



Os limites do autodidatismo na dramaturgia brasileira

Marici Salomão

Neste artigo, pretendo traçar algumas linhas sobre meu atual trabalho com dramaturgia, levando em conta a formação com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu na década de 1990 e com o encenador Antunes Filho, entre 1998 e 2004. Os fundamentos desta reflexão incluem minha participação no primeiro workshop do *Royal Court Theatre* no Brasil, em 2002. Como dramaturga, não poderia deixar de lembrar a importância de ter tido textos encenados, a partir dos quais pude exercitar minha participação na sala de ensaio, com diretor, atores e toda a equipe de criação. Movida por essas experiências, e trabalhando sob denominadores comuns recolhidos também de leituras direcionadas, foi possível elaborar um primeiro programa de oficinas e workshops ministrados em São Paulo e cidades do interior do Estado, a partir de 2004.

Porém, desde meados de 2008, esse programa ganhou uma forma mais ambiciosa, quando fui convidada a coordenar o Núcleo de Dramaturgia Sesi-*British Council*, criado em outubro de 2007. Trata-se de uma sólida parceria entre uma instituição brasileira e uma britânica, respectivamente, voltada à formação e revelação

de novos talentos na área. Os cursos têm duração de um ano, abrangendo aulas teóricas e práticas, debates e workshops com profissionais convidados, além da orientação individual à criação de novos textos. Uma das metas do Núcleo é reproduzir condições reais de estudo, criação, pesquisa e montagem de textos, a novos autores.

O projeto tem um significado que ultrapassa as fronteiras do estímulo à mera criação, pois inova ao buscar contrapor à quantidade a qualidade dos novos textos, bem como a continuidade de processo aos workshops e oficinas esporádicos oferecidos na cidade de São Paulo. Mais do que saudados, projetos de formação em dramaturgia no país devem ser vistos como essenciais por preencherem uma grande lacuna nesse campo restrito ao autodidatismo.

Para iniciar minha reflexão, gostaria de recuperar uma parcela da história da dramaturgia brasileira recente.

A década de 90 foi pródiga em reafirmar a dramaturgia brasileira, com estímulos ao surgimento de novos talentos e à detecção de novas vozes e temas. Também foram anos de renascimento dos coletivos teatrais que viriam a marcar presença incontestável na nova cena con-

Marici Salomão é dramaturga e crítica de teatro.

temporânea. Forma-se no caldo dos anos 90 uma nova geração de autores independentes: Fernando Bonassi (*Preso entre Ferragens*, 1990), Mario Bortolotto (*Leila Baby*, 1996, e *Medusa de Rayban*, 1997), Samir Yazbek (*Antes do Fim*, 1998, e *O Fingidor*, 1999), Pedro Vicente (*Banheiro*, 1994, e *PromisQuidade*, 1998), Dionísio Neto (*Opus Profundum*, 1996, *Perpétua e Desembestai*, 1997), Bosco Brasil (*Budro*, 1994) e Aimar Labaki (*Tudo de Novo no Front*, 1992, e *Vermouth*, 1998), entre outros.¹

O mais expressivo deles é Mário Bortolotto, pela fertilidade criativa, a “obsessão” temática e a formação de platéias expressivas. Focando sobre o homem marginalizado, desesperançado ao modo bukowskiano, mas também remetendo ao clima de marginalia de Plínio Marcos, e tudo sob uma estética de histórias em quadrinhos, Bortolotto deu grande impulso ao surgimento de uma nova geração de dramaturgos. *Medusa de Ray-Ban*, *Nossa Vida não Vale um Chevrolet*, *Postcards de Atacama*, *Hotel Lancaster* e *Uma Pilha de Pratos na Cozinha* são algumas das peças de seu vasto repertório.²

Nos anos 90, a dramaturgia também encontrou voz no teatro de grupo, que passou a produzir dramaturgia própria, por meio dos chamados processos colaborativos, que em breves palavras vem a ser a construção do espetáculo a partir de improvisações na sala de ensaio, com a presença de todos os envolvidos no diálogo artístico, sem hierarquia processual, porém com responsabilidades individuais. Esse modo

de produção textual atualizou as criações dos grupos teatrais da década de 70, que se voltavam então a formas de contestação ao regime militar, assinando coletivamente os seus textos ou roteiros. Uma das mais importantes formações da década de 90 é o Teatro da Vertigem, do diretor Antonio Araújo. Sua trilogia bíblica – *Paraíso Perdido* (1992), *O Livro de Jó* (1995) e *Apocalipse 1,11* (2000) – torna-se o principal fenômeno da década, construída como processo colaborativo com as participações, em cada uma das montagens, dos dramaturgos Sérgio de Carvalho, Luís Alberto de Abreu e Fernando Bonassi, respectivamente.

Esse tipo de processo se disseminou por vários outros grupos, como a Cia. dos Atores, do Rio de Janeiro, dirigida por Enrique Diaz. Da desconstrução textual exercida por toda a equipe nos ensaios, nasceram os elogiadíssimos *Melodrama* (1994) e *Ensaio.Hamlet* (2004). Também a Companhia do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho, e de cunho mais político, assumidamente brechtiano, valeu-se desse modo de produção dramaturgical.

Essa retomada colocava fim a um jejum que prevaleceu na década de 80, em que o teatro conviveu com uma baixa produção de textos originais em contraposição à força hegemônica dos grandes encenadores, como Antunes Filho, Gabriel Villela, Zé Celso, Ulisses Cruz, Marcio Aurélio, Bia Lessa e Gerald Thomas, sendo o diretor não raramente também o autor ou adaptador do texto teatral.³

¹ A década registra muito poucas mulheres escrevendo para teatro. Por isso, vale lembrar que meu texto *Maria Quitéria*, de 1997, foi produzido pela Cia. Letras em Cena, com direção de Fernando Peixoto, com temporada de seis meses no Teatro Itália, e rendeu críticas na Folha de S. Paulo (Nelson de Sá) e no Jornal da Tarde (Alberto Guzik).

² Esse trecho de texto sobre a dramaturgia dos anos 90 é basicamente uma transcrição de matéria que produzi à revista Entrelivros – coleção Biblioteca, intitulada “Após a Censura, o Triunfo da Diversidade nos Palcos” – Edição 69, 2008.

³ Claro que se trata de uma generalização no fim das contas. A década também nos legou autores fundamentais à cena contemporânea, como Luís Alberto de Abreu, Alcides Nogueira e Noemi Marinho, entre outros.



A década também revelou novas vozes surgidas em concursos de dramaturgia. O I Concurso Estadual de Dramaturgia Popular do Sesi – 1994-1995 foi um deles. Com uma alta demanda – trezentos e dezoito textos inéditos inscritos –, premiou três e selecionou seis peças para compor um painel da nova dramaturgia. As peças foram editadas e distribuídas a bibliotecas, escolas de teatro e centros culturais brasileiros. O que torna relevante a menção a esse evento específico é que a grande visibilidade por parte da crítica e da mídia tornou possível que vários desses textos fossem montados em iniciativas independentes: *É o Fim do Mundo*, de Renato Modesto (direção de Johanna Albuquerque); *Metrô*, de Maria Cecília Carelli (direção de Maria Lúcia Pereira); *Viva o Demiurgo!*, de Paulo Pélico (direção de Bibi Ferreira); *Não me Abandone no Inverno*, de Avelino Alves (direção de Hugo Villavicencio), e a minha *Retiro dos Sonhos* (direção de Arnaldo Drummond).

Uma ressalva: poucos dos autores premiados deram continuidade à carreira. Modelar é o fato dos concursos revelarem novos nomes, mas pouco fazerem para que cheguem às mãos de atores, produtores ou diretores. Claro que na maioria dos casos o que esse tipo de iniciativa faz é dar visibilidade ao novo autor, o resto é por conta dele. A dificuldade é que sem continuidade nos projetos de estímulo, como bolsas de pesquisa, existência de instituições de referência na área, concursos e prêmios-estímulo para criação e montagens de textos, é mais comum ser um eterno “dramaturgo de primeira viagem”.

Ainda nessa época, é curioso notar, enquanto as escolas de teatro consolidavam-se no âmbito da formação de atores, escoando hordas de intérpretes diplomados para um mercado em parte fictício – e de algum modo muito valorizado para atrair aspirantes à atuação –, uma disciplina dedicada à dramaturgia podia até ser regra, mas não gerava nenhum outro tipo de comprometimento, que não o curricular. Jamais tive conhecimento de alguma escola de formação de intérpretes ter contribuído para o

surgimento de um novo autor. Pelo menos não numa perspectiva delineada.

Por outro lado, as universidades com curso de artes cênicas valorizaram a atuação e a direção, não a dramaturgia.

Portanto, diante desse panorama rarefeito, meu centro de interesse imediatamente voltou-se às Oficinas Culturais Oswald de Andrade, optando pelo curso livre com Luís Alberto de Abreu, na época bastante conhecido por seu trabalho ao lado do encenador Antunes Filho, que incluía os textos de *Rosa de Cabriúna* e da conturbada montagem de *Xica da Silva*. Também era o respeitado autor da antológica *Bella, Ciao* (1982). Sem contar que as Oficinas Culturais Oswald de Andrade eram local de efervescência cultural pela qualidade dos cursos oferecidos à época. Não consistia em workshops ou oficinas de três semanas ou, na melhor das hipóteses, de dois ou três meses, mas tratava-se de cursos de longa duração, nos quais era permitido desenvolver a prática e a teoria, para além da informação pastiche.

Havia, ainda, em Abreu, o mérito de estar mais para um filósofo do teatro, espantosamente generoso na transmissão do conhecimento, do que um mero professor de regras e teorias. Introduzia seus alunos ao mundo da *Poética* aristotélica, aos mitos trágicos e arquétipos cômicos, à trajetória do herói, à metáfora, à filosofia dos pré-socráticos, ao mundo de Dante da *Divina Comédia*, ao teatro radical de Heiner Muller, às teorias de Eric Bentley e Herbert Read, aos melodramas circenses. Paralelamente, dava plantões individuais semanais a seus discípulos, orientando o projeto de escrita de uma peça, do enredo aos diálogos.

Como sublinha o dramaturgo, diretor e pesquisador Aimar Labaki, “além de uma impressionante produção, ele já tem um longo currículo como professor e líder de grupos de nova dramaturgia. Já se pode falar numa geração de “filhos do Abreu.” Em meados de 90, foi fundado o Núcleo dos Dez, sob coordenação de Luís Alberto de Abreu. Já não estávamos mais, os novos autores de oficinas, sob o guar-

da-chuva da Oswald de Andrade. Com o objetivo de aprofundar os estudos sobre os arquétipos do herói e suas trajetórias míticas, o Núcleo se reunia na recepção do Teatro-Escola Célia Helena, na época dirigido, ainda, pela própria Célia, que gentilmente nos cedeu o espaço. Mas era bastante difícil organizar nossas reuniões na recepção da escola, discutir textos, fazer leituras críticas, planejar novos estudos – com pessoas passando entre nós, o telefone tocando... (Não devia ser fácil também para as funcionárias da escola ter esse bando de malucos estudiosos uma vez por semana ali).

Em 1998, fui selecionada para integrar o Círculo de Dramaturgia do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), sob supervisão de Antunes. Depois de um *workshop* de três meses com Luiz Paëtow, recebi o convite de Antunes para continuar e acabei assumindo o papel de coordenadora do Círculo, sempre sob sua orientação. Impossível resumir o aprendizado desses seis anos: dos estudos de retórica argumentativa à análise de filmes de arte – tudo no CPT era novo, instável e denso (um dramaturgo um dia há de escrever a história desse reduto da alta cultura, e não conseguirá fazê-lo objetivamente, pois as experiências funcionam sob ângulos muito pessoais, sobretudo porque no CPT a última coisa aceitável é a certeza massificadora, a cristalização do conhecimento, sua sedimentação em regras estanques).

Com essa introdução, quero defender que meu percurso nunca abdicou do conhecimento da teoria alicerçado à prática, sendo sempre obrigada a “correr atrás”. Mesmo depois de deixar o Círculo de Dramaturgia, em 2004, para ministrar minha primeira oficina, nas mesmas Oficinas Culturais Oswald de Andrade, onde havia iniciado meu desenvolvimento, busquei a continuidade dos estudos.

Em 2005, Cláudia Vasconcellos, Vera de Sá, Beatriz Gonçalves e eu, criamos o *Dramáticas em Cena*, um núcleo de estudos e produção de peças, que se reunia semanalmente para ler criticamente teóricos do teatro moderno e contemporâneo. Assim, a primeira etapa foi nos

apropriarmos de instrumental crítico para a abordagem deste teatro, começando pela discussão de *A teoria do drama moderno*, de Peter Szondi, o que incluiu a leitura da maior parte das peças citadas no livro, de Ibsen a Arthur Miller, e sob o viés proposto pelo autor, de examinar o percurso do drama no século 20 quando vai progressivamente abandonando as regras da dramaturgia clássica e, premido por novos conteúdos, incorporando, mesmo à revelia, uma diversidade de elementos épicos. *Teoria do Drama Moderno*, analisa como, entre 1880 e 1950, autores como Ibsen, Strindberg, Tchecov, Maeterlinck, Pirandello e Brecht tiveram que flexibilizar a forma dramática para dar conta de novos conteúdos, de temas como movimentos sociais, memória, psique, ou uma nova subjetividade. A emergência do elemento épico tentará apaziguar o conflito forma x conteúdo. A afirmação de Lehmann é que, no final do século 20, o teatro já não é dramático, é contra o dramático.

No segundo momento, voltamos para a obra *Tragédia moderna*, de Raymond Williams, percorrendo o estudo histórico deste gênero dramático. E ao ganharmos nosso primeiro Fomento, em 2008, pudemos nos dedicar às premissas do teatro pós-dramático, adotando como base de estudo o livro homônimo, de Hans-Thies Lehmann. Todas essas fases de estudo tiveram sua contrapartida criativa, com a produção de novos textos que foram montados e/ou lidos no período de 2005 a 2008, no Espaço dos Satyros I.

O período de reuniões do Dramáticas em Cena foi fundamental para o entendimento de pilares da dramaturgia contemporânea, constituídos pelas integrantes do Núcleo da seguinte maneira: a teoria do drama, a crise do drama, o teatro épico e o teatro pós-dramático (nesta mesma ordem, cronológica).

Nesse período de estudos, compreendemos que uma das principais características do teatro pós-dramático, segundo Lehmann, é uma teatralidade construída mais a partir da própria cena do que do texto. É abolida a hierarquia que



dava primazia à peça escrita e ganham autonomia outros elementos como cenografia, iluminação, trilha etc. Assim, se a cena não é mais organizada a partir de um texto, o teatro passa a ser pensado em dissociação à literatura: surge um teatro da *dramaturgia da cena*, que recusa a opção mimética em prol do jogo entre as várias artes, como a dança, o cinema, o vídeo e as artes plásticas (o espetáculo – a *opsis* – ganha primazia sobre o enredo – o *mythos*). Também privilegia a *experiência* que se dá no aqui e agora da própria cena, com ênfase, segundo Lehmann, mais na presença do que na representação, mais na experiência partilhada do que em sua comunicação, mais processo que resultado, e mais energia do que informação.

Mesmo emergidas nessa malha de informações, e sofrendo algumas influências desse teatro radical, o Núcleo em suas criações continuou defendendo um teatro baseado no texto, criado a partir do autor.

(Não) formação do dramaturgo

Se, por um lado, a retomada da palavra no teatro levou aos palcos vozes emergentes e nacionais nos anos 90, por outro lado, pouco ou nada fez pelo ensino da dramaturgia no Brasil. Além dos cursos introdutórios de Luís Alberto de Abreu, havia os seminários de Chico de Assis, no teatro de Arena, logo batizados de SEMDA (Seminário de Dramaturgia do Arena). Pode-se dizer que eram redutos privilegiados, com cursos gratuitos e profissionais de primeira linha. Mas o acesso aos dois oásis era tão democrático na proporção inversa em que estava restrito a poucos privilegiados, uma vez que havia pouca ou nenhuma divulgação desses eventos. Lembrando que Abreu se recusava a dar cursos na sequência, pelo compromisso ético de poder reciclar-se.

Porém, facilitar o acesso ao conhecimento dessa arte milenar era uma preocupação que pairava sobre os anos 50, época em que o teatro brasileiro alcança sua maioridade.

O crítico Décio de Almeida Prado, em *O teatro brasileiro moderno*, evidencia com maestria características da época: “Aos poucos, aqui e ali, por todo o Brasil, mas concentrando-se particularmente em São Paulo, foram surgindo as peças que o nosso teatro reclamava para completar sua maturidade”. Cita os principais autores e as peças que outorgaram maioridade ao nosso teatro: *A Moratória*, de Jorge Andrade (1955), *O Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna (1956), *Eles não Usam Black-Tie*, de Gianfrancesco Guarnieri (1958), *Chapetuba Futebol Clube*, de Oduvaldo Vianna Filho e *O Pagador de Promessas*, de Dias Gomes (1960). Segundo Almeida Prado, tão reveladora quanto os nomes que a representavam, e que possuíam características comuns como “a militância teatral e a posição nacionalista”, era a formulação crítica e teórica da época. Décio de Almeida cita o dramaturgo Guilherme Figueiredo, autor de *As Raposas e as Uvas* e de um livro crítico – *Xantias, diálogos sobre a criação dramática* –, para confirmar suas próprias palavras:

“O teatro brasileiro se abre em largas e promissoras perspectivas. A qualidade da criação melhora; o público se tornará mais denso; os editores se voltam para as obras teatrais; o comentarista, o crítico, o repórter ganham mais espaço nas revistas, jornais, emissoras de rádio e televisão; os cursos oficiais e particulares começam a apresentar o resultado dum ensino que aos poucos se sistematiza; os teatros estudantis e de amadores se multiplicam; o rádio, o cinema e a televisão já oferecem um relativo campo de estabilidade para o ator; as companhias e grupos aceitam a concepção de “teatro como um todo”, exigindo igual compreensão por parte dos atores, diretores, cenógrafos, músicos e técnicos, (...) porções da sociedade economicamente confortável desta terra pobre reservam aparas do seu esbanjamento para o mecenato teatral; e até o homem público brasileiro, em geral tão alheio ao que não se refira a cargos e nomeações, ao gosto fisiológico do poder,

já se ensaia em toscas sugestões de amparo, breves centelhas de legislação no meio da politiquice sem Política, visando ao teatro como expressão de gênio de um povo. Tudo isto indica um crescente interesse geral pelo teatro” (Prado, 1988, p. 57-8).

Décio ressalta a crítica que Guilherme Figueiredo faz ao “excesso de autodidatismo” dos autores:

“É para este interesse que pretendo trazer a minha contribuição, na tentativa de seduzir uma geração de jovens escritores que não é mais a minha, e pode ter a ventura de se formar fora do signo do autodidatismo” (Prado, 1988, p. 57-8).

Mas os anos vindouros não representaram exatamente a formulação de um projeto para a dramaturgia que a pinçasse dos limites do autodidatismo. Uma das razões desse malogro obviamente foi o cenário conturbado dos anos 60 e 70, em que parcela dessa geração de autores abandonou a arena das discussões artísticas, sociais e políticas, perseguida ou incomodada pela censura e a repressão engendrada pelo Golpe de 64.

Tanto é que, cerca de oito anos depois, dois teatros, de resistência e apoio à dramaturgia nacional, fechariam suas portas no início de 70: o Oficina e o Arena. Ambos exerceram grande influência no nascimento de grupos experimentais e autores independentes, como os da nova geração paulista, fenômeno de público e crítica em 1969. Faziam parte desse movimento Consuelo de Castro (*À Flor da Pele*), José Vicente (*O Assalto*), Isabel Câmara (*As Moças*), Leilah Assumpção (*Fala Baixo Senão eu Grito*) e Antônio Bivar (*O Cão Siamês*). Eram todos jovens estreantes, que gritavam seu inconformismo contra a ordem vigente, entenda-se, a ordem “burguesa”, arrastando grandes públicos ao teatro.

As peças tinham evidente parentesco com a então atordoante *Zoo Story*, do jovem norte-

americano Edward Albee. Anos depois, novas vozes se agregariam às desse grupo jovem e inconformado, como Maria Adelaide Amaral e Plínio Marcos. Não esquecendo que o Brasil já tinha seu dramaturgo maior: Nelson Rodrigues, que com *Vestido de Noiva* inaugurava o marco zero da modernidade do teatro nacional, em 1943.

Nos anos 70, foi a vez dos grupos de resistência. Estavam à margem do teatro comercial, mas nem por isso menos atuantes. Pod Minoga, Asdrúbal Trouxe o Trombone, Pessoal do Vitor, Mambembe, Ornitórrinco, Pessoal do Despertar e Ó Nóis Aqui Traveiz, são alguns exemplos de grupos dessa época, sediados em São Paulo, Rio de Janeiro ou Porto Alegre, e que dariam expressão às criações coletivas, mas agora fazendo desaparecer a figura do autor. Bom exemplo disso é *Trate-me Leão* (1977), do Asdrúbal Trouxe o Trombone, com dramaturgia produzida coletivamente por meio de improvisações para tratar do tema das drogas, do sexo e da política.

Esses coletivos enfrentaram com invejável energia militante os duros anos da ditadura, legando aos anos 80 sua marca lúdica e bem humorada, por meio das figuras exponenciais que continuariam suas atividades em carreira-solo ou inseridas em novos grupos ou companhias.

Importante lembrar que são exemplos dessa continuidade Naum Alves de Souza (*No Natal a Gente Vem te Buscar e Aurora da Minha Vida*) e Flavio de Souza (*Fica Comigo Esta Noite*), saídos do Pod Minoga; Miguel Falabella (*As Sereias da Zona Sul*, em parceria com Vicente Pereira), do Pessoal do Despertar, e Carlos Alberto Soffredini (*Na Carrera do Divino e Vem Buscar-me que Ainda sou Teu*), do Pessoal do Victor e do grupo Mambembe, entre poucos outros.

O teatro de autor

Os anos 2000 foram mais generosos com ações de fomento à dramaturgia. O CPT consolidava o Círculo de Dramaturgia (abrindo inscrições



de quando em quando para novos aspirantes) e o Royal Court Theatre, o mais importante centro de fomento à dramaturgia no mundo, chegava ao Brasil pela primeira vez, para um workshop de duas semanas. O Sesi estreava um projeto inovador, com as montagens de textos curtos de dezesseis autores, convidados pelo ator Renato Borghi. O projeto se estenderia ao ano seguinte, com a montagem de peças de autores brasileiros de outros estados. O Ágora lançava seu projeto de reflexão e criação de textos. O CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) inaugurava o Dramaturgias, programa de leituras públicas de peças, seguidas de debates. O período é marcado também pela investigação de dramaturgias da diversidade, como a do corpo, do espaço, da luz. Mas a palavra de ordem continuou sendo a palavra.

Nessa década surgem espetáculos essenciais para se entender fatos relevantes ao país (*Novas Diretrizes em Tempos de Paz*, de Bosco Brasil e *Apocalipse 1,11*, de Fernando Bonassi com o Teatro da Vertigem, são alguns exemplos). Mas o nome que surge na primeira metade da década é Newton Moreno, autor de *Deus Sabia de Tudo e não Fez Nada* (2001), *Dentro* (2002) e do grande sucesso *Agreste* (2004), com direção de Marcio Aurélio. Sua temática é inusitada, formada pela tríade homoerotismo, desejo e memória. Mas Moreno também é um autor versátil: formado em artes cênicas pela Unicamp, defende que programas de formação a jovens autores são essenciais. E sublinha que os últimos anos propiciaram mais ações nesse sentido, destacando a Escola Livre de Teatro, o Círculo de Dramaturgia do CPT e o Núcleo de Dramaturgia do Sesi, em São Paulo. Lembrando que novos projetos também estão surgindo, como a Escola da Praça (SP) e o Núcleo de Dramaturgia Sesi-PR (Curitiba).

Em debates, na mídia, até nos blogs de artistas, discussões sobre a importância do aprendizado de habilidades técnicas e teóricas vieram à baila. No entanto, não se pode disso concluir que o período já representa um acerto de contas com a tradição. Mas é notadamente

um avanço. (É mais honesto reconhecer que a falta de diálogo com a tradição de um modo geral é um problema crônico da cultura brasileira. O legado sociopolítico e cultural brasileiro é visto como um acumulado de fatos isolados sem conexão entre si. Há um passado, mas não uma tradição. Talvez seja um pouco simplista colocar a coisa nestes termos, e, de qualquer modo, ressalva seja feita à literatura, de quem se ocupou o crítico Antônio Cândido ao conferir-lhe um papel histórico e social.)

Apesar da diversidade de formas e de procedimentos criativos, nossa dramaturgia contemporânea não constitui um conjunto rico, que dê conta de expressar reflexivamente nossas próprias questões. No campo do teatro baseado no texto, ainda que se note um grande interesse por formas atuais, há muita ênfase em conteúdos de uma universalidade pouco concreta (assisto a um sem número delas que insistem numa espécie de realismo simbólico, que no fim não são nem realistas e muito menos simbólicas, redundando apenas num punhado de sensações ambíguas).

Nesse sentido, ao contrário, o teatro de grupo vem cumprindo uma função fundamental: restituir episódios da história e da sociedade brasileira à sua condição reflexiva. Mas sob ressalvas: nesse tipo de criação, geralmente sob bases colaborativas, falta domínio para lidar com as ferramentas dramaturgias, relegando não raramente o texto a uma condição puramente conteudística, sociológica.

O que é mais perturbador é pensar que o material básico para o aprendizado não está guardado a sete chaves. *A Arte Poética*, de Aristóteles, nos legou o principal. A divisão de uma tragédia (ponto de partida para o drama e a comédia) em seis elementos constitutivos pode ser o ponto de partida de qualquer curso que proponha o ensino da dramaturgia. Entender e dominar aspectos como enredo, caráter, pensamento e diálogo – nesta mesma ordem, conforme o filósofo grego, para citar os quatro elementos principais –, é essencial para se começar a estabelecer um diálogo com o cânone e a tradição do teatro.

Teoria e prática devem caminhar lado a lado. No ensino da dramaturgia, não a teóricos, mas a dramaturgos iniciantes, a cada aspecto teórico pode corresponder um exercício criativo. Portanto, aos estudos teóricos sobre enredo (intriga) pode-se pensar num exercício sobre encaideamento dramático, e assim por diante. Mas o aprendizado não se dá somente sob o crivo da competência técnica. É preciso conscientizar os novos autores acerca das atribuições da carreira, das responsabilidades do artista em vários níveis, do comprometimento com a arte. Só sob essas atribuições é possível esperar, em um futuro breve, o surgimento de uma nova geração de dramaturgos talentosos e compromissados.

Em outubro de 2008, passei uma semana no Reino Unido, a convite do British Council no Brasil, visitando os principais centros de fomento à nova dramaturgia do Reino Unido. De uma breve, mas intensa estada, visitei sete centros de fomento ao teatro baseado no texto, além da BBC Scotland, que possui um programa de estímulo à escrita, gravação e transmissão de radioplays. Os centros visitados foram o Royal Court Theatre, o Paines Plough Theatre Company, Glasgow Lunchtime Theatre, Plawright's Studio, Traverse Theatre e o The REP. Todos eles assemelham-se pelo desenvolvimento da nova dramaturgia. Não se trata apenas de dar visibilidade, mas propiciar instrumentos de amadurecimento profissional. Esse investimento ocorre por meio de cursos e programas de aprendizagem de técnicas e habilidades na área.

No Reino Unido é notória e significativa a força do teatro baseado no texto. A tradição

tem cinco séculos de existência, enquanto que no Brasil o passado jesuítico não se configura como um teatro artístico e essencial. Talvez nossa história comece a merecer alguma atenção com Martins Pena e Arthur Azevedo, bem como a partir dos melodramas criados pela geração de Direito do Largo São Francisco. Mesmo assim podem ser considerados períodos desconectados de qualquer reflexão que relacione tradição e ruptura.

Mal comparando, o que o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council oferece se baseia em moldes britânicos, no que diz respeito à instituição e à continuidade. No Brasil, são atividades com um ano de duração e consistem em oficinas de técnicas de escrita para o teatro – além de workshops, debates e mesas redondas com profissionais convidados; aulas sobre as principais teorias teatrais – incluindo as vanguardas do século 20; orientação no desenvolvimento de projeto individual, com profissional qualificado; leituras críticas de textos inéditos; presença do dramaturgo na sala de ensaios, discutindo o seu texto com as instâncias criativas; montagem de peças com elencos profissionais.

Esse tipo de processo, do teatro baseado no texto, não nega os ganhos que o sistema colaborativo deu ao teatro brasileiro. Processo colaborativo também existe no teatro britânico, por exemplo, mas sem, nem de longe, colocar em risco o vigor da dramaturgia autoral. Esse dado poderia ser o ponto de partida para se pensar num projeto de formação sério de formação e revelação de novos talentos, a exemplo de países onde os processos colaborativos não constituem uma ameaça ao teatro baseado no texto.



Referências bibliográficas

- LABAKI, Aimar. “Antônio Araújo e o Teatro da Vertigem”. In: NESTROVSKI, Arthur (Org.). *Teatro da Vertigem. Trilogia Bíblica*. São Paulo: Publifolha, 2002.
- PRADO, Décio de Almeida. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- SALOMÃO, Marici. “Após a censura, o triunfo da diversidade nos palcos”. *Entrelivros*, Coleção “Biblioteca”, Edição 69, 2008.

RESUMO: O artigo aborda alguns projetos de formação em dramaturgia no país, essenciais para preencher uma lacuna nesse campo pedagógico. A proposta é desenvolvida a partir do trabalho da autora com dramaturgia, levando em conta sua formação com o dramaturgo Luís Alberto de Abreu e com o encenador Antunes Filho, além de incluir sua participação em *workshop* do *Royal Court Theatre* no Brasil e a coordenação do Núcleo de Dramaturgia Sesi-*British Council*, que visa à produção de condições de estudo, criação, pesquisa e montagem de novos textos.

PALAVRAS-CHAVE: ensino da dramaturgia, formação de dramaturgos, dramaturgia brasileira, dramaturgia contemporânea, história da dramaturgia.

