramática. A colagem, por sua vez, faz referência às artes plásticas (colagens de Braque e Picasso), evocando, portanto, mais a justaposição espacial de materiais diversos, no seio do texto de teatro, que dão a impressão, em relação a uma concepção “tradicional” da arte dramática, de interromper o curso do drama, detendo a certa autonomia e podendo aparecer como outros tantos corpos estranhos. A colagem torna-se montagem quando se repete, desembocando numa sucessão de elementos autônomos (BAILLET; BOUZITAT, 2012, p.120).

Os termos, tal como são abordados na citação acima, retirada do verbete *Montagem e colagem do Léxico do drama moderno e contemporâneo* (SARRAZAC, 2012), embora se refiram a procedimentos dramáticos textuais, estão diretamente relacionados aos processos teatrais de diversos espetáculos (e suas *dramaturgias*, na acepção ampliada).

Em oposição às formas tradicionais, as quais propõem a identificação do espectador com as personagens e com a continuidade da fábula, a ideia de montagem sugere o rompimento com hierarquias e tradições, pois o recurso interrompe o fluxo dramático, distancia o espectador, convida-o à reflexão, concebendo o teatro como uma mistura de unidades autônomas (atrações) não hierarquizadas.

A montagem, com essa perspectiva mais crítica, se opõe a valores como organicidade, totalidade, completude, harmonia entre as partes, pois procura destacar, na atitude de montar, ou colar, as emendas que tentam conferir alguma unidade à obra, evidenciando, assim, seu aspecto ideológico.

As noções e os procedimentos relacionados à montagem/colagem continuam frequentes e eficazes nas teatralidades contemporâneas, pois não estão restritos aos ideais políticos, ou orientações ideológicas preconizadas no século passado. Pelo contrário, atualmente, em muitos casos, as estratégias de Montagem/Colagem servem para apresentar uma ideia não acabada de mundo, sem estabelecer um sentido fixo, ou único, investindo na multiplicidade de interpretações e possibilidades de desdobramentos para a obra.

Em Salvador, na Bahia, é possível identificar diversos espetáculos que parecem se apoiar nos princípios de montagem e colagem. Os espetáculos do grupo Dimenti, por exemplo, não apenas procedem a montagens de elementos heterogêneos e autônomos como misturam linguagens artísticas diferentes como dança, teatro, música e artes plásticas, propondo um questionamento das fronteiras artísticas e de identidade.

Inúmeros espetáculos do Bando de Teatro Olodum, cujo caráter politicamente engajado remete ao Teatro épico de Brecht, também são compostos por depoimentos, cenas, improvisações, números musicais e de dança, na maioria das vezes, articulados pelo encenador/dramaturgo Márcio Meirelles.

Com outra perspectiva, a comédia mais popular da história recente do teatro baiano, *A Bofetada*, da Companhia Baiana de Patifaria, realiza uma espécie de colagem de esquetes cômicos, escritos por diferentes autores, e encenados com muito espaço para o improvisado diário dos atores.

Também os espetáculos do grupo Los Catedrásticos, nos quais são recitadas e comentadas letras de *Axé Music*, assim como os do grupo Teatro da Queda, que trabalha com depoimentos e memórias biográficas da equipe e dos espectadores, são exemplos de teatralidades bem diferentes entre si, mas que utilizam como um dos principais procedimentos a montagem e/ou a colagem de materiais diversos e, relativamente, autônomos (textos, poesias, cenas, improvisos, canções, coreografias, objetos, documentos etc.), sem a intenção de apresentar um discurso fechado, unívoco, nem representar uma história definida, ou seja, uma narrativa central, linear e causal.

Para efeito de síntese, consideraremos que a principal característica, tanto da montagem como da colagem, seja a *relativa autonomia de suas partes*. A noção de colagem, em seu limite, consistiria numa justaposição aleatória de materiais diferentes. Ou seja, nível máximo de autonomia das partes. Já a montagem, consistiria num nível menor de autonomia das partes. Haveria, na montagem, um gesto organizador mais explícito, que pode indicar um ponto de vista específico, um tema, uma qualidade, ou outros elementos articuladores.

O que devemos destacar é que as noções de montagem e colagem, como desvios épicos, têm estreita ligação com posicionamentos ideológicos acentuados. Seja pela ligação com Brecht, Eisenstein, entre outros artistas e intelectuais, seja pelos efeitos autorreflexivos que convocam o leitor a questionar a própria construção da obra – os termos montagem e colagem são associados a *posicionamentos mais acentuadamente críticos*.



Glossário

Montagem: traço estilístico, ou estratégia de composição de inclinação épica, marcada pela articulação de textos/cenas com relativa autonomia das partes. A montagem tende a se desviar das tradicionais unidades de ação, tempo e espaço. Além disso, a montagem tende a indicar seu gesto organizador, que pode ser orientado por um ponto de vista específico, um tema, uma qualidade, ou outros elementos articuladores.

Colagem: traço estilístico, ou estratégia de composição de inclinação épica, marcada pela articulação de textos/cenas com o máximo de autonomia das partes. A colagem difere da montagem na medida em que seu gesto organizador é menos explícito.



Saiba Mais

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS:

BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. Montagem e colagem. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAVIS, Patrice. Montagem. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PAVIS, Patrice. Colagem. In: PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

INDICAÇÕES DE TEXTOS DRAMATÚRGICOS (com estratégias predominantes de montagem e/ou colagem):

BRECHT, Bertolt. *Aquele que diz sim e aquele que diz não*. In: BRECHT, Bertolt. *Teatro completo 3*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CALDERONI, Vinicius. Os arqueólogos. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

FRANCO, Aninha. Esse Glauber. Salvador: Cartograf, 2005.

INDICAÇÕES DE FILMES:

No cinema, ou no audiovisual em geral, é muito comum que os roteiros apresentem cenas que se passam em diferentes espaços e períodos de tempo, ou seja, é comum não haver unidade de espaço e tempo – o que já indica estratégias de montagem/colagem. Porém, além desses recursos, é também muito frequente intrigas sem unidade de ação, isto é, com mais de uma trama, mais de um protagonista. Abaixo, seguem três sugestões de filmes conhecidos que se caracterizam por estratégias de montagem/colagem, pois misturam diferentes histórias e protagonistas (sujeitos da ação) – entre outros desvios.

Pulp Fiction – Tempo de Violência (1994) – filme de Quentin Tarantino

Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pulp_Fiction

Cidade de Deus (2002) – filme de Fernando Meirelles

Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_de_Deus_(filme))

Babel (2006) – filme de Alejandro González Iñárritu

Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Babel_\(filme\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Babel_(filme))



Atividade 10

Vamos propor três exercícios bem simples para que você experimente refletir sobre diferentes efeitos de sentido que os recursos de montagem e colagem podem gerar. Como já abordamos, a montagem e a colagem são variações de uma mesma estratégia que consiste em dar relativa autonomia a cada uma das partes de uma obra.

Exercício 1 – Montagem: escolha uma obra dramática, de preferência com uma estrutura mais tradicional. Divida a obra em trechos, ou em cenas. Agora tente colocar esses trechos/cenas em uma ordem diferente da original. Porém, antes de definir a nova ordem, pense: que outros sentidos essa nova disposição pode agregar ao texto? Será que, com essa nova organização, alguma cena pode ser cortada? Será que, com essa nova montagem do texto, será necessário escrever algo a mais para costurar, ou contextualizar essa nova forma? Se sim, experimente escrever.

Exercício 2 – Colagem: consulte cinco diferentes obras dramáticas de que você gosta e, sem um critério pré-determinado, apenas seguindo sua intuição, ou seu gosto pessoal, escolha uma cena/trecho de cada uma delas. Em seguida, defina uma ordem e “cole” as diferentes cenas em sequência. Agora, leia essa colagem de cenas e reflita sobre os efeitos de sentido gerados. As cenas têm algo em comum? Um tema, um personagem, uma frase, um cenário, uma época, um estilo? Ou a impressão do conjunto é de total aleatoriedade? Se você encontrasse um texto-colagem como o seu, que interpretação você daria ao gesto organizador desse material?

Exercício 3 – Experimente criar títulos para sua a Montagem e/ou Colagem. Levando em consideração os novos sentidos gerados, como você intitularia sua Montagem/Colagem?

2.2.2 Rapsódia

A rapsódia é uma noção formulada por Sarrazac para dar conta das formas múltiplas de grande parte das peças modernas e contemporâneas. A noção reconhece uma pulsão de *costura e descostura de diferentes gêneros, materiais e perspectivas* nas dramaturgias mais recentes, destacando seus constantes transbordamentos.

À rapsódia corresponderiam formas dramáticas *híbridas* – aquelas que utilizam estratégias associadas a diferentes gêneros e subgêneros tradicionais; e abertas – aquelas que explicitam estratégias de autorreflexividade, relativização e apelo mais direto à colaboração do leitor.

Como abordamos na primeira Unidade, a despeito de outras concepções, podemos nos referir a, pelo menos, dois planos de um texto dramático: a fábula, ou enredo (sucessão temporal de acontecimentos) e a intriga (a forma como são construídos esses acontecimentos). Porém, diversos textos dramáticos contemporâneos não apresentam uma narrativa definida, o que torna mais desafiadora a análise de suas intrigas. Nesses casos, seguindo num sentido mais próximo de Brecht, podemos observar os aspectos relativos à *montagem*, ou seja, à forma de organização do material, ao gesto compositor do *fabulador*, considerando esses aspectos como relativos à intriga do texto dramático.

Esses *gestos do fabulador* evidenciam aspectos estéticos determinantes para a compreensão e/ou construção do(s) sentido(s) de uma peça. Consideramos que o conceito de rapsódia, formulado por Sarrazac (2002) pode indicar um caminho de observação muito adequado para algumas dramaturgias modernas e contemporâneas, pois procura evidenciar o gesto do *autor-rapsodo* que seria, no sentido etimológico e literal, o gesto de *costurar* (ações, discursos, diferentes procedimentos de escrita etc.). A rapsódia tem, portanto, logo de saída, uma relação direta com as noções de fábula e montagem brechtianas, sobretudo, por procurar evidenciar “o ponto de vista do fabulador sobre a sociedade”, como declara Sarrazac (2012, p.83).

Porém, o conceito de *rapsódia*, apesar de ter uma perspectiva teórica originalmente identificada com o Teatro Épico de Brecht, vai além da intenção (ou expressão) de engajamento crítico associada a esse tipo de teatro, e também se refere a outros aspectos comuns a uma série de dramaturgias contemporâneas que não optam pela construção de um único ponto de vista, ou de uma grande fábula articulada, pelo contrário, procuram criar efeitos de polifonia, valorizar a ambiguidade e a subjetividade, multiplicando indefinidamente as possibilidades de interpretação. No verbete *Rapsódia do Léxico*, Céline Hersant e Catherine Naugrette sintetizam o conceito:

As características da rapsódia, tais como Jean-Pierre Sarrazac as formula, são ao mesmo tempo 'recusa do belo animal' aristotélico, caleidoscópio dos modos dramático, épico e lírico, inversão constante do alto e do baixo, do trágico e do cômico, colagem de formas teatrais e extrateatrais, formando o mosaico de uma escrita em montagem dinâmica, investida de uma voz narradora e questionadora, desdobramento de uma subjetividade alternadamente dramática e épica (ou visionária). Trata-se, portanto, acima de tudo, de operar um trabalho sobre a forma teatral: decompor-recompor – componere é ao mesmo tempo juntar e confrontar –, segundo um processo criador que considera a escrita dramática em seu devir (HERSANT; NAUGRETTE, 2012, p. 152-153).

Logo, qual a diferença entre *montagem/colagem* e *rapsódia*?

Diante do exposto, propomos tomar a rapsódia como uma noção que indica estratégias de composição semelhantes às de Montagem e Colagem, porém, *com traços líricos mais acentuados*. Se as três noções indicam desvios que agenciam materiais diversos, com relativa autonomia entre as partes, descontinuidade de ação, tempo e espaço, indicando sua ligação com as qualidades de objetividade, multiplicidade e diversidade que associamos ao gênero épico, no entanto, a *Rapsódia*, diferente da *Montagem* e *Colagem*, tende a apresentar também traços mais explicitamente ligados ao gênero lírico, ou à expressão da subjetividade.

O próprio termo rapsódia remete ao gênero lírico, pois também significa, no meio musical, uma espécie de justaposição (costura) de melodias. Assim, grosso modo, a rapsódia pode ser considerada como *uma montagem, ou colagem com traços líricos acentuados*. Embora seja um desvio de inclinação épica, entre os desvios épicos comentados, a rapsódia é a que mais tende a incorporar estratégias líricas em sua construção. Vejamos um exemplo a seguir.

2.2.2.1 Lábaro estrelado: uma rapsódia brasileira

CENA 1 – SE LEMBRA?

*(Entra Vinícius, olha para o céu e queda-se contemplando as estrelas.
Entra Arlindo Orlando.)*

ARLINDO ORLANDO

(Olha primeiro para o céu, depois para um ponto ao longe, cantarolando)

Prepare o seu coração
 pras coisas que eu vou contar: eu venho lá do sertão,
 eu venho lá do sertão,
 eu venho lá do sertão
 e posso não lhe agradar...

(Falado) Por ser de lá, na certa por isso mesmo, não gosto de cama mole, não sei comer sem torresmo. Eu quase não falo, eu quase não sei de nada; sou como rês desgarrada nessa multidão, boiada caminhando a esmo. *(Silêncio)* Mas agora não pergunto mais pra onde vai a estrada. Agora não espero mais aquela madrugada... Vai ser, vai ser, vai ter de ser, vai ser... muito tranquilo. *(Para Vinícius, puxando conversa.)* Eu já andei, sem parar, dezessete léguas e meia. *(Sem obter resposta, olha também o céu.)* Não há, oh gente, oh não! Luar como esse, não há não!

VINÍCIUS

(ainda olhando uma estrela no céu)

Te esperei vinte e quatro horas ou mais de cada dia que eu vivi; te esperei mais de sete dias por semana, mais de doze meses cada ano, e te esperava até um novo século surgir. Te esperei na mesa, te esperei na cama... olhando as estrelas te esperei na lama. *(Cantando)* Hoje... eu quero a rosa mais linda que houver/ e a primeira estrela que vier para enfeitar a noite do meu bem... *(segue cantando baixinho.)*

ARLINDO ORLANDO

Ora, direis, ouvir estrelas... e eu vos direi que, um dia, as estradas voltarão... voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, neste mesmo lugar... neste mesmo lugar de nós todos. As estradas voltarão, voltarão trazendo todos para a festa do lugar. Aqui, no planalto central, numa enchente amazônica, numa explosão atlântica! Virá, que eu vi!

(Entra Lindonéia. É uma mulher cansada, de ar triste, melancólico, mas com a força concentrada de um cacto. Entra e fala meio para si mesma, até perceber Arlindo Orlando e Vinícius.)

LINDONÉIA

(Olhando para o céu)

Ah! já é hora do corpo vencer a manhã! Outro dia já vem, e a vida

se cansa na esquina, fugindo, fugindo, pra outro lugar. Ah! Que vontade eu tenho de sair... estrada de terra que só me leva... nunca mais me traz. E os olhos vão procurar... onde foi que eu me perdi... Ir numa viagem que só traz barro, pedra, pó, e nunca mais... (*Olha em torno*) Mas o lugar é aqui. É aqui! E virá, que eu vi!

(*Canta, melancólica*)

Nosso amor, que eu não esqueço / e que teve seu começo / numa festa de São João, / morre hoje sem foguete, / sem retrato, sem bilhete / sem luar, sem violão. / Perto de você me calo, / tudo penso, nada falo, / tenho medo de chorar. / Nunca mais quero seu beijo / mas meu último desejo / você não pode negar. / Se alguma pessoa amiga / pedir que você lhe diga / se você me quer ou não, / diga que você me adora, / que você lamenta e chora / a nossa separação... Às pessoas que eu detesto, / diga sempre que eu não presto, / que o meu lar é um botequim, / que eu arruinei sua vida, / que eu não mereço a comida que você / pagou pra mim.

ARLINDO ORLANDO (*para ela, galante*)

Olha que a vida, tão linda, se perde em tristezas assim...

LINDONÉIA (*Convidando-o a entrar na sua nostalgia*)

Se lembra das fogueiras? Se lembra dos balões? Se lembra dos luars dos sertões?

ARLINDO ORLANDO

A roupa no varal... Feriado Nacional... e as estrelas salpicadas nas canções...

VINÍCIUS

(*que permanece imerso no seu sonho, à parte, cantarolando*)

Hoje eu quero paz de criança dormindo quero abandono de flores se abrindo para enfeitar a noite do meu bem... Quero a alegria de um barco voltando (*segue baixinho*) quero ternura de mãos se encontrando para enfeitar a noite do meu bem...

LINDONÉIA

(*Sobre canto baixinho de Vinícius*)

Se lembra quando toda modinha falava de amor? Eu era tão criança... e ainda sou. Querendo acreditar que o dia vai raiar...

ARLINDO ORLANDO E LINDONÉIA

(*rindo*)

...só porque uma cantiga anunciou...

LINDONÉIA

Ah! O futuro não é mais o que era antigamente...

ARLINDO ORLANDO

Tempo, tempo...

LINDONÉIA (*cantarolando*)

Tempo, tempo, tempo, tempo!... [...] (MENDES, 1999, p. 7-11).

O texto *Lábaro Estrelado*, da premiada dramaturga e teórica Cleise Mendes, foi construído para a montagem oficial do Núcleo de Teatro do TCA no ano de 1999, às vésperas da virada para o terceiro milênio. Todas as falas da peça foram compostas a partir de versos de músicas brasileiras populares. A partir de precisamente 265 letras de canções, Mendes constrói um texto que contém uma situação dramática central, a partir da qual articulam-se microsituações paralelas, que explicitam questões, perspectivas e vozes de diferentes sujeitos cujas figuras aludem a identidades presentes no imaginário coletivo nacional.

Podemos refletir sobre a intriga de *Lábaro* a partir de sua situação dramática central: brasileiros, de cantos diversos do país, se reúnem em algum lugar do Planalto Central, às vésperas do novo milênio, motivados por um chamado, pressentido por todos. As personagens, em busca de um sinal, de uma revelação, de alguma possibilidade que não é nomeável, vão chegando a esse local (simbólico, razoavelmente desreferencializado) onde esperam o momento da chegada desse “algo”. O verso *Virá, que eu vi*, da canção *Índio*, de Caetano Veloso, a qual encerra a peça, é repetido por todas as personagens como um refrão que afirma o pressentimento dessa “chegada” – à qual ninguém nomeia.

O tratamento do tempo na peça, embora pareça linear e dramático, pois a peça é uma sequência de *presentes* (e não há narrativas indicando deslocamentos temporais), apesar disso, não é cronológico. Não sabemos que dia é aquele, nem há quanto tempo as personagens estão ali, se os números musicais constituem passagens de tempo, ou não, essas questões ficam em aberto, devido ao caráter simbólico da situação dramática que os reúne, assim como da linguagem e da atmosfera líricas, as quais instauram um efeito de suspensão do tempo – efeito lírico por excelência. Esse efeito de suspensão temporal relativiza, torna subjetivas e/ou alegóricas todas as ações, réplicas e acontecimentos da peça.

Ainda assim, *Lábaro* apresenta personagens definidas, numa situação dramática, de cujo desenvolvimento é possível constituir, inclusive, um pequeno enredo. A peça é dividida em três atos: no primeiro, as personagens vão chegando progressivamente, estabelecendo contatos iniciais e, através desses, apresentando suas características e motivações mais explícitas. No segundo ato, desenvolvem-se pequenas tramas paralelas, microssituações que envolvem subgrupos de personagens em suas tentativas de convívio naquele “[...] acampamento meio virtual.” (MENDES, 1999, p. 2). No final do segundo ato, na cena 10, o personagem Lindonéia avista uma procissão. As outras personagens começam a se aproximar e olhar na mesma direção que Lindonéia. O ato termina com a canção *Se eu quiser falar com Deus*, de Gilberto Gil, cantada pelo personagem Maringá. O personagem entra em cena envolta numa grande colcha de retalhos colorida que ocupa todo o palco.

A partir dessa imagem, começa o breve, terceiro e último ato da peça, no qual os pequenos conflitos e questões individuais vão cedendo lugar ao pressentimento compartilhado da “chegada”. Juntas, as personagens vão olhando para um lugar distante e suas falas parecem criar a imagem de um sonho coletivo, subjetivo, contraditório, polifônico, que é vislumbrado por todos. A ação segue uma sequência rapsódica, inclusive no sentido musical do termo (mistura de diferentes temas musicais). Há uma sequência de falas, comentários das personagens sobre aquilo que avistam, que culmina num cantarolar do personagem Vinícius (que cantarola um trecho de *O Amor é velho*, de Tom Zé), provocando uma reação coletiva. Em coro, todos começam a cantar, e esse cantar se desdobra numa costura, agora, de trechos de diferentes canções – uma rapsódia musical de fato. A sequência final do texto é totalmente musical e se conclui com a canção *O Índio*, de Caetano Veloso. Ao final da canção, uma última fala coletiva, coral, que reafirma o refrão: “Virá!”

O mais surpreendente, na construção da intriga de *Lábaro Estrelado*, é como a estrutura da peça é majoritariamente dramática, mesmo com todo lirismo, polifonia e intertextualidade. Os efeitos de polifonia, particularmente, são decorrentes não apenas da contraposição das vozes das diferentes personagens (as quais apresentam identidades, posições e motivações definidas que remetem aos tipos brasileiros mais presentes nas ruas e no imaginário nacional), como também das vozes dos múltiplos sujeitos que compõem cada uma das falas enunciadas por elas, falas formadas a partir de versos de canções populares.

Destaquemos ainda que os nomes das personagens também procedem das canções, como suas falas, afinal, tudo em *Lábaro Estrelado* remete a outros textos, é uma obra evidentemente intertextual. Assim, mesmo com um sentido dramático nas falas

das personagens, ao proferi-las, simultaneamente, ressoam as vozes de outros sujeitos, situações e lembranças – diretamente relacionadas às canções de onde provêm as frases enunciadas. Num efeito de polifonia que parece ecoar e multiplicar cada fala, ligando-a a uma cadeia infinita de ressonância afetiva, Lábaro estrelado abre sua recepção a uma experiência estética impressionante.

As falas das personagens de *Lábaro*, embora compostas por versos de canções populares, são enunciadas em modo dramático, mesmo em seus momentos mais líricos. Esse regime dramático de enunciação alterna-se com as canções, cantadas pelas personagens tanto em números musicais como no meio de suas réplicas em modo dramático.

As canções tornam qualquer referencialidade subjetiva, pois, ainda que se refiram a alguma situação particular (seja da intriga da peça, ou da letra da respectiva canção), a subjetividade dos versos e o regime lírico da enunciação suspendem o tempo e o espaço da ação dramática, relativizando-a permanentemente.

O termo rapsódia é mais do que apropriado para essa obra surpreendente. O que impressiona em sua construção não é apenas o trabalho hercúleo de reunir tantas letras de música numa mesma criação ficcional (estratégia de montagem/colagem), mas como a intriga consegue articular as letras (estratégia de intertextualidade) e toda polifonia e lirismo virtual (subjetividade, ambiguidade, multiplicidade de sentidos) desse conjunto de canções numa estrutura, ainda assim, dramática.



Glossário

Rapsódia: traço estilístico, ou estratégia de composição épica que, assim como a Montagem/Colagem, articula textos/cenas com relativa autonomia das partes, explicitando o gesto organizador do autor. Porém, pode se diferenciar da Montagem/Colagem na medida em que tende a apresentar *traços líricos mais acentuados*. A rapsódia é marcada principalmente por sua *hibridez*, por meio da mistura não apenas de materiais diversos, como também de *diferentes gêneros, estilos e modos de enunciação*.



Saiba Mais

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS:

HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SANCHES, João. Dramaturgia e pós-modernidade: a rapsódia como estratégia pós-moderna para o drama. *Revista Cena*, n.23, p. 101-110, set/dez, 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cena/article/view/74402/44812>. Acesso em: 26 de abr. 2021.

INDICAÇÕES DE TEXTOS RAPSÓDICOS:

BARRAL, Cláudia. *Cordel do Amor Sem Fim*. Disponível em: < [https://claudiabarral.com.br/textos/cordel do amor sem fim.pdf](https://claudiabarral.com.br/textos/cordel_do_amor_sem_fim.pdf) > Acesso em: 14 jul. 2021.

MENDES, Cleise. *Lábaro estrelado*. Salvador, 1999. Disponível em: < <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/04/LábaroEstrelado.pdf> > Acesso em: 14 jul. 2021.

SANCHES, João. *Egotrip: ser, ou não ser? Eis a comédia*. Salvador: EDUFBA, 2017. Disponível em: < <https://joaosanches.art.br/wp-content/uploads/2021/07/EGOTRIP-1.pdf> > Acesso em: 14 jul. 2021.

INDICAÇÕES DE FILMES RAPSÓDICOS:

No cinema, ou no audiovisual em geral, como vimos, as estratégias dramáticas de montagem/colagem tendem a ser muito recorrentes. Considerando a rapsódia como uma espécie de montagem/colagem mais lírica, indicamos a seguir três sugestões de filmes que associamos a esta noção:

Lisbela e o Prisioneiro (2003) – filme de Guel Arraes

Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lisbela_e_o_Prisioneiro

Moulin Rouge! (2001) – filme de Baz Luhrmann

Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Moulin_Rouge!

A cidade do futuro (2018) – filme de Claudio Marques e Marília Hughes Guerreiro

Mais informações em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-245627/>



Atividade 11

Como foi possível perceber, a noção de rapsódia é bastante abrangente e, em muitos casos, se confunde com as noções de Montagem e Colagem, diferenciando-se principalmente por apresentar traços líricos acentuados. Que tal experimentar transformar em uma Rapsódia a Montagem e/ou a Colagem que você fez na Atividade 10?

Para isso, você deve agregar traços líricos à sua composição. Você pode inserir poemas, músicas ou mesmo outros textos com traços líricos – inclusive textos que você mesma(o) pode escrever. Invente, ou use qualquer estratégia criativa que você considere em sintonia com os traços líricos que abordamos até aqui. O importante é você transformar sua Montagem/Colagem, explorando sua subjetividade e gerando novos sentidos não vislumbrados até então. Vamos tentar?

2.2.3 Metadrama

Antes de Brecht, e das formulações sobre teatro e dramaturgias épicas, tal como os conhecemos hoje, *Seis personagens a procura de um autor* (PIRANDELLO, 2009), peça escrita em 1921 pelo dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867-1936), apresentou uma estratégia que permite comentar, discutir, relativizar uma ação dramática – *distanciá-la*: o *metadrama*. O procedimento não foi criado por Pirandello, mas o autor lhe deu evidência e o radicalizou em suas obras, especialmente as que colocam o teatro como assunto explícito (*Seis Personagens...*, *Cada um a seu modo* e *Esta noite se improvisa*). Ao jogo metadramático, autorreflexivo, de agir e narrar, fazer e discutir, Pirandello deu uma dimensão filosófica. A premissa mais evidente, entre outras possíveis de serem inferidas de suas obras metadramáticas, é algo como: *o mundo é um teatro, portanto, discutir o teatro é discutir o mundo*.

O PAI (*vindo à frente, seguido pelos outros, até uma das duas escadinhas*) – Estamos aqui à procura de um autor.

O DIRETOR (*entre aturdido e irado*) – De um autor? Que autor?

O PAI – De qualquer um, senhor.

O DIRETOR – Mas aqui não há nenhum autor, pois não estamos ensaiando nenhuma peça nova.

A ENTEADA (*com alegre vivacidade, subindo a escadinha correndo*) – Tanto melhor, tanto melhor então, senhor! Poderemos ser nós a sua nova peça.

QUALQUER DOS ATORES (*entre os comentários vivos e as risadas dos outros*) – Oh, vejam só!

O PAI (*seguindo A Enteada no palco*) – Sim, mas se não há nenhum autor aí! (*Ao Diretor*) A menos que o senhor queira sê-lo...

A Mãe, trazendo a Menina pela mão, e o Rapazinho, subirão os primeiros degraus da escadinha e ficarão ali, à espera. O Filho permanecerá embaixo, esquivo.

O DIRETOR – Os senhores querem brincar?

O PAI – Não, mas o que o senhor está dizendo! Ao contrário, lhe trazemos um drama doloroso!

A ENTEADA – E poderemos ser a sua sorte!

O DIRETOR – Façam-me o favor de ir embora, que não temos tempo a perder com gente louca!

O PAI (*ferido e melífluo*) – Oh, senhor, o senhor bem sabe que a vida está repleta de infinitos absurdos, os quais, descaradamente, nem sequer precisam ser verossímeis, porque são verdadeiros.

O DIRETOR – Mas que diabo está dizendo?

O PAI – Digo que realmente, que é possível julgar-se realmente uma loucura, sim, senhor, esforçar-se por fazer o contrário; isto é, criar loucuras verossímeis, para que pareçam verdadeiras. Mas me permita fazê-lo observar que, se loucura for, ainda assim, é a única razão do ofício dos senhores (PIRANDELLO, 2009, p. 189-190).

Em 1968, o crítico norte americano Lionel Abel (1968) teve publicada em português uma coletânea de ensaios, intitulada *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. No segundo capítulo do livro, Abel faz uma espécie de genealogia do gênero *metateatro*, da qual podemos tirar algumas observações muito úteis para a teorização sobre o *metadrama* como desvio e sua incidência nas dramaturgias contemporâneas. Antes, destaquemos como termo *metateatro* (em alguns momentos do livro, Abel usa também o termo *metapeça*) já confunde as ideias de texto e espetáculo. Independente dessa eventual concepção do autor, que confunde os dois objetos (texto/drama e teatro/espetáculo), observemos que ele identifica na obra de Shakespeare, na peça *Hamlet* especificamente, uma espécie de origem do personagem autorreflexivo e o início do que ele denomina de *metateatro*. Para Abel (1968), Shakespeare não teria conseguido escrever uma tragédia com o enredo de *Hamlet* e, genialmente, teria transformado a incapacidade de ação trágica do herói em uma nova forma dramática. Como se sabe, em determinado momento da intriga, Hamlet escreve e dirige uma pequena peça, intitulada *A Ratoeira*. Hamlet faz isso para observar a reação do atual rei e confirmar se ele é o assassino de seu pai. Ou seja, Hamlet escreve e encena uma pequena peça para fisgar um assassino! Herói autorreflexivo, Hamlet é definido por Abel como um *personagem-dramaturgo*:

Hamlet não é um adolescente; é a primeira figura de um palco com uma aguda consciência do que significa ser pôsto num palco. [...] Por certo, Hamlet é um dos primeiros personagens a se libertarem dos arranjos de seu autor. Cêrca de trezentos anos mais tarde, seis personagens visitariam um autor, que não os havia inventado e, segundo o próprio testemunho dêste, pediram-lhe para ser seu autor (ABEL, 1968, p. 84-85).

Do livro de Abel, podemos inferir a seguinte tese: o *metateatro* (em nossos termos, o *metadrama*) consistiria numa nova forma dramática, cujos desdobramentos contemporâneos corresponderiam, em importância, ao que a tragédia representou em outros contextos e épocas. Num mundo cada vez mais autoconsciente e complexo, o *metadrama* consistiria numa abordagem *moderna* da realidade. O crítico compreende como *metateatro/metadrama* a autorreflexividade do drama de maneira geral, não apenas o artifício de uma peça dentro de outra peça.

Sobre esse ponto, Sarrazac (2012) esclarece que a estrutura do *metadrama*, mais do que “o artifício de uma peça dentro de outra peça”, seria definida pela cisão do microcosmo dramático em, pelo menos, duas dimensões ficcionais. De um lado, um grupo de personagens destinados a vivenciar um drama e, do outro, personagens que têm como função interpretar, testemunhar, informar, comentar, ou inventar esse drama. Assim, o acontecimento interpessoal no presente, pressuposto pelo drama absoluto, não pode mais ser senão a constatação de que um drama “[...] aconteceu outrora, acaba de acontecer, acontecerá ou é mesmo suscetível de acontecer” (SARRAZAC, 2012, p.107).

Sarrazac (2012) compreende o *metadrama* como desvio de tendência épica, que estaria presente, por exemplo, nas peças de Ibsen “[...] cuja ação consiste integralmente na emergência de um passado deletério ou de um passado fatal, que subitamente vem assustar e empurrar para a catástrofe um presente que parecia sossegado, até mesmo estagnado” (SARRAZAC, 2012, p.107). Também em obras do filósofo e dramaturgo existencialista Jean-Paul Sartre (1905-1980), Sarrazac menciona especialmente a peça *Entre quatro paredes*, na qual Sartre apresenta o encontro inusitado de três personagens, depois de mortas. A peça de Sartre não se trataria de um *metadrama*, segundo Sarrazac, por apresentar uma peça dentro da peça, mas por discutir os três dramas anteriores daquelas personagens. A estratégia de cisão do microcosmo, capaz de tornar qualquer acontecimento objeto de comentário, marca o caráter *secundário*, épico, do *metadrama*, seu caráter de reflexão sobre um drama, sobre uma fábula, uma narrativa, ou situação. Este traço é considerado por Sarrazac como principal característica do *metadrama*.

Em Sartre, como em Ibsen ou Pirandello, o metadrama constitui o epílogo de um drama (ou de um romance) anterior não escrito. Ele poderia ser qualificado de ‘sobredrama’, no sentido de ‘luta final’, de ‘tragédia de uma vida inteira’, que o expressionista Yvan Goll conferia ao vocábulo. Quintessência dramática, conflito distanciado, comentário de um drama mais do que drama vivido, o metadrama acarreta uma profunda mutação na estrutura do personagem: do tradicional personagem dinâmico, passamos a um personagem passivo e espectador de

si mesmo, de sua própria existência considerada morta. Dramaturgia da retrospectão e da revivescência [...] o metadrama parece onipresente nas dramaturgias modernas e contemporâneas (SARRAZAC, 2012, p.108).

Como podemos perceber, atualmente, há uma tendência à explicitação da autorreflexividade e diferentes estratégias de desvio são desenvolvidas nesse sentido – o *metadrama* é uma delas.



Glossário

Metadrama: traço estilístico, ou estratégia dramática metalinguística, marcada pela cisão do microcosmo dramático em, pelo menos, duas dimensões ficcionais. De um lado, personagens destinados a vivenciar uma história e, do outro, personagens que têm como função interpretar, testemunhar, informar, comentar, inventar uma história.



Saiba Mais

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS:

SARRAZAC, Jen-Pierre. Metadrama. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

PAVIS, Patrice. Metateatro. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

INDICAÇÕES DE TEXTOS METADRAMÁTICOS:

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo; Seis personagens à procura de um autor; Esta noite se improvisa; Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. (Org.). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.

SANCHES, João. *Entre nós: uma comédia sobre diversidade*. Salvador: EDUFBA, 2015.

INDICAÇÕES DE FILMES METADRAMÁTICOS:

Abaixo seguem três sugestões de filmes conhecidos que se caracterizam por estratégias metadramáticas:

Saneamento básico, o filme (2007) – filme de Jorge Furtado
Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Saneamento Básico, o Filme](https://pt.wikipedia.org/wiki/Saneamento_Básico,_o_Filme)

Era uma vez em Hollywood (2019) – filme de Quentin Tarantino
Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Once Upon a Time in Hollywood](https://pt.wikipedia.org/wiki/Once_Upon_a_Time_in_Hollywood)

Dor e Glória (2019) – filme de Pedro Almodóvar
Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Dor e Glória](https://pt.wikipedia.org/wiki/Dor_e_Glória)



Atividade 12

Que tal tentar escrever uma cena metadramática? A maneira mais comum é criar uma situação dramática do tipo teatro dentro do teatro, ou drama sobre um drama, como vimos em *Uma Noite na Lua*, peça na qual um dramaturgo tenta escrever uma peça sobre um dramaturgo; ou em *Seis Personagens à procura de um autor*, em que uma família de personagens pede para sua história ser encenada por um grupo de teatro.

Mas existem outras estratégias metadramáticas não tão explícitas. Lembre-se: o principal no metadrama é a *cisão do microcosmo* em

duas dimensões: uma que corresponde a uma ação dramática e outra que narra, comenta e/ou cria essa ação. Fazer e comentar; agir e refletir sobre uma ação; mostrar e narrar; agir no presente, voltando-se para o passado, ou para o futuro; são muitas as formas de cisão do microcosmo dramático em duas dimensões da mesma intriga. Para você entender melhor essas possibilidades metadramáticas não tão evidentes, propomos a seguir dois exercícios de criação que não envolvem as conhecidas estratégias de *teatro dentro do teatro*. Vamos praticar?

Crie uma cena metadramática a partir das seguintes situações:

Exercício 1

Três mulheres, com um problema em comum ainda não resolvido, conversam sobre os acontecimentos do passado que as ligam a essa questão.

Exercício 2

Duas personagens têm um problema urgente para resolver, mas estão indecisas sobre como agir. Para resolver o dilema, discutem possibilidades diferentes de solução.

2.3 ESTRATÉGIAS LÍRICAS DE DESVIO

Algumas das principais características tradicionalmente associadas ao gênero lírico, abordadas na primeira Unidade, nos servem como referência para definir o que, neste estudo, consideramos desvios líricos do drama. Em síntese, podemos associar qualidades como subjetividade, musicalidade, expressão de emoções e sentimentos, desreferencialização de tempo e espaço, intensidade, concentração e brevidade à uma ideia geral e abstrata de construção lírica “pura”, ou “absoluta”. Além disso, ao comentarmos a concepção de drama de Hegel, destacamos que, à interioridade das personagens, suas motivações, sentimentos, pensamentos, subjetividades, Hegel atribuiu o caráter lírico do drama.

Assim, consideramos como os principais procedimentos dramaturgicos de cunho lírico o *monodrama* e o *jogo de sonho*: estratégias que consistem em apresentar os acontecimentos sob uma perspectiva subjetiva – a partir da imaginação, da projeção subjetiva de um personagem, ou de uma consciência (que pode ser a do autor), correspondendo, dramaticamente, ao que seria o eu lírico de um poema.

Ao invés de apresentar os acontecimentos como resultados da dialética entre as subjetividades das personagens, suas expressões, confrontos e objetivizações em ação dramática, todos os discursos e referenciais são relativizados, subjetivados, adquirindo certo caráter instável, simbólico, ou de fantasia – de sonho.

Para compreendermos melhor esses aspectos, consideremos as reflexões da teórica e dramaturga Cleise Mendes sobre a ação do lírico no drama. Tomando a peça *Esperando Godot* de Beckett como modelo, Mendes (1981) sintetiza as principais características líricas, passíveis de observação na estrutura de um drama. Os traços apontados por Mendes, embora relacionados especialmente às dramaturgias “de absurdo” e expressionistas, podem ser observados, tanto separadamente como em conjunto, em diversas dramaturgias contemporâneas.

A autora reconhece que as emersões líricas estariam presentes ao longo de toda tradição dramática, desde os gregos à Shakespeare e também nos dramas românticos. No entanto, a partir dos dramas finais do autor sueco August Strindberg (1849-1912), com suas peças oníricas nas quais “[...] tempo e espaço se relativizam, se dissolvem, as personagens são alegorizadas, e a linguagem reproduz a fragmentação das imagens do inconsciente” (MENDES, 1981, p.66), segundo a autora, o lírico teria modificado a estrutura formal do drama.

Em síntese, os aspectos formais de cunho lírico no drama seriam os seguintes: a dinâmica de repetição/acumulação da ação dramática – ao invés de progressão linear e causal, há o acúmulo de acontecimentos sem tensionamento para o futuro, ocorrências que se somam, mas não se encadeiam; desreferencialização do espaço – o cenário não indica um lugar, mas uma paisagem subjetiva; desreferencialização do tempo – suspensão temporal, presente eterno e intenso, o tempo não é cronológico; alegorização das personagens em diferentes graus – elas não representam exatamente pessoas, mas ideias; e linguagem poética, ambígua, simbólica, traduzindo imagens, sensações, questionamentos – em contraposição às falas mais objetivas, que expressariam decisões dramáticas das personagens.

O drama lírico é construído sobre o modelo da circularidade. A ação dramática de uma peça como 'A Espera de Godot' desenvolve-se num movimento semelhante ao causado por um toque na superfície de um lago: através de círculos concêntricos que se formam a partir de um ponto. O conflito se adensa através de um acúmulo de imagens, por uma expansão do significado que detona logo na primeira impressão; ela não progride no sentido de um futuro, como no drama dramático, antes imita a sugestão de um poema. Através da repetição, do estribilho de perguntas e respostas que se fecham sobre si mesmas, cria-se uma estrutura de ritmo recorrente. O cenário é desreferencializado, traduzindo uma paisagem subjetiva, reflexo de ideias e sentimentos das personagens; cenário que mimetiza não um lugar, mas uma situação. Para isso concorre o tempo "suspenso", não-cronológico, atemporalizando a experiência (MENDES, 1981, p. 65).

Tomamos o modelo de drama lírico de Mendes (1981) como principal referencial de síntese de emersões líricas no drama. Não trabalhamos, no entanto, no sentido de identificar peças que reúnam todos os aspectos identificados por Mendes, (ou por Bornheim, Szondi, Sarrazac, entre outros). Como procuramos demonstrar, a análise dos textos tem mostrado que os autores contemporâneos tendem a fundir estratégias de cunho épico, lírico e dramático, tornando qualquer classificação de textos que se pretenda muito rigorosa sempre problemática.

O que propomos é, a partir da identificação de traços formais, refletir como o gesto predominante numa obra específica estaria associado aos três modos (épico, lírico e dramático) e suas teorizações, para, a partir dessa reflexão, discorrer sobre suas estratégias de desvio particulares. Retomemos um exemplo abordado na Unidade I, a

peça *Uma Noite na Lua*, do dramaturgo João Falcão, para refletirmos sobre os principais desvios líricos do drama: o Monodrama e/ou Jogo de sonho.

2.3.1 Monodrama e Jogo de Sonho

Um homem em cima de um palco pensando.

Pausa.

Eu vou escrever essa peça.

Pausa.

De hoje pra amanhã, sim, Berenice, o que é que tem? Você duvida? É tempo de sobra.

Pausa.

A parte mais difícil eu já fiz, que foi ir naquela festa, abordar o cara e dizer que tinha o texto. Depois que eu fiz aquela cena, eu faço qualquer peça.

E chega de conversa, Berenice, que eu tenho a noite inteira pela frente, mas a peça ainda está no começo.

A gente se vê por aí. Tá? Dá licença.

Um Homem em cima de um palco pensando.

Pausa.

A Berenice vai gostar, sim. Desse começo.

Pausa

E tudo que ele pensa ele fala.

Pausa.

É claro que ela vai ver a peça.

Pausa.

E o que é que ele pensa?

Pausa.

Também, se não for, azar o dela.

O que é que ele pensa?

Pausa.

A Berenice pensa que...

O que é que ele pensa?

Pausa.

É que a Bereni...

O que é que ele pensa?

Pausa.

Eu só estava pensando que a Bere...

O que é que ele pensa?

Pausa.

O que é que ele pensa?

O que é que ele pensa?

O que é que ele pensa,

Ele pensa qualquer coisa!

Que coisa?

Por exemplo...

por exemplo?

Digamos...

digamos?

Ele pensa... Ah,

Berenice! Eu não estou nem aí se você vai gostar ou não do começo do meio ou do fim dessa peça. Não é a você que eu tenho que agradar fazendo essa peça

Antes de você tem muita gente pra gostar. (FALCÃO, 1998, p.3)

Na Unidade I, refletimos sobre a peça *Uma Noite na Lua*, do dramaturgo João Falcão, e analisamos sua ação dramática via modelo actancial. Vimos que a peça mostra um dramaturgo tentando escrever uma peça. A ação do personagem-dramaturgo é criar um texto dramático em apenas uma noite. Em sua aflição criativa, o personagem imagina uma situação (*um homem em cima de um palco pensando*) e parece querer lançar mão de qualquer estratégia que “funcione”. Mas suas tentativas de construir o texto são constantemente interrompidas e pressionadas por seus pensamentos, que

evocam diferentes dimensões de sua vida cotidiana, profissional e afetiva. Dividido entre vários *eus*, que dialogam, cada um, com diferentes enunciadores, problemas, desejos e projeções de futuro, a peça, ao invés de uma ação objetiva, mostra o que se passa na imaginação do personagem *dramaturgo*.

Em outras palavras, mais do que um *metadrama* (uma peça dentro de, ou sobre outra peça), desvio de caráter explicitamente épico, *Uma noite na Lua* mostra o enquadramento íntimo de um autor, nos apresenta aquilo que se passa em sua cabeça no momento da criação. Com esta estratégia, a estrutura dramática do texto, ironicamente, transforma o que seriam os pensamentos do autor sobre a peça que deveria criar, justamente, na intriga da respectiva peça.

Se o caráter metadramático desse desvio supõe uma emersão épica, sobretudo na função de comentário autorreflexivo, o enquadramento íntimo do personagem de *Uma noite na Lua*, que corresponderia ao da câmera subjetiva no cinema, ou ao do monólogo interior no romance, diferentemente, consiste numa estratégia desviante de cunho lírico – que torna instável, subjetiva, qualquer referencialidade do texto. Às possibilidades desta estratégia, o teórico Joseph Danan (2012), um dos colaboradores do *Léxico*, associa a noção de *monodrama* e destaca sua recorrência na produção moderna e contemporânea:

A posteridade desse teatro na primeira pessoa (relacionada ou não à do autor) é considerável no século XX, e várias são as peças que podem ser vistas sob o ângulo do monodrama: do teatro expressionista a O casamento de Gombrowicz, de A morte do caixeiro-viajante de Arthur Miller a A procura de emprego: peça em 30 trechos de Michel Vinaver. [...] O monodrama desdobra-se também do lado da encenação / direção. Craig dizia a Stanislavski em 1912 que concebia Hamlet como um 'monodrama'. Stanislavski teria dito então: 'Tentemos por todos os meios fazer o público compreender que ele vê a peça com os olhos de Hamlet [...] Penso que podemos fazer isso nos quadros em que Hamlet está em cena'. Ao que Craig respondeu sugerindo que Hamlet estivesse sempre em cena [...] Assim ampliada e entendida, a noção de monodrama aparece como essencial na evolução do teatro no século XX. Ela contribui para emancipar na escrita e na encenação, o ponto de vista de toda fidelidade à objetividade ou ao realismo (DANAN, 2012, p.114-115).

O último período da citação acima indica uma característica muito presente em grande parte das obras dramáticas de João Falcão (e de outros dramaturgos contemporâneos): a construção de estratégias de relativização, eminentemente líricas, que contribuem para emancipar o ponto de vista da fidelidade ao realismo e à objetividade.

Aos recursos metalinguísticos, procedimentos de desvios épicos, tão recorrentes na obra de Falcão, como dramaturgo e também como encenador, somam-se recursos como o *monodrama*, muitas vezes em uma versão de *jogo de sonho* – ambos procedimentos de inclinação mais lírica que desestabilizam a referencialidade de tempo, espaço e ação, e tornam subjetivos, simbólicos, alegóricos os acontecimentos e discursos apresentados na obra.

O *jogo de sonho* é um tipo de procedimento monodramático, é um monodrama mais *radical*: apresenta tudo que surge em cena como imagens de um sonho, seja como uma projeção subjetiva do autor, ou como projeção subjetiva de um personagem específica – ou as duas coisas. É o modo de mostrar que é análogo ao do sonho: fragmentário, cheio de inverossimilhanças e interrupções, enigmático, cheio de imagens simbólicas, sem referencialidade definida, alto grau de subjetividade e abstração.

A noção dramaturgica de *jogo de sonho*, que também é objeto de verbete no *Léxico*, tem, na obra do dramaturgo sueco August Strindberg, particularmente, em sua peça *O sonho* (s.d.), de 1901, a principal referência moderna. Autor de dramas naturalistas e históricos, Strindberg desenvolveu, posteriormente, um tipo de dramaturgia à qual ele denominou de *Teatro Íntimo* – nome também do teatro (edifício teatral) que funcionou na Suécia, entre 1907 e 1910, sob sua direção. Muitas de suas peças são classificadas como *peças oníricas*. *Peças oníricas*, *jogo de sonho* e *monodrama* são noções que se referem a uma estrutura dramática constituída por uma sucessão de cenas sem, necessariamente, uma ação dramática unitária, e que demonstrariam o enquadramento íntimo de um personagem, ou do autor da obra – não no sentido da pessoa *física do autor*, mas da consciência criativa que agencia o discurso.

A unicidade dessas dramaturgias seria garantida pela presença da subjetividade constante de personagens e/ou do autor. O termo *drama de estações* também é associado às dramaturgias *oníricas*, mas tem a particularidade de também se referir aos dramas medievais, ou a qualquer drama de caráter episódico, cujas partes têm relativa autonomia, cujos acontecimentos não constituem uma ação dramática unitária e, sim, episódios, ocorridos na trajetória de um herói, ou articulados por uma relação temática.

A Paixão de Cristo, por exemplo, é um tipo de história, de caráter épico, ainda hoje dramatizada em diversos meios, com essa estrutura de drama de estações.

A particularidade, no entanto, desse procedimento em relação às outras noções mencionadas, estaria no fato de que o drama de estações, para ser caracterizado como tal, não precisaria assumir o caráter onírico, simbólico, lírico, de relativização dos acontecimentos ficcionais a partir da subjetividade – tão emblemático na dramaturgia de Strindberg. Peter Szondi (2011), em seu comentário do autor sueco, valoriza e classifica esses procedimentos como emersões épicas, mas destaca essa tensão entre autorreflexividade épica e emersão lírica, garantida pelo enquadramento subjetivo dos acontecimentos.

Strindberg também descreveu Rumo a Damasco como ‘peça onírica’, o que mostra, ao mesmo tempo, que ele não via Uma peça onírica [O sonho, em nossa tradução] como um sonho cênico, mas simplesmente queria indicar com o título que a construção da obra era semelhante à de um sonho. Sonho e ‘drama de estações’, de fato, coincidem em sua estrutura: uma sequência de cenas, cuja unidade não é dada por uma ação unitária, mas pelo Eu sempre idêntico a si mesmo do sonhador ou do herói (SZONDI, 2011, p.56).

A *dramaturgia do Eu*, de August Strindberg é considerada como antecipadora do expressionismo e do surrealismo, cujos ecos atualmente ressoam na noção de *monodrama*. Em todas suas variações, o jogo de sonho entre elas, o monodrama seria uma estratégia muito comum na dramaturgia contemporânea e, frequentemente, se mistura e até mesmo se confunde com estratégias metadramáticas. Isso ocorre com muita frequência, por exemplo, na dramaturgia de João Falcão. Outro grande sucesso do autor pernambucano, *A Dona da História*, de 1999, apresenta um diálogo entre *Mais Nova e Mais Velha*, duas personagens que representariam, cada uma, uma versão de um mesmo personagem, em tempos diferentes.

A discussão das duas procura estabelecer quem é *a dona da história*. À versão de qual das duas corresponderiam os fatos? O jogo dramático de clivagem de um suposto personagem central, e de diálogo e disputa entre essas duas versões de uma mesma pessoa, estabelece o caráter de monodrama da peça, pois esta apresenta uma reflexão subjetiva, que contrapõe retrospecto e projeção de futuro, num embate lírico da consciência do tempo.

Esse embate é vivenciado por um suposto personagem central – a *Mais Velha e a Mais Nova* seriam duas projeções da consciência dessa heroína, ou do autor da peça (em última análise). O interessante, no entanto, é como, a partir da clivagem de um personagem em duas versões de si mesma, pertencentes a tempos diferentes, se discute a possibilidade de construção de uma mesma história.

MAIS VELHA - Um dia eu tinha vinte anos e tudo o que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia, ter uma história pra contar. E toda hora eu ficava pensando:

AS DUAS - Como é que será essa história?

AS DUAS - Quando é que ela vai começar?

AS DUAS - E quando é que eu vou contar essa história?

AS DUAS - E como é que eu vou ser quando eu contar?

MAIS VELHA - Quando eu tinha vinte anos eu gostava de imaginar como é que eu seria no futuro. No dia em que eu ia contar a história da minha vida.

MAIS NOVA - Um dia eu tinha vinte anos e tudo que eu queria era viver uma história. Eu queria, um dia ter uma história pra contar.

MAIS VELHA - Mas isso era apenas uma introdução. Eu precisava de um começo. Alguma coisa assim...

MAIS NOVA - Um começo.

MAIS VELHA - Um começo.

MAIS NOVA - Eu sei que a história de uma pessoa, deve começar meio assim, sem que ela perceba. No momento em que ela menos espera.

MAIS VELHA - O problema é que eu vivia esperando que acontecesse alguma coisa na minha vida que tivesse cara de começo de história.

MAIS NOVA - Quando eu menos esperar, vai acontecer alguma coisa na minha vida, e a minha história vai e começa (FALCÃO, 1999, p. 1).

Apesar do recurso ao monodrama, da utilização de canções e falas de tom lírico, assim como de jogos de palavras e de sentidos, com explícita musicalidade, nas peças de Falcão, o grau de desreferencialização e subjetividade não atinge o de uma peça surrealista, simbolista, expressionista, tampouco *absurda*. A dramaturgia de Strindberg, em sua vertente onírica, por exemplo, é muito mais subjetiva e desreferencializada do que a de João Falcão. A peça de Strindberg mencionada, *O Sonho*, apresenta Inês, filha do Deus Indra, em visita à Terra, para aprender com a observação das misérias humanas. A peça é um *drama de estações*: a fábula apresenta o personagem observando e vivenciando

uma sequência de situações, numa articulação episódica, sem um encadeamento objetivo, sem a causalidade tradicional entre as cenas. Esta característica foi destacada por Peter Szondi como um dos fatores épicos da peça, passível de comparação com a estrutura das peças medievais (o autor usa o termo francês *revue*, “revista”, para se referir a essas obras):

A sequência solta das cenas de Uma peça onírica [O sonho] é menos a do sonho que a da revue, tal como a Idade Média a conhecia. E a revue, ao contrário do drama, é em sua essência uma apresentação feita para alguém de fora. Daí a estrutura épica básica de Uma peça onírica [...] Corresponde à estrutura de revue o gesto que da obra é característico: o de mostrar (SZONDI, 2011, p.56-57).

Mas o que é mostrado é instável, incoerente, simbólico, subjetivo, e assim também é a forma de mostrar da peça *O sonho*. A atmosfera onírica está presente na alteração contínua do espaço e do tempo, na sucessão de situações fantásticas, na caracterização das personagens, apresentadas como tipos abstratos, possíveis símbolos de essências coletivas, assim como no tom, algo declamatório, do discurso das personagens, o qual também apresenta alto grau de simbolismo e desreferencialização. Vejamos um trecho da peça:

A Inês, que ainda traz o xaile da porteira, e o Oficial, estão em primeiro plano.

O ADVOGADO

(Levanta-se e aproxima-se de Inês)

Minha irmã, quer fazer o favor de me dar o seu xaile? Vou pendurá-lo na parede até que o fogo se acenda no aquecedor. Depois queimo-o, com todas as mágoas e misérias de que ele foi testemunha.

INÊS

Ainda não é a altura, meu irmão. Quero, primeiro, que o xaile esteja saturado. Desejo, sobretudo, recolher nele os teus próprios sofrimentos e todos os crimes, vícios, roubos, calúnias, ofensas que te têm confessado.

O ADVOGADO

O teu xaile não será suficiente, minha querida. Olha para estas paredes! Não se dirá que todos os pecados da terra pousaram nelas? Olha para estes papéis! São relatórios sobre a injustiça!... Olha para mim! Aqui, ninguém sorri, só se veem olhares maus, bocas que

fazem esgares, punhos que se estendem... Todos!

[...]

INÊS

Como os homens são dignos de lástima! [...] (STRINDBERG, s.d., p. 73-74).

Diferentemente, *Uma noite na Lua* e *A Dona da História* são exemplos que apresentam uma subjetividade mais próxima da dramaturgia pirandelliana, que procuraria desestabilizar o ponto de vista da recepção, instigando os leitores/espectadores a vislumbrarem outras possibilidades de sentido. As obras de Pirandello, especialmente as peças metadramáticas, abordam o caráter aproximativo e instável de nossas compreensões e relações, através de fábulas ambíguas e bem-humoradas, mas cujo nível de referencialidade é suficiente para que a recepção acompanhe *uma história*.

Particularmente, na dramaturgia de Falcão, o discurso das personagens tem, simultaneamente, uma construção de tom cotidiano, mas carregado de momentos de lirismo. Na maioria dos textos, escritos e encenados por Falcão, que também é músico e compositor (costuma compor as trilhas de suas peças), as personagens cantam e enunciam muitas falas líricas, musicais, que realizam jogos com os sons e com os sentidos das palavras, e que expressam sentimentos, estados emocionais. Essas falas mais líricas alternam-se com outras, de sentido mais referencial, cotidiano e/ou cômico. Vejamos mais um trecho de *Uma noite na Lua*:

E se ninguém rir da minha piada?

E se ninguém rir hora nenhuma?

Vai ser o fim.

A Berenice vai ficar constrangidíssima.

Vai ser horrível!

Não.

Eu vou fazer uma peça séria. É menos arriscado. Se o público ficar em silêncio o tempo todo, justifica-se. Está tentando entender o sentido da peça.

E eu vou fazer uma peça sem sentido nenhum.

A Berenice vai ficar louca atrás do sentido. E no final vai pensar “que peça difícil!”

Vai ter que dizer que adorou só pra não passar por burra.

Não, ela não cai nesse truque.

Ela vai odiar.

Ela ia gostar se tivesse música.

Quer escutar música, Berenice, liga o rádio, compra um CD.

Isso aqui é uma peça.

Tem que ter música, essa peça.

Um homem em cima de um palco pensando. E tudo o que ele pensa ele canta.

Eu vou fazer primeiro a letra. Depois eu boto a música.

(cantarolando) Um Homem em cima de um ...

Não. Eu vou fazer primeiro a música. Depois eu boto a letra.

Um tango? Um samba? Um fado? Um blues?

Não. Eu vou fazer logo tudo junto pra ganhar tempo.

(cantarolando) Um tango?! Um samba?! Um fado?! Um blues

Alguém cantando um blues.

Um homem comum

Um qualquer

Um qualquer um

Será que a Berenice vai achar que sou eu esse homem em cima desse palco pensando?

Onde andaré meu amor

Já vi tudo. A Berenice vai achar que sou eu cantando pra ela.

É uma canção de amor, sim, Berenice, mas não tem nada a ver com nós dois.

Porque será que a gente gosta

Porque será que a gente inventa alguém

Pra ser alguém que a gente gosta

Alguém em quem a gente pense.

Alguém por quem a gente chore

Parece até que a gente gosta

Porque será que tem que ter alguém.

Não. A Berenice vai ter certeza que é pra ela essa música, essa peça.

Ah, Berenice, por favor. Como você é presunçosa! [...] (FALCÃO, 1998, p.7-8).

Uma noite na Lua é um exemplo de criação cuja estrutura, personagem e discurso problematizam as noções tradicionais de intriga, personagem e diálogo dramático, além de apresentarem essa problematização como assunto. A comparação entre a obra de Falcão e obras de dramaturgos como Strindberg e Pirandello busca evidenciar o caráter de desvio assumido pela dramaturgia desse autor brasileiro, que reúne desvios líricos e épicos. As peças de João Falcão tendem a apresentar uma situação dramática central, a qual, ao invés de se desdobrar em outras situações, fazendo progredir, linearmente, a ação dramática em direção a um desfecho, funcionam, antes, como ponto articulador de pensamentos, personagens e acontecimentos diversos que se somam.

A dinâmica é de acumulação e atravessamento, diferente do encadeamento, da causalidade, da necessidade, princípios tradicionais, os quais tensionariam a ação dramática e a projetariam para o futuro. Entretanto, é evidente que a obra de Falcão, apesar de jogar com essas estratégias de desvio, apresenta uma fábula. Não se trata, obviamente, de uma fábula de cunho tradicional. Em *Uma noite na Lua*, uma mesma situação dramática articula todo o discurso da peça, sem se modificar substancialmente no decorrer do texto.

Reunindo estratégias de montagem/colagem, rapsódia, metadrama, monodrama e jogo de sonho, dramaturgias como a de João Falcão confirmam o lado da contemporaneidade que aposta no desvio, ou seja, na autorreflexividade, na intertextualidade, na polifonia, na hibridez cultivada. Utilizamos a peça de Falcão como exemplo, justamente, para mostrar que as categorias aqui propostas são aproximativas e, na maioria das vezes, não é possível classificar um texto como pertencente a apenas uma delas. O importante é, através das categorias, conseguirmos nos aproximar de cada texto e reconhecer suas particularidades. Como dissemos antes, as categorias são *um meio*, não um fim para sua análise e para sua criação.



Glossário

Monodrama: estratégia dramatúrgica que consiste em apresentar a cena como uma projeção subjetiva. O monodrama mostra o enquadramento íntimo do autor, ou de um personagem. No cinema, essa estratégia pode ser comparada com o recurso da *câmera subjetiva* – quando o que vemos corresponde à visão de um determinado personagem, ou à sua imaginação. No romance, corresponderia ao recurso do *monólogo interior* – quando o texto expõe os pensamentos do autor, ou de um personagem, ao invés de narrar acontecimentos objetivos.

Jogo de Sonho: espécie de monodrama ainda mais lírico, portanto, ainda mais radicalmente subjetivo, com traços oníricos, fantásticos e surreais.

Drama de estações: estratégia dramatúrgica que consiste numa articulação episódica de cenas, sem um encadeamento objetivo, sem a causalidade tradicional de uma ação unitária. Pode se configurar de maneira mais lírica, aproximando-se do monodrama e/ou jogo de sonho, ou de maneira mais épica, aproximando-se das estratégias de montagem/colagem, metadrama e rapsódia.



Saiba Mais

INDICAÇÕES DE LEITURAS TEÓRICAS:

DANAN, Joseph. Monodrama (polifônico). In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

MENDES, C. F. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. *Revista Aspas*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 26 abr. 2021.

PAVIS, Patrice. Monodrama. In: PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. Jogo de sonho. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

INDICAÇÕES DE TEXTOS DRAMÁTICOS (com estratégias de monodrama e/ou jogo de sonho, entre outros aspectos líricos):

BILLAC, JÔ. Fluxorama. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). Dramaturgia negra. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

MAZA, Lu. Carne viva. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). Dramaturgia negra. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

PASSÔ, Grace. Vaga carne. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). Dramaturgia negra. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

SALABERG, Jhonny. Buraquinhos. In: LIMA, Eugênio; LUDEMIR, Julio (Org.). Dramaturgia negra. Rio de Janeiro: Funarte, 2018.

ANUNCIACÃO, Aldri. Trilogia do confinamento. São Paulo: Perspectiva, 2020.

INDICAÇÕES DE FILMES:

Abaixo seguem três sugestões de filmes conhecidos que se caracterizam por estratégias que misturam monodrama, jogo de sonho, metadrama e rapsódia:

Estou pensando em acabar com tudo (2020) – filme de Charlie Kaufman

Mais informações em: https://pt.wikipedia.org/wiki/I%27m_Thinking_of_Ending_Things

Tropykaos (2018) – filme de Daniel Lisboa

Mais informações em: <https://www.adorocinema.com/filmes/filme-234833/>

Divertida Mente (2015) – filme de Pete Docter

Mais informações em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Inside_Out_\(filme_de_2015\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Inside_Out_(filme_de_2015))



Atividade 13

Que tal tentar escrever uma sequência de cenas ou uma cena monodramática? A maneira mais direta é criar uma situação do tipo “jogo de sonho”, bastante fantasiosa, surreal. Mas existem outras possibilidades. Vamos sugerir três situações dramáticas para você experimentar desenvolver:

Exercício 1

Enquanto espera o resultado de um exame *teste rápido* (de HIV, de gravidez, de glicemia etc.), um personagem se perde em seus pensamentos, misturando cenas do passado e projeções de futuro.

Exercício 2

Um personagem acorda dentro de um videogame e descobre que, para voltar para seu mundo, ela precisa ganhar o jogo, vencendo seres fantásticos em três fases diferentes.

Exercício 3

Dois colegas de trabalho estão apaixonados, mas não podem se declarar. Fazem seu serviço lado a lado, em silêncio, enquanto pensam no que gostariam de dizer um para o outro.

SÍNTESE DA UNIDADE II

Para concluirmos a segunda e última unidade, vamos listar os principais tópicos abordados até aqui, relativos às dramaturgias de desvio. Para refletir sobre os desvios, devemos partir dos mesmos elementos do drama e observar as diferenças que cada texto apresenta em relação aos traços estilísticos tradicionais:

Elementos para análise:

- Enredo, ou fábula;
- Intriga;
- Conflito;
- Situações dramáticas;
- Ação dramática (via modelo actancial);
- Personagens;
- Diálogo dramático.

Traços recorrentes das dramaturgias de desvio:

- Autorreflexividade;
- Polifonia;
- Intertextualidade;
- Utilização de desvios épicos como Montagem/Colagem, Rapsódia e Metadrama
- Utilização de desvios líricos como Monodrama e Jogo de Sonho;
- O diálogo entre personagens não é o único meio de expressão dramática, o dramaturgo tende a direcionar seu discurso diretamente para a recepção;
- Não há necessidade de unidade de tempo e espaço. O drama como dialética fechada em si mesma, com a ação no tempo presente, altera-se com a inclusão de flashbacks e projeções de futuro, desviando-se do tempo linear e da unidade de espaço;
- A relação com o leitor-espectador não precisa ser de silenciosa observação, o autor passa a dirigir as falas das personagens diretamente ao público com frequência;
- A relação entre ator e o personagem não precisa ser de fusão, o leitor-espectador pode perceber a diferença, o ator não precisa confundir-se com seu papel e, mesmo as personagens, passam a ser cada vez mais autorreflexivas e abordar seu status de criação ficcional.

Na nossa última unidade, abordamos noções teóricas contemporâneas que podem auxiliar no estudo da produção dramatúrgica mais recente, ou mesmo de peças mais

antigas que se desviam dos traços estilísticos tradicionais do gênero dramático. A dramaturgia contemporânea, como foi possível conferir nos poucos exemplos que indicamos, transborda frequentemente, e de maneira radical, as fronteiras de gênero que discutimos, desafiando nossa criatividade e nosso trabalho de análise.

Essas dramaturgias tendem a apresentar estratégias de relativização do sentido, autorreflexivas, nas quais a própria construção da obra é colocada em evidência, questionada, ou tomada como tema. Diferenciam-se assim dos textos mais identificados com as tradições, que tenderiam a construções mais fechadas, tributárias dos princípios de unidade, causalidade, verossimilhança e totalidade, além de demandarem um tipo menos explícito de colaboração do leitor-espectador.

As dramaturgias de desvio, dramaturgias mais abertas, foram apresentadas através de uma tipologia básica de desvios. Essa tipologia, entretanto, não pretende limitar os textos a qualquer classificação. As categorias propostas são aproximativas e se constituem em meio, não em fim, para uma reflexão sobre as dramaturgias.

Os desvios, por sua vez, foram divididos em desvios de tendência épica (Montagem/ Colagem, Rapsódia e Metadrama) e os de tendência lírica (Monodrama/Jogo de sonho). Como vimos, essa é uma divisão artificial, operativa, pois os desvios se confundem e, muitas vezes, não é possível associá-los exclusivamente a um dos gêneros conhecidos. No entanto, essas referências nos auxiliam justamente a nos aproximarmos dos aspectos diferenciais de um texto, para que possamos refletir sobre eles.

Tendendo mais ao épico, ou ao lírico, ou mesmo misturando gêneros, estilos e materiais diversos, as dramaturgias de desvio apresentam estratégias marcadas por autorreflexividade, intertextualidade e polifonia. Desconfiadas da predeterminação do sentido, as dramaturgias de desvio lançam mão de diversas estratégias de abertura que convocam o leitor-espectador a se engajar na construção dos significados e, muitas vezes, na construção das próprias obras.

REFERÊNCIAS

- ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. [et al]. *Para gostar de ler*. São Paulo: Ática, 1977.
- ARISTÓTELES. *Poética*. [tradução Eudoro de Souza]. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- BAILLET, Florence; BOUZITAT, Clémence. *Montagem e colagem*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BORNHEIM, Gerd Alberto. *Brecht: A estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1990.
- BRECHT, Bertold. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- DANAN, Joseph. *Monodrama (polifônico)*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- ECO, Umberto. *Obra aberta: forma e inderterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- FALCÃO, João. *A dona da história*. Rio de Janeiro: Mimeo, 1999.
- _____. *Uma noite na Lua*. Rio de Janeiro: Mimeo, 1998.
- FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2010.
- GAUDÉ, Laurent; KUNTZ, Hélène; LESCOT, David. *Conflito*. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

HEGEL, Georg wilhelm Friedrich. Cursos de Estética, volume I. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2001.

_____. Cursos de Estética, volume II. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2000.

_____. Cursos de Estética, volume III. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2002.

_____. Cursos de Estética, volume IV. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2004.

HERSANT, Céline; NAUGRETTE, Catherine. Rapsódia. In: SARRAZAC, Jean-Pierre et al. (Org.). Léxico do drama moderno e contemporâneo. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LA BARCA, Calderón de. A vida é sonho. São Paulo: Hedra, 2008.

MAINGUENEAU, Dominique. Pragmática para o discurso literário. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MATOS, Gregório de. Poemas escolhidos. Seleção e organização: José Miguel Wisnik. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MCKEE, Robert. Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2006.

MEIRELES, C. Antologia Poética. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2001.

2012.

MENDES, Cleise Furtado. A ação do lírico na dramaturgia contemporânea. Revista *Aspas*, [S. l.], v. 5, n. 2, p. 5-15, 2015. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/102334>. Acesso em: 26 abr. 2021.

_____. Análise de Texto para Teatro. Material de curso da disciplina Dramaturgia I, do Bacharelado em Artes Cênicas da UFBA. Salvador: Escola de Teatro, 1995a. (5p.)

- _____. Castro Alves – Marmelada: uma comédia caseira – Noivas. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003.
- _____. Estratégias do drama. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995b.
- _____. Lábaro estrelado. Salvador, 1999. Disponível em <http://teatronu.com/wp-content/uploads/2013/04/LábaroEstrelado.pdf>> Acesso em: 26 abr. 2021.
- _____. Lábaro estrelado - Bocas do inferno - O bom cabrito berra. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2003.
- _____. O drama lírico. ART. 002, Salvador: 47-67, jul./set., 1981.
- _____. Teoria da Forma Dramática. Material de curso da disciplina Dramaturgia I, do Bacharelado em Artes Cênicas da UFBA. Salvador: Escola de Teatro, 1995c. (3p.)
- _____. Traços diferenciais dos Gêneros Literários. Material de curso da disciplina Dramaturgia I, do Bacharelado em Artes Cênicas da UFBA. Salvador: Escola de Teatro, 1995d. (1p.)
- PAVIS, Patrice. Dicionário de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PIRANDELLO, Luigi. O humorismo; Seis personagens à procura de um autor; Esta noite se improvisa; Cada um a seu modo. In: GUINSBURG, J. (Org). Pirandello: do teatro no teatro. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- RYGAERT, Jean-Pierre. Introdução à análise do teatro. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- ROSENFELD, Anatol. O teatro épico. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- SABINO, Fernando. O Homem Nu. Rio de Janeiro: Record, 1986.
- SANCHES, João. Entre nós: uma comédia sobre diversidade. Salvador: EDUFBA, 2015.
- _____. Egotrip: ser, ou não ser? Eis a comédia. Salvador: EDUFBA, 2017.

_____. Dramaturgias de desvios: recorrências em textos encenados no Brasil entre 1995 e 2015. Salvador: Escola de Teatro da UFBA, 2016.

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

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

_____. O futuro do drama. Porto: Campos das Letras, 2002.

SOURIAU, Etienne. As duzentas mil situações dramáticas. São Paulo: Ática, 1993.

STAIGER, Emil. Conceitos fundamentais da poética. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997.

STRINDBERG, August. O sonho. Trad. de João da Fonseca Amaral. Lisboa: Editorial Estampa, s. d.

SZONDI, Peter. Teoria do drama moderno (1880-1950). São Paulo: Cosac Naify, 2011.

UBERSFELD, Anne. Para ler o teatro. São Paulo: Perspectiva, 2005.



Universidade Federal da Bahia

Criação e Análise de Textos

O que temos aqui neste ebook é uma série de repertórios: de obras, de procedimentos, de estratégias, de ideias. Apresentaremos algumas e indicaremos outras tantas que você poderá investigar por conta própria. A nossa proposta é que, diante das possibilidades apontadas, você escolha as referências poéticas e as ferramentas analíticas apropriadas para sua criação, para sua análise, ou para a condução de seus processos com estudantes.



PROGRAD
PRO-REITORIA DE GRADUAÇÃO



Escola de Teatro
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

