



## **ATELIÊS DE DRAMATURGIA**

Práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena

## **TALLERES DE DRAMATURGIA**

**Prácticas de escritura a partir de la integración artes visuales-texto-escena**

## **STUDIOS OF DRAMATURGY**

A scene-text-visual arts integration for writing practices

*Adélia Nicolete<sup>1</sup>*

adelianicolete@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1816-6397>

13

### **Resumo**

A ideia de dramaturgia como atividade solitária, sob o controle absoluto de um autor único e responsável pela totalidade de uma escrita verbal, sofreu significativo abalo no final do século 19. A partir de então e cada vez com maior intensidade, a peça teatral cujo resultante, de tal modo assemelhado a um organismo autônomo, deveria pressupor a “inexistência” de seu criador, abriu-se a elementos externos tanto do ponto de vista formal quanto procedimental. Se antes sua preexistência era determinante para um trabalho de encenação, aos poucos essa espécie de bloco escrito passou a conviver com as dinâmicas coletivas de criação do texto e da cena. Tal percurso levou naturalmente a um distanciamento cada vez mais intenso da forma dramática canônica, a um diálogo gradativamente maior com as demais linguagens artísticas, ao mesmo tempo em que solicitou do dramaturgo uma proximidade com a prática viva da cena e uma partilha criativa com seus demais artífices. Buscou-se com os Ateliês de Dramaturgia abordados no presente artigo – fruto da tese de doutorado sob orientação da Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Lúcia Pupo –, uma pedagogia que correspondesse em boa parte às novas configurações. Para tanto, foram realizados três Ateliês com públicos de diferentes idades e formações, aos quais foi proposta uma série de exercícios de escrita em colaboração mútua a partir de disparadores oriundos das artes plásticas não figurativas. Os materiais criados eram analisados pelo coletivo a fim de serem reescritos e, numa etapa posterior, experimentados na cena com a finalidade de passarem por novas reescritas. A iniciativa revelou-se uma via capaz de promover a democratização da escrita, a hibridização de linguagens, além do alargamento do conceito e da práxis de dramaturgia.

**Palavras-Chave:** Dramaturgia; Teatro; Artes plásticas; Ateliê; Hibridização.

### **Resumen**

La idea de dramaturgia como actividad solitaria, bajo el control absoluto de un autor único y responsable por la totalidad de la escritura verbal, sufrió significativa desorden al final del siglo 19. A partir de entonces y cada vez con mayor intensidad, la obra de teatro cuyo resultante, de tal modo semejante a un organismo autónomo, debería presuponer la

---

<sup>1</sup> Mestre e Doutora em Artes pelo Centro de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP com dissertação e tese sobre dramaturgia em processo colaborativo. Pesquisadora independente, dramaturga e condutora de Ateliês de Dramaturgia e Escrita.



“inexistencia” de su creador, se abrió a elementos exteriores tanto de la perspectiva formal como procedimental. Si antes su preexistencia era determinante para un trabajo de escenificación, poco a poco esa especie de bloque escrito empezó a convivir con las dinámicas colectivas de creación del texto y de la escena. Tal trayectoria llevó naturalmente a un distanciamiento cada vez más intenso de la forma dramática canónica, a un diálogo gradualmente mayor con los otros lenguajes artísticos, mientras solicitó del autor teatral, una proximidad con la práctica viva de la escena y un intercambio creativo con sus otros artífices. Se buscó con los Talleres de Dramaturgia abordados en este artículo – fruto de la tesis doctoral bajo orientación de Prof<sup>a</sup> Dra. Maria Lúcia Pupo –, una pedagogía que correspondiera en buena parte a las nuevas configuraciones. Para estos fines, se hicieron tres talleres con públicos de diferentes edades y formaciones, en que se propuso una serie de ejercicios de escritura en colaboración mutua a partir de disparadores de las artes plásticas no figurativas. Se examinaron los materiales creados por el grupo para reescribirlos, y en una etapa subsiguiente, experimentados en la escena con la finalidad de reescribirlos de nuevo. La iniciativa se reveló capaz de promover la democratización de la escritura, la hibridación de lenguajes, además de la ampliación del concepto y de la praxis de dramaturgia.

**Palabras Clave:** Dramaturgia; Teatro; Artes plásticas; Taller; Hibridación.

### Abstract

The idea of dramaturgy as a secluded activity, under the absolute control of a single author responsible for the whole verbal writing, suffered a considerable shake at the end of the 19th century. From that moment on and with more intensity each time, a play outcome, seen as an autonomic organism, presuming the “inexistence” of its creator, opened itself to external elements both on the formal perspective as well as on the procedural one. If their preexistence were determining for the scene work before, as time went by this kind of writing passed to integrate group dynamics of scene and text creations. This way brought naturally, a continuing detach from the canonic theatre form, and took drama to a broader dialogue with other artistic languages. At the same time, it required the play writer proximity with the live-scene-practice and a creative sharing with the other workers involved. The dramaturgy workshops approached in this article – outcome from a doctorate thesis on the supervision of Professor Dr. Maria Lúcia Pupo -, aimed a pedagogy that answers mostly those new configurations. Thus, three different workshops were target to public with different ages and backgrounds, proposing a series of writing exercises with mutual help ignited by not figurative fine arts pieces. Materials created were analyzed by the group so they could be rewritten, and, eventually, tried in a scene so new rewritings could take place. The initiative proved a way to promote writing democratization, hybridization of languages, and an increase of concept and praxis of dramaturgy.

**Keywords:** Dramaturgy; Theatre; Fine arts; Studio; Hybridization.

Dentre as obras mais visitadas na National Gallery de Londres, encontra-se *Salvator mundi*, de Antonello da Messina. Ao apreciá-la, tem-se a impressão de que os olhos do Cristo nos seguem por toda parte.

Tal foi o impacto da pintura sobre *Romeo Castellucci*, diretor e ator da companhia italiana *Societas Raffaello Sanzio* que, mesmo passado um tempo, a imagem ainda frequentava suas lembranças. Na edição de



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

2011 do Festival Internacional de Teatro de Avignon, na França, a Companhia apresentou seu novo espetáculo: *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* (Sobre o conceito do rosto do filho de Deus). Nele, observamos que Castelucci não tomou a obra de Messina como base, mas as sensações que ela lhe provocara e as associações de ideias que fora capaz de promover. Tanto que a obra ficou projetada no fundo do palco durante todo o espetáculo, entre outros motivos, para suscitar no espectador as mesmas sensações do visitante da National Gallery.

Pode-se afirmar que *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* caracteriza-se por uma configuração não mais dramática, qual seja, um texto que foge do modelo mimético-representacional, operando por fragmentos, rapsódia, repetição, permitindo uma forte carga de performatividade e que, ao lançar mão também de recursos audiovisuais e tecnológicos, constitui-se de um hibridismo de linguagens. Nesse sentido, Castelucci parte de uma tela figurativa e carregada de simbolismos acumulados ao longo do tempo, em especial na Itália católica, para chegar a uma obra teatral contemporânea que propõe, inclusive, o questionamento de toda aquela simbologia.

Gertrude Stein, no início do século passado, tomou as telas de Paul Cézanne, a quem muito admirava, como inspiração para suas peças-paisagem. Entre nós, o diretor Márcio Aurélio foi buscar no artista alemão Joseph Beuys elementos que o auxiliassem na encenação de *Agreste*, texto de Newton Moreno. Esses e tantos outros artistas da cena mantiveram e mantêm um diálogo com as artes visuais que transcendem o puro recurso cenográfico para alcançar uma renovação na linguagem teatral.

A remissão inicial ao espetáculo italiano e aos demais artistas tem a função de mencionar, com exemplos concretos, o desenvolvimento de uma dramaturgia em conjunção com as artes visuais, a qual se dá junto ao coletivo e se arrisca em outras conformações além do drama. São uma

referência do que pretendi estimular com o projeto dos Ateliês de Dramaturgia, cujos antecedentes procuro esboçar nas linhas a seguir.

### DISPARADORES DA PESQUISA

Em 1993, ingressei no magistério superior em Artes e, como docente de Iniciação ao Teatro e de Encenação, propunha, entre outros recursos, a criação de cenas a partir da apreciação de músicas, pinturas e filmes. Com o passar do tempo, fixei as propostas nas artes plásticas. Grupos eram formados e, depois de pesquisa de obras e autores brasileiros, escolhia-se uma tela figurativa para apreciação. Baseada nos jogos teatrais de Viola Spolin, uma situação era identificada na tela e, a partir daí, personagens, tempo e lugar, imaginados. Conflitos eram percebidos ou criados, assim como os antecedentes e o desfecho da situação em foco, tudo com o objetivo de se criar uma versão teatral da pintura escolhida. As cenas eram apresentadas, avaliadas pelos colegas e reelaboradas até chegar a uma versão por escrito bem próxima à forma dramática convencional. No final do semestre, as cenas de todas as turmas eram apresentadas e formava-se um dossiê com os textos.

Do ponto de vista pedagógico, o procedimento foi bem-sucedido, tanto que o adotei também nas oficinas de dramaturgia ministradas até o início dos anos 2000 com pequenas modificações: abertura para obras de arte estrangeiras e foco na criação de textos, sem a passagem à cena. Naquele período, iniciei estudo e prática do processo colaborativo na Escola Livre de Teatro de Santo André. A experiência resultou na dramaturgia de um espetáculo junto ao Teatro da Conspiração, bem como na minha dissertação de mestrado “Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo”, defendida em 2005, sob orientação da professora Sílvia Fernandes.

Da dissertação à tese foi um passo, na medida em que à reflexão sobre uma



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

pedagogia da dramaturgia compartilhada veio se somar outra demanda, a da criação de textos para além da forma dramática. Por conseguinte, dentre outros recursos, voltei aos anos 1990 e às artes plásticas, só que dessa vez, optei pelo não-figurativo, por imaginar que ele nos afastaria da forma dramática com maior facilidade, o que veio a se confirmar. Nascia ali, em 2009, o que viriam a ser os Ateliês de Dramaturgia, sob orientação da professora Maria Lúcia Pupo.

Em linhas gerais, pretende-se com os Ateliês de Dramaturgia o desenvolvimento de materiais textuais para teatro com base na apreciação e na eventual produção plástica, a serem discutidos entre os pares, reescritos o quanto se fizer necessário e testados em sua relação com a cena. O referencial teórico principal foram os Ateliês de Escrita Dramática de países francófonos, mesclados com experiências anteriores em cursos e coletivos de dramaturgia, bem como com a prática docente.

O termo “Ateliê” foi escolhido menos por referir-se aos ateliês franceses de escrita do que pelo lugar em que o artista plástico opera com as materialidades para a produção de suas obras. Um dos princípios fundamentais da proposta é que a escrita seja, ela também, uma operação com materialidades. A inspiração e o dom cedem lugar à composição, ou seja, ao trabalho de conjugação de elementos desde os mais básicos, como os signos linguísticos ou o vocabulário, os sinais gráficos e a pontuação, até a sonoridade, o ritmo e o tom, o formato e o suporte, as ideias, o conteúdo e sua configuração gráfica e assim por diante.

O trabalho de composição da escrita verbal assemelha-se ao da escrita pictórica na medida em que se pauta igualmente pelas noções de equilíbrio/desequilíbrio, simetria/assimetria, contraste, volume, ponto de vista e perspectiva, por exemplo, além de procedimentos tais como recorte e colagem, justaposição, sobreposição, assemblages, montagem e tantos outros mais. Daí que, sempre que possível, procura-se não

só apreciar as obras, mas experimentar composições plásticas em paralelo à composição verbal. Registro dos encontros, observações do cotidiano, retratos, descrições de estados internos ou mesmo planejamento de textos costumam ser bons estímulos à escrita pictórica.

Um dos objetivos desse recurso é a busca de um hibridismo de linguagens, tão característico da arte contemporânea, desde o princípio da criação. É nesse aspecto que os Ateliês de Dramaturgia aqui descritos se diferenciam mais acentuadamente da experiência francesa e dos demais ateliês de dramaturgia que têm sido propostos atualmente.

### ESTRUTURA E PROCEDIMENTOS

Aspira-se a atender nos Ateliês pessoas interessadas em dramaturgia, qualquer que seja sua área de atuação ou suas pretensões profissionais. Para todos é oferecido o mesmo incitamento, ficando a critério de cada um o grau de envolvimento com as propostas, em função de seus interesses, motivações e disponibilidade. Se o indivíduo já é dramaturgo, pode ampliar suas referências e, se ainda não o é, pode sentir-se motivado a prosseguir e se aperfeiçoar. Se atuar em outras áreas do fazer teatral, a experiência permitirá que ele se beneficie não só da escrita como também da passagem do texto à cena. Caso não pretenda seguir nenhum desses caminhos, pode vir a tornar-se melhor leitor e melhor espectador do teatro contemporâneo.

A estrutura do Ateliê de Dramaturgia diferencia-se das oficinas e cursos em geral por uma série de aspectos. Em vez de aula, são realizados encontros ou sessões, termo que melhor designa as trocas efetivadas num ambiente de pesquisa conjunta. No lugar de um professor, a mediação é feita por um condutor ou coordenador, encarregado de planejar e conduzir o projeto como um todo, adequando ou ajustando objetivos, propostas, discussões de acordo com o andamento do trabalho e o ritmo do grupo. A



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

função cabe a um dramaturgo experiente, que não tenha a pretensão de ensinar o que quer que seja, mas de oferecer condições e estímulos para que se dê a criação e, a partir dela, a reflexão e o aprendizado, sem a necessidade de hierarquias.

Em lugar de alunos, participantes ou escrevedores, como sugere Sarrazac. Tais denominações sugerem uma postura mais ativa que receptiva, condição básica para que o trabalho se realize. “Fazer parte” de algo – de um grupo, de uma atividade – requer vontade, iniciativa, pois “ser aluno”, sinaliza, muitas vezes, uma atitude de recebimento ou submissão. Pensando nisso, propõe-se que as atividades sejam desenvolvidas, desde o primeiro momento, como parte de um projeto assumido por todos. A responsabilidade implicada nesse princípio coletivo transfere-se também para a escrita que, embora individual, carrega a marca do grupo. Mais do que um grupo, um coro de participantes é formado e cabe a ele, antes mesmo do condutor, a análise dos textos resultantes dos exercícios, bem como as sugestões para que sejam aprimorados ou mesmo modificados.

Diferentemente do coro grego, que se manifesta em uníssono, o coro de um Ateliê expressa vozes diversas, todas envolvidas, porém, no mesmo processo. A cumplicidade alcançada graças aos desafios em comum permite que mesmo os iniciantes possam interferir na escrita uns dos outros, o que proporciona a experiência de criação compartilhada logo numa primeira instância, a da criação verbal.

Um mínimo de cinco ou seis escrevedores é suficiente para que se forme um coro e a escrita possa beneficiar-se das trocas entre os pares. Como número máximo, sugere-se até quinze participantes: a grande quantidade de pessoas numa turma pode comprometer o andamento do trabalho, pois resulta em menos tempo disponível para se compartilhar os escritos e ouvir as considerações do coro.

Quanto à periodicidade, sugere-se a média de doze encontros, um por semana, e a carga horária de três horas ou mais, se possível, pois, de modo geral, cada encontro desenvolve-se em torno de três ações principais. Porém, cada projeto ou grupo poderá determinar sua própria agenda, cabendo, inclusive, experiências de imersão. Na primeira parte da sessão, os escrevedores são estimulados a apreciar coletivamente uma obra de artes visuais. Mais do que inspiração, ela é a fonte de onde brota uma série de possibilidades de escrita, pois é a partir dos elementos levantados nesta fase que virão o planejamento e o desenvolvimento dos textos.

O critério de seleção das obras a serem apreciadas é estabelecido pelo condutor em função do perfil do grupo, das propostas de texto a serem desenvolvidas e do andamento dos trabalhos. Os participantes são orientados a observar a obra e anotar as primeiras impressões e questões suscitadas. Em seguida, é feita a apreciação coletiva, quando mais aspectos são anotados.

Durante a apreciação de um trabalho não-figurativo, procura-se não estimular a adivinhação de figuras ocultas ou de supostas narrativas. A apreciação será conduzida, pois, a aspectos diversos, lembranças suscitadas, impressões, atmosferas, sensações, bem como associações com cheiro, som, gosto, emoções etc. Pode-se propor uma leitura a partir das decisões formais e materiais do artista: o que as formas transmitem? E as cores? Quais as sensações ligadas a elas? E as posições em que se encontram na tela? Espera-se que, com a prática, a apreciação se aprimore e acabe sendo feita quase sem as provocações do condutor. Todas as impressões e ideias são anotadas e formam o conjunto de elementos a que o participante irá recorrer para o planejamento e a escrita de seu texto.

A apreciação artística já faz parte da criação, não só pelos elementos com que irá motivar o texto, mas pelo movimento interno gerado em cada um – lembranças, ideias,



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

associações que estabelecem de modo preliminar uma dinâmica criativa. Decorre daí a importância das ações previstas serem realizadas numa mesma sessão. A escrita, quando elaborada em outro período, fora do encontro, desvinculada da apreciação, opera com dados concretos, mas sem o estado criativo gerado na ação grupal.

A partir dos elementos levantados nas apreciações, passamos à fase da escrita. Para começar, os delimitadores. A forma do material textual – narrativa, depoimento, carta, diálogo, poema, notícia, descrição, por exemplo –, o tempo disponível, o tamanho, o tipo de narrador e, a depender da experiência do grupo, até alguns complicadores como o lugar em que a ação deve se dar, o número de personagens, o tom, enfim. Longe de tolherem o processo criativo, os delimitadores costumam ser libertadores, bastando para isso que se mantenha um clima de desafio, de jogo.

É sugerida aos escrevedores uma sequência de ações a ser seguida em quase todos os textos: rever a obra de arte e as anotações feitas na apreciação, planejar o que se quer, selecionar os conteúdos com que se quer trabalhar; escrever, reler, revisar e finalizar o texto. Isso tudo a fim de se apropriar o máximo possível da atividade.

A teoria, a literatura dramática e a técnica são abordadas a partir da prática da escrita, suas necessidades e os questionamentos suscitados, sem que haja, obrigatoriamente, um estudo teórico a priori. O coordenador faz o “parto” de textos que foram gestados por outrem, livres de modelos e, sempre a partir da prática, estimula e orienta os participantes, desde o princípio, na busca pela complementação permanente de sua formação. Assim, podem ser lidos em sala ou recomendados textos não só de literatura dramática, mas de História, de Psicologia e Sociologia, de ficção, entre outros, bem como haver apreciação de filmes e fotografia, de música e dança, a depender do percurso do grupo.

Concluído o processo de escrita, na terceira parte da sessão ocorre a leitura dos textos a fim de compartilhá-los com os colegas e obter deles um comentário crítico, momento em que atua o coro de escrevedores. O contato com a escrita do outro é um bom exercício de alteridade para os participantes, assim como ouvir seu texto com diferentes entonações, dicções e expressões mostra a eles uma variedade de abordagens, difíceis de se imaginar no momento da escrita.

Nesta altura do processo, os colegas podem sugerir alterações, abordagens diferentes, correções, sempre adotando-se o “e se”: “e se você acentuasse o tom cômico do texto?”, “e se o final fosse mais aberto?” e assim por diante. O “e se” relativiza as intervenções, tirando o peso tanto do que se fala quanto do modo como se é ouvido. Ao condutor, cabe abordar aspectos que não tenham sido levantados durante a análise coletiva, esclarecendo dúvidas, oferecendo informações ou referências sobre algum tema, sugerindo leituras.

Os elementos levantados na análise, submetidos ao livre arbítrio do autor, auxiliam na reescrita. Contra o cansaço, a frustração, a perda da novidade, o mito do texto que nasce pronto etc. O exame paciente do próprio texto e a compreensão das análises do coro fundamentam as versões seguintes.

### DRAMATURGIA DA CENA

Ao final de um processo no Ateliê de Dramaturgia, pelo menos parte do material textual é levado a público para que se efetive como dramaturgia sob a forma de cena, de leitura ou como exposição do trabalho em processo.

Não propomos a escrita de peças teatrais, mas de textos nos mais diferentes formatos – a que denominamos material textual –, a serem conjugados a outros materiais e às demais instâncias criativas da cena. É a linguagem teatral e o conceito de



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

dramaturgia como rapsódia que vão transformar telegramas, cartas, notícias, depoimentos, relatos, poemas e outros tantos textos em teatro.

O objetivo principal da atividade é a experimentação da viabilidade cênica dos materiais, por meio da voz e do corpo do ator, em um espaço determinado, com a presença do público. Na medida em que vê e ouve seu texto na cena, o escrevedor tem condições de observar os efeitos que ele produz, seus problemas e suas virtudes, o cumprimento ou não das expectativas originais, municiando-se de elementos para o aperfeiçoamento do trabalho. No caso de estarem previstas conversas com o público e com os responsáveis pela leitura ao final das apresentações, é possível que se juntem ainda mais elementos em benefício da reescrita. Finalmente, a comunicação dos textos permite que a comunidade, os familiares e os amigos possam participar de algum modo da experiência ocorrida nos Ateliês.

Sem pretender um espetáculo, pois ele pressupõe um tempo maior de realização, um texto já reescrito, uma equipe, etc., a comunicação pode recorrer a leituras cênicas, dramatizadas ou simples, e também a exercícios de encenação. Ela pode ser dirigida ao público em geral ou aos pares – os objetivos do grupo determinam o tipo de audiência.

Em termos pedagógicos, trazer o trabalho para o centro do debate e ouvir o que o público tem a dizer implica manter uma disponibilidade para o diálogo, despertada e desenvolvida durante os encontros e que tem como objetivo o aprimoramento da escrita. Portanto, um terceiro fator de relevância na comunicação dos materiais é a sua dimensão formativa em direção ao trabalho em colaboração permanente entre os criadores.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para concluir, nossa opção pelo abstracionismo parece ter encaminhado os textos, de modo mais assertivo, para fora dos limites do drama. Na medida em que se trata, em primeira instância, do vínculo entre a composição plástica não figurativa e a escrita, os materiais textuais gerados trouxeram em seu bojo uma configuração que fugiu, em grande parte, ao padrão dramático.

A experiência com os princípios de criação pictórica puderam ser usados em favor da fragmentação, do questionamento de um sentido único e determinado, da colagem e da montagem em lugar de uma linha única de ação, como também da imissão de gêneros discursivos, da indeterminação dos agentes, do desprendimento em relação à verossimilhança e aos arranjos espaciotemporais, e assim por diante. Nessa mesma perspectiva, acredito que o padrão heterogêneo dos elementos levantados na apreciação, conjugando sensações, emoções, memória, articulações lógicas e elocuições de origens variadas podem ter predisposto a uma escrita igualmente desvinculada, por exemplo, de relações causais.

A ambição original de um projeto de democratização da escrita, baseado na conjunção com as artes visuais e com a cena, que configurasse uma opção aos moldes formais de ensino-aprendizagem de dramaturgia mostrou-se possível, bem como o diálogo com os novos processos de criação do espetáculo e com o teatro contemporâneo.

O contato com as artes visuais revelou-se um poderoso aliado da criação dramática, além de definir o condutor também como mediador e facilitador entre linguagens. Em relação às artes visuais, priorizou-se a construção de sentido advinda da memória, das sensações, das impressões e da conseqüente reflexão sobre esse material, com vistas à sua apropriação, ao seu desenvolvimento e à utilização na criação verbal. Sem discriminar a produção artística internacional, a (re)descoberta da arte e dos artistas da própria cidade e do país atesta o papel dos Ateliês no fomento à discussão



## TEATRO: criação e construção de conhecimento

acerca da cultura e do homem brasileiros, almejando-se, como consequência, uma escrita que também possa traduzi-los.

O mesmo prazer dos escrevedores tive eu na relação com as artes visuais. Desde o primeiro contato com as turmas, iniciava-se um jogo de investigação, cujo objetivo era pesquisar e selecionar os artistas e as obras mais adequados. A instabilidade do processo constituiu-se um desafio a ser vencido a cada sessão: as obras previstas teriam de mudar, um mesmo autor poderia ser repetido, o grupo mostrava-se pronto para uma experiência extramuros. Nessas condições, a pesquisadora entregou-se à atualização contínua, uma tarefa apaixonante que acabou por contagiar diversos escrevedores transformados em interlocutores.

A apreciação artística foi mais que um recurso conveniente à escrita. Atribuímos a ela, tanto quanto à disposição lúdica das propostas, o estímulo à elaboração dos textos, pois a curiosidade diante de uma nova obra e o entusiasmo com que os participantes se dispuseram a apreciá-la despertaram estado semelhante, conservado durante todo o tempo da escrita e das demais ações de cada encontro. Pudemos comprovar o quanto a apreciação já faz parte da criação, não só pelos elementos com que irá guarnecer o texto, mas pelo movimento interno gerado em cada um – lembranças, ideias, associações que já estabelecem de modo preliminar uma dinâmica criativa. Decorre daí a importância das ações previstas serem realizadas numa mesma sessão. A escrita, por exemplo, quando elaborada em outro período, fora do encontro, desvinculada da apreciação, opera com dados concretos – os elementos levantados –, mas sem o estado criativo gerado na ação grupal. O escrevedor tem de retomar o processo e, por mais que se lembre das sensações despertadas em sala, elas tornam-se um dado racional e não uma possível energia motriz.

Assim também o compartilhamento e a análise de textos efetivados num mesmo encontro conservam o estado originado na

apreciação da obra, mantendo presente e vivo o contexto da escrita e dando um sentido de unidade ao processo, encaminhando os materiais à reescrita, esta sim, descolada no tempo e no espaço, da fase inicial. O hábito, nesse caso, gera segurança e disciplina que, por sua vez, conduzem mais facilmente à criação. Conhecer as ações que constituem uma sessão, paradoxalmente, permite que o escrevedor sinta-se à vontade para lidar com elas e também com o acaso e o aleatório.

Em outras palavras, o hibridismo de linguagens, essencial ao nosso projeto, não se definiu pela utilização da obra de arte como detonadora da escrita. Promoveu-se uma integração anterior à elaboração do texto, no território desconhecido em que todas as criações são gestadas – lá, onde pulsam as recordações involuntárias e os desejos anseiam por tomar alguma forma e habitar o mundo. É como se a apreciação estética liberasse as fronteiras, permitindo que certos conteúdos viessem à luz e, em seguida, verbalizados e compreendidos, servissem tanto à fruição da obra em si quanto às escritas verbais e pictóricas.

Uma das questões iniciais referia-se ao quanto a prática nos Ateliês poderia contribuir com o trabalho dramaturgic em colaboração. Não há como aferir essa contribuição em prazo tão curto, o que se pode afirmar é que o compartilhamento criativo foi adotado com sucesso na maioria das ações, promovendo uma experiência ao mesmo tempo dialógica e polifônica, na medida em que as vozes individuais dos autores foram conservadas, mas no trabalho do texto e da cena foi possível identificar a colaboração dos parceiros, seja em um dado da apreciação inicial e na análise dos materiais, seja no corpo atuante do escrevedor/ator/leitor. Tais vivências, além de colocar o participante em contato com processos compartilhados de criação permite que ele, caso não escolha o trabalho junto da cena, possa, em alguma altura de sua criação, requerer o auxílio/olhar do outro em benefício de sua escrita.





## TEATRO: criação e construção de conhecimento

O confronto dos materiais com a cena, nascido das leituras, das experimentações na voz e no gesto dos atores, no espaço e no contato com o público, transformou o que poderia ser tão somente um ateliê de escrita, em Ateliê de Dramaturgia. Confiamos que tais vivências possam facilitar futuros trabalhos em colaboração, pois em sua base reside o conceito de dramaturgia como trama das diferentes ações criativas e o fazer artístico como rede de criação. Nesse sentido, é possível que o processo tenha igualmente encaminhado os escrevedores a uma fruição mais intensa do teatro contemporâneo, na medida em que vivenciaram “o outro lado” da criação – o contato com estratégias de

composição do diretor, dos intérpretes e dos demais criadores constitui aos poucos um cabedal que pode ser facilmente resgatado durante a apreciação de um espetáculo. Portanto, mesmo que o escrevedor venha a preferir a elaboração individual de textos, espera-se que sua escrita se mostre aberta ao diálogo com a cena, e, no caso de decidir-se pelo papel de espectador, que possa fruir com mais desembaraço as diferentes manifestações da arte e do teatro de seu tempo.

Recebido em: 01 de abril de 2019.

Aprovado em: 15 de setembro de 2019.

Publicado em: 20 de dezembro de 2019.

### REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. (2009) *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos.
- DANAN, Joseph. (2010) *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Arles: Actes Sud, 2010. (Aprender, 28)
- BAJARD, Elie. (1994) *Ler e dizer: compreensão e comunicação do texto escrito*. São Paulo: Cortez.
- DEWEY, John. (2010) *A arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes.
- DURNEZ, Eric. (2008) *Ecritures dramatiques: pratiques d'atelier*. Belgique: Lansman.
- NICOLETE, Adélia. (2013) *Ateliês de dramaturgia: práticas de escrita a partir da integração artes visuais-texto-cena*. São Paulo. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- NICOLETE, Adélia. (2005) *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo*. São Paulo. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- PUPO, Maria Lúcia de S. Barros. (2005) *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico*. São Paulo: Perspectiva.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1991) Des ateliers d'écriture aux ateliers du jeu. Em: LEMAHIEU, Daniel. *Ateliers d'écriture dramatique*. Théâtre/Public, Gennevilliers, mai-jun 1991, nº 99, pp.44-46.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. (1998) *Ler o teatro contemporâneo*. Tradução de Andréa S. M. da Silva. São Paulo: Martins Fontes.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. (2002) *O futuro do drama*. Tradução de de A. M. Da Silva. Porto, Portugal: Campo das Letras.



TEATRO: criação e construção de conhecimento

SARRAZAC, Jean-Pierre. (1991) *L'atelier d'écriture dramatique: um chœur d'écrivains*". Em: LEMAHIEU, Daniel (org). *Ateliers d'écriture dramatique*. Théâtre/Public, Gennevilliers, mai-jun, nº 99, pp. 23-27.

SARRAZAC, Jean-Pierre. (2012) (Org.) *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac e Naify.

ZUMTHOR, Paul. (2007) *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. rev. ampl. Tradução de J. P. Ferreira; S. Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify.