



Questões sobre dramaturgia: uma experiência pedagógica

Lucienne Guedes

E pensar não é somente 'raciocinar', ou 'calcular' ou 'argumentar', como nos tem sido ensinado algumas vezes, mas é, sobretudo, dar sentido ao que somos e ao que nos acontece (Bondía, 2002).

Introdução

Diz-se que “estamos em um momento de crise no teatro”, que “as salas de teatro estão vazias, não há público”, que “não existem bons autores brasileiros contemporâneos”. Isso é o que comumente ouvimos nas salas de espera de espetáculos, o que ouvimos das pessoas que encontramos nas palestras, nos debates da classe teatral e mesmo em artigos da mídia impressa. O objetivo deste texto não é desenhar um panorama do teatro na atualidade e levantar a qualidade de seus problemas, mas, partindo das frases iniciais, questionar a formação de dramaturgos nesse contexto, a partir da experiência recente numa oficina de dramaturgia que coordenei.

Fora da universidade e dos cursos regulares, as oficinas têm sido um espaço bastante co-

mum de formação teatral. Elas tiveram grande importância na formação dos artistas de teatro que atuam hoje, e de muitos que iniciaram suas carreiras no final dos anos 1980. Na atualidade, quando muito se fala na contrapartida social que os grupos de teatro e os artistas devem dar à sociedade em que vivem, a ideia de oficina parece desgastada e vazia, puro cumprimento de tarefa, por vezes até considerada substituta do encontro do espetáculo com seu público.

Creio que as oficinas devam receber atenção especial como formadoras de artistas. Ainda que sejam de curta duração, podem configurar-se como espaço essencial de praticar, de fazer teatro, e não só de receber conteúdo programático ou de discussão. Sabemos que *fazer* teatro nos ensina muito a respeito de nosso envolvimento com o mundo e que, ao lado do conhecimento teórico, isso pode potencializar a linguagem de que dispomos, para alcançar o teatro que desejamos fazer. Uma oficina de dramaturgia pode exercitar a escritura como maneira de pensar: escrevo, logo penso, logo ganho consciência, logo aprendo sobre o mundo. Assim, talvez, possamos ver a crise do teatro como um lugar próprio para a nossa ação e vislumbrar salas de espetáculos não tão vazias.

Luciene Guedes é mestranda do programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP.

Observações em início

“Por que você quer escrever para teatro?” Essa foi uma das questões a serem respondidas na ficha de inscrição para os interessados em fazer a oficina de dramaturgia oferecida pelo Grupo Folias em seu projeto *Êxodos*.¹

A idéia, que justifica a pergunta no primeiro momento em que os inscritos demonstravam seu interesse, era provocar uma inquietação para além do motivo óbvio de quem procura uma oficina de dramaturgia. Dessa forma, julgávamos importante, nós, os professores², um posicionamento mais explícito do candidato em relação a seu próprio interesse.

Cada professor selecionou seus alunos. Eu acabei dando preferência àqueles que possuíam mais dúvidas do que certezas em sua ficha de inscrição, mais inquietações do que definições em relação ao teatro que buscam fazer, perguntas com urgência de serem respondidas e certa “fome” de escrever. Acreditei que tais pessoas poderiam se interessar por uma oficina que se propunha a dar vida a inquietações.

Uma oficina de dramaturgia pode conseguir despertar a vontade de trabalhar com as palavras. Pode dar espaço para que alguém tente escrever num grupo teatral em que não exista ninguém que faça isso, por exemplo. Mas pode, mais que todas essas coisas, investigar perguntas e inquietações numa atitude essencialmente prática. Pode oferecer meios para manter os critérios, adquiridos anteriormente, em suspensão, e assim possibilitar abertura para novas considerações.

A oficina configurava um grupo de trabalho. Suas expectativas foram compartilhadas no primeiro dia: um aluno quer saber qual é o

suporte de que necessita a dramaturgia contemporânea para ser escrita. Outros três vieram atrás dos “segredos” que possuem os dramaturgos para escrever peças nos dias de hoje. Outros ainda expressaram seu desgosto e o medo de uma dramaturgia que seja autobiográfica, negando-a antes mesmo de experimentá-la. Percebi, então, que nem tudo era indagação. Talvez os alunos que mais se aproximavam de uma inquietação própria eram aqueles que demonstravam que estar ali era a reação possível a uma sensação de vazio e de crise no teatro, ainda que mal esboçassem algum formato de questão. Uma das alunas demonstrou assim seu interesse: *como posso saber o que eu quero e, depois, como fazer o que eu quero?*

Isto posto, de onde partir? Que caminho percorrer? Julguei que seria importante, no início, expandir as possibilidades do ponto de partida para a escritura teatral. Expandir para além da escolha de um único suporte, para além do emprego de receitas prontas, para além do pensamento tradicional.

Vale ressaltar que a maioria dessas questões talvez não tivesse sentido se fosse feita numa dinâmica coletiva de criação, como é o caso do processo colaborativo, em que a dramaturgia acaba refletindo o pensamento de um coletivo criador. Nele, embora a responsabilidade da escritura esteja nas mãos do dramaturgo, diversas forças criativas se encontram, e a cena, renovada a cada dia do processo de criação, é a grande baliza das escolhas para o espetáculo. Já o dramaturgo que escreve sozinho, escreve até por vezes sem saber quem irá falar aquelas palavras um dia, e assim os problemas parecem maiores e mais definitivos.

¹ O projeto *Êxodos*, do Grupo Folias D’Arte, foi contemplado pelo Programa de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo em 2008. As oficinas de dramaturgia foram idealizadas e organizadas por Reinaldo Maia.

² Éramos três professores de três distintas oficinas, no mesmo projeto: Reinaldo Maia, Claudia Shapira e eu, Lucienne Guedes.



Um caminho feito de exercícios

Voltemos à oficina. Na tentativa de forçar que as idéias e os pensamentos dos alunos saíssem de sua condição de raciocínio, de argumentação, e viessem para uma ação expressiva, organizamos uma tarefa diária, a “recepção”. Como num jogo, cada aluno ficaria responsável por receber os outros em determinado dia, e teria como tarefa trazer ou realizar algo que contivesse questões suas a respeito do teatro e da dramaturgia. Esta recepção teria seu formato livre, mas deveria conter uma ação e ao menos uma frase que fosse provocativa, e dessa forma iniciariamos cada encontro. Numa analogia com o trabalho da escritura, era necessário colocar-se em jogo, dar alguma forma à idéia e ser portador da palavra. Era necessário, também, deixar-se contaminar pela provocação do outro, receber a proposta como provocação aberta.

Logo de início essas recepções se configuraram como tensões criativas. Para dar um exemplo do que foram, vale a pena descrever uma delas. Um aluno trouxe uma idéia de jogo: cada um escreve, num papel, um lugar da cidade de São Paulo que gostaria de conhecer, ou queria voltar a ver. Além disso, escreve também o que gostaria de fazer nesse lugar. Os papéis não têm o nome do autor e são embaralhados. Então, cada pessoa escreve num envelope seu endereço completo como destinatário, e em outro envelope como remetente. Dentro de cada envelope é colocado um papel, entre os que foram embaralhados, com o lugar a ser visitado. As cartas são postas no correio. Uma vez recebidas, todos irão ao lugar descrito no papel e responderão a seu remetente, descrevendo a experiência de ter ido, de fato, a esse lugar.

Com esse jogo levantou-se a necessidade de olhar para a cidade e depois relatar uma experiência concreta por meio da escritura. Um bom início para começar a discutir a relação do artista com sua cidade, já num formato literário, ainda que não fosse dramaturgia, necessariamente.

Ao optar pelo caminho de intensificar as perguntas, digamos, era necessário pensar *en-*

quanto se faz, talvez até depois de fazer, para que os pressupostos dos alunos não tomassem conta de sua produção antes mesmo de ela acontecer. Para além do exemplo descrito, as recepções foram muito interessantes, e geraram ainda novas perguntas.

Os exercícios práticos foram usados ao longo da oficina como procedimentos de descoberta do que já temos em nós mesmos. Não se trata de fazê-los bem, coerentemente, mas de explorá-los livremente. Devem ser vistos como obra inacabada. Devem ser feitos muitas vezes, até que se ganhe domínio. A idéia não é jogar com cartas na manga, mas manter a pergunta viva, sem respondê-la a qualquer custo. Nem sempre uma prática tem que dar ótimos resultados, e às vezes não acontece nada. Isso, por si só, já é algo difícil de ser vivido no mundo de hoje, afeito a resultados, ansioso por corresponder às expectativas do que os outros exigem de nós. Um jogo pode ser destruído se acreditamos nele demasiadamente, ou se não cremos nele. Assim também acontece com exercícios práticos de dramaturgia.

Exercitar o olhar, reconhecer escolhas

Será que o dramaturgo pode ter, à semelhança do trabalho de ator, várias etapas em seu trabalho? Se o ator precisa se aquecer, conhecer seu corpo e sua voz, dispor de sua memória e estar presente no jogo com os outros atores, o que seria o correspondente disso para o dramaturgo?

A partir da hipótese de que o olhar para a realidade é ingrediente indispensável para a dramaturgia, na oficina seguimos dinâmicas de procedimentos que pudessem permitir uma reflexão sobre isso, na mesma perspectiva de pensar fazendo, ou de refletir depois de fazer.

Propusemos e realizamos diversos exercícios de criação de pequenos textos por meio de uma problematização do olhar. Depois de lermos o texto *A Complicada Arte de Ver*, de Rubem Alves (2004), e *Vista Cansada*, de Otto Lara Resende (1992), experimentamos, através



da escrita, descrever um fato ou aspecto da realidade com olhar de poeta, depois como se fosse o primeiro olhar ou ainda como se fosse o último. Quando determinamos a maneira pela qual devemos olhar para uma coisa, tal exercício não admite muitos artifícios induzidos. Isso determina o nível da palavra e possibilita muita síntese. Além disso, foi também reveladora a tarefa de escolher *para o que olhar*. Não escolhemos tudo, mas somente aquilo que queremos ou podemos. Então já se faz possível pensar/reconhecer que tipo de artistas queremos ser e que tipo de teatro vislumbramos a partir de nós mesmos, não a partir do exemplo do que outros fizeram.

Qual é o ponto de partida da criação?

Sabe-se que a idéia costuma ser o princípio de toda criação. Ao menos, aceitamos que seja assim, na maioria das vezes. Por isso esperamos a aparição da “grande idéia” como condição para começar um texto teatral. Mas, sabe-se também, nem sempre a grande idéia aparece quando queremos. E, se aparece, nem sempre surge completa, amadurecida, desvelada. Isso foi motivo de angústia também na oficina de dramaturgia, e não poderia deixar de ser.

Por isso, nesta fase os exercícios deveriam provocar outros pontos de partida para a criação – a imagem, a memória, o jogo e a fotografia –, distanciando-nos um pouco da argumentação, da crítica, da atribuição de sentido antes de se dar o processo de criação em si.

Não se trata de negar a idéia como criação. Ao contrário, trata-se de experimentar uma ampliação do que temos definido como idéia, ou, ainda mais além, trata-se de respeitar o material a ser trabalhado de maneira a não sufocá-lo com pré-julgamentos.

Para que esses exercícios pudessem ser aproveitados, foi necessário permitir que o sentido da obra se desse posteriormente. A maior dificuldade é ter coragem de sustentar a intuição e o risco, pois estamos sempre sob a pressão de

acertar o que os outros querem, carregando a carga e a expectativa do pensamento tradicional.

Deduzir ou induzir?

Escolhe-se um material como ponto inicial. Define-se o jogo. Agora é preciso dar-lhe liberdade para que se desenvolva. O processo em que isso se dará será a própria revelação. Ao invés de manter endurecida uma idéia inicial, o melhor será permitir seu desdobramento, ainda que a obra pareça fugir de controle. Para que o caminho se construa, deve-se sempre lembrar da origem e, se necessário, sempre voltar aonde tudo começou, sem enrijecer. É preciso permitir que o inesperado se confronte com a organização da arte. Assim, experimentamos não definir estruturas no princípio, mas reconhecê-las no procedimento já finalizado.

Muitas perguntas surgiram a partir deste ponto: o que é o personagem na escritura, de fato? O que é o conflito? Por que necessitamos dele? É possível escrever teatro sem conflito? O que caracterizaria um texto contemporâneo? O que diferencia o teatro da literatura, do cinema? Em que momento da escritura podemos atribuir-lhe um sentido maior? É possível escrever sem ter a pretensão de saber aonde se vai chegar?

Creio que esse seria o momento ideal para um estudo aprofundado da história da dramaturgia, desde *A Poética* de Aristóteles, até os dias de hoje. Mas uma oficina de curta duração há de conviver com esse limite. Que ele seja estímulo para estudos futuros e não uma frustração, por hora.

De quem é a autoria do espetáculo? Um dramaturgo sempre é autobiográfico?

É sintomático que soframos com a idéia de que a obra teatral seja autobiográfica, na medida em que tanto nos provocamos com a *nossa* visão de

mundo, com a *nossa* maneira de olhar, com a *nossa* memória, com o *nosso* processo de criação. Ao contrário do que se poderia supor, os alunos da nossa oficina de dramaturgia incomodaram-se bastante com isso. O que é de se estranhar num grupo de alunos essencialmente jovens, e num mundo bastante voltado à individualidade.

Tratamos desse assunto a partir da grande importância que a discussão suscitou em sala de trabalho. Ao realizar os exercícios de escrita e reconhecer o que existe de autobiográfico nos resultados, pudemos observar que o autor se nota mais na escolha das palavras, no tempo com que determina e valoriza cada ação, na qualidade da poética confrontada com cada pedaço de realidade. É claro que a escritura sempre trará muito de quem a fez e de suas escolhas. Mas não trará a sua biografia, necessariamente. O dramaturgo é aquele que oferece possibilidades e age como detonador delas. Porque, não esqueçamos, o teatro somente se fará completo no encontro do dramaturgo com os outros criadores – atores, diretor, iluminador, cenógrafo – e com o público. Na ação teatral propriamente dita é que o ator e o dramaturgo se fundem. E o dramaturgo deve estar disponível para que a obra seja dos outros que irão encená-la, e até surpreender-se com o resultado. Pois existe uma multiplicidade de visões criativas no embate com o texto, ainda mais se considerarmos quantas culturas diferentes existem no mundo, quantas classes sociais e realidades distintas.

Mas, ainda que saibamos que o teatro será o resultado de todas essas atuações, é importan-

te que mantenhamos o impulso de criar, ou melhor, de fazer com que o mundo pessoal possa se expressar, criando procedimentos para isso. Esse aspecto é muito relevante na formação de novos artistas. Compartilho da opinião de Aristides Vargas³, do Grupo Malayerba, do Equador, quando diz que “todo mundo, qualquer pessoa merece ser contada. É importante tomar a palavra, falar. Uma pessoa que quer se curar deve falar. Um país também: ele deve falar para curar-se. O país fala através de nós. Fomos educados para não crer na gente mesmo. É necessário crer no que se escreve. Não é pouco, o seu mundo pessoal, um mundo pessoal que faz parte de um país.”

Conclusão

Ao final de três meses de oficina, muito foi feito, muito foi refletido. Apesar disso, ao invés de terminarmos o curso com respostas, o que apareceu em nossa avaliação conjunta foi que conseguimos potencializar as questões já existentes, deixando-as mais claras, e criando novas perguntas na prática e no espaço da abertura, positivamente. Consideramos fundamental, na formação dos novos artistas, a clareza na escolha do olhar para o mundo, o estudo do teatro e a prática que propicie que questões vitais sejam mantidas vivas. O espaço para essas descobertas pode estar nos cursos de curta duração, nos de maior duração e nos grupos de teatro, hoje responsáveis por grande parte da formação dos artistas.

³ Aristides Vargas é dramaturgo, ator e diretor do Grupo Malayerba, do Equador, e ministrou uma oficina de dramaturgia na Cooperativa Paulista de Teatro, em agosto de 2008. As palavras entre aspas foram transcritas a partir de uma de suas aulas.

Referências bibliográficas

- ALVES, Rubem. "A Complicada Arte de Ver". *Folha de S. Paulo*, 26 de outubro de 2004.
- BONDÍA, J. "Notas sobre a Experiência e o Saber da Experiência". *Revista Brasileira de Educação*, n. 19, jan.-abr. 2002.
- RESENDE, Otto Lara. "Vista Cansada". *Folha de S. Paulo*, 23 de fevereiro de 1992.

RESUMO: o propósito deste texto é questionar o papel da formação de artistas, sobretudo de dramaturgos, em um contexto de crise do teatro. Usarei para isso uma experiência recente na oficina de dramaturgia do projeto Êxodos, que coordenei, fazendo referência aos questionamentos e aos exercícios mais relevantes para a discussão proposta.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia, oficina teatral, formação de dramaturgo, teatro brasileiro, grupos teatrais.