UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

ANTONIO LUIZ GONÇALVES JUNIOR

O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica

Pensamento crítico em gesto

SÃO PAULO

2019

ANTONIO LUIZ GONÇALVES JUNIOR

O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica:

Pensamento crítico em gesto

Tese apresentada ao Departamento de Artes Cênicas da
Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São
Paulo para a obtenção do título de Doutor em Artes

Área de Concentração: Teoria e Prática do Teatro

Linha de Pesquisa: Texto e Cena

Orientadora: Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

FOLHA DE APROVAÇÃO

GONÇALVES JUNIOR, Antonio Luiz. O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

Prof. Dr. _____

Instituição _____

Julgamento _____

AGRADECIMENTOS

Ao Antônio Araújo, Guilherme Bonfanti e Eliana Monteiro pela parceria na arte, e por vocês serem quem são.

Ao Teatro da Vertigem, pois foi (é) a razão deste estudo. Desde Apocalipse 1,11, como espectador aturdido, até as mais recentes experiências e aventuras, participando do grupo. Agradeço especialmente ao Tó, diretor e dramaturgista, sempre pelo estímulo, e por abrir as portas do grupo quando iniciava o processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*.

A Sílvia Fernandes, minha orientadora, por sua generosidade e delicadeza aliadas ao rigor e à inteligência. Com quem tenho a rara oportunidade de conhecer mais sobre o dramaturgismo.

A todas e todos dramaturgistas que colaboraram generosamente ao escreverem sobre o dramaturgismo para este estudo. O que pensam e o que fazem. Alessandro Toller, Beti Rabetti, Cacá Brandão, Cássio Pires, Edécio Mostaço, Fátima Saadi, Ivan Delmanto, Lucienne Guedes, Rosyane Trotta, Silvana Garcia e Silvia Soter.

A Maria Lúcia Pupo, Malu, pela sua generosidade e por me oferecer precisas e essenciais observações sobre o meu trabalho, em meu exame de qualificação.

Ao professor Jacó Guinsburg (em memória), com quem tive o privilégio, e o prazer, das primeiras interlocuções sobre esta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa Cultura e Sociedade do Espetáculo, da Faculdade Cásper Líbero, onde tive a oportunidade de discutir sobre este trabalho, mesmo antes de ingressar no doutorado, na ECA. Especialmente ao Cláudio (Coelho), pelo estímulo e interlocução com minha pesquisa, pela parceria, e as ricas conversas sobre tudo. Também, a Ethel e a Márcia, pela interlocução.

Ao grupo de estudos em Estética Contemporânea, na Faculdade de Filosofia da USP. Particularmente ao professor Ricardo Fabbrini, pelo convite a participar do grupo, pelas aulas instigantes e, sobretudo, pelo diálogo imensamente cuidadoso e rigoroso que mostrou em meu exame de

qualificação. Também agradeço aos colegas do grupo. De modo especial: Fabiano, Ruy, Pedro, Fernanda, Cris, Artur, Paolo, Alice, Juliana e Mariana.

A Alpha (Simonetti) por sua amizade e parceria nesses vinte anos, e pela ajuda inestimável neste trabalho. Se almas existissem, creio que seríamos da mesma espécie.

A Bruna (Menezes), dramaturga e dramaturgista, por toda a ajuda, pela amizade e parceria no dramaturgismo.

A Vivy (Viviane Garbelini), o outro V. na minha vida. Pelo “planner”, pelos cheiros, essências e incentivos. Por sua tradução.

Aos amigos, mais pertos ou mais distantes, pela torcida: Tonilara (Toni), Stéfano, Marcele, Jamil, Morgana, Ricardo, Paulo, Sílvia (Galesso)

A todos que participaram do projeto *Estudo sobre o masculino: primeiro movimento*, especialmente Rita Miranda, com quem tive a oportunidade de pensa e praticar o dramaturgismo em cena.

Aos professores que, à sua maneira, ofereceram suas reflexões desde o momento em que cheguei ao teatro, sendo do teatro ou não: Pablo Moreira, Maucir Campanholi, Cláudio Coelho, Antonio Araújo, Luis Alberto de Abreu, Sílvia Fernandes, Kil Abreu, Rubens Rewald, Ricardo Fabbrini, José Manuel Lázaro, Mário Bolognesi, Alexandre Mate, João Frayze, Luiz Recamán, Vera Pallamin, Luiz Fernando Ramos, Sônia Salztein, Sergio de Carvalho, Vladimir Safatle, Paulo Endo...

A toda minha família, particularmente minha irmãs, Isaura e Inêz, e meu irmão Luiz.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

Aos meus pais

Antonio Luiz Gonçalves (em memória) e Ignêz Duran Gonçalves (em memória)

RESUMO

GONÇALVES JUNIOR, Antonio Luiz. **O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto**. 2019. 238f. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Por meio da experiência em processos de criação do grupo Teatro da Vertigem, como dramaturgista durante oito anos, pudemos observar transformações na esfera de ação do dramaturgismo. Em continuidade com a ampliação da noção de dramaturgia e dos diferentes modos como têm se integrado aos processos de criação, ao abarcar a materialidade das obras cênicas, a experimentação nas práticas dramatúrgicas coloca a pesquisa artística em outro patamar de complexidade, o que torna necessário investigar sobre suas atividades e, especialmente, o papel da dimensão crítica no interior da criação. Particularmente, são exploradas três experiências no Teatro da Vertigem, a saber: *Bom Retiro 958 metros*, *Patronato 999 metros* e *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*. São exemplos de trabalhos artísticos realizados no espaço da cidade, a partir da especificidade do lugar, também chamado *site-specific work*. Neles, o contexto socioespacial torna-se matéria prima da investigação do dramaturgista, ao acionar campos de tensão entre conceitos que, por sua vez, nutrem a produção, ao mesmo tempo em que esta interfere nos contextos. Portanto, esta pesquisa pretende demonstrar a possibilidade do dramaturgista atuar com o objetivo de aprofundar e problematizar a própria crítica que o trabalho artístico deseja efetuar, tendo em vista o processo contínuo de absorção e neutralização da crítica pela linguagem da mercadoria. Esta prática, estamos chamando de dramaturgismo crítico.

Palavras-chave: Práticas dramatúrgicas contemporâneas. Grupos teatrais. Teatro da Vertigem. Arte crítica. *Site-specific*. Dramaturgismo crítico.

ABSTRACT

Gonçalves Junior, Antonio Luiz. **Dramaturg in collaborative process in performing arts: critical thinking in gesture.** 2019. 238f. Thesis (Doctorate) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Through the experience in creative processes of the theatre group *Teatro da Vertigem*, as a dramaturg for eight years, transformations on the dramaturg work field were observed. Continuing the amplification of dramaturgy's notion and the different ways that it has been integrated to creation processes, which includes scenic work art's materiality, the experimentation on performing arts practices puts artistic research on another level of complexity. That demands investigation of its activities, concerning specially the role of the critic's dimension inside the creative process. Three experiences by *Teatro da Vertigem* are investigated: *Bom Retiro 958 metros*, *Patronato 999 metros* and *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*. Those are examples of artistic works made at the city space, inspired by the particularities of that specific places, which is called *site-specific work*. In those works, the social and spatial background becomes the raw material of dramaturg's research, by activating tension between concepts that feeds the production. At the same time, this production interferes in that context. Therefore, this research aims to demonstrate the possibility of a dramaturg work with the goal of deepen and criticize the critique that the artistic work aims to do, considering the ongoing process, assembled by commodity's language, that absorbs and neutralizes the critique. This practice will be called "critical dramaturgism".

Key words: Contemporary dramaturgical practices. Theatre groups. Teatro da Vertigem. Critical art. *Site-specific*. Critic - dramaturg

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PRÁTICAS DO DRAMATURGISMO	20
1.1 Lessing e a Dramaturgia de Hamburgo	22
1.2 Brecht e o teatro crítico	26
1.3 Dramaturgismo contemporâneo	31
1.3.1 Materialidade em processo	35
1.4 Cartografia de dramaturgistas brasileiros	45
1.4.1 QUESTÃO 1 – principais atividades	46
1.4.2 QUESTÃO 2 – etapas do processo	49
1.4.3 QUESTÃO 3 - interlocuções	51
1.4.4 QUESTÃO 4 - texto	52
1.4.5 QUESTÃO 5 – processo colaborativo	55
1.4.6 QUESTÃO 6 - criação	57
1.4.7 QUESTÃO 7 - espaço	58
1.4.8 QUESTÃO 8 - crítico	63
1.4.9 QUESTÃO 9 – dramaturgista no Brasil	66
1.4.10 QUESTÃO 10 - função	67
2 EXPERIÊNCIAS DO DRAMATURGISMO EM PROCESSO COLABORATIVO	72
2.1 Breve histórico do Teatro da Vertigem	75
2.2 Processos de criação selecionados	78
2.2.1 Espetáculo “Bom Retiro 958 metros”: fase final dos ensaios	79
2.2.2 Síntese do trabalho no espaço	83
2.2.3 Cena: Dança Cracômanos	88
2.3 Espetáculo Patronato 999 metros: adaptação do trabalho Bom Retiro 958 metros	94

2.3.1. Processo de adaptação do texto	95
2.4. <i>Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas:</i> processo de criação do prólogo do espetáculo	104
2.4.1 Processo de criação prólogo em Bruxelas	113
3 DRAMATURGISMO E ESPACIALIDADES ESPECÍFICAS	119
3.1 <i>Site-specific</i>	121
3.1.1 Caso <i>Tilted Arc</i> : ideologias e o significado de democracia	125
3.2 <i>Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas</i>	133
3.3 Bom Retiro 958 metros	142
3.3.1 Arte crítica, espaço público e conflito	145
3.4 Patronato 999 metros	150
CONSIDERAÇÕES FINAIS	157
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167
ANEXOS	176
ANEXO 1	177
ANEXO 2	182
ANEXO 3	187
ANEXO 4	188
ENTREVISTAS DRAMATURGISTAS QUESTIONÁRIO	193

INTRODUÇÃO

Gostaríamos de iniciar trazendo um momento marcante durante minha iniciação nas artes cênicas como ator, ao perceber a resistência dos colegas na realização de atividades que dependiam de leitura, estudos teóricos e discussões conceituais. Em contrapartida, era notório o entusiasmo quando se tratava das “práticas” do ator, dos exercícios de interpretação, improvisação, de conscientização corporal, e assim por diante. Com o passar do tempo, evidenciava-se como as relações entre teoria e prática, pensamento e ação, inteligível e sensível, são preconcebidas como separadas, no âmbito do senso comum. Alguns dizem sobre herança do pensamento cartesiano que dividia o corpo e a mente. Porém, a despeito disso, chamamos a atenção para a relação entre teoria e prática enquanto uma questão mobilizadora para pensar sobre o dramaturgismo que, por sua vez, na inseparabilidade do trabalho da invenção/criação e do pensamento crítico, vem a ser um dramaturgismo crítico.

Sabemos que prevalece uma visão de mundo a partir da qual a dimensão prática da vida é prioritária. Sim, é a ação que realiza, constrói e faz a “vida andar para frente”. Contudo, sabemos também que, para a lógica do mercado em vigor no atual neoliberalismo, na qual estamos todos inseridos, a perspectiva prática é seu motor traduzido em produtividade, não sendo diferente em nenhum setor da vida, inclusive na educação e na arte. Assim, a intenção é trazer um diagnóstico da lógica que tomou conta da dimensão subjetiva dos sujeitos, a ponto de ser uma forma de vida assumida como uma escolha racional. Ou, como argumentam Pierre Dardot e Christian Laval, em *A nova razão do mundo*, há uma nova gramática da forma de vida no capitalismo, a empresa como forma de vida. Segundo os autores, a ação humana racional não é mais possível ser falada ao modo das antigas disciplinas que, pela coerção, adestravam corpos e mentes para torná-los dóceis. Atualmente há técnicas para a “fabricação” de um novo sujeito unitário chamado de sujeito

empresarial, ou sujeito neoliberal, ou “simplesmente neossujeito” (DARDOT e LAVAL, 2016, p.327).

Trata-se agora de uma neogestão, “de governar um ser cuja subjetividade deve estar inteiramente envolvida na atividade que se exige que ele cumpra” (*Op. Cit.* p.327). O neossujeito se mostra totalmente engajado na sua vida, com envolvimento total de si mesmo, como se esse fosse seu desejo, ou seja, ele acredita que esse desejo seja realmente seu, como se a conduta fosse dele próprio, eliminando assim qualquer sentimento de alienação que porventura possa ter. Age a partir de uma racionalidade prática, empreendedora, técnica, produtiva e voltada aos fins.¹

Diante disso, podemos perguntar sobre qual a pertinência dessa discussão sobre o neossujeito neoliberal com a prática do dramaturgismo crítico. Podemos dizer que tudo. Entendemos que o núcleo da discussão está fundamentado no desequilíbrio entre a valorização da prática, dessa razão prática, uma razão instrumental, em oposição ao pensamento teórico, uma razão crítica. Com isso, chegamos ao campo da arte e do dramaturgismo crítico (uma possibilidade de problematizar ideias e conceitos imbricados no fazer artístico), na medida em que há confronto com a realidade social e seus contextos, como um modo de resistência à racionalidade prática e empreendedora da lógica neoliberal.

Este enquadramento servirá para focalizar o papel do dramaturgista em sua dimensão crítica, cuja atuação visa aguçar a percepção na busca da consistência artística. Atividade essa, entendida aqui como um pensamento crítico em processo que procura, por um lado, problematizar e esmiuçar a investigação e, por outro, evitar algumas possíveis armadilhas e ingenuidades às quais toda pesquisa artística pode estar sujeita.

¹“As novas técnicas da “empresa pessoal” chegam ao cúmulo da alienação ao pretender suprimir qualquer sentimento de alienação: obedecer ao próprio desejo ou ao Outro que fala em voz baixa dentro de nós dá no mesmo. Nesse sentido, a gestão moderna é um governo “lacaniano”: o desejo do sujeito é o desejo do Outro. Desde que o poder moderno se torne o Outro do sujeito.” (*Op. Cit.* p.327)

Um espetáculo se apresenta a um público, em um espaço-tempo, e concretiza cenicamente, por meio de formas e materiais (corpos, palavras, textos, sons, luzes, objetos, imagens etc.) um discurso artístico, a expressão de um pensamento sobre o mundo, seja conscientemente previsto ou não. O fazer teatral é uma prática coletiva por natureza. Ele se faz a partir da contribuição entre várias áreas de criação com o objetivo de constituir um trabalho cênico. No entanto, ao qualificar o termo coletivo da prática cênica, a múltipla contribuição e a dependência entre as áreas de criação abarcam outros modos estabelecidos nos processos contemporâneos. Em especial, os espetáculos pautados não somente pela múltipla dependência, mas pela múltipla interferência exercida entre as áreas de criação, assim como por um percurso de pesquisa, são os denominados "processos colaborativos".

Modos de produção e criação compartilhada marcadamente de prazos mais longos que engendram uma pesquisa de linguagem têm se configurado em parte significativa das práticas dos chamados "teatros de grupo", companhias de dança, ou de coletivos de artistas, cuja implicação das áreas criativas instaura no interior do trabalho de criação um campo de incertezas advindo de um vivaz e plural ambiente de troca de propostas, assim como de discordância de opiniões, entre os integrantes do processo. São processos distintos daqueles cronologicamente mais pragmáticos e com tempo exíguo para a encenação de um conceito ou da visão de um diretor, encenador ou coreógrafo.

Nessa ambiência de indeterminações de uma pesquisa artística, de certo modo desejada, configura-se um percurso de criação em que a obra se forma aos poucos, no dia a dia dos ensaios. Trata-se de uma constituição em processo que ao mesmo tempo em que cria novos sentidos, exclui ou reforça significados anteriormente imaginados, cuja expressão em um discurso artístico, em forma e conteúdo implicados reciprocamente, materializa-se paulatinamente até a fase de acabamento do trabalho.

Comumente a atividade do dramaturgista está relacionada ao texto, na busca pelo sentido do trabalho cênico, o que abrange um campo situado na passagem do texto para a cena, à materialização dos significados presentes na obra cênica. De modo geral, a utilização do termo dramaturgia é sinônimo de

texto. Contudo, a ideia de dramaturgia tem passado constantemente por uma ampliação de sua noção, tendendo a esgarçar o campo do material textual para abarcar também a realização cênica e as formas de criar. Um movimento na ideia de dramaturgia está presente desde Lessing e teve em Bertolt Brecht, no século XX, um de seus mais significativos impulsores. A partir de suas teorizações sobre o teatro dramático e épico, e ao incorporar na cena procedimentos de comentário e distanciamento para descrever a realidade social a ser considerada, Brecht incorporou à própria noção de dramaturgia a estrutura ideológica e formal da peça. (PAVIS, 1999 p.113)

Tal movimento da noção de dramaturgia, calcado no modo como ela se relaciona com a cena, é correlato à importância cada vez maior dada à encenação, ao ponto de vista autoral de um diretor ou encenador, ainda que o próprio texto indicasse procedimentos de ordem formal aos diretores, assim como diretivas ao modo de interpretar dos atores. Essa emancipação da encenação em relação ao texto dramático, ou de uma perspectiva autoral do encenador em relação às intenções de quem escreveu a peça, marca um movimento de alargamento da noção de dramaturgia, assim como o questionamento do que seria então específico à cena e, por assim dizer, à sua teatralidade.

Na polêmica de onde se localiza a teatralidade, segundo Patrice Pavis, texto e literatura passam quase sempre como sendo gênero nobre e que tem para si a vantagem de uma conservação inata (ou assim considerada) para as gerações futuras, ao passo que a mais bela expressão cênica é ação efêmera. Essa oposição é de natureza ideológica: na cultura ocidental, tende-se a privilegiar o texto, a escritura, a sucessão do discurso. A isto se acrescenta a emergência quase simultânea do encenador (nomeado no final do século XIX, responsável pela visualização cênica do texto) e do teatro como arte autônoma.

Todo o movimento de emancipação da cena em relação ao texto, que a história do teatro demonstra desde o final do sec. XIX, com a explosão das formas absolutas do gênero dramático (segundo as análises de Jean Pierre Sarrazac e Peter Szondi) até as novas experimentações da cena contemporânea e suas múltiplas implicações no modo de fazer teatral, têm trazido outros contextos e modos de refletir sobre a dramaturgia. Como, por

exemplo, os procedimentos performativos advindos das artes visuais e da *performance art*, os quais são discutidos nos estudos de Josette Féral, além dos impactos da tecnologia e das imagens na cena teatral, analisados, entre outros, por Hans Thies Lehmann em seu livro *O Teatro pós-dramático*.

Em perspectiva diferencial, este estudo dirige-se às ações e aos modos de efetivação do dramaturgismo enquanto instância crítica. Em termos gerais, tal dimensão crítica abrange atividades ligadas ao projeto conceitual almejado pelo trabalho artístico, no qual o dramaturgista age como uma espécie de observador interno, estabelecendo, em parceria com diretores, encenadores e coreógrafos, relações de sentido entre os elementos que compõem a obra à medida em que vão se instaurando. Por meio dessa prática, o dramaturgista ajuda a fornecer subsídios para a tomada de consciência dos significados que se ordenam durante o processo de criação.

Sabe-se que o trabalho do dramaturgista em processos de pesquisa artística no Brasil é incomum. No entanto, sua atuação tem se tornado mais frequente, como também mais estudada, passando a existir, inclusive, cursos que contemplam o exercício de sua atividade² e são dirigidos a uma possível formação na área. Logo, pensar sobre sua prática e possíveis desdobramentos na cena contemporânea, a partir das experiências daqueles que atuam como dramaturgistas, torna-se também significativo para esta investigação.

Realizamos entrevistas com dez dramaturgistas brasileiros³, por meio de questionário, que inspiraram parte de nossas reflexões e contribuíram efetivamente para demonstrar certo mapeamento das diferenças em suas atividades e percepções sobre os processos criativos, à proporção que conseguimos processar um pouco das informações concedidas por eles. A partir disso, pudemos nos concentrar nos processos colaborativos do Teatro da Vertigem, escolhendo para análise os espetáculos *Bom Retiro 958 metros*, *Patronato 999 metros* e *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, e procurando discernir, no interior dos processos, a experiência do dramaturgista em sua dimensão crítica e, sobretudo, possíveis campos de

² No curso de dramaturgia da SP Escola de Teatro, em São Paulo, e da MT Escola de Teatro, em Cuiabá, é enfatizada a formação teórica e prática do dramaturgismo.

³ As entrevistas estão disponíveis ao final deste trabalho, na íntegra.

tensão conceitual que se articulam nesses trabalhos e problematizar seu olhar a partir da ideia de crítica imanente (ou olhar imanente) no teatro *site-specific*.

Entendemos o pensamento crítico como uma prática à contrapelo da racionalidade instrumental. “Sempre que alcança algo importante, o pensamento produz um impulso prático, mesmo que oculto a ele. Só pensa quem não se limita a aceitar passivamente o desde sempre dado.” Nesse sentido, para Adorno, o pensamento possui em si um destino prático, se for um grau superior que um ordenamento de dados e uma peça técnica. “Qualquer meditação sobre a liberdade prolonga-se na concepção de sua possível produção, conquanto esta meditação não esteja sujeita pelo freio prático e nem recortada sob medida para os seus resultados encomendados”. (ADORNO, 1995, p. 210)

O comentário de Adorno sobre a orientação prática do pensamento nos fornece as bases para olharmos para o fazer crítico no dramaturgismo desde Lessing e, como veremos, também de Brecht, marcados pela inseparabilidade entre a teoria e a prática. Nesta mesma direção, Fátima Saadi coloca que, enquanto houver a separação entre ação e pensamento, “inteligível e sensível, a prática do *dramaturg*, como a de todos os que lidam com a arte, se equilibrará entre o fracasso originário de Lessing e a tentativa de experienciar a cena como uma forma de linguagem.” (SAADI, 1999, 10)

Tomando-se a dimensão crítica da prática do dramaturgista como um pensamento crítico em processo, na busca pela consistência entre o conceito e as formas cênicas, parte-se do princípio da constituição de um objeto artístico aqui entendido como uma matéria formada, “um objeto que exista como coisa entre coisas, exteriorizado numa realidade sonora e visível.” (PAREYSON, 1998, p.58) O espetáculo seria, portanto, este objeto artístico autônomo, no qual forma e conteúdo estão indissociavelmente ligados, realizando um discurso de um modo específico. Não somente expondo explicitamente seus pontos de vista sobre o mundo, mas fazendo-o por meio de sua forma. Seus juízos acerca de um determinado tema também se mostram enquanto um modo de atuar sobre a realidade, e seu conteúdo se revela enquanto seu próprio modo de se formar.

Nesse sentido, segundo o filósofo italiano Luigi Pareyson, só é possível pensar a inseparabilidade de forma e conteúdo da perspectiva da forma.

(..) vê-se como os dois processos [forma e conteúdo] são simultâneos, ou melhor, coessenciais, ou melhor ainda, coincidentes: na arte, expressividade e produtividade coincidem. Há arte quando o exprimir apresenta-se como um fazer e o fazer é, ao mesmo tempo, um exprimir, quando a formação de um conteúdo tem lugar como formação de uma matéria e a formação de uma matéria tem o sentido da formação de um conteúdo. (PAREYSON, 1997, p.61-2)

Desse ponto de vista não haveria como expressar o conteúdo senão ao formar a matéria (um espetáculo de teatro, de dança, uma intervenção artística, uma performance etc.), ao passo que a matéria formada manifesta o discurso artístico e a expressão de um conteúdo. Esta noção de modo de formar ou formação permite reconhecer a composição do discurso artístico não como expressão de um juízo sobre um conteúdo, nem a partir de fórmulas ou gêneros estéticos. Mas, sim, como aquilo que constrói uma linguagem, tem seu próprio domínio que, por sua vez, sustenta a ideia de autonomia da arte em relação à realidade. Para além de um suposto formalismo, entende-se a expressão do ponto de vista artístico em seu todo, na matéria formada que carrega significação. Também o conteúdo social se sedimenta aos poucos ganhando formas.

Como fundamento da dimensão crítica, considera-se o comportamento crítico assim como entendido pela Teoria Crítica da Sociedade: uma perspectiva que se lança a observar e apurar as contradições da realidade social calcada desde o princípio naquilo que ela poderia ser. Nessa ótica, o primeiro sentido fundamental da Teoria Crítica social significa observar e pensar sobre o mundo e as coisas sob o enfoque de como poderiam ser, uma vez que a realidade aparente porta em si potenciais não realizados.

Note-se, portanto, que não se trata de um ponto de vista utópico, no sentido de irrealizável ou inalcançável, mas de enxergar no mundo real as suas potencialidades melhores, de compreender o que é tendo em vista o melhor que ele traz embutido em si. (NOBRE, 2004, p.10)

Tal ponto de vista, a partir da teoria crítica, é tomado do texto de Max Horkheimer de nome *Teoria Tradicional e Teoria Crítica*, de 1937. Tendo a obra de Marx como matriz da Teoria Crítica, para Horkheimer, isso não significaria concordar nas mesmas opiniões e diagnósticos, uma vez que os modos de se utilizar de Marx para compreender o tempo presente são diferentes. "O conceito de Teoria Crítica só surge, portanto, no momento em que componentes teóricos centrais do marxismo pareciam invalidados." (TERRA & REPA, 2011). Segundo Marcos Nobre, uma característica fundamental da Teoria Crítica é não poder ser fixada em um conjunto de teses imutáveis, o que significa ser permanentemente renovada e exercitada.

(...) o ponto de vista crítico é aquele que vê o que existe na perspectiva do novo que ainda não nasceu, mas que se encontra em germe no próprio existente. Note-se, ainda, que não se trata tampouco de abdicar de conhecer, de dizer "como as coisas são", nem de abdicar da tarefa de produzir prognósticos. Ocorre que, do ponto de vista crítico, aquele que separa rigidamente "como as coisas são" de "como devem ser" só consegue dizer como elas são parcialmente, porque não é capaz de ver que "as coisas como devem ser" é também uma parte de como as coisas são; porque não consegue enxergar na realidade presente aqueles elementos que impedem a realização plena de todas as suas potencialidades. (NOBRE, 2004, p.10)

Portanto, o segundo sentido fundamental da Teoria Crítica seria fornecer uma perspectiva crítica capaz de apontar e analisar os obstáculos a serem superados para que as potencialidades presentes na realidade existente possam se realizar. Desse modo, o pensamento crítico procura compreender o modo de funcionamento da sociedade, e não somente observar os fenômenos sociais na perspectiva de considerá-los como naturais, mas sim de um ponto de vista emancipador⁴.

⁴ O comportamento crítico consciente faz parte do desenvolvimento da sociedade. A construção do desenrolar histórico, como produto necessário de um mecanismo econômico, contém o protesto contra esta ordem inerente ao próprio mecanismo, e, ao mesmo tempo, a ideia de autodeterminação do gênero humano, isto é, a ideia de um estado onde as ações dos homens não partem mais de um mecanismo, mas de suas próprias decisões. O juízo sobre a necessidade da história passada e presente implica na luta para a transformação da necessidade cega em uma necessidade que tenha sentido. (HORKHEIMER, 1975, p.153)

Desse modo, no que concerne ao enfoque aqui delimitado, essas breves considerações relativas à Teoria Crítica da Sociedade estão sendo trazidas à baila com o objetivo de provocar o questionamento acerca do teor de criticidade de um trabalho artístico, especificamente em relação ao trabalho do dramaturgista. Para este intuito, não se deseja chegar em métodos ou procedimentos a serem aplicados, muito menos eleger algum modelo melhor do que outro, mas sim interrogar e ampliar a abrangência do comportamento crítico de uma pesquisa artística e, por sua vez, do dramaturgista, ao considerar o espaço social como um tipo de material a ser pesquisado e trabalhado, no qual um vasto campo interdisciplinar se abre à própria pesquisa. Coloca-se, assim, a necessidade do pensamento crítico pensar a si mesmo, de uma crítica imanente, ao interrogar o modo como o processo de criação percebe e sedimenta o "material" social. Essa perspectiva do comportamento crítico do dramaturgismo como uma crítica imanente é entendida como capaz não só de aguçar percepções, mas de facilitar a irrupção de pontos de vista críticos, de certo teor de criticidade em relação ao estado de coisas como se apresenta. Elemento esse intimamente ligado à busca de maior densidade e consistência do trabalho.

Sendo assim, entende-se que um trabalho artístico privado de uma percepção crítica sobre o espaço social, sendo ele mesmo também um objeto de estudo, especialmente quando há o espaço urbano implicado na pesquisa artística, estaria propenso a afirmar ou descrever as coisas como elas são. Seria uma percepção reduzida da complexidade da realidade, uma vez que há embutidos nela os fenômenos sociais resultantes de processos historicamente construídos, assim como as potencialidades e os próprios fatores que impedem as suas realizações. A realização da liberdade e da igualdade, por exemplo, são duas potencialidades prometidas pelo sistema capitalista vigente que recorrentemente são afirmadas, mas que não se cumprem. Logo, entende-se que é nessa espécie de movimento contraditório ininterrupto da vida social que reside a operação crítica, o *locus* para onde se dirigiria a atenção crítica da atuação do dramaturgista e da própria pesquisa artística. Uma crítica em

perspectiva aponta para a prática, e não é somente como um modo de compreender que se limita a teorizar acerca da realidade.⁵

⁵ A transmissão mais exata possível da teoria crítica é condição para o êxito histórico. Mas essa transmissão não ocorre sobre a base firme de uma práxis esmerada e de modos de comportamentos fixados, mas sim medida pelo seu interesse na transformação. Esse interesse, que é reproduzido necessariamente pela injustiça dominante, deve ser informado e dirigido pela própria teoria, ao mesmo tempo que exerce uma ação sobre ela. (HORKHEIMER, 1975, p.161)

1 PRÁTICAS DO DRAMATURGISMO

Nos primeiros dois meses de 1986, Bernard Dort tem seu texto, *L'état d'esprit dramaturgique*, publicado na revista Théâtre/public n. 67. Nele, Dort se refere à atividade do dramaturgista⁶ como um estado de espírito dramatúrgico, uma prática transversal, mas não uma atividade em si. Também a apresenta como um ofício de transição.

Também deve ser liquidado no fogo de artifício da representação (...). Duvido que se possa ser dramaturgista durante toda a vida. A dramaturgia não se pode contentar consigo mesma. Deve dar lugar ora à escrita, ora à realização de espetáculos. Talvez ela não seja mais do que uma prática pedagógica. Ensina um estado de espírito. Convida os criadores de teatro a tomar consciência da sua atividade. Responsabiliza-os. Torna-os responsáveis pelo sentido ou sentidos das suas realizações. (DORT, 1986, p.10)

A perspectiva de Dort acerca da prática do dramaturgista poderá nos ajudar a pensar a sua atuação neste estudo. Isso porque alguns aspectos em Dort ressoam com o nosso pensamento como um estalo de que, sim, parece possível intuir sobre o que seja a ideia de um estado de espírito dramatúrgico. Seria como uma espécie de princípio vital à disposição para modelar, organizar, construir sentidos a partir do caos, criar, fazendo desse princípio algo contagiante dentro de um processo de criação. Sendo assim, faz sentido pensar em uma raiz pedagógica do dramaturgismo e de não ser uma atividade ou uma função em si. Entretanto, nos parece ser exatamente por esses aspectos que a crítica se faz também necessária.

Desse modo, passa a ser problematizada a definição acerca do dramaturgismo que se confunde com um percurso pedagógico de conscientização, sugerida por Dort, para que a prática do dramaturgismo seja

⁶ Dramaturge, em francês

contemplada em sua dimensão crítica, como participante em percursos criativos de trabalhos cênicos cuja especificidade é elemento fundamental.

Segundo Juan Antonio Hormigón, diretor e pesquisador espanhol, no âmbito do teatro, a reflexão teórica sobre o fazer cênico imbrica-se decisivamente à ação do dramaturgista, desde o seu início na Alemanha, com Lessing, e depois com Piscator que, no seu Teatro Político, definiu as grandes linhas de uma dramaturgia sociológica. Mais tarde Brecht conduziu a figura do dramaturgista ao centro do trabalho teatral, ao considerá-lo "aquele que efetua a análise teórica e a converte em matéria nutriente da prática" (HORMIGÓN, 2011, p.33), diferenciando seu exercício dramaturgico da atividade do escritor de obras teatrais.

As transformações históricas, políticas e sociais do século XIX, com o surgimento de novas formas de expressão artísticas, como o cinema e, mais tarde, a televisão, exigiram novas respostas das produções teatrais e, por consequência, novas práticas dramaturgicas. Nesse sentido, ao observar a prática do dramaturgismo em relação de interdependência com as práticas dramaturgicas, aquele papel foi igualmente perpassado por estas (HORMIGÓN, 2011, p.30).

Atualmente a diversidade de campos artísticos em que a dramaturgia atua extrapola os limites do teatro, já que não estamos mais falando de práticas dramaturgicas que dizem respeito apenas à construção ou escrita de textos dramáticos. A respeito disso, Joseph Danan problematiza a noção de dramaturgia, ao considerar sua definição fugidia. Em seu texto *Qu'est-ce que la dramaturgie?*, questiona o teatro do início do século XXI, momento em que se desfaz o drama e a ação, ou seja, aquilo que se acreditava constituir o teatro mesmo. Nesse sentido, ele pergunta sobre o que é possível dizer da dramaturgia quando o próprio teatro é tentado a expulsar o drama de sua esfera, ou quando a ação se divide e se deprecia ao ponto de parecer se anular, ou ainda quando o teatro se faz dança, instalação, performance? (DANAN, 2010, p.5).

Danan (2010, p. 18) relembra a seguinte fala de Bernard Dort, feita em um colóquio no ano de 1985: "darei uma definição extremamente vaga de

dramaturgia: é tudo que se passa no texto e tudo que se passa do texto à cena”. Em seguida, o autor comenta:

Nós compreendemos como Dort chegará ao ‘estado de espírito dramático’, noção ‘extremamente vaga’ também, talvez, mas extremamente operatória. O texto que tem tal título se mantém como referência indispensável em matéria de dramaturgia. Dort parte da constatação de que ‘o centro de gravidade da atividade teatral é deslocado da composição do texto para sua representação’. Foi desse deslocamento que a Dramaturgia de Hamburgo foi sintoma (DANAN, 2010, pp.18-19).

Compreendemos assim que a investigação segue por esse eixo de deslocamento de trabalho dramático do texto à cena, considerando não apenas a representação, mas também a experiência com as especificidades dos espaços públicos e não convencionais em obras *site-specific*, que exigem o adensamento da dimensão crítica no dramaturgismo.

1.1 Lessing e a Dramaturgia de Hamburgo

A inseparabilidade entre teoria e prática promove uma leitura sobre o significado de todo o trabalho de Lessing (1729-1781). Quando o Teatro Nacional foi fundado em Hamburgo, 1767, Lessing foi contratado como *dramaturg*, para atuar como uma espécie de crítico interno e dramaturgo residente. No curto período de atividade, até 1769, revelou as possibilidades de se ter um crítico interno para observar a estrutura das peças, o mérito das peças programadas, o contexto histórico e social na escolha de repertório, as decisões de produção e os processos e performances dos atores. Suas observações foram disponibilizadas ao público em uma publicação regular, o que se tornaria a obra Dramaturgia de Hamburgo. A publicação era parte de “um projeto educacional ambicioso, projetado para estabelecer altos padrões literários e de produção e desenvolver novos vocabulários críticos para permitir

que os atores avaliassem seu desempenho e gerissem suas políticas.” (LUCKHURST, 2006, p. 29)

Um exemplo disso pode ser uma resposta de Lessing aos seus críticos que se opunham a suas normativas racionais contra o conjunto de normas do classicismo francês. Os críticos pregavam outra normativa igualmente rígida e sistemática, a aristotélica, cujos princípios seriam opostos à fatalidade de que regras e preceitos sufocavam a inspiração e de que era muito mais difícil inventar do que raciocinar.

Ah, os sábios! Quando eles têm que julgar alguns exemplos, eis que preferem as regras, e quando seria necessário julgar as regras, eles exigem exemplos. Em vez de demonstrarem a falta de fundamento de uma crítica, eles mostram que ela é muito severa e acreditam que terão sucesso dessa maneira! Em vez de refutar um raciocínio, limitam-se a observar que é mais difícil inventar do que raciocinar e acreditam, dessa maneira, ter vencido. Quem raciocina com retidão, também inventa, e quem quer inventar tem que saber raciocinar. Eles só acreditam separável uma coisa da outra porque são incapazes de ambos. (LESSING, 2004, p. 14 Tradução nossa)

Parte significativa da dramaturgia de Hamburgo, concebida como um periódico com fascículos bimensais, publicados às terças e sextas-feiras, foram de críticas, baseadas na investigação dos elementos da cena. Ao declarar as intenções do seu novo trabalho, Lessing faz transparecer o pensamento acerca da preparação e do caráter que o crítico deve ter:

Nem todo aficionado é um especialista; nem todo mundo que sente as belezas de uma peça, a boa interpretação de um ator, pode apreciar também, por isso, o valor de todo o resto. Nós não gostamos, se temos apenas um gosto unilateral, pois frequentemente somos muito mais partidários. O verdadeiro gosto é o geral, que se estende sobre belezas de toda espécie, mas de nenhuma espera mais prazer nem mais atrativo do que podem proporcionar segundo sua espécie. (LESSING, 2004, p. 76 -77. Tradução nossa)

É dado a todos ter o seu próprio gosto, e é louvável tentar perceber esse gosto próprio. Mas, procurando seus motivos ou justificá-lo de maneira universal, o

gosto se tornaria geral, único verdadeiro. Assim o crítico se posiciona para além dos limites do aficionado, pois investiga e se torna um legislador teimoso e pretencioso. “O verdadeiro crítico não deduz regras de seu gosto, mas conformou seu gosto de acordo com as regras que exige a natureza da coisa.” (idem, p.162)

A dramaturgia de Hamburgo é um trabalho que resultou da atuação crítica de Lessing, dentro de um projeto maior de instituir um teatro nacional que pudesse ser considerado segundo os costumes e as características específicas do seu povo. Tratava-se, portanto, de um projeto ligado ao movimento de emancipação da burguesia, em contraponto à cultura aristocrática predominante que impedia o “(...) desenvolvimento de uma unidade nacional, não só linguística como cultural, caberia ao teatro criar um espaço público exemplar de propagação não só de uma estética, mas de um modelo de sociedade e de uma moral de cariz burguês”. (NUNES, In. LESSING, 2005, p.5)

Considerado historicamente o primeiro *dramaturg* (dramaturgista), seu trabalho é referência para o desenvolvimento da literatura alemã, assim como um marco para os estudos sobre a encenação. Estava no cerne das atividades de Lessing o papel de uma espécie de conselheiro literário e crítico, ao analisar peças, escrever textos dramáticos e produzir textos teóricos acerca da prática cênica. O tratamento do material textual parece ser o aspecto central que caracteriza a atuação do dramaturgista de modo marcante, um trabalho ligado ao estudo, análise e interpretação de texto, a crítica, a própria escrita dramática e à palavra⁷.

Contudo, antes de avançar por esta seara, que se prevê em uma próxima etapa deste estudo, cabe dar um passo atrás e constatar o vínculo existente da atividade do dramaturgista com o material textual. Seja à análise e interpretação de textos de toda ordem, literários (poesia, contos, romances etc.), da literatura dramática mundial, como também à própria escrita de forma geral (adaptação, tradução, dramaturgia). Outras atividades como a escrita de

⁷ "Seu trabalho consistirá em elaborar o repertório e as adaptações, ser o conselheiro literário e artístico da direção e dos atores e, finalmente, servir de intermediário entre o Teatro Nacional de Hamburgo e o público" (tradução nossa) HORMIGÓN, 2011,13)

programas e textos de divulgação, como o trabalho de compreensão do texto junto aos atores também estariam vinculadas ao papel do dramaturgismo.

O contexto social do qual emerge esse projeto pioneiro no Teatro Nacional de Hamburgo está ligado intimamente ao contexto social que Hamburgo representava naquele momento histórico. O cosmopolitismo da cidade era o contexto para promover um projeto pedagógico e institucional, calcado numa perspectiva iluminista. Neste âmbito, encontrava-se espaço para a crítica dos espetáculos, de aspectos relativos à encenação, atuação, e não somente de textos. Esse projeto nasce, portanto, da especificidade daquela cidade com “regime republicano que garantia uma vida mais livre e democrática, não a Berlim de Federico II, por sua natureza cosmopolita e aberta a todo tipo de tráficos” (Robertson, apud Paolo Chiarini in LESSING, 2004, p.9-10. Tradução nossa)

A crítica estética atinge vários domínios no fim do XVIII: a pintura, a música, a literatura, mas é o teatro que realiza uma inflexão fundamental. Na dramaturgia de Hamburgo (1767-1769), se faz apelo a uma nova arte por meio do questionamento aberto às regras estabelecidas pela arte poética de Boileau, e seu classicismo. Lessing se posiciona contra as obras de Corneille, por serem construções sem vida e puramente intelectuais, prisioneiras. Suas doutrinas sobre as relações do gênio e das regras, sobre as fronteiras da pintura e da poesia, sobre as sensações mistas, sobre o sistema das artes, que libertam as ideias e as teorias do perigo da rigidez e da inflexibilidade.

Quando a dramaturgia de Hamburgo de Lessing terminou, a prática do dramaturg foi absorvida pela comunidade teatral na Alemanha que desenvolveu a crença de que “dramaturgos e atores se beneficiam e desenvolvem a partir de uma interação constante com uma terceira parte reflexiva” (LUCKHURST, 2006, p. 40). A autora chama a atenção para essa receptividade que houve da comunidade teatral, pois a conexão entre teoria e prática não é um dado cultural no Ocidente de língua inglesa. “Pelo contrário, compreender que não são territórios separados, mas que estão dinamicamente inter-relacionados, foi uma luta extremamente difícil, a batalha do século XX para os pensadores e praticantes da língua inglesa.” (LUCKHURST, 2006, p. 40). Para Mary, em pouco tempo, tornou-se comum ter pelo menos um

dramaturg em cada teatro, e esta atividade ajudou a aprimorar as habilidades de muitos jovens alemães criadores de teatro, chegando até o caso de Bertolt Brecht. Assim, não apenas porque Brecht é considerado um dos mais proeminentes criadores de teatro do século XX, mas também porque estabeleceu uma relação com a teoria para a produção de um teatro crítico, vale a pena examinar seu envolvimento primordial com o dramaturgismo e como se estabelece naquela época, esta função.

1.2 Brecht e o teatro crítico

Bertold Brecht (1898 – 1956) é um dos pensadores e dramaturgos mais influentes do século XX, e também poeta. Como teórico, concebeu se Teatro Épico com Aristóteles, como Lessing. Entretanto, Brecht construiu uma teoria contrária à de Aristóteles, que previa três unidades (ação, tempo e lugar), assim como a catarse. Inaugura o teatro narrativo, o que muitos chamam de o palco que narra, contra o teatro dramático tradicional⁸. Diante deste, questionava especialmente o conflito interpessoal e o diálogo inter-humano entre duas vontades contrapostas, o que estabelecia o diálogo enquanto a expressão da ação e, conseqüentemente, toda a realidade do drama tradicional tinha de se reduzir ao conflito interpessoal e ao diálogo, como se nisso se resumisse a existência. Também, no “drama tradicional havia o coro, comentando; era uma reprodução além-diálogo. Aristóteles, contudo, não considerou muito isso, para ele, no drama o fundamental era o diálogo” (ROSENFELD, 2009, p.298-9).

Brecht desejava abrir o drama para um universo mais amplo e, simultaneamente, romper com os condicionamentos da estrutura dramática e da sedução do público em sua história e dramaticidade que faziam caminhar com verossimilhança, criando assim, a ilusão de realidade, a identificação com as personagens no palco, a emoção do público. Ao descarregar as emoções o

⁸Segundo Anatol Rosenfeld, outros teatros similares narravam muito antes de Brecht, o “medieval, que incluía narrativas e música, também o teatro asiático e o de Shakespeare continham muitos elementos narrativos.” (ROSENFELD, 2009, p.288)

vem o alívio do espectador, “que depois da tragédia vai calmamente tomar chá com bolos, completamente descarregado. É contra esse ‘teatro culinário e digestivo’, que Brecht se volta.” (ROSELFELD, 2009, p.302)

A forma do drama parecia não comportar o ser humano em contextos sociais ou universais, coletivos, grupais, que Brecht queria trazer para o teatro, o que não seria possível por meio do diálogo. Em seu teatro épico, os elementos narrativos são necessários para a ampliação do ser humano e seus contextos além do diálogo. Especialmente com suas peças didáticas, Brecht queria falar com seu público, tendo em vista seu desejo de criar um novo espectador para o novo teatro, o que necessitaria do efeito de distanciamento, entendido também como “estranhamento”, “desfamiliarização”. (ROSELFELD, 2009, p. 315)

O narrador no palco conta algo que ocorreu. Não vive o drama, conta-o e, inclusive, usando verbos no presente, o que seria a razão fundamental para o efeito de distanciamento. Outros aspectos de seu teatro épico dizem respeito à música e aos recursos musicais com o objetivo de interromper a ação dramática e o seu tempo, pois é possível abranger “mais vastamente o mundo que no teatro tradicional, por exemplo, em sua peça *Galileu Galilei* e *Mãe Coragem* têm de 24 a 26 cenas curtas, entre as quais decorrem de um a cinco anos.” (ROSELFELD, 2009, P. 312)

Certas passagens de Brecht, em seu início de carreira como dramaturgista,⁹ sedimentaram uma prática que levou a figura do dramaturgista para o centro do trabalho teatral, considerando-o como “aquele que efetua a análise teórica e a converte em matéria nutriente da prática” (HORMIGÓN, 2011, p.33), o que diferencia seu exercício dramático da atividade do escritor de obras teatrais.

Algumas das primeiras adaptações feitas por Brecht foram de fato realizadas durante o início de sua carreira como dramaturgo. Durante a década de 1920, seu trabalho como dramaturgo e diretor principiante foi inseparável de seu papel como dramaturgista profissional, primeiro no teatro *Münich*

⁹Os termos que aparecem nas referências bibliográficas aparecem como *dramaturg*, do alemão. Optamos por adaptar todas para o português, como dramaturgista, também utilizado na língua espanhola.

Kammerspiele sob a direção Otto Falckenburg e Benno Bing, de 1922 a 1924; depois, no *Deutsches Theater*, sob a direção de Max Reinhardt, de 1924 a 1955; e, finalmente, como parte do "coletivo dramático" de Piscator, em 1927-8 (TURNER, C. e BEHRNDT, S. K., 2008, p.57). Mesmo não recebendo um treinamento formal, essas experiências de Brecht propiciavam seu aprendizado, especialmente com Piscator, tanto em termos de teoria quanto da prática.

Entretanto, segundo as autoras, Turner e Behrndt, Brecht visava se estabelecer como dramaturgo e não tinha interesse em comprometer suas ideias para um novo teatro seja a serviço de outras pessoas ou de outro teatro. Ele pareceu não ter ficado entusiasmado com sua primeira posição como dramaturgista, mas era um momento em que ele precisava se estabilizar com o salário oferecido. Assim, enquanto trabalhava lá, ele estava em grande medida imerso no desenvolvimento de sua própria carreira como dramaturgo com produções em Munique e Berlim (1919) e *Im Dickicht der Städte* (1923). (TURNER, BEHRNDT, 2008. p.57).

Como dramaturgista, Brecht participou no desenvolvimento do repertório de teatros, sendo sua atuação mais significativa na adaptação do texto *Eduardo II*, de Christopher Marlowe, com Feuchtwanger, cuja contribuição parece ter sido amplamente estrutural, além de seu conhecimento de inglês. A prática se diferenciava durante os ensaios da produção de *Eduardo II*, enquanto todo o elenco e equipe estavam constantemente presentes e os ensaios eram abertos aos espectadores. "Frequentemente Brecht pedia a esses observadores casuais sugestões e, se fossem boas, as adotaria" (FUEGI, 1987, p. 23).

Vemos, nesse sentido, o aprimoramento de Brecht como escritor, embora no papel de dramaturgista realizasse outros trabalhos de adaptação de peças, por exemplo *A Dama das Camélias* (1848), de Alexandre Dumas, na qual seu trabalho consistia em extrair excessos de sentimentalismo. Brecht também assistiu a alguns dos ensaios de Max Reinhardt, incluindo produções de obras de George Bernard Shaw e Luigi Pirandello, ambos considerados influentes. Supõe-se que ele tenha dado alguma contribuição em termos de discussão do trabalho, mas não há registro disso, segundo as autoras

(TURNER, BEHRNDT, 2008. p.57-8). A partir das lembranças de um amigo e colega de trabalho Carl Zuckmayer, Brecht queria que o trabalho do dramaturgista fosse além da escolha de peças e suas adaptações, para os teatros, o que envolveria mudar o teatro e todo seu contexto, inclusive sua relação com o público. Brecht se preocupava com o contexto de uma performance, o que significava que era necessário trabalhar em uma companhia que entendesse e estivesse preparada para criticar o trabalho teatral como um todo, além e questionar sua função.

Parece ter sido esse o motivo para trabalhar, em seu terceiro papel como dramaturgista, com Erwin Piscator, um diretor marxista, com o qual estabeleceu uma relação de trabalho mais agradável, e foi uma influência direta para a carreira posterior de Brecht. (TURNER, BEHRNDT, 2008. p.57-8). Piscator havia formado sua própria companhia de teatro, em 1927, depois de sua participação no movimento artístico Dadá Berlim, mais arrojado e politizado do que seu irmão parisiense, comprometendo-se com um teatro político que se baseava em técnicas de montagem e mobilizava recursos técnicos do palco com o objetivo de apresentar a vida e a sociedade contemporânea de maneira mais ampla, ao invés de mostrar experiências individuais, detalhadas, e atemporais. Piscator procurou ampliar o escopo dos trabalhos dramáticos, mostrando todo o contexto social. Através do uso que fez da montagem, foi capaz de apresentar camadas, ligeiramente tecidas da ação, como uma série de eventos claramente historicizados, usando, por exemplo, textos projetados e material documental.

Em *A compra do latão*, Brecht escreve que Piscator permitiu que o teatro fosse capaz de assimilar grandes temas, se refere como um dos maiores homens de teatro de todos os tempos, pontuando que sem as conquistas de Piscator dificilmente seu próprio teatro seria concebível. O conceito de dramaturgia épica foi associado a Piscator, pela primeira vez, particularmente em relação à sua produção de *Fahnen* de Alfons Paquet, encenada por Piscator no Volksbühne de Berlim em Maio de 1924. (TURNER, BEHRNDT, 2008, p.58-9)

O texto *A compra do Latão*, de Brecht, escrito entre 1937 e 1951, é chave para compreender seu pensamento teórico que subsidiava sua prática

no teatro, pois esta peça continha certa síntese das teorias que ele criticava, assim como aquelas que o orientavam. Formada por uma coleção de fragmentos dotados de certa continuidade, Brecht elegeu a forma diálogo que propiciava o jogo da tese e antítese para que o leitor sintetizasse. Na peça, os interlocutores são o ator, a atriz, o dramaturgista, o filósofo e o maquinista, este de presença quase muda, um trabalhador manual que representava o novo público. Nas explicações das personagens, Brecht, o dramaturgista se coloca à disposição do filósofo e se compromete a colocar suas competências e conhecimentos a serviço de uma transformação dos teatros segundo as concepções do filósofo. Confia no renascimento do teatro.

Brecht conduz a figura do dramaturgista ao centro do trabalho teatral. É ele quem efetua a análise teórica e a converte em matéria nutriente da prática. Quem sabe o que foi mais preciso de sua função, no trabalho dramático, para o que pretende potencializar. O escritor e diretor alemão desenvolve até as últimas consequências as abordagens delineadas por Lessing, mas transformando profundamente a teoria estético-dramática em que sustenta toda a atividade do dramaturgista. (HORMIGÓN, 2011, p.33)

O trabalho de Brecht se desenvolve significativamente tendo como base o material textual e o olhar para cena, em um contexto cuja relevância do encenador aumentava, voltando-se para a autonomia da cena. Um exemplo disso é identificado por Jean-Pierre Sarrazac, em André Antoine, considerado o primeiro encenador a preocupar-se com o “movimento do texto”, o que poderíamos chamar “de interpretação ou reflexão cênica”. (SARRAZAC, J-P. In: CARVALHO, 2004, p.124). Segundo Sarrazac, no contexto histórico no qual dramaturgia e encenação passavam a participar dos interesses das pessoas de teatro daquele momento, o período entre 1880 e 1910 com Antoine foi fecundo, “começava um outro reino, o do teatro crítico: o reino da teatralidade.” (SARRAZAC, 2004, p.130) Nesse contexto, entendemos que se deu a formação da noção de dramaturgismo como a percebemos atualmente, nesse lugar entre a dramaturgia e a encenação em um teatro que reflete criticamente sobre si mesmo.

1.3 Dramaturgismo contemporâneo

Contemporaneamente, o estudo sobre o dramaturgismo mostra-se intenso em diversos países, como apontam na introdução as organizadoras, Katalin Trencsenyi e Bernadette Cochrane, em *New Dramaturgy: International Perspectives on Theory and Practice*. Para as autoras, no que diz respeito às novas práticas dramatúrgicas, a ideia de pluralidade está no centro do debate, devido à constatação dos diferentes modos de integração entre dramaturgia e processos de criação de obras cênicas. Esses modos de integração perpassam múltiplos focos no que se refere às fronteiras com a teoria, com o texto, com a dança ou em relação ao espectador. Logo, a atividade do dramaturgismo estaria numa condição marcada pela provisoriedade e estaria vinculada a outras práticas de caráter inerentemente interdisciplinar e intercultural. Estaria associada, em particular, àquelas atividades decorrentes das distintas maneiras como se estabelecem os processos de criação. Abordagens essas, que as autoras indicam a título de exemplo, identificam-se e problematizam a crise da representação, a dissolução do papel do diretor, assim como os trabalhos realizados a partir da especificidade do lugar (*site-specific*).

Trencsenyi e Cochrane chamam atenção para a nova paisagem dramatúrgica que se desenha com as experiências vinculadas à dramaturgia da dança, à dramaturgia visual, à performance, ao novo circo ou, como também se pode mencionar, ao teatro performativo, ou ainda aos trabalhos artísticos que engendram seus próprios métodos de criação e dispensam um tema ou texto prévio¹⁰. Dessa maneira, parte das atuais práticas dramatúrgicas têm se inserido numa atividade orientada para o percurso, no qual o significado, as intenções e a formatação do trabalho surgem durante o processo de criação. Nestes casos, o exercício dramatúrgico não é um meio de trazer à tona a estrutura do significado de uma peça, mas o modo de buscar um arranjo provisório ou possível que os artistas possam impor aos mais distintos materiais enquanto elementos significantes, reunindo-os a partir de uma realidade que se lhes apresenta caótica.

¹⁰

Descrição que corresponde genericamente ao termo *Devised Theatre*.

Atualmente, segundo Trencsenyi e Cochrane, nas recentes ações dramáticas na dança, nos teatros performativos e em obras *site-specific*, essas transformações da prática dramática são incorporadas em um modelo mais amplo, múltiplo de teorias e estéticas. Por estarem em contínuo diálogo, interação e movimento umas em relação às outras, às vezes de modos até mesmo contraditórios, essas práticas acabam por compartilhar três características em comum: são pós-miméticas, abarcam a interculturalidade e estão conscientes do processo.

Trencsenyi e Cochrane entendem por pós-mimético o declínio da mimeses como modelo dramático dominante e, por consequência, da cultura do teatro de representação. Isso não significa uma recusa absoluta da representação, mas sim, o reconhecimento de certo distanciamento da tradição do teatro mimético, seja por vezes melancólico, seja às vezes irônico.

No que diz respeito à interculturalidade, os sistemas de valores e as culturas estão entrelaçados, fazendo surgir a necessidade de negociação entre as culturas e os valores dos mais variados períodos. Com isso, a interdisciplinaridade torna-se parte da interculturalidade, como uma troca entre diferentes sistemas de conhecimento e de culturas. Assim, no âmbito das novas práticas dramáticas, a ação hermenêutica tradicional de compreender e interpretar um texto se expandiu para a compreensão, interpretação e negociação entre os diferentes sistemas culturais.

A prática consciente do processo ocorre por meio das questões sobre como a criação é realizada. Aponta para a ética do processo, as opções estéticas, ecológicas, etc. Essas questões tornaram-se preocupações dramáticas, no sentido da necessidade de se refletir como elas dão forma e moldam a materialidade da produção. (TRENCSENYI e COCHRANE, 2014 p.xii) A consciência do processo remete à 'virada ética' que Bishop traz como discussão, aprofundada em outro momento.

No âmbito das obras *site-specific*, os estudos realizados pela pesquisadora em história e teoria da arquitetura, Miwon Kwon, fornecem algumas pistas sobre o patamar de complexidade dessas obras. Nos trabalhos artísticos voltados à especificidade do lugar, Kwon identifica um deslocamento

do conceito de "lugar", de uma noção de "mobilidade" para de "imobilidade". Este diagnóstico foi feito ao comparar os trabalhos *site-specific* realizados a partir da escultura pública e das práticas pós-minimalistas nos anos 60/70 com as produções mais recentes. Nestas, a ideia de "lugar" deixou de coincidir com as condições físicas de um local específico deslocando-se em direção de sua desmaterialização e, simultaneamente, de sua desestetização. Estas obras mais recentes passaram a ser, o que ela chama, "*site-oriented*", de acordo com o que a autora: "Uma conclusão provisória pode ser que, na prática das artes avançadas dos últimos 30 anos, a definição operante de site foi transformada de localidade física – enraizada, fixa, real – em vetor discursivo – desenraizado, fluido, virtual." (KWON, 2008 p.173)

Nesse deslocamento do conceito de "lugar", Kwon reconhece o discurso comum dos artistas de crítica à mercantilização da arte, o que configuraria certa contradição, e nesta perspectiva, a pesquisadora faz uma espécie de crítica sobre o discurso crítico presente nos trabalhos orientados pela ideia de "lugar" (*site-oriented*), da maneira seguinte:

(...) esse afastamento da interpretação literal do site e da expansão múltipla do site em termos conceituais e físicos parece mais acelerado hoje do que no passado. E o fenômeno é abraçado por muitos artistas e críticos como um avanço que oferece vias mais eficientes para resistir a forças institucionais revisadas e mercadológicas que hoje comercializam práticas artísticas "críticas". (KWON, 2008, p.173)

Em última análise, Kwon questiona sobre uma possível domesticação das estratégias críticas, onde o "criticismo torna-se espetáculo" (KWON, 2008, p.178). A partir deste diagnóstico, a pesquisadora problematiza a autoria na obra de arte e qual seria o seu atual estatuto. Este é um dos exemplos de articulação, gerado a partir de um trabalho artístico *site-specific*, que coloca o debate em torno do conceito e dos sentidos da obra em outro grau de complexidade, e que este projeto de pesquisa deseja problematizar a fim de refletir o papel crítico do dramaturgista contemporaneamente.

A complexidade estabelecida em trabalhos artísticos onde o lugar da obra mantém proximidade com o "real", vinculando-se com o espaço urbano e seus contextos, é entendida como um campo de estudo em que a atividade crítica do dramaturgista está envolvida em problematizar o espaço a favor de um plano de consistência da obra.

Desse ponto específico, onde a realidade da vida social apresenta-se como uma espécie de "protagonista temática" no processo de pesquisa, seja teórica e/ou de campo, a prática crítica do dramaturgista se altera. Isto é, num primeiro momento, a dimensão crítica se vincula a tarefas abrangentes, que dizem respeito à pesquisa teórica, histórica e conceitual, bem como à participação como observador e interlocutor analítico em busca da consistência do trabalho. Num segundo momento, implicado no espaço, o principal problema do dramaturgismo crítico é procurar compreender os caminhos possíveis para tratar a vida social na qual a obra se nutre e, ao mesmo tempo, interfere. Nesse sentido, o contexto social é tomado como um elemento central a ser examinado e problematizado, sendo no fundo o principal "material" de pesquisa.

A alteração do dramaturgismo frente ao mundo social trata da reflexão constante acerca da função crítica na criação artística. Assim, quando se pensa em abordar a relação entre a produção artística e a vida social, uma das advertências que se pode efetuar é o cuidado de não se tomar essa relação como causa e efeito, na qual a produção artística é derivada dos modos de produção econômica. A observação crítica do dramaturgista deve estar distanciada de visões pré-concebidas da realidade e, nesse sentido, o fazer crítico é questionado, servindo assim a uma possível ampliação do conhecimento e aprofundamento da pesquisa sobre o "material" da realidade da vida social.

Portanto, das perspectivas teóricas que tentam compreender a especificidade do papel do dramaturgista na atualidade, há certa unanimidade sobre o caráter interdisciplinar ou multidisciplinar de seu papel, sendo esse um dos aspectos decisivos que dificultam circunscrever sua função. Deste modo, estaria mais sujeita à descrição do que à definição, como destaca a pesquisadora e dramaturgista brasileira Fátima Saadi. (SAADI, 2010, p.114A).

De maneira estreitamente atrelada ao seu caráter multiciplinar, outra problematização na definição da função do dramaturgista está associada às contingências dos processos, à apreensão da materialidade e à possibilidade de instaurar a dramaturgia para expressão não verbal, saindo completamente da noção de texto fixado na escrita ao entrar na multiplicidade da linguagem que instaura os discursos visual e corporal, como na fotografia e na dança. Em outras palavras as circunstâncias das quais emergem as criações artísticas oferecem uma plataforma de produção material. Consequentemente o dramaturgista tem de estar atento a essas coerções características do mundo social e da linguagem, lançando mão de seu aparato crítico para fabricar o plano de consistência da obra em que são encontradas intencionalidade, materialidade e conceito.

1.3.1 Materialidade em processo

As preocupações acerca da interação com os materiais aparecem no interior do debate sobre a definição do dramaturgismo contemporâneo, tendo em vista os procedimentos ou as ações que fazem emergir a criação artística da materialidade. Retomando André Antoine e a passagem histórica de renovação da linguagem cênica em que se aprofundou a teatralidade por meio da passagem do texto à cena, a teoria de Danan revela a busca por um esquema mínimo e abstrato, configurado de maneira profunda, que forneça um fundamento comum aos diferentes sentidos do termo dramaturgia.

De acordo com Danan (2010, p. 19)¹¹, para André Antoine haveria uma parte material formada pelo cenário, que serviria como meio para a ação, o desenho e o agrupamento de personagens; e outra parte imaterial constituída pela interpretação e movimento do diálogo. A partir disso, Danan questiona:

¹¹O autor amplia definitivamente o conceito de dramaturgia, extrapolando para fora da linguagem verbal, quando identifica dois sentidos, explicando que o primeiro sentido de dramaturgia está do lado do texto, enquanto o segundo sentido está do lado da passagem do texto à cena. (DANAN, 2010, p. 18-21)

Não seria a dramaturgia um outro nome dessa parte ‘imaterial’, para retomar, alargando, a bela formulação de Antoine, que nós poderíamos designar a toda a encenação (digna desse nome), *o pensamento, em suma, que a atravessa, a trabalha e se constitui através dela, em uma escavação de sua materialidade?* (DANAN, 2010, pp.19-20. Grifo nosso).

Esta é uma maneira de vermos o pensamento se apresentar como um fazer, porque constitui a matéria. De outro modo, sem sua face abstrata e formal, a matéria vem a ser um dado inerte. Por conta disso, o autor estabelece outras aproximações para ampliar o conceito de dramaturgia. Além de se tornar a parte imaterial ou o pensamento que atravessa a encenação, Danan argumenta de modo interessante sobre as forças produtivas que se colocam em relação em qualquer dramaturgia, sendo essas a ação, a transformação no movimento. Em suma, a dramaturgia seria a circulação da energia que se articula em três polos (o próprio teatro, o pensamento, a ação).

(...) sem ação, sem *um princípio ativo*, qualquer que seja ele, não há dramaturgia possível. Sem o teatro, talvez faltasse dizer, sem *uma cena (ao menos virtual)*, também não haveria dramaturgia. Quanto *ao pensamento*, constitui por sua vez um motor, o que *põe em movimento* e ordena *a ação*, as ações – as organiza, as dispõem – segundo uma certa ordem, que se pode denominar composição; e o resultado desta circulação de energia entre os três polos (que se poderia denominar também a emoção, que movimenta o pensamento). (DANAN, 2010, p.120 Grifo nosso)

Outras pesquisas fazem uso da noção de ‘materialidade’, como a pesquisadora portuguesa Ana Pais. Ela defende o estudo sobre o dramaturgismo que supere decisivamente a visão reducionista identificada com a composição de textos dramáticos e do dramaturgo com a imagem do escritor, assim como sua vinculação com as tarefas de tradução, adaptação, edição, escrita etc. Para autora, a dramaturgia é invisível, só se deixa detectar quando o espetáculo é representado, só perceptível por meio da concretização material, visível. Permanece na esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso.

Pais identifica que, nos anos 1990, a artista e dramaturgista belga Marianne van Kerkhoven já considerava os materiais como “*todos os elementos que possam ser integrados num espetáculo, com linguagens de natureza diferente e com expressividades específicas, incluindo aqueles que servem de estímulo aos ensaios (fotografias, filmes, objetos, sons, jornais etc.)*.” (PAIS, 2010, p.85)

Destaca que nas produções de uma obra criam-se expectativas quanto à participação do dramaturgista no processo, Muitas vezes desempenha papel ambíguo na materialização do espetáculo, pois a sua colaboração não é fixa e, geralmente, não está incluída no elenco tradicional das funções artísticas. Reconhece que, mesmo de forma incompleta, devido às especificidades de cada processo de criação, um mapeamento atual e sintético de suas funções e atribuições. Ela divide de maneira concisa entre os trabalhos com materiais e o trabalho nos ensaios, o que procuramos resumir no destaque a seguir.

Trabalho com os materiais:

- *desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo;*
- *pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema;*
- *pesquisar temáticas ou tópicos que possam relacionar-se com o espetáculo e inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias etc.), de modo a ampliar as possibilidades das escolhas;*
- *fundamentar as opções da encenação ou coreografia, constituindo as relações de sentido entre os materiais cênicos;*
- *assessorar o dramaturgo no processo de escrita ou adaptação (cortar, reescrever, determinar uma linha interna de coerência entre as personagens, história etc.), caso haja um;*
- *adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos, concebendo um roteiro do espetáculo;*

- *escrever e editar textos para o programa.*

Ensaios:

- *tomar notas para debater com o encenador ou coreógrafo;*
- *colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o como seu ponto de vista;*
- *colocar de modo sistemático as perguntas (por quê? quando? onde? como?);*
- *contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena;*
- *atender à coerência das relações internas dos materiais cênicos utilizados em função dos objetivos e implicações da concepção geral do espetáculo;*
- *trazer materiais (imagens, registros de áudio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros e frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espetáculos passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo) e de toda a equipe;*
- *considerar a sua função de “olhar exterior” ou de “primeiro espectador, mediando a relação entre espetáculo e público.*

Ao comentar sobre os recorrentes questionamentos sobre o que fazem os dramaturgistas, a pesquisadora e dramaturgista, Maaike Bleeker, destaca que as listas das atividades realizadas pelos dramaturgistas, de fato, fornecem uma impressão inicial do tipo de trabalho que executam e como utilizam seu tempo. No entanto, tais listas não oferecem uma visão sobre as especificidades do papel do dramaturgista no processo criativo. É importante ressaltar que o uso do termo especificidades aqui não implica, de modo algum, um argumento para um modo essencial ou singular de fazer dramaturgia; pelo contrário, podemos supor que existem quase tantas formas de dramaturgia quanto de dramaturgistas. Entretanto, se examinarmos a função do dramaturgista dentro do processo criativo, em vez de considerar a maneira particular com que cada dramaturgista desempenha individualmente um papel pré-determinado, podemos começar a distinguir algumas características comuns que fazem uma aparição repetidas vezes.

O vasto e diversificado elenco de tarefas pode ser lido tanto como uma consequência da especialização (do fato de cada vez mais estreitarmos o âmbito da nossa atividade, havendo, portanto, dramaturgistas especializados em determinadas tarefas) quanto como resultado da evolução do conceito de

dramaturgia e da amplitude de exigências feitas ao dramaturgista contemporâneo.

A maior parte de suas tarefas é aplicável a outras formas artísticas, e possuem um traço comum, a saber: as operações de escolha, de seleção, de enquadramento e de composição, visando uma totalização nos momentos do processo de certa forma consistente.

Dentre as tarefas abrangentes executadas pelo dramaturgista, consideramos que a dimensão crítica se instaura não apenas na pesquisa e seleção de materiais teóricos, históricos e conceituais, mas sobretudo na participação como observador e interlocutor analítico em busca por 'consistência' do trabalho. Essa busca é a possibilidade de plasmar poeticamente (em todas as áreas de criação e em seus materiais) alguns reflexos da complexidade do processo de criação em relação e, simultaneamente, em atrito com as contradições de seu tempo histórico e contexto sócio-espacial, por meio da percepção que compreende um estado de receptividade ativa capaz de assimilar a obra como ela própria quer ser.

A busca do plano de consistência da obra ocorre quando a criação consegue ser aquilo que ela deseja. Quanto mais consistente, há também mais crítica à sociedade, pois a criação artística realiza sua própria natureza.

De maneira semelhante, a pesquisa do professor e dramaturgo André Lepecki¹² acrescenta o seguinte à elaboração da consistência:

Não me refiro ao dramaturgo entendido como um escritor de peças de teatro, mas algo completamente diferente: eu falo de um parceiro que ajuda a obra a ir tomando forma por meio do trabalho conjunto com o diretor ou coreógrafo no "plano de consistência" da obra, assim como seguindo de perto o

¹²"No estamos listos para el dramaturgo": Algunas notas sobre la dramaturgia de la danza. Artigo publicado no livro *Repensar la dramaturgia - Errancia y Transformación*. Céntro Párraga, (2010) - Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo - Imprenta Regional de Murcia. Espanha. André Lepecki, em seu texto, se refere ao seu trabalho como dramaturgo, na dança. No entanto, aqui neste estudo, tomamos o termo como análogo a dramaturgista.

desenvolvimento do processo."¹³ (LEPECKI, A., 2010, p.164 Tradução nossa)

Mesmo que a consistência seja a procura da inconsistência, Lepecki destaca que, nos trabalhos com a linguagem da dança, cada nova obra necessita inventar um novo modo de experimentação, uma nova dinâmica de ensaio, assim como métodos particulares de incorporação e atualização que constituem uma zona de incertezas. Para Lepecki configura-se uma prática dramaturgical similar a de um historiador da obra, onde nenhum elemento ou acontecimento pode ser considerado menor ou insignificante no momento em que aparece, como seria para um historiador. O que especificaria, no seu entender, "uma das principais razões porque a distância crítica da dramaturgia deve ser de uma proximidade absoluta: porque a distância elimina o menor e o microscópico."¹⁴ (LEPECKI, A., 2010, p. 174. Tradução nossa)

Assim, a busca da consistência no processo de criação é uma condição do trabalho do dramaturgista em sua dimensão crítica, cuja atuação visa aguçar a percepção na busca da consistência artística. Atividade essa, entendida aqui como um pensamento crítico em processo que procura, por um lado, problematizar e esmiuçar a investigação e, por outro, evitar algumas possíveis armadilhas e ingenuidades às quais a pesquisa pode estar sujeita.

Nessas condições em que a prática da observação crítica se dá sobre um campo de incertezas, estabelecendo sentidos desde uma multiplicidade de elementos, como um historiador, configura-se o significado da ação crítica na busca pela consistência como sua face criativa. Nesta perspectiva, o estudo feito por Sérgio Sálvia Coelho, ao diferenciar a prática do crítico-dramaturgista do adaptador-dramaturgista, em certa medida, corrobora a ideia da perspectiva criativa como inseparável da prática da observação do dramaturgista. Por um lado, Coelho indica que o ponto de vista do dramaturgista não deve prevalecer sobre a encenação e, por outro, que sua atividade não poderia se limitar à

¹³ "no me refiero al dramaturgo entendido como escritor de obras de teatro, sino de algo completamente distinto: hablo de un colaborador que ayuda a que la obra vaya tomando forma a base de trabajar conjuntamente con el director o coreógrafo en el 'plano de consistencia' de la obra, así como siguiendo el desarrollo del proceso muy de cerca."

¹⁴ "una de las principales razones por la que la distancia crítica para la dramaturgia debe ser de una proximidad absoluta: porque una distancia lejana elimina lo menor y lo microscópico."

função de um "assistente de ideias" do diretor, e tampouco de um "preparador de referências" para o elenco. "Sua principal tarefa é ajustar as diferentes necessidades dos criadores àquelas que estima ser da plateia". (COELHO, S.S., 2001, p.61) Na medida em que procura perceber na obra um pensamento sobre o mundo, uma vez que ele mesmo tem o seu, pode assim estabelecer um diálogo. Deste modo, sua contribuição como observador personificado e autônomo, ao mesmo tempo, integrado no processo de construção da obra, acentua o aspecto crítico em sua instância criativa.

Nesse sentido, o dramaturgismo crítico pode estabelecer interlocução em processos artísticos de diferentes naturezas, por exemplo, naquelas concebidas no extenso campo da visualidade estática e em movimento e, em seu interior, da corporeidade.

A *visual dramaturgy*¹⁵ é um termo cunhado no início dos anos de 1990 por Arntzen¹⁶ para denominar um espetáculo sem texto e com base numa sequência de imagens. Este pode ser o "teatro de imagens", como nos trabalhos de estreia de Robert Wilson, ou dança-teatro, teatro musical, teatro do gesto ("teatro físico"), da arte de performance ou qualquer ação performativa. A dramaturgia visual não é a falta de texto na cena, mas uma forma cuja "visualidade" é dominante ou a principal característica da experiência estética. A visualidade tem suas próprias leis, não está sujeita às da fábula, da história (PAVIS, 2017, p.208). Houve uma mudança no estatuto do visual, pois este não acompanha mais a audição do texto, nem se limita a ilustrá-lo, nem explicitá-lo ou a clarificá-lo. Segundo Pavis, trata-se, às vezes, de torná-lo complexo ou ambíguo. "O espaço e o visual são, no caso, uma matéria significativa, um suporte de relações espaciais abstratas e formais, um dispositivo, e não significado a serviço do texto ou do sentido" (PAVIS, 2017, p.208). Nesse sentido, o dramaturgista não apenas reconheceria essas estruturas formais entre o espaço e o visual, como também poderia dar um sentido cultural, ideológico e, assim, reatá-los à história. "Esta dramaturgia visual busca sua teoria. Ela está à procura de um dramaturgista¹⁷ e de um tipo

¹⁵ dramaturgia visual

¹⁶ Knut Ove Arntzen, A Visual Kind of Dramaturgy, Theaterschrift, 1994, n.4-6, p.274-276 (apud Pavis, Patrice 2017, p.211. Dicionário da performance e do teatro contemporâneo)

¹⁷ Pavis utilizou o termo Dramaturg

de análise dramaturgica que sejam capazes de dar conta desse modo de visualidade, de organização de imagem.” (PAVIS, 2017, p.208).

Pavis comenta a teoria da dramaturgia visual de Maaïke Bleeker, pois a ideia de visualidade permite considerar que as diferentes manifestações da experiência visual lhe oferecem uma ferramenta valiosa para compreender este “pensamento visual”. Refere-se a melhor associar aquele que vê àquilo que vê. “Ora, isso vem a propósito, pois é justamente a tarefa do dramaturgo, confrontado sempre por natureza com um mundo a perceber e a ser dado a perceber ao futuro espectador.” (PAVIS, 2017, p.209) O objetivo de Bleeker é de “mostrar como a ‘visualidade’ é uma estreita interdependência daquele que vê e daquilo que é visto. Além disso, aquele que vê é necessariamente um corpo. Com esta base teórica, a dramaturgia visual espera desenvolver um sistema similar em precisão à dramaturgia textual clássica. (PAVIS, 2017, p.209)

Essa dramaturgia visual remete a uma dramaturgia da dança, que se constitui, desde Pina Bausch, no mais sério desafio para a dramaturgia teatral tradicional, à sua leitura e à sua encarnação em texto.

No teatro-dança do Tanztheater, com *Der Grüne Tisch* (A Mesa Verde) de Kurt Joss em 1932, a possibilidade ou a necessidade de um dramaturgo de dança foi sentida, mesmo sendo para sistematizar e esclarecer a mensagem política do trabalho para descrever o movimento por suas próprias leis, na forma de dramaturgia visual. O dramaturgo lê o movimento. Quando a dramaturgia evidencia o legível, o visível e o narrável a partir do movimento e do não verbal, e não mais a partir das ações dramáticas e das personagens, também os torna legíveis ao futuro público e, portanto, a coreografia torna-se mais eficaz e memorável, já que o espectador torna-se mais consciente de sua posição física no espaço.

Lepecki nos traz várias provocações pertinentes para pensar o trabalho do dramaturgismo em processo de criação na dança de modo geral, como no teatro dança ou dança teatro. Em seu texto, propõe que o dramaturgo deve implicar-se por meio de uma metodologia “inexata, mas rigorosa” que não se

baseie no conhecimento e no saber, mas sim na falha, no erro e no errar.” (LEPECKI, 2010, P.161)

A dramaturgia como prática propõe o descobrimento do que é a obra em si mesma, fazendo ver sua própria soberania, seus desejos performativos, seus sonhos e suas demandas. Nesse sentido, o dramaturgista não trabalha para o coreógrafo, nem para os bailarinos e, acrescentamos, nem para o encenador, nem para os atores. “Trabalha para, e com, a *peça iminente*.” (*Op. Cit.*, p.171 Grifo nosso)

Quer dizer que o gênero dança teatro começa quando o ponto de partida para criar uma obra deixa de ser a técnica, o argumento ou o texto, para passar a ser um determinado campo de heterogeneidades (corpos, vozes, palavras, sabores, imagens) espalhado pelo espaço e seguindo um modo de trabalhar mais disperso: com perguntas abertas para os bailarinos que requerem uma respostas provisórias; uma representação literal de metáforas visuais e verbais fragmentadas; o uso de características e capacidades imanentes ao corpo do bailarino; a ênfase nas especificidades ambientais de cada espaço-tempo da atuação. A obra surge de uma zona de indecibilidade, no entanto com uma série de elementos concretos que constituem um diverso campo de dispersão em uma atmosfera muito concreta. É nessa atmosfera que interatuam coreógrafo, encenadores, bailarinos, colaboradores e o dramaturgista. (*Op. Cit.* p.169 – 170)

Sendo assim, identificamos que se apresenta a noção de crítica imanente, o desejo de criar, de unir e combinar, de trabalhar conjuntamente com a obra, o que quer dizer estar a serviço do impulso imanente que uma obra em si mesma está desejando. Neste sentido, a dramaturgia não se pauta, nem é regida pelo desejo de saber, mas ao contrário pela força do não saber. Então, o dramaturgista é pesquisador de indícios, pois nenhum acontecimento pode ser considerado menor no momento em que aparece. Por meio de indícios, é possível explorar a crítica imanente, ao passo que o plano de consistência é o encontro do que a obra deseja ser.

O desejo cria conexões, ajuntamentos. Isto é, o desejo não se esgota em sua satisfação, mas cresce conectando-se para criar novas conexões entre materiais diferentes entre si, estabelecendo outras vias para canalizar a energia. Entendemos que a crítica vem a ser ou está por vir em relação ao ‘contexto’ que, por sua vez, se manifesta como um tipo de material a ser considerado pela pesquisa artística. Observando o contexto como matéria prima de criação, a crítica depende da pesquisa acerca do mundo social, público, político, geográfico, histórico, imaginário e, afinal, ideológico da atualidade ou no momento em que o processo de criação se realiza, tendo em vista a textualidade do fundo social em que se estabelece a concretude espacial, e não somente um trabalho ligado ao texto e às teorias teatrais. Tudo isso implica falar sobre o espaço social, enquanto a realidade abre um campo vasto que abrange questões de natureza política e estética¹⁸.

Por fim, podemos perceber que a trajetória do dramaturgismo está ligada com as mudanças ocorridas no fazer teatral, tendo o deslocamento da ênfase do texto para a cena, dentro do movimento na história da autonomia da encenação, como em Lessing, cujas análises, em sua dramaturgia de Hamburgo, passaram a privilegiar o olhar para a cena, mobilizando o pensamento na articulação de questões teóricas com a música no teatro, a arte de representar, a comédia e, sobretudo, a tragédia e o efeito que com ela se pretende obter. A mobilização entre a teoria e a prática configura uma faceta significativa na prática do dramaturgismo desde Lessing, o que culmina na construção do sentido em linguagens de diferentes naturezas por meio da crítica imanente, uma crítica “indicial”. Assim, enfatizamos que, com a ampliação do conceito de dramaturgia no dramaturgismo contemporâneo, os processos de criação, independente das especificidades contextuais, estão em pé de igualdade no que se refere à participação do dramaturgista, especialmente em relação ao trabalho de construção de sentidos.

¹⁸ Como veremos em momento seguinte, sobre as implicações políticas de uma arte *site-specific*, a escultura *Tilted Arc* de Richard Serra exemplifica a querela entre o artista, seus apoiadores, a esquerda ortodoxa, o Estado com sua ideia de arte, e parte da população.

1.4 Cartografia de dramaturgistas brasileiros

O objetivo deste capítulo é o mapeamento de opiniões e posicionamentos de dramaturgistas brasileiros sobre o papel que desempenham enquanto participantes de processos de criação nas artes cênicas. Desse modo, surgem diferentes procedimentos utilizados no interior de uma pesquisa artística e, em especial, no que se refere ao entendimento do que seja a relação da dimensão crítica com o espaço urbano, ou à especificidade do lugar (*site-specific*), que é o foco deste estudo.

A investigação das características da prática do dramaturgismo foi empreendida a partir da elaboração e aplicação de uma entrevista semiestruturada, composta de um questionário com dez perguntas, feita com dez dramaturgistas brasileiros em atividade.

Mesmo não sendo o principal foco desse estudo, uma finalidade correlata da opção pelas entrevistas foi estabelecer, mesmo que sinteticamente, um inventário das atividades do dramaturgista no país, a partir de alguns profissionais selecionados, que atuam na área há vários anos.

A prática do dramaturgismo é considerada, neste estudo, toda e qualquer atividade exercida no interior de um processo de criação em grupos de teatro, dança ou coletivos de artistas, desde que esse processo tenha como premissa um trabalho de investigação. Ou seja, a prática do dramaturgismo deve estar inserida em uma pesquisa artística. Isso equivale a dizer que a atuação do dramaturgista, enfocada neste estudo, não abrange trabalhos realizados pontualmente, embora, com as devidas ressalvas, possam ser tomados como referência no mapeamento geral das atividades. Isso porque nos interessa especialmente estudar sua prática quando inserida em projetos de continuidade dentro de um grupo, companhia ou coletivo, pois, dessa maneira, entendemos haver maior probabilidade de investigar seu trabalho em continuidade, em médios e longos prazos, vinculado ou não a uma pesquisa específica do próprio dramaturgismo. Assim como, interessa estudar o

dramaturgismo no interior de um grupo, companhia ou coletivo, que têm em sua trajetória marcas de uma pesquisa da própria linguagem.

Os dramaturgistas escolhidos para serem entrevistados foram 1.Alessandro Toller (SP), 2.Beti Rabetti (RJ), 3.Cacá Brandão (MG), 4.Cássio Pires (SP), 5.Edélcio Mostaço (SC), 6.Fátima Saadi (RJ), 7. Ivan Delmanto (SP), 8. Lucienne Guedes (SP), 9.Rosyane Trotta (RJ) e 10.Silvana Garcia (SP)

A opção por esses dramaturgistas deveu-se ao fato de atuarem, na maioria dos casos, em um grupo ou companhia de teatro, embora nem todos integrassem esses coletivos como membros permanentes. Dos oito que participaram de algum modo nesses grupos, três deles, Ivan Delmanto e Lucienne Guedes, no Teatro da Vertigem, e Rosyane Totta¹⁹, na Companhia Marginal, se envolveram como colaboradores eventuais em projetos nesses grupos. Dos outros cinco, quatro - Beti Rabetti, Cacá Brandão, Cássio Pires, Fátima Saadi - integravam os grupos como membros permanentes. Já, Alessandro Toller, participou de um trabalho no teatro com ênfase em processos pedagógicos de criação do Núcleo de Artes Cênicas do Sesi-SP, e fora de qualquer coletivo.

Decidiu-se organizar o capítulo a partir das respostas dos entrevistados a determinadas questões, já que elas tematizavam os tópicos que se pretendia explorar. Assim, o objetivo principal da questão 1 era mapear as atividades dos dramaturgistas, incluindo nisso a presença cotidiana nos processos, o que desembocou em três assuntos que podem ser tratados conforme os termos descritos.

1.4.1 QUESTÃO 1 – principais atividades

A partir de sua experiência como dramaturgista, poderia descrever, em linhas gerais, **quais foram as principais atividades praticadas cotidianamente nos processos de criação em que participou?**

Descrição das atividades

¹⁹ Rosyane Trotta participou como dramaturga da cena, como ela mesma diz: *“Eu costumo nomear o que faço de dramaturgia da cena, porque normalmente a plataforma não é a escrita, mas a cena.”*

De maneira evidente, uma das atividades do dramaturgista é “assistir” aos ensaios, como notam Alessandro Toller e Rosyenne Trotta. A maior parte dos entrevistados destacou a abordagem conceitual, teórica, como aconteceu com Lucienne Guedes, Ivan Delmanto, Fátima Saadi e Cássio Pires, enquanto outros, ainda enfatizaram a abordagem pedagógica, como a própria Fátima, Cacá Brandão e Alessandro Toller. Esta última é delineada conforme a compreensão dos textos ou a hermenêutica se fazem para decorrente elocução do texto, eminentemente ligada à prática dos atores, como também acontece com Fátima e Cacá Brandão. A dupla abordagem, tanto teórica quanto prática, é ressaltada por duas dramaturgistas, Silvana Garcia e, mais uma vez, Fátima Saadi. Ainda que se possa considerar o papel da crítica de maneira implícita, seja na abordagem teórica ou pedagógica. Consideramos que as respostas apresentam-se em um escopo abrangente, tendo em vista que as atividades no dramaturgismo devem dar conta, de alguma maneira, da criação do sentido, como observa Beti Rabetti.

Limites da definição no trabalho do dramaturgista

Ainda que o assunto dos limites da definição tenha se explicitado pouco, parece surgir em meio à questão de sua institucionalização, na opinião de Alessandro Toller, e da justaposição com outras funções, no relato de Fátima Saadi. Torna-se relevante para compreensão das atividades a problematização de sua definição, feita por Silvana Garcia, bem como a transformação no âmbito histórico do dramaturgismo brasileiro, como observa Beti Rabetti.

Cremos ser acerca deste último assunto, sobre os limites de sua definição no trabalho, aquilo que pode ser discutido, o que também aparece na literatura sobre a função do dramaturgista. Além disso, parece relevante destacar que, em meio às respostas, pouco se tenha dito a respeito do papel crítico do dramaturgista.

Silvana Garcia expõe claramente sua problematização de acordo com seguintes palavras.

“No meu caso em particular, tenho algumas experiências que, de uma maneira preponderante, são trabalhos relacionados diretamente à produção da

*dramaturgia. Em todos eles, a definição do dramaturgista fica problematizada, já que **opera em zonas limites.***”

Os limites indefinidos do dramaturgismo aparecem associados tanto à elaboração da dramaturgia escrita quanto à encenação, ao mesmo tempo em que não parece se satisfazer com uma suposta equivalência com o trabalho de aconselhamento teórico. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que a dramaturgista enxerga a complexidade e variedade da atividade, procura enumerar seus elementos mais básico, conforme segue com grifo nosso.

*“Começaria pelo trabalho na EAD: durante anos eu cumpri **o papel de auxiliar no trabalho de mesa, de análise de texto**, em processo de colegas e diretores convidados. Isso, mais um respaldo no levantamento e na abordagem de **literatura de apoio, atendendo às necessidades específicas de cada processo**, constituem, a meu ver, **o “kit” básico de minha contribuição como dramaturgista.***

*Em verdade, eu não consideraria isso propriamente um trabalho de dramaturgismo– poderíamos chamá-lo de aconselhamento teórico ou algo equivalente -, mas, sem dúvida, representa um ponto de partida. Ou seja, **na medida em que esse trabalho ganha complexidade e intervêm no processo de encenação, ele ganha ares de dramaturgismo.** Desse lugar, abrimos para uma grande variedade de distintas atuações.”*

A entrevistada expõe também a orientação determinante exercida pelo processo diante de qualquer outra suposta definição acerca do dramaturgismo – seus procedimentos, campos de exploração ou, ainda, a busca por debates teóricos metodológicos. De fato, o processo é preponderante, pois exige a avaliação de certos procedimentos e não outros, certos campos de exploração em detrimento de outros, etc. Mas, nem por isso, como é bastante comum no discurso unilateral da prática, o domínio prático torna-se tão variável e insondável que não se faz necessário explicitar qual seja seu pormenor.

A partir dessa determinante, uma distinção é feita por outra entrevistada, Beti Rabetti, que distingue processos isolados e intervenções pontuais de processos continuados e unitários. A partir disso, a dramaturgista acrescenta que, em participações pontuais, a elaboração de uma “dramaturgia cênica”

procura um resultado diferenciado, podendo não enfocar tanto o processo. Circunscreve sua experiência inicial sobre o dramaturgismo da seguinte maneira:

*“E, ainda, uma questão fundamental: nos anos em que se iniciou no Brasil tal experiência, e isso aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, **nos anos de 1980**, (e acredito poder me situar logo no início), **o dramaturg não era ligado a questões de criação, colaborativa, ou não, de um “texto”**”.*

É interessante ressaltar também que a experiência dessa dramaturgista aponte para um momento de procura pela teatralidade, não apenas na leitura de apoio ou no suporte teórico, mas também na relação disso com a manifestação da linguagem teatral propriamente dita e, afinal, a sua criação.

Por fim, cabe aqui ressaltar que, para o senso comum, uma atividade intelectual interna ao processo pode não ser uma atividade em si e, muito menos, se prestar à criação artística. Talvez por isso a dimensão crítica seja apenas uma vez mencionada, definindo a atividade do dramaturgista na “realização da crítica em perspectiva do processo”, de acordo com Lucienne Guedes. Ou talvez, a crítica possa ser explorada em função de outros vocabulários, como este apresentado por Cassio Pires, em grifo nosso.

*Assistir e ler cenas propostas pelos atores e **reagir** a elas. Ouvir proposições da direção e do elenco e **reagir** a elas. Sugerir materiais de referência. Produzir constantemente conceituação que indica caminhos para a construção de dramaturgia.*

Passando à questão 2, ela examina um fator bastante conectado com a dimensão pragmática do dramaturgismo, já que procura estabelecer a etapa do processo em que o dramaturgista está mais atuante. As respostas apontaram, em sua maioria, para uma variedade relativa às necessidades de cada experiência. Mas a maioria dos entrevistados apontou, especialmente, a etapa inicial do processo, visto que constataram ser esse o momento em que se concentrava a atividade sobre os conceitos e o sentido do texto.

1.4.2 QUESTÃO 2 – etapas do processo

Entre a concepção e a concretização do espetáculo, você entende que **há alguma etapa do processo criativo em que a atuação do dramaturgista seja mais significativa?**

No início do processo

A relevância da presença do dramaturgista encontra-se em relação com a dramaturgia, seja em texto inédito ou já existente, e também na criação do conceito do espetáculo e na concretização cênica, como observam Alessandro Toller, Cássio Pires, Edécio Mostaço e Fátima Saadi, mesmo que isso possa acontecer somente em hipótese, já que, especialmente na visão de Toller, cada processo é único.

Em todos momentos do processo

Beti Rabetti, Cacá Brandão, Ivan Delmanto, Lucienne Guedes e Rosyane Trotta indicam uma atuação diferente a cada momento do processo. Entendemos que, subjacente a uma questão de ordem pragmática e de seus procedimentos durante o processo, havia também um entendimento de cada um desses dramaturgistas sobre o valor de seu trabalho, considerado imprescindível em determinadas etapas ou, ao contrário, dispensável em certos momentos.

Sendo assim, cabe aqui apontar os termos em debate entre duas respostas opostas. Ivan Delmanto destaca a possibilidade do dramaturgista atuar em diferentes etapas de maneiras diferentes, sob um eixo comum que relaciona teoria e prática.

“Entendo que há inserções distintas do dramaturgista, de acordo com cada etapa de trabalho, todas igualmente importantes. Em linhas gerais, creio que o dramaturgista é responsável por promover um diálogo entre a teoria e a prática durante todas as etapas do trabalho, estimulando uma relação crítica e criativa de interdependência entre conceitos e a materialidade cênica.”

Já Cássio Pires discorre acerca da necessidade do dramaturgista em momentos pontuais do processo:

“Um dramaturgista precisa saber tornar-se desimportante. Ele tem que ser mais importante no início de um processo e menos importante no final. Um

dramaturgista age pela construção de autonomia em relação aos aspectos textuais de um processo de criação espetacular. Nesse sentido, se um dramaturgista ainda precisa ser muito ouvido na fase final de um processo, algo talvez errado. Esse entendimento, no entanto, não anula a necessidade do dramaturgista reinventar seu lugar no processo após a concretização do espetáculo. Nesse sentido, é semelhante ao trabalho da direção.”

Avançando para a questão 3, ela tem como objetivo investigar a relação do dramaturgista com outros criadores dentro do processo criativo. As respostas evidenciaram situações de processo em que o dramaturgista deve atuar para auxiliar a direção a guiar as áreas no sentido/conceito geral do espetáculo, que acontece durante todo o processo.

1.4.3 QUESTÃO 3 - interlocuções

Acerca da relação e da interlocução interna com as outras áreas de criação (direção, encenação, dramaturgia, atuação, iluminação, cenografia, projeção, sonorização etc.), e com o público, como você compreende o papel do dramaturgista?

Parceria com a direção:

Foram apontados a mediação das relações criativas e os conceitos teóricos fomentados na concepção do projeto cênico. No que diz respeito ao cotidiano do processo foi apontada, por Rosyane Trotta, a necessidade da troca de experiências e olhares com atores, cenógrafos e outros criadores, ou seja, a mediação do dramaturgista como forma de alinhar os discursos entre criadores e direção. Estimular a criação. Confidência

Forma e conteúdo

Neste ponto, a relevância se baseou no aporte da pesquisa teórica e das linguagens escolhidas pelas áreas no campo da análise do conteúdo como um todo. Sendo assim, utilizam-se esses espaços de discussões para questionar e instaurar dúvidas no processo com o objetivo de construir uma base. Cacá Brandão, por exemplo, aponta o trabalho do dramaturgista como “alguém que constrói a margem do rio para que o processo possa correr em direção ao mar.” Ressaltamos alguns aspectos apontados, para Beti Rabetti, fragilizar

momentos de certeza, e Alessandro Toller, aporte teórico e sensível do conteúdo.

Crítico no processo

As respostas apontadas aqui encaminham a concepção do dramaturgista como um crítico no processo criativo. Sendo assim, ele seria a figura responsável por questionar as escolhas teóricas e estéticas na construção de sentido, elaborando conceitos a partir das experiências práticas. Ressaltamos alguns aspectos: para Beti Rabetti, o dramaturgista deve prolongar as possibilidades de questionamentos, e Cássio Pires aponta que o dramaturgista age conta a uma especularidade vazia

Passando à questão 4 ela examina as diferenças da atividade do dramaturgista entre processos de criação que partem de um texto (dramático ou literário), e outros em que o texto é produzido juntamente ao percurso da pesquisa, ou até mesmo em processos que prescindam dele.

1.4.4 QUESTÃO 4 - texto

Sobre as **diferenças na prática do dramaturgista entre um processo de criação que parte de um texto** (dramático ou literário), e outros em que o **texto é produzido juntamente** ao percurso da pesquisa, ou até mesmo em **processos que prescindam dele?**

Em todas essas considerações um ponto significativo é a constatação de diferentes percepções que, por um lado, enquadram a atividade do dramaturgista em um processo de criação necessariamente vinculada ao texto, seja ele pré-existente ou escrito durante o trabalho, e outras, por outro lado, que consideram a possibilidade de atuação do dramaturgista em trabalhos que não possuam texto. Para Silvana Garcia, o dramaturgista pode ter mais espaço para interferir quando a dramaturgia está por fazer-se.

*“Depende dos acordos estabelecidos entre o diretor e o dramaturgista. **Caso o diretor entenda que o texto está pronto para ir à cena, pouco há o que fazer**, e o papel do dramaturgista se desloca para o processo de encenação, no acompanhamento das escolhas do diretor. **Se a dramaturgia está por***

fazer-se, o dramaturgista pode ter mais espaço para sugerir, adaptar, interferir, dialogar com o dramaturgo (se houver um), propor um campo de intertextualidades etc."

Para Lucienne Guedes também haverá maior abertura de possibilidades para o dramaturgismo quando houver criação de dramaturgia, e quando não houver o trabalho estará em um campo mais definido.

"Quando o processo for também de criação de dramaturgia, o campo inicial das referências pode ser mais aberto, o que exigirá maior diversidade de conhecimentos do trabalho do dramaturgista. Em processos que o texto já existe, o trabalho se inclinará mais à abertura de possibilidades dadas, assim como o material teórico e iconográfico estará mais ligado a um campo definido."

Já Alessandro Toller vai na mesma direção dando mais detalhes, contudo, acrescenta que, junto ao diretor, o dramaturgista elabora procedimentos e dispositivos para que o grupo pesquise e também crie a dramaturgia.

"Quando parte de um texto, o trabalho do dramaturgista se direciona para os aspectos que circundam aquele texto: composição estrutural, busca de significados e conteúdos, pesquisa sobre o autor, dimensão histórica e crítica, correlações com o mundo de hoje etc. Quando se constrói a dramaturgia, cabe ao dramaturgista, junto com o diretor, elaborar procedimentos e dispositivos para que o grupo pesquise e crie essa dramaturgia."

Esses depoimentos indicam a possibilidade de um processo de criação começar sem a necessidade de um texto prévio e enfatizam que, desse modo, abre-se um campo maior de atuação para o dramaturgismo. Especificamente, a pesquisa em si torna-se um espaço de criação para a elaboração de procedimentos e dispositivos dela mesma visando a criação de um texto inédito. Nesse sentido, parece haver uma distinção de princípio nas respostas que outros dramaturgistas colocam para a mesma questão.

De acordo com Beti Rabetti, sua atuação contemplou uma série de diferenciadas interferências textuais.

*"O trabalho do dramaturgismo contemplou uma série de diferenciadas interferências textuais: desde o trabalho de **tradução, que gera um novo texto, ou a um texto definido como ponto de partida ou à discussão do texto a ser escolhido**. Cortes e/ou acréscimos que se faziam em função do texto cênico que se queria estabelecer. O trabalho do **dramaturgista é sempre desrespeitador, no sentido criador** que a cena exige, desde que esta esteja sempre **aberta aos processos de construção e desconstrução**."*

Já para Edécio Mostaço, trabalhou registrando o que ocorria no processo com a finalidade de servir à criação do roteiro, assim como adaptações e edição de textos.

*"Pommery era um romance e foi sendo adaptado pelo dramaturgo junto com a encenação de João Cândido. **Eu anotava tudo e isso servia de roteiro para o texto** posterior. Com a mudança de direção, outro rumo foi dado ao espetáculo e o texto foi reorganizado nessa nova direção e reescrito pelo autor. Em *Péricles* o **desafio era adaptar uma peça de estrutura difícil** para uma platéia popular. **Muitos cortes foram realizados** em decisões entre o tradutor e adaptador, o encenador e eu."*

Nessas duas posições acima, um dos aspectos a se destacar aponta para uma atividade do dramaturgista voltada a um texto dramaturgicamente pré-existente, não foi considerada a possibilidade de criação de um texto juntamente ao processo de criação. Entretanto, tanto estas respostas, quanto as anteriores, parecem não considerar que um trabalho cênico se constitua sem a necessidade de um texto prévio de qualquer espécie, diferentemente dos entendimentos abaixo. Neles, é possível perceber uma alteração na compreensão sobre a prática do dramaturgista devido a outras práticas dramaturgicas quando não há texto. Por exemplo, que partem de um trabalho corporal, ou consideram que uma pesquisa é criação.

De acordo com Fátima Saadi, cada processo tem suas especificidades e diz que *"é preciso conhecer bem a linguagem com a qual se está trabalhando como dramaturgista trabalha no âmbito do sentido."*

*"A participação do **dramaturgista** vai se dar sempre no sentido de **propiciar e aferir a consistência** entre a criação cênica e os seus objetivos artísticos. O dramaturgista trabalha no âmbito do sentido, parta o espetáculo de um texto pronto ou de um trabalho eminentemente corporal. **Seu trabalho está ligado ao sentido cênico, e não ao sentido do texto.**"*

Para Rosyane Trotta não desempenhou a função de dramaturgista em um processo com dramaturgia constituída de antemão. Quando há texto, serve como material de base e ponto de partida, não para ser montado.

*"Quando há um texto como ponto de partida, há uma diferença fundamental porque **toda a pesquisa se organiza em torno de um referente**. – e isso significa um estudo histórico, estético, filosófico, literário determinado por esse referente. **Quando não há um texto de base, o estudo pode mudar, o referencial pode mudar, e a pesquisa já é também criação porque escolhemos temas e fontes**".*

Avançando para a questão 5, ela procura mapear os dramaturgistas que já trabalharam em processos colaborativos ou compartilhados, e de que forma sua atuação interferiu no processo de criação entre as áreas. Sendo assim, é possível analisar as diferenças identificadas pelos entrevistados nos três eixos.

1.4.5 QUESTÃO 5 – processo colaborativo

Caso tenha participado de um processo de criação compartilhada ou processo colaborativo, cuja múltipla interferência entre as distintas áreas criativas é pretendida para a concretização da obra, **é possível identificar alterações na atuação do dramaturgista em relação a outros processos criativos em que participou?**

Dramaturgistas e processos:

Colaborativo ou compartilhado

Os dramaturgistas consideram que sua participação em processos colaborativos ou compartilhados possibilita um olhar crítico diante do processo de criação, pois se trata de uma figura que transita por todas as áreas de criação no decorrer do processo, como enfatizam Alessandro Toller, Beti Rabetti, Cássio Pires, Ivan Delmanto, Lucienne Guedes e Rosyane Trotta.

Foram apontadas, por esses entrevistados, as necessidades específicas de cada processo de criação, cabendo à sensibilidade do dramaturgista identificar e saber atuar no processo da melhor forma. Destacamos alguns aspectos: adequação ao processo de acordo com a pesquisa dos artistas envolvidos; transitar entre as áreas criativas; compartilhamento de materiais de referências. Apenas um dramaturgista, Edélcio Mostaço, não participou de processos colaborativos ou compartilhados.

Dois dramaturgistas, Cacá Brandão e Fátima Saadi, entendem que **toda montagem teatral tem como base a prática da criação conjunta, independente da denominação do processo**. Sendo assim, entendem que os elementos que circundam um processo de criação está presente em qualquer montagem teatral. Apontam como **determinante o espaço de trabalho que o dramaturgista possui no processo**, podendo ser um mero interlocutor ou participar e compartilhar as decisões mais importantes do processo.

Alessandro Toller

“Na verdade, minha experiência como dramaturgista é inserida praticamente em processos colaborativos, com maior ou menor ênfase de colaboração. O que consigo afirmar é que **neste tipo de processo o dramaturgismo se adéqua integralmente**, pois suas ações e pensamento podem se tornar uma das principais balizas para a criação do coletivo, visto que é uma de suas principais atribuições “zelar” pelos sentidos que o grupo deseja pesquisar. A participação não diária possibilita que ele não se deixe imergir completamente pela criação voluptuosa comum a esses processos, garantindo assim em certa medida o olhar consciente e crítico sobre os temas, linguagem, assuntos, discussões que o grupo se propôs aprofundar. Cabe a ele, acredito, essa responsabilidade.”

Silvana Garcia

“Mais uma vez, não creio que haja um modelo e que cada caso é um caso. Depende basicamente do espaço que lhe é destinado no trabalho. Ele pode ser desde um mero interlocutor até compartilhar as decisões mais significativas no processo de condução da criação cênica. Idealmente, no entanto, creio que

quanto mais aberto o processo à participação, mais área de atuação e influência ele poderá ter. Ele pode ser um articulador auxiliar – considerando o diretor o articulador definitivo –, atuando nas esferas prévias à finalização do espetáculo, em cada uma de suas fases, por exemplo. Refiro-me, certamente, a uma atuação um pouco mais complexa do que a realizada por um assistente de direção.

Damos continuidade à análise com enfoque da questão 6, que tem como objetivo entender se os entrevistados encaram a prática do dramaturgismo como uma atividade criativa no processo teatral, visto que muitas vezes sua função está atrelada apenas à pesquisa teórica do processo.

1.4.6 QUESTÃO 6 - criação

Na sua opinião, **a prática do dramaturgista pode ser considerada uma atividade de criação?** Se possível, poderia explicar como você a compreende?

Dramaturgista como criador

Alessandro Toller, Cacá Brandão, Edélcio Mostaço, Ivan Delmanto, Lucienne Guedes, Rosyane Trotta e Silvana Garcia consideram a função de dramaturgista como uma atividade criadora e apontam como compreendem isso. Para eles, a pesquisa teórica já pressupõe um pensamento criativo, visto que propõe possibilidades cênicas e estéticas. Além disso, **veem o dramaturgista como um criador capaz de desconstruir o que foi dito e construir um novo mosaico no processo criativo, já que o compartilhamento de materiais de referência interfere diretamente nas escolhas criativas do processo**. Ele seria uma **espécie de “cuidador da forma e conteúdo”**, responsável pela transmutação dos conceitos teóricos para a cena. Para todos os dramaturgistas mencionados, a crítica por si já é um ato criador.

Ainda que todos os dramaturgistas entrevistados concordem, em certa medida, com a ideia de serem criadores, levantam questões a respeito. É o caso de Beti Rabetti, que **questiona o que se entende por “atividade de criação”**. Entretanto, considera o dramaturgismo como uma das atividades criadoras de

um processo criativo. Já Cássio Pires compreende o dramaturgista, em primeiro lugar, como um crítico no processo criativo. Sendo **a crítica um ato criativo**, o dramaturgista seria também um criador. Fátima Saadi considera possível **o dramaturgista realizar uma interferência artística no processo, entretanto não se considera uma criadora**, classificando sua prática como algo próximo de um “técnico do conhecimento” teatral.

Alessandro Toller

“Certamente! Ela pressupõe pensamento criativo. Mesmo o dramaturgista não sendo responsável por escrever o texto, propor articulação da cena, interpretar ou o que seja, seu pensamento e fala tende não apenas a contextualizar circunstâncias criativas, como propor possibilidades, mais ou menos diretas. **O dramaturgista pode sugerir/indicar caminhos para o texto; pode sugerir/indicar possibilidades de linguagem de interpretação assim como em todas as áreas do fazer cênico.** Desde que isso esteja em consonância com a articulação interna do grupo. Como para o fazer teatral qualquer percepção, colocação, imagem etc. podem ser incorporadas ao processo criativo – tendo sentido ao projeto, evidentemente – o dramaturgista pode não apenas ser propositivo como capturar algum motivo, alguma expressão, alguma fala que surge no processo e lançá-la como provocação criativa.”

Passando à questão 7, seu objetivo principal foi verificar se os dramaturgistas já participaram de processos criativos que resultaram em uma obra cênica realizada no espaço urbano, ou fora de espaços institucionalizados e, caso tenham participado, identificaram se a prática do dramaturgismo foi influenciada por esses espaços e, em caso positivo, entender de que maneira isso ocorreu.

1.4.7 QUESTÃO 7 - espaço

Você já participou de **processos criativos que resultaram em uma obra cênica realizada no espaço urbano ou fora de espaços institucionalizados?** Em caso afirmativo, é possível identificar alguma(s) influência(s) que tais espaços exerceram nas atividades ou responsabilidades do dramaturgista, e de que maneira isso ocorreu?

Apesar de não ter sido perguntado aos dramaturgistas sobre a quantidade de participações nesses tipos de processo, as respostas variaram entre nenhuma, poucas ou variadas experiências. Dos dez entrevistados, dois deles nunca participaram de criações ou apresentações que, de algum modo, utilizassem o espaço urbano/público, ou espaços não institucionalizados.

Dos oito participantes, três deles – Alessandro Toller, Ivan Delmanto e Rosyane Trotta - identificaram alterações em suas práticas, mas não informam de que maneira ocorreu. Mas Beti Rabetti, Cacá Brandão, Cássio Pires, Fátima Saadi e Lucienne Guedes trouxeram exemplos específicos. A maioria dos entrevistados afirma que os processos envolvendo o espaço público influenciaram sua prática, alterando-a, embora nem todos relataram como se deu essa mudança. Entretanto, consideramos que há uma quantidade significativa de exemplos que demonstram a influência que tais experiências, envolvendo processos de criação no espaço público, exerceram na sua prática do dramaturgismo.

Sobre os aspectos mais específicos, podemos aferir que as respostas apontam com maior ênfase e frequência para algumas influências e modalidades de ação na prática do dramaturgismo em relação ao espaço no processo de criação. Por isso, dividimos as respostas em dois assuntos: o espaço em geral e o público em diferentes espaços.

O espaço em geral

Segundo os entrevistados, **o espaço pode ou não estar em relação direta com a pesquisa**. Com isso, compreendem um espaço mobilizador ou orientador, cumprindo essa função determinante para a construção, seja da adaptação da dramaturgia, seja de uma dramaturgia espacial ou, ainda, para a desconstrução de convenções teatrais. De qualquer modo, é destacada a pesquisa sobre o espaço e seus contextos políticos, sociais e imaginários na entrevista de Alessandro Toller - **“A pessoa mais indicada para pesquisar sobre o(s) espaço(s) em seus contextos geográfico, histórico, político ou o que quer que seja, é o dramaturgista”**.

No segundo caso, quando o espaço não está em relação direta com a pesquisa, pode ocorrer a necessidade de transformação do espaço de ensaio

em espaço de apresentação, como observa Beti Rabetti. Em outras palavras, o espaço é utilizado para finalidades diferentes e, mediante isto, se amolda a uma determinação que não é necessariamente intrínseca à sua caracterização habitual. Esta passagem da análise procura a relação entre a prática do dramaturgismo e o pensamento acerca do espaço no processo de criação. Tal relação aparece nuançada de várias maneiras e, às vezes, pressuposta, nas respostas dos entrevistados.

Beti Rabetti relata que **o processo de criação transformou o espaço de ensaio em espaço de apresentação**, assim como em um novo lugar de apresentações de teatro na cidade, indicando a **capacidade que um processo de criação tem de revelar novos lugares, até então não previstos**. Esse aspecto está relacionado à capacidade de perceber potencialidades no espaço, a leitura do ambiente e a sua incorporação como lugar de apresentação, e não apenas para os ensaios, se mostrou como pertinente aos propósitos do trabalho artístico.

No comentário de Cássio Pires se evidencia uma relação direta entre a pesquisa sobre as especificidades do contexto e o sentido que se pretendia dar ao trabalho. Para esse dramaturgista, que iria escrever o texto do espetáculo, **foi necessário investigar quem eram aquelas pessoas que frequentavam o lugar**, por que estavam lá, suas histórias etc.

Diferentemente do que ocorreu na situação vivenciada por Cacá Brandão, que menciona o fato **de o contexto geográfico do lugar ou a paisagem**, ao redor de onde seria apresentada uma cena já escrita e construída, **ter sido incorporado ao espetáculo por conta de sua dimensão telúrica**, que dialogava com os propósitos do trabalho.

No relato de Fátima Saadi, o espaço funcionou também como mobilizador, mas em **função da desconstrução de certas representações teatrais**, a saber: o naturalismo, a progressividade de uma trama, a atuação natural, a música climática. Nesse sentido, **o espaço foi o articulador da experimentação da própria linguagem teatral**.

Segundo Ivan Delmanto, no processo criativo em que participou, no espaço urbano, tal espaço influenciou sua atuação ao requisitar a elaboração

de uma dramaturgia espacial. Ainda que sua resposta não contemple nenhuma passagem do processo de criação que possa exemplificar como tal dramaturgia se deu, podemos ver o mesmo termo mencionado nos comentários de Lucienne Guedes, ao se referir também à elaboração de uma dramaturgia espacial como resultado da influência do espaço não convencional na prática do dramaturgismo. O relato de Guedes de que **“era necessário um olhar para o trabalho que nunca ignorasse as dramaturgias do espaço**, que pode ser considerado espaço emocional, político, social e imaginário” é contundente a esse respeito. Ela se refere ao espetáculo *Apocalypse 1,11*, do Teatro da Vertigem, de que participou como dramaturgista.

Desse modo, novamente a ideia de dramaturgia do espaço é referida como uma atividade direcionada ao exercício do dramaturgismo, considerando não apenas aspectos políticos, sociais, imaginários e emocionais do espaço, mas também aqueles ligados ao trabalho do ator, ao gestual relativo ao corpo e a seu movimento no espaço “real” do presídio do Hipódromo, em que o espetáculo foi apresentado. Ou seja, neste caso, o trabalho de ator *site-specific* está atrelado à atividade do dramaturgismo, que **pensa relações entre o espaço e a cena, que dialoga com a especificidade do lugar, também para aprofundar o trabalho do ator.**

A resposta Rosyane Trotta ressalta que **a influência do espaço no trabalho do dramaturgismo ocorre antes da obra, e antes mesmo do processo criativo, ou seja, na adesão do dramaturgista ao projeto de pesquisa.** Outro ponto levantado em sua resposta diz respeito ao grau de envolvimento do dramaturgista com o projeto, que estaria ligado, por sua vez, ao grau de empatia com a pesquisa, o que implicaria **na necessidade de uma postura de cumplicidade mais profunda**, basilar, que direcionaria o trabalho do dramaturgismo em todo o processo.

Outro aspecto significativo que identificamos na resposta de Rosyane Trotta refere-se a uma posição que considera, de princípio, o espaço não convencional e as justificativas para a sua escolha como ponto de partida para a realização da pesquisa e de seu processo de criação. “O espaço não convencional constitui, e suas motivações, constituem o eixo fundamental da criação.” Portanto, é um entendimento de um trabalho cênico orientado pela

especificidade do lugar, por seus fatores internos, o que configura uma característica determinante de qualquer trabalho *site-specific*, **pois contém em si a configuração de estéticas latentes nos vínculos entre conteúdo e forma.**

O público em diferentes espaços

De maneira geral, verificamos que os dramaturgistas apontam uma necessidade de pensar o público, seja no espaço público especificamente e não institucionalizado, seja em outros. Ao estabelecer essa relação, os dramaturgistas se atentam ao olhar do público e, por isso, refletem sobre as reações do público durante o processo, encaminhando decisões para a criação.

Para Alessandro Toller a relação com o público em espaços outros, públicos e não convencionais, abre uma esfera de diálogo que o dramaturgista pode estabelecer com o diretor. Nesse sentido, **há um olhar do dramaturgismo dirigido ao público e a sua reação em relação ao espetáculo.** “A relação com o público em espaços outros também é campo de diálogo que o dramaturgista pode estabelecer com o diretor.”

A presença do público torna-se imprescindível em processos no espaço público, como salienta Cacá Brandão:

“foi vendo a reação do público ao teatro de Shakespeare que verifiquei o quanto Shakespeare é popular e deve ser ambientado neste universo popular, como aliás era o das estalagens elizabetanas nas quais suas peças eram levadas. Foi vendo este público de Morro Vermelho que vi o quanto o poético é capaz de captura-lo, como na fala do “Galopai, Galopai...”, de Julieta. Isso era o contrário do que me haviam dito antes: de que o público da rua é muito disperso e que por isso só presta atenção em muita ação, muita movimentação e pantomima.”

Fátima Saadi acrescenta a esse fundamento o papel orientador na desconstrução de convenções teatrais, uma vez que surge a necessidade de lidar com as dificuldades que o espaço apresenta, por exemplo, **a presença da natureza ao redor da cena no espetáculo *O olhar de Orfeu*, que dividia e,**

ao mesmo tempo, competia pela atenção e pelo olhar do público. O dramaturgismo assumiu o ponto de vista do público, o que acabou por reestruturar a cena, segundo a dramaturgista.

“o fato de o espaço ser um elemento tão pregnante no espetáculo, que discutia a desconstrução do naturalismo por meio de uma acentuada desmontagem da trama progressiva, da atuação natural, da música climática, levou-nos a insistir na necessidade de que o público ficasse no alto e em torno da ação.”

Neste caso, observamos uma característica na atuação do dramaturgista, que é de se assumir como público, **como um primeiro espectador**. Isso porque, ao se identificar com espectador, possibilita a leitura e a interpretação da reação do público. Assim, quando sabe o que a cena deseja transmitir, estabelecendo as relações entre forma e conteúdo e se afetando com o proposto pela cena, ele procura uma reação específica. Em suma, conforme Cacá Brandão, há uma atividade do dramaturgismo dirigida ao público, atenta às **reações dos espectadores para aquilo que os mobiliza e faz compreender o que ocorreu na cena em termos estéticos**.

Por fim, dentro dessa questão, ainda é possível tratar de outros assuntos. Cabe enfatizar o que nos chamou mais atenção, por reverberar em nosso trabalho. Isto é, as afirmações intimamente atreladas ao espaço apontam para a necessidade de investigar o contexto sócio político em que ocorre a criação, construindo o sentido da dramaturgia seja quando realizada a partir de um texto existente, seja quando na elaboração de um original. Por meio disso, o espaço, inicialmente de forma implícita, desperta também a necessidade de pensar a estética latente em produção, enquanto o dramaturgista é o primeiro espectador que explicita as reações sensíveis frente ao conteúdo e à forma compostas na criação.

Nesta questão 8 a intenção é entender a perspectiva sobre o dramaturgismo como uma espécie de crítica interna do percurso criativo.

1.4.8 QUESTÃO 8 - crítico

Na sua opinião, também é **possível considerar o papel do dramaturgista como uma espécie de crítico interno do processo criativo? Se possível, favor comentar como você compreende essa prática.**

Ideia de crítica

De maneira unânime a prática do dramaturgismo é considerada como um papel crítico, especialmente ao que se refere à construção de sentidos. Contudo, Fátima Saadi entende que **o dramaturgista pode não participar do projeto de elaboração conceitual, pois ele “recebe como algo já estruturado”.** Contudo, não pensando na elaboração do conceito, mas, sim, na **construção de sentidos**, diz “talvez se possa dizer que o dramaturgista exerce uma função crítica no âmbito do processo, mas qualquer outro dos envolvidos no processo também a estará exercendo quando trazer à baila ou puser em discussão o sentido que está sendo criado.” Para Edélcio Mostaço, **o dramaturgista “não é um crítico “negativo”, que aponta erros e acertos mas, ao contrário, discute opções e checa junto à equipe se as alternativas encontradas são as melhores para a proposta dada”.** Essa forma de pensar como a crítica ocorre de modo construtivo e não negativo, ou que apenas avalia, também vemos na resposta de Alessandro Toller quando coloca que a crítica é “menos avaliar, mais apontar potências e fragilidades”. Para Silvana Garcia o dramaturgista **“atua na articulação dos conceitos do projeto espetacular”.** Sendo para Cássio Pires seria **“preciso rememorar o significado da crítica como ato de criação”.**

Tipo de olhar / atuação/ conduta

Um olhar direcionado à cena contempla praticamente todas as opiniões dos entrevistados. Interessante notar o ponto de vista de Rosyane Trotta cujo objetivo é a cumplicidade com o que está sendo criado. “não são os problemas que nosso olhar vê, em uma relação solitária e idealista com o experimento. **É sempre considerando o material disponível, as ferramentas acionadas, a fidelidade à proposta, a clareza dos procedimentos. É um olhar crítico porque cúmplice.**” Há também um compartilhamento de pontos de vista sobre o dramaturgista provocar o processo ao questionar as escolhas, nesse sentido,

para Beti Rabetti, o dramaturgista **trabalha em “movimento pendular”, uma “corda bamba” de modo a “atuar sobre o exercício de desestabilizar o que quer ir se concluindo.”** Contudo, ao mesmo tempo em que critica, ele **cria**. Assim como para Cássio Pires seria “preciso rememorar o significado da crítica como ato de criação”. Para Ivan Delmanto, além de ser capaz de problematizar o material criado, entende **também “o modo de produção do grupo, identificando as relações entre as várias funções de criação e questionando-as constantemente.”** Cacá Brandão chama a atenção para que o dramaturgista, em qualquer atividade que execute, consiga “manter a visão do todo, e considera que **“é o melhor inimigo dos seus melhores amigos: os atores”**, e que também cabe ao “dramaturgista ser generoso”, e exercer seu papel com “um engajamento crítico permanente” Silvana Garcia

Quanto a participação

Esse aspecto foi mencionado algumas vezes, de modo inicial quanto ao que se pensa sobre distância crítica. **Para Beti Rabetti a atuação do dramaturgismo pode modificar “a própria noção de ‘distância necessária’ ao exercício crítico”.** Há também opiniões diferentes quanto a frequência de participação para Alessandro Toller, requer “relativo distanciamento, (...) **e uma participação mais sazonal**, já para Ivan Delmanto) “tal prática compreende que o dramaturgista acompanhe todos os ensaios.” Embora a questão sobre a participação não estivesse no enunciado da questão, esse nos parece um dos pressupostos a ser pactuado. Pois também aparece, não como frequência, mas como grau de liberdade de participação. Silvana Garcia percebe que a crítica é a característica essencial da função do dramaturgista, “ainda que nem sempre ele possa exercê-la, **a depender o grau de liberdade**”, pois, como entende Alessandro Toller, o dramaturgista deve “ter uma relação clara de parceria com o encenador.”

Há percepções que relativizam a questão de como “olhar de fora” estando dentro do processo, problemática essa que aponta para o que seria pensar a partir de certa distância crítica ideal; sobre a necessidade da presença e participação diária ou eventual do dramaturgista na sala de ensaio; acerca da

diferenciação entre a prática de um tipo de crítica analítica, interessada em apontar erros e acertos, de tipo construtiva, orientada a observar fragilidades e potencialidades e colocá-las em perspectiva para possíveis desenvolvimentos. Ideia de ação crítica aparece ao mesmo tempo vinculada à destabilização e à criação.

O foco da próxima questão, a nona, é reconhecer as especificidades da função do dramaturgista no Brasil em relação a outros países. Apesar de os entrevistados não disporem de experiências como dramaturgistas fora do Brasil, possuem um conhecimento das áreas de atuação possíveis para esse profissional.

1.4.9 QUESTÃO 9 – dramaturgista no Brasil

A partir da sua experiência, **é possível reconhecer alguma(s) especificidade(s) na atuação do dramaturgista no Brasil** em relação a outros países?

Dramaturgistas no Brasil

Alessandro Toller compreende que, pela pouca investigação da prática do dramaturgismo no Brasil, na maioria dos processos criativos a função se concentra entre a pesquisa teórica e crítica na criação. Já Beti Rabetti acredita que o dramaturgista está muito ligado à construção das cenas, com a proximidade criada com a direção. Cacá Brandão atribui, como função específica do dramaturgista, a construção de sentidos e contaminação de referências no decorrer do processo, enquanto Fátima Saadi ressalta que, no Brasil, **o dramaturgista possui mais liberdade no processo criativo em comparação a outros países**. Ivan Delmanto entende que a prática do dramaturgismo no Brasil está mais ligada ao processo dos teatros de grupo. A partir dos cursos que ofereceu na SP Escola de Teatro, Lucienne Guedes chama a atenção para a visão de alguns dos aprendizes sobre o trabalho do dramaturgista como se ele “fosse uma pessoa que não se envolve, que não precisa se envolver criativamente e emocionalmente com o trabalho.”

Dramaturgistas em outros países

Alessandro Toller não possui experiências em outros países mas, pelo seu conhecimento, entende que a prática do dramaturgismo em outros países possibilita a responsabilidade da programação cultural, documentação de processos e organizações pedagógicas. Quanto a Beti Rabetti, Cacá Brandão e Cássio Pires, todos afirmam não possuir experiência fora do Brasil e não citam funções específicas do dramaturgista em outros países. Lucienne Guedes, que também não possui experiências fora do Brasil, entende que a **prática está mais relacionada a trabalhos teóricos**. Já Ivan Delmanto entende que, em outros países, a função está mais ligada a questões empresariais, enquanto Silvana Garcia trabalhou com dramaturgista em Portugal e, nesta experiência, estava muito ligada à **análise dos materiais cênicos e a uma leitura crítica do processo**.

Depois de terem respondido todas as questões, presumindo-se que responderiam na sequência desde a questão 1, o objetivo da questão 10 foi captar dos dramaturgistas aquilo de mais recorrente após terem elaborado para responder as questões anteriores, a fim de captar uma síntese de seu trabalho. Colocamos as respostas na íntegra.

1.4.10 QUESTÃO 10 - função

A partir de sua prática, **se você tivesse que sintetizar o papel do dramaturgista, como seria?**

Alessandro Toller

Um participante da equipe do processo de criação teatral, como todos os outros, com determinadas atribuições. Entre elas, as mais claras: lançar-se às pesquisas que o grupo passa a empreender (temas, linguagens, espaços, historiografia, literatura particular...); **pensar e preparar junto ao diretor procedimentos e dinâmicas de trabalho**; responsabilizar-se por articulações extra sala de ensaio, tais como visita da equipe a locais específicos, convite a especialistas para palestras, debates etc., preparação de materiais críticos relativos ao processo (registros, organização, editais, textos teóricos etc.);

Exposições ao grupo sobre determinados assuntos importantes ao processo; Análise crítica sobre a dramaturgia, seja ela construída junto com a cena, já existente ou inédita escrita por dramaturgo responsável dentro do grupo; Acompanhar ensaios (não necessariamente todos) e efetuar análise crítica sobre a cena, seus dispositivos, construções, diálogos, sentidos. Propor possibilidades de desenvolvimento. Intervir quando necessário para o amadurecimento dos conteúdos e linguagens, com sua sensibilidade e estofo teórico-crítico. Participar ativamente da organização extra-cena, como divulgação do espetáculo, preparação de material crítico (cadernos, textos sobre etc.), participação em temporadas e festivais, diálogo com instituições artísticas, culturais, sociais (para apresentações, programas de oficinas, intercâmbios etc.) Uma última coisa que a prática me mostra é que o **dramaturgista pode muitas vezes intermediar conflitos internos no grupo**, por exemplo entre atores e diretor, dramaturgo e equipe etc. Sua posição relacionada ao todo do processo e certo distanciamento o tornam perspicaz e propício para esses não tão incomuns e necessários diálogos.

Beti Rabetti

Um chato por excelência, **colocando tudo eternamente em questão**; pelo puro prazer do exercício da reflexão, na contramão da configuração final de uma obra. Menos mal que aquele que desespera e que, uma vez, necessariamente atropelado no fluxo ininterrupto de sua ânsia reflexiva por uma obra que se quer acabada, com ela pode aí enfim deleita-se.

Cacá Brandão

Ele **cuida das margens do rio**, como dito. E não apenas das margens da direita e da esquerda entre as quais as águas parecem correr. Mas também daquela “terceira margem do rio”, que dá título a um conto de Guimarães Rosa. Sobre os demais aspectos e outras fórmulas sintéticas sobre este papel do dramaturgista, remeto você e o futuro leitor de seu trabalho ou desta entrevista aos *Diários de Montagem* que eu e Eduardo [Moreira] escrevemos sobre as peças do Grupo Galpão.

Cássio Pires

Penso que o dramaturgista seja um leitor. Um leitor de tudo que há em um processo de construção de texto para a cena. Um leitor que lê para formular questões. **Um leitor que questiona para estimular pensamento.** E estimular pensamento significa produzir instabilidade. Um dramaturgista age sobre ideias pré-concebidas, ele faz com que um grupo de pessoas encare os problemas específicos de uma obra não mais a partir de respostas prontas, mas sim a partir de um corpo-a-corpo com o que dado pelo que está no interior de um processo criativo.

Edélcio Mostaço

Creio que já ficou claro que minhas experiências foram todas umas diferentes das outras, de modo que não consigo estabelecer uma síntese entre elas. Existem algumas tarefas comuns entre elas, mas foram vividas e desempenhadas em modo particular em cada caso.

Fátima Saadi

O dramaturgista é alguém que **gosta de pensar o espetáculo em sua estruturação**, acompanhar o processo de concretização cênica dos projetos e se inserir numa aventura estética de longo prazo, partilhando com os demais membros da equipe as agruras e delícias de fazer teatro – a mais coletiva das artes.

Ivan Delmanto

Para resumir todas as atribuições da função, diria que o dramaturgista **é um filósofo dentro do processo de criação**, considerando aqui a definição dada por Deleuze para o filósofo: um criador de conceitos.

Lucienne Guedes

A síntese já está lá na primeira resposta. Mas pode-se somar a isso a sensação de que **é preciso esclarecer e valorizar o papel, para que todos possam considera-lo criador, igualmente.** Sei que esse problema não é só com o dramaturgista; há funções que são consideradas mais importantes que outras, o que, na minha maneira de ver, é um engano. Daí decorre, muitas vezes, diferença de cachê, etc.

Rosyane Trotta

Gosto muito das reflexões de Ana Pais. Ela diz, na página 27: “contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena”. Em síntese, é isso. O papel do dramaturgista consiste em produzir tensionamentos a partir da dualidade de seu próprio papel, situado entre a diferença e o engajamento. **Seu espaço de trabalho está entre o seu olhar e a cena.**

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Creio que já está mais ou menos explícito, mas sempre é bom tentar a síntese, ainda que muitas vezes impossível. Aqui estamos próximos desse limite porque o papel do dramaturgista sofreu desdobramentos e depende de interpretações e acordos. Se o defino como **um articulador dos conceitos do espetáculo**, isso vai desde a escolha do repertório (no caso de um dramaturgista fixado em uma companhia), passa pela organização dos materiais que devem e podem informar o trabalho dos atores e do diretor, passa pelo apoio (crítico) ao diretor no que concerne ao desenvolvimento do processo em sala de ensaio, participa da mesa de decisões sobre os aspectos formais do espetáculo (cenografia, figurino, trilha sonora, etc.), bem como dá voz ao pensamento estético do projeto cênico, criando os textos que deverão informar o público – às vezes isso pode incluir releases e informes. Em todos esses aspectos, ele está subordinado ao diretor e seu espaço de atuação depende de um acordo entre eles.

Cacá Brandão

“Ele cuida das margens do rio, como dito. E não apenas das margens da direita e da esquerda entre as quais as águas parecem correr. Mas também daquela **“terceira margem do rio”**, que dá título a um conto de Guimarães Rosa, e que te recomendo ler. Sobre os demais aspectos e outras fórmulas sintéticas sobre este papel do dramaturgista, remeto você e o futuro leitor de seu trabalho ou desta entrevista aos Diários de Montagem que eu e Eduardo escrevemos sobre as peças do Galpão.”

Obs.: De uma maneira imagética, essa percepção da síntese do papel do dramaturgista se refere a ele como uma espécie de cuidador. E a relação com a "terceira margem do rio" remete a uma instância, de certo modo, invisível, inconsciente e desconhecida do processo de criação cênica.

2 EXPERIÊNCIAS DO DRAMATURGISMO EM PROCESSO

COLABORATIVO

Neste capítulo, trataremos das atividades do dramaturgismo a partir das experiências de nosso trabalho em quatro processos de criação do grupo Teatro da Vertigem. Deles, selecionamos alguns casos com a intenção de pensar sobre a dimensão crítica da atuação do dramaturgismo, o que estamos chamando de um pensamento crítico em processo. Para isso, consideramos o dramaturgista como participante em percursos de criação que se desenvolvem a partir de duas características comuns a todos os trabalhos: o processo colaborativo e *site-specific work*.

Acerca desta última característica, levamos em conta a necessidade do aprofundamento sobre a relação entre o dramaturgismo e *site-specific*, conforme capítulo 3, dada a centralidade dos debates sobre a espacialidade e suas especificidades na prática do dramaturgista. Neste momento, é suficiente considerar que os trabalhos tratados têm o espaço como elemento fundamental, ou seja, um dramaturgismo crítico se constituindo por meio das especificidades dos espaços e na relação com a cidade. Assim, levando em conta as características físicas, culturais, históricas e simbólicas dos espaços, as criações realizadas ocorrem em espaços não convencionais, ou não institucionalizados. Entendemos que tais trabalhos acionam problemas de ordens estéticas e políticas. E configuram a delimitação da atuação do dramaturgismo para pensar sua ação crítica, conforme já referido.

No tocante à prática do dramaturgista em processo colaborativo de criação, tal processo prevê a participação de todos os integrantes, como destaca Antonio Araújo, nas seguintes palavras:

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de

criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. Sua dinâmica des-hierarquizada, mais do que representar uma “ausência” de hierarquias, aponta para um sistema de hierarquias momentâneas ou flutuantes, localizadas por algum momento em um determinado polo de criação (dramaturgia, encenação, interpretação etc.) para então, no momento seguinte, mover-se rumo a outro vértice artístico. (ARAÚJO, A., 2009, p.48)

Dentre as características desses processos, algumas são mais relevantes para a relação com o dramaturgismo, porque atingem diretamente sua prática. Como já analisado anteriormente, são aspectos basilares para pensar a prática do dramaturgismo: a intenção de estabelecer relações mais horizontalizadas entre as áreas criativas, ou seja, tratamentos menos hierarquizados entre todos os membros da equipe; a compreensão de que o depoimento pessoal²⁰ é imprescindível; a aposta na materialidade cênica como melhor critério para as escolhas; e, por fim, o entendimento de que o trabalho se nutre da crítica construtiva²¹ e do diálogo entre os criadores. Tendo em vista que cada percurso criativo pode experimentar variações na maneira colaborativa de se organizar, e não havendo um modelo exclusivo de prática de criação compartilhada, esses aspectos se sobressaem a partir da minha experiência desde 2010, nos trabalhos do grupo Teatro da Vertigem.

Diante dessa vivência, podemos afirmar que os processos de criação colaborativos são marcados por tempos mais extensos de duração, por maior abertura de “espaços” de proposição e de escuta entre todos os envolvidos e pela convicção de que a criação e a pesquisa artística são uma forma de conhecimento. Sendo esse o enquadramento sobre o qual a atuação do dramaturgismo mais consegue se desenvolver, uma plataforma fértil

²⁰ “(...) é um testemunho, uma confissão, uma opinião ou um posicionamento crítico realizado de forma cênica”, “(...) é a base sobre a qual se constrói a criação” (ARAÚJO, 2008, p.156 e 157)

²¹ “É a partir dos comentários e das impressões sobre o material visto que as escolhas serão definidas e que as perspectivas de desenvolvimento aparecerão. A crítica aqui, não tem o caráter apenas avaliador ou de julgamento, mas assume função propositiva, capaz de estimular e impulsionar os desdobramentos artísticos do projeto. (...) Por mais que se vejam cenas “prontas”, textos impressos, conformações estéticas “definidas” é preciso treinar o olhar para observar aquilo como algo em mutação. Não se observa – e se critica – apenas “o-que-é”, mas também “o-que-pode-vir-a-ser”. Essa percepção da potencialidade, do germe, do esporo, provoca uma abertura no campo de visão e evita abortos artísticos apressados e desnecessários” (ARAÚJO, 2008, p.169)

proporciona mais tempo para aprofundar a pesquisa, assim como maior liberdade de ação, pois compreendemos que, não almejando uma autoria específica de criação em seu trabalho, o dramaturgista pode transitar mais livremente entre as áreas de criação estabelecendo relações de maior confiança e cumplicidade.

Vale ressaltar que os argumentos desta pesquisa estão calcados na experiência deste pesquisador de integrar percursos criativos, cujo distanciamento crítico esperado para uma análise mais isenta, digamos assim, pode ser influenciado diante dessa proximidade com o processo de criação. Entretanto, gostaríamos de considerar que essa mesma experiência participativa possibilita também uma perspectiva de quem atua no interior da criação, sendo deste ponto de vista que gostaríamos de pensar a dimensão crítica da prática do dramaturgismo.

Na mesma direção, nos parece, para a qual André Lepecki aponta quando afirma que a prática dramatúrgica similar a de um historiógrafo da obra, onde nenhum elemento ou acontecimento pode ser considerado menor ou insignificante no momento em que aparece, como seria para um historiador. O que especificaria, no seu entender, "uma das principais razões porque a distância crítica da dramaturgia deve ser de uma proximidade absoluta: porque a distância elimina o menor e o microscópico."²² (LEPECKI, A. 2010, p. 174. Tradução nossa)

Nessa perspectiva, selecionamos episódios de quatro processos de criação do grupo Teatro da Vertigem em que participei como dramaturgista, desde 2011. São eles "Bom Retiro 958 metros" com estreia em 2012, "*Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*", em 2014, e "Patronato 999 metros", em 2015. Tais episódios foram recuperados especialmente a partir dos registros dos cadernos de ensaios deste pesquisador, mas também foram utilizadas outras fontes, como materiais de pesquisa, registros em blog, indicações de leituras, fotografias e troca de e-mails com membros da equipe.

²²"una de las principales razones por la que la distancia crítica para la dramaturgia debe ser de una proximidad absoluta: porque una distancia lejana elimina lo menor y lo microscópico."(LEPECKI, A. 2010, p. 174)

A fim de situar tais trabalhos, em que este dramaturgista participou, trazemos um breve histórico do grupo Teatro da Vertigem.

2.1 Breve histórico do Teatro da Vertigem

O Teatro da Vertigem iniciou seus trabalhos com experimentos baseados na Mecânica Clássica aplicados ao movimento expressivo do ator. Esta pesquisa gerou um repertório de treinamento que foi concretizado esteticamente e artisticamente com *O Paraíso Perdido* - primeiro espetáculo da companhia - que estreou um ano após o início das pesquisas na Igreja Santa Ifigênia, em São Paulo, e permaneceu em cartaz por oito meses consecutivos participando, ainda, de festivais nacionais.

Buscando desenvolver a ocupação de espaços não convencionais, o grupo iniciou seu segundo projeto, *O Livro de Jó*, aprofundando-se nas possibilidades cênicas do espaço e na exploração e utilização de objetos e materiais do local, que influenciaram diretamente todas as outras áreas de criação. O espetáculo estreou em 1995, no Hospital Humberto Primo em São Paulo.²³ Em 1998, *O Livro de Jó* foi o primeiro espetáculo brasileiro a representar o país no III Festival Internacional de Teatro Anton Tchekhov, em Moscou, em razão das comemorações do centenário do Teatro de Arte de Moscou.

Neste mesmo período o Teatro da Vertigem iniciou os trabalhos de pesquisa do espetáculo seguinte, *Apocalipse 1,11*, solidificando o processo colaborativo como modo de criação do grupo. Tal espetáculo estreou oficialmente, em janeiro de 2000, no antigo Presídio do Hipódromo, em São Paulo.²⁴ Essas três obras criadas configuraram a denominada Trilogia Bíblica, apresentada na íntegra em 2002 em São Paulo, na comemoração dos 10 anos

²³ Seguiu carreira apresentando-se em Curitiba, Porto Alegre, Rio de Janeiro, e também em Bogotá, na Colômbia, e em Århus na Dinamarca.

²⁴ Apresentou-se também em Curitiba, no Rio de Janeiro (no prédio do antigo DOPS) e no Festival Nacional de Londrina. Viajou, igualmente, para Lisboa, em Portugal, e para os festivais nacionais de Caracas, na Venezuela, de Colônia, na Alemanha e de Wrocław, na Polônia.

de existência do grupo²⁵. De maio a julho de 2003 realizou o projeto de residência artística na Casa Nº1, iniciativa inédita de parceria entre o Patrimônio Histórico, a Secretaria Municipal de Cultura e um grupo de teatro. Durante tal residência, desenvolveu seus estudos, treinamento e ensaios para a criação do projeto seguinte: *BR-3*. Em 2004, o grupo iniciou pesquisa de campo no bairro da Brasilândia, na periferia de São Paulo, desenvolvendo oficinas gratuitas aos moradores locais, além de realizar, através de uma ação continuada, um trabalho de instrumentalização artística de "oficineiros/multiplicadores" que já vinham mantendo projetos sociais na comunidade local. Em julho desse mesmo ano, a companhia realizou viagem por terra para Brasília/DF e Brasília/AC, como parte do processo de criação de *BR-3*.

Em 2005, o grupo LOT, uma associação cultural peruana para a investigação teatral multidisciplinar, convidou o Teatro da Vertigem para participar do projeto Zona Fronteriza. Juntos criaram uma intervenção artística num hotel abandonado no centro histórico de Lima, no Peru. Ao retornar ao Brasil, com o patrocínio da Petrobrás para manutenção de suas atividades desde então, o Teatro da Vertigem retoma os ensaios de *BR-3*, estreando o espetáculo no rio Tietê, em São Paulo, em fevereiro de 2006. Nesse mesmo ano, a convite do Itaú Cultural, o grupo participou da exposição Primeira Pessoa com a instalação e a performance Subtextos.

Na sequência, em janeiro de 2007, o grupo estreia *História de Amor (últimos capítulos)* de Jean-Luc Lagarce. Espetáculo vinculado à exposição sobre a trajetória dos 15 anos do grupo na galeria Olido em São Paulo. Em outubro de 2007, no Rio de Janeiro, o grupo participou do Festival Rio Cena Contemporânea retomando o espetáculo *BR-3*, desta vez, adaptado à Baía de Guanabara. Em janeiro de 2008 o grupo apresentou o espetáculo *O Livro de Jó*, em Santiago do Chile, e iniciou um projeto de intercâmbio artístico com dois outros grupos: o LOT de Lima, Peru, e o Zikzira, de Belo Horizonte. Deste intercâmbio foi criada a intervenção cênica *A Última Palavra é a Penúltima a*

²⁵ E ainda no Festival de São José do Rio Preto e no Festival de Belo Horizonte.

partir do texto *O Esgotado*, de Gilles Deleuze. Tal intervenção aconteceu na passagem subterrânea da Rua Xavier de Toledo, no centro de São Paulo, interditada desde 1998.

Neste mesmo ano realizou a ópera *Dido e Enéias*, de Henry Purcell, num dos galpões da central de produção de cenários e figurinos do Teatro Municipal. No ano seguinte, em 2009, a obra *O Castelo*, de Franz Kafka, serviu de inspiração para o próximo projeto do grupo, *Kastelo*, estreado em 2010, no prédio do SESC da Avenida Paulista. Ali dentro, o público assistiu, através do espaço envidraçado, às cenas realizadas no exterior do edifício. Ainda em 2010, após a estreia da versão filmada e do documentário sobre o espetáculo “BR-3”, o grupo iniciou seu projeto sobre o bairro do Bom Retiro. Paralelamente a este trabalho, o Teatro da Vertigem realizou a intervenção cênica “Mauismo”, no bairro da Bela Vista, local de sua sede e, também, convidou jovens diretores para a realização do projeto Leituras Encenadas.

No primeiro semestre de 2011, o grupo iniciou a etapa prática da pesquisa sobre o Bom Retiro, *in loco*, na Oficina Oswald de Andrade, visando à criação dramatúrgica. Concomitante realizou em sua sede o projeto Novos Encenadores, convidando jovens diretores para realizarem experimentos cênicos. Também, entre junho e julho de 2011²⁶, realizou a peça *Cartas de Despejo*, em sua sede, e a intervenção *Cidade Submersa*, no terreno da antiga rodoviária do bairro da Luz, no centro de São Paulo. No início de 2012, o grupo realizou residência artística no VRAC/L'Escaut Architecture, no âmbito do International Arts Festival Europalia, em Bruxelas. Em junho do mesmo ano, a pesquisa iniciada em 2010, estreia com o espetáculo Bom Retiro 958 metros em São Paulo. O trabalho busca utilizar o espaço urbano como campo de experimentação artística e, para tanto, propõe ao público uma caminhada cênica no bairro paulistano, participando de um trajeto urbano que inclui um centro de lojas, ruas, calçadas, cruzamentos, e um teatro já esquecido pela população da cidade.

²⁶ Em reconhecimento pela utilização da cidade como espaço cênico, o Teatro da Vertigem recebeu, em julho de 2011, a Golden Medal (Medalha de Ouro) de melhor espetáculo para a montagem de BR-3. Além disso, fez parte do pavilhão brasileiro da mesma mostra, o qual foi premiado com a Triga de Ouro.

No segundo semestre de 2012 o Teatro da Vertigem realiza a ópera *Orfeu e Eurídice* de Christoph W. Gluck, e o espaço escolhido é o inacabado complexo Praça das Artes no centro de São Paulo. Em 2013, o grupo continua com a temporada do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* até maio. Neste mesmo ano comemoramos 21 anos do grupo com o projeto 21 Vertigem 21, que trouxe a Praça da Artes no Centro de São Paulo, a exibição gratuita dos filmes: *A Trilogia Bíblica*, *BR-3* e *A última palavra é a penúltima*²⁷. Em 2014, a convite do *Villes en Scène*, o Teatro da Vertigem estreia o espetáculo “Dizer o que você não pensa em línguas que você não fala”. O trabalho é uma produção do Teatro Nacional da Bélgica com o Festival de Avignon e foi realizado na Bolsa de Valores de Bruxelas, e em Avignon, no *Hôtel des Monnaies*. Nesse mesmo ano, o grupo é convidado a participar da 31ª Bienal de Arte de São Paulo, recriando a intervenção de 2008, agora com o nome de *A última palavra é a penúltima 2.0*. No início de 2015, o Teatro da Vertigem, retornando ao Festival Santiago a Mil no Chile, estreia *Patronato 999 metros*. O trabalho adaptado a partir de *Bom Retiro 958 metros* é realizado no bairro Patronato que mantém os principais eixos de investigação do bairro paulistano, como a moda, a imigração, o consumo e as relações de trabalho.

Em 2015 o grupo, estreia *O Filho* seu projeto inspirado no texto *Carta ao Pai* de Franz Kafka com estreia em Agosto no Sesc Pompeia. Em 2017, estreou *Enquanto Ela Dormia*, no Sesi (Avenida Paulista), um espetáculo que evidencia os dramas do abuso feminino e do despotismo da sociedade em relação ao gênero. Desde final de 2017, visando o próximo trabalho, realiza discussões e pesquisa teórica a partir de uma pergunta, que também se tornou tema, acerca da pertinência de se pensar uma transformação social nos dias de hoje.

2.2 Processos de criação selecionados

²⁷ Entre janeiro e março de 2014, o Teatro da Vertigem, circulou nas cidades paulistas de: Santo André, São José do Rio Preto, Presidente Prudente e Catanduva, com o Espetáculo *História de Amor (Últimos Capítulos)*, os filmes da trilogia bíblica e oficinas.

Dos nove trabalhos em que o pesquisador colaborou como dramaturgista, entre eles *Cartas de despejo* (2011), *Cidade Submersa* (2011), *Residência artística VRAC/L'Escaut* (2012), *O Filho* (2015) e *Enquanto Ela Dormia* (2017), foram selecionados quatro espetáculos para estudo do dramaturgismo.

O primeiro é *Bom Retiro 958 metros*. O episódio escolhido acontece na fase final dos ensaios, e diz respeito a uma cena que ocorre no Teatro TAIB (Teatro de Arte Israelita Brasileiro). Esta casa de espetáculos desativada foi um dos principais palcos da cidade de São Paulo desde 1960, quando inaugurada até meados dos anos oitenta. Foi um dos três lugares ocupados pelo trabalho no bairro do Bom Retiro.

O segundo estudo de caso se refere ao processo de adaptação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* para o bairro do Patronato, na cidade de Santiago do Chile, com estreia em 2015. Selecionamos a parte inicial do processo de adaptação que demandou um trabalho específico do dramaturgista, especialmente ligado à necessidade de transpor a especificidade das problemáticas do bairro paulistano para outro local na capital chilena.

O terceiro caso diz respeito ao espetáculo *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*²⁸, particularmente o trabalho de criação do prólogo, nas escadarias do antigo edifício da Bolsa de Valores de Bruxelas, na Bélgica, em 2014. Embora o prólogo estivesse previsto desde a ocasião da confecção do texto, como parte de uma “dramaturgia paralela” construída pela encenação, sua criação se iniciou somente com o trabalho no espaço.

Cada um desses trabalhos selecionados tem o espaço, e as suas especificidades, como parte essencial de sua gênese²⁹, imbricado na criação.

2.2.1 Espetáculo “Bom Retiro 958 metros”: fase final dos ensaios

²⁸ Dizer o que não se pensa em língua que não se fala.

²⁹ Este é o sentido que a ideia de *site-specific* é tomada neste estudo.

Este trabalho teve como objetivo a criação dramatúrgica e cênica de um espetáculo cujo objeto de pesquisa foi o bairro paulistano do Bom Retiro³⁰. A título de contextualização, minha atuação como dramaturgista se deu em todo o processo de criação, desde os primeiros encontros em 2009, em seminários e discussões teóricas, até as últimas apresentações da segunda temporada do espetáculo, em abril de 2013. O trabalho teve sua estreia em junho de 2012. Foi uma intervenção no bairro do Bom Retiro e, ao mesmo tempo, uma deambulação cênica, ao ocupar um centro comercial (Shopping Lombroso), as ruas do bairro e o teatro TAIB, localizado no prédio do I.C.I.B. (Instituto Cultural Israelita Brasileiro). Foram duas temporadas que totalizaram 10 meses, com apresentações de quinta a domingo.

Antes, porém, de expor as etapas do percurso criativo, importa dizer que esta minha participação no processo de criação do “Bom Retiro 958 metros” foi meu primeiro trabalho profissional como dramaturgista. Há de se reconhecer que tal condição contribuiu para um comportamento mais tímido, inicialmente, ainda que seja um traço de personalidade, e uma execução de modo mais passivo das tarefas. Isso significa, vale ressaltar, reconhecer também grande interesse e gosto, não apenas pelo pensamento crítico e teórico, devido aos meus trabalhos anteriores como professor em escolas de teatro e como membro de um grupo de pesquisa em cultura e sociedade do espetáculo, mas também pelo próprio trabalho de materializar cenicamente e poeticamente ideias, conceitos e sentimentos, calcados em experiências anteriores de coordenar um núcleo de pesquisa teatral, dirigir trabalhos cênicos e, ainda, da prática como ator.

Parece-nos relevante tocar nesse ponto porque foi possível vivenciar e, simultaneamente, constatar no interior do percurso criativo do Teatro da Vertigem um modo de trabalhar colaborativamente, em um ambiente favorável de mais abertura para a escuta e para proposições, um processo em si pedagógico. Portanto, o meu trabalho no projeto Bom Retiro assume uma “tonalidade” de aprendizado, contudo, gosto de pensar também como um

³⁰ Área: 4 Km²; População aprox.: 34.000 hab.; Limites: Norte: Rio Tietê. Leste: Duas grandes avenidas (Avenida Cruzeiro do Sul e Avenida do Estado). Sul: Rua Mauá/Via Férrea da CPTM. Oeste: Via Férrea da CPTM (Linha 8), Viaduto Engenheiro Orlando Murgel, Avenida Rudge e Ponte da Casa Verde (início)

encontro com o grupo, com profissionais talentosos e com o diretor, e também dramaturgista, Antonio Araújo. Assim, tratando-se do percurso criativo, as pesquisas teórica, de campo e prática constituíram etapas do trabalho, que serão explicitadas de acordo com o processo descrito neste capítulo. Lembramos, todavia, que a divisão entre as fases de pesquisa possui caráter didático, com a finalidade de marcar a ênfase dada a diferentes momentos do processo, uma vez que as atividades correspondentes a uma fase podem ocorrer concomitantemente a outras. Ou seja, as etapas de pesquisa não são estanques.

Um exemplo disso aconteceu quando já estávamos com o texto em suas últimas versões³¹, trabalhando também o registro de interpretação de atrizes e atores. Em um determinado momento, sentimos a necessidade de pesquisar por referências que pudessem ajudar a pensar e materializar, de certa forma, a força expressiva, presença e disposição em cena, de modo que, uma atriz e eu, fomos para um trabalho de mesa. A partir de dois vídeos de caráter documental, discutimos sobre os aspectos conceituais, como também os procedimentos utilizados no trabalho da artista e performer Orlan. Interessante notar que, a partir do questionamento feito por Antonio Araújo, em nossa reunião do núcleo de direção³², sobre o registro de atuação dessa atriz, resultou em uma indicação de investigação que se orientou também em poder conectá-la ao trabalho de uma performer que parecia corresponder à coragem e a uma disposição subjetiva que a atriz já demonstrava possuir.

O percurso de pesquisa teve diferentes momentos. Os primeiros encontros em 2009 se concentraram nos meses de abril³³, maio³⁴, agosto³⁵,

³¹ Ao total foram oito versões até a estreia. Depois disso houve alterações mais pontuais

³² Direção, co-direção, assistência de direção e dramaturgismo

³³ Discussão e seminários a partir do livro *"Site-specific Art: performance, place and Documentation"* de Nick Kaye. *Introduction: site-specifics* e o capítulo *Materials*

³⁴ Seminários referentes ao livro "Confiança e medo na cidade" de Zigmunt Bauman. Capítulos: Confiança e medo na cidade; Buscar abrigo na caixa de Pandora: medo e incerteza na vida urbana; Viver com estrangeiros. Discussão a partir do livro *One place after another* de Miwon Kwon. Minha participação no 1º Simpósio IJUSP - São Paulo Terra de Imigrantes.

³⁵ Nos meses de agosto, setembro e outubro de 2009 as atividades se dividiram entre : seminários e debates a partir do livro "Apologia da Deriva" de Paola Berenstein Jacques; Discussão sobre a tese de doutorado "Questão do trabalho escravo dos bolivianos em São Paulo" de Denise Pasello Valente Novais, e sobre documentário "Nação Oculta" de Diego Arraya. Além do estudo sobre as práticas "*Site-specific*", passamos por discussões a respeito das práticas do movimento Situacionista nas décadas de 50 e 60.

setembro e outubro, na sede do grupo. Eles serviram para se debater aspectos conceituais em torno de temas que problematizam a relação da arte com a cidade, acerca do *site-specific* e das práticas situacionistas realizadas pela I.S. (Internacional Situacionista), como também sobre as características da vida contemporânea nas grandes metrópoles. Filmes e documentários que retratavam a cidade de São Paulo e, particularmente, o bairro do Bom Retiro fizeram parte igualmente desta etapa de pesquisa teórica, como também as participações em atividades externas que possuíam afinidade com o “universo” do Bom Retiro, por exemplo, o Simpósio IJUSP – São Paulo Terra de Imigrantes realizado em maio 2009. Claro que, nesse percurso, as discussões alcançaram níveis de aprofundamento diversos, contudo suficientes para delinear as próximas fases do trabalho, que seguiram dando continuidade à pesquisa teórica e ao início da pesquisa de campo.

A partir de maio de 2010, foram organizados três ciclos de palestras, abertas ao público, focando as seguintes temáticas: Bom Retiro: sociabilidade urbana e segregação; Bom Retiro: migração e multiculturalismo; Intervenções Artísticas em Espaços Públicos. Esses três ciclos foram realizados nos meses de maio, julho e setembro, na sede de grupo. Sociólogos, antropólogos, psicólogo social, historiador, arquitetos, artistas audiovisuais, artistas plásticos e críticos fomentaram, ao longo de 12 (doze) encontros públicos, debates que ampliaram e, ao mesmo tempo, problematizaram a compreensão do que seria a atuação do grupo no bairro. Ainda em 2010³⁶ foram realizados encontros e discussões a partir de filmes e documentários, as primeiras entrevistas e participações em seminários e oficinas, além de visitas a eventos culturais e religiosos relacionados às diferentes etnias.

³⁶ Agosto 2010: filme sobre as eleições de 2001 na Bolívia “Crise é o nosso negócio”; Seminário: imigração Latina no Brasil: o caso dos bolivianos em São Paulo. Setembro 2010: Experiências de deriva no bairro Bom Retiro; Primeira visita à feira Kantuta, no bairro do Pari; Participação em uma missa, na igreja São Kim Degun, frequentada pela comunidade coreana do Bom Retiro; Visita a um bar dançante e Karaokê exclusivo para os coreanos. Outubro 2010: Experiências de deriva no bairro Bom Retiro; Encontro com o CAMI (Centro de Apoio e Pastoral do Migrante); Seminário: Criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas. I.D. Bairro. Centro Cultural Espanha; minha participação na Oficina “Internacional Situacionista” com Tom Macdonough no Centro Cultural São Paulo. Urbânia.

2.2.2 Síntese do trabalho no espaço

Em janeiro de 2011, foi estabelecida a sede avançada do grupo na Oficina Cultural Oswald de Andrade, tendo início a etapa prática da pesquisa³⁷ com improvisações e *workshops* por todo o bairro, seguindo até o mês de março. Momento em que realizamos o “varal”, uma seleção de cenas, jogos e imagens trabalhados nos três primeiros meses do ano, que totalizou cento e quatro 104 (cento e quatro) inserções, incluindo os deslocamentos entre os primeiros espaços escolhidos no bairro – a primeira opção de um centro comercial, o belo edifício do antigo Desinfectório Central da cidade, a Oficina Oswald de Andrade e o Teatro TAIB. A apresentação do “varal” ocorreu ao final do mês de março, marcando o início do período que o dramaturgo teve para escrever a primeira versão do texto.

Nesses três meses de imersão no bairro, ocorreram as visitas de reconhecimento do Bom Retiro, sendo a primeira delas guiada pela arquiteta e urbanista, Raquel Rolnik. Além disso, ocorreu a prática da deriva que, como se sabe, se constitui em uma “técnica de passagem rápida por ambiências variadas para o reconhecimento dos efeitos de natureza psicogeográfica³⁸ e à afirmação de um comportamento lúdico-construtivo.³⁹” (Debord, 2003, p.87) A deriva foi um dos diversos procedimentos criados pelo movimento de artistas,

³⁷ ANEXO 1 (etapas do processo de criação)

³⁸Relativo à psicogeografia, que é o “estudo dos efeitos exatos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que agem diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (publicada na revista IS no.1, junho de 1958 In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 65.)

³⁹Por vários dias, em diferentes períodos pela tarde, noite e madrugada, todos os integrantes do processo saíam em deriva pelo bairro sozinhos e, às vezes, acompanhados. Para cada jornada que consistia em uma caminhada de caráter exploratório, se definia um dispositivo a cumprir, por exemplo, seguir alguém com uma sacola de compras; mudar o rumo da caminhada ao avistar alguém que se assemelhe a um boliviano; virar à direita ao ver a luz verde de um semáforo, e assim por diante. Ou seja, estipulava-se uma espécie de jogo com suas regras, os dispositivos, que conferiam a diferença entre uma deriva e um passeio, ou um simples vagar.

ativistas e pensadores chamado Internacional Situacionista, tendo na figura de Guy Debord seu principal expoente⁴⁰.

Ao mesmo tempo em que as improvisações e *workshops*⁴¹ aconteciam, também eram realizadas as entrevistas.⁴² Tal percurso foi deixando mais evidente os principais eixos de investigação do trabalho: o universo da moda e da indústria têxtil, a imigração, o consumo e as relações de trabalho. Em relação ao contexto, o bairro se destaca por exercer o papel de uma significativa porta de entrada da cidade, ao longo de sua história. Trata-se de uma área geográfica que, além de ser um lugar de passagem, se singulariza pela combinação e tensão entre as diferentes etnias que ali permanecem e coabitam, sobretudo judeus, coreanos e bolivianos.

A partir dos eixos temáticos foi estabelecida uma pergunta-chave para toda a equipe de criação e que serviria como estímulo para um depoimento pessoal cênico: “de qual Bom Retiro você quer falar?” Além disso, eram solicitadas experiências-dia, atividades nas quais todos os integrantes do grupo vivenciavam uma espécie de “mergulho” em determinada etnia: experiência-dia sobre os bolivianos, por exemplo, em que todos tinham de falar em portunhol; a experiência-dia sobre os judeus progressistas; a experiência dia sobre os coreanos, e assim por diante.

⁴⁰Os procedimentos criados pelos situacionistas faziam parte de um projeto maior de uma ação revolucionária no campo da cultura, contra a passividade e a alienação da sociedade, assim como de uma crítica ao planejamento urbano funcionalista, fundada em uma racionalidade cartesiana, baseada no movimento moderno no urbanismo e na arquitetura. A ideia principal da Internacional Situacionista era a construção de situações, “a construção concreta de ambiências momentâneas da vida, e sua transformação em uma qualidade passional superior”. (DEBORD, 2003, p.54)

⁴¹Podemos dizer que são micro cenas ou cenas individuais criadas pelos atores, ou por qualquer integrante do percurso criativo, como resposta a um estímulo, seja a partir de uma pergunta, de um texto teórico, de um filme etc., que contém certo ponto de vista de seu(s) propositor(es) e podem ser elaboradas considerando vários elementos para sua criação, por exemplo, trilha sonora, iluminação, texto, cenografia, personagens etc. Mirian Rinaldi especifica “No Teatro da Vertigem, o *workshop* é a mais efetiva expressão autoral dos atores em processo colaborativo. Denominamos *workshop* uma cena criada pelo ator em resposta a uma pergunta ou um tema lançados em sala de ensaio. (...) Do ponto de vista do ator do Vertigem, pode-se dizer que o *workshop* é a atividade que melhor potencializa as qualidades do depoimento artístico autoral. Pois cada palavra ou pergunta deve ser trazida para o campo pessoal do ator, e associada a algum fato de sua vida ou de sua experiência”. (RINALDI, 2006, p.136 e 137)

⁴² Com pessoas do bairro que pudessem representar cada uma das etnias envolvidas na pesquisa: judeus, coreanos e bolivianos.

Nesse período tentou-se estabelecer contato com situações que pudessem revelar e aprofundar algum tipo de leitura da complexidade do bairro. A investigação levou o grupo a acessar certa realidade objetiva ligada às condições materiais de produção da vida do bairro, como aconteceu, por exemplo, nas visitas realizadas nas oficinas de costura clandestinas que prestam serviços ao comércio e a indústria de produtos têxteis e utilizam mão de obra análoga à escravidão de trabalhadoras e trabalhadores bolivianos. O mesmo aconteceu nos laboratórios de observação do consumo de "crack" nas ruas da região do bairro da Luz, assim como nas vivências no agitado ambiente comercial das ruas do Bom Retiro.

Tais experiências em trabalho coletivo conferiam à pesquisa um rico caráter sociológico e antropológico, pois possibilitaram o envolvimento concreto de todos nós da equipe de criação em determinadas atividades sociais, as quais se transformavam em material sensível para a elaboração de improvisações e *workshops* nos mais diversos espaços espalhados pelo bairro. Uma operação que inseria e, simultaneamente, friccionava as subjetividades dos integrantes do grupo⁴³, especialmente dos atores, diretamente com as circunstâncias da realidade viva do bairro. O espaço urbano servia como lugar de ensaio onde se exercitavam, teatralmente, formas e conteúdos que diziam respeito à realidade "sombria", em especial àquela menos visível na vida diurna do bairro. Trabalho esse que acabou por constituir parte significativa do substrato dramático que compôs o espetáculo.

Foram etapas em que, por meio da experiência subjetiva da equipe, a investigação tentou mapear as características do objeto de estudo que, depois, se transformava em material cênico. Nesse sentido, o direcionamento das atividades era motivado não só pelas respostas cênicas dos integrantes do processo, como também pelas novas descobertas que se originavam dos estudos históricos e teóricos a respeito do Bom Retiro e das questões pertinentes a cada eixo da pesquisa.

⁴³Todos envolvidos nas áreas de atuação, dramaturgia, trilha sonora, iluminação, dramaturgismo, direção, assistência de direção.

Um desdobramento significativo dos estudos históricos e teóricos, no âmbito da criação da narrativa, foi o caso da peça *Dibuk*, cujo surgimento⁴⁴ se deu a partir de uma das pesquisas conduzidas por mim, referenciada em um dos seminários apresentados para toda a equipe. A referência ao *Dibuk*⁴⁵ chegou a ganhar dimensões estruturantes para o trabalho como um todo, na encenação e, principalmente, na dramaturgia. A peça foi mencionada a primeira vez em uma apresentação que fiz acerca da pesquisa sobre a comunidade judaica. Tal comunidade, assim como o espaço do ICIB e do Teatro TAIB, constituíram um dos núcleos mais significativos, e marcantes, da investigação com maior tempo de trabalho investido pelo dramaturgismo.

O Teatro TAIB, por exemplo, foi o lugar em que o dramaturgista em parceria com o responsável pela iluminação do trabalho, e integrante do grupo, Guilherme Bonfanti, propuseram uma vivência, em todas as instalações do teatro, durante uma tarde, a toda a equipe, com o intuito de experimentarmos sensivelmente aquele espaço e, ao mesmo tempo, tentar exprimir a força de mobilização que o lugar produzia em nós.

No Arquivo Histórico Judaico Brasileiro, a pesquisa sobre a comunidade judaica indicou que uma das referências históricas do teatro foi a peça “O *Dibuk*”, encenada naquele palco do TAIB em 1963, sob a direção de Graça Melo, pelo importante grupo de teatro chamado *Dramkraiz*⁴⁶ (Grupo Dramático),

⁴⁴Entendemos que as descobertas, ou parte delas, também acontecem porque a própria pesquisa imanta, para dentro dela mesma, materiais de toda ordem em seu processo de formatividade, inclusive contingentes, na esteira de como pensou Luigi Pareyson, de uma forma formante, como já mencionamos.

⁴⁵ Sinopse O *Dibuk*, de Sch. An--Ski – Dois amigos fazem um acordo, tendo como testemunha um demônio: se um tiver um filho e o outro, uma filha, ambos os filhos devem se casar. Se a promessa não for cumprida, os dois amigos morrem.

Segundo Jacó Guinsburg, “A peça do An-Ski é uma obra-prima do teatro ídiche. Ele foi um dos dirigentes do Partido Socialista Revolucionário da Rússia, metido no movimento anterior à Primeira Guerra. Quando estourou a revolução, foi deputado; quando os bolcheviques assumiram, teve que fugir. Mas antes disso era um interessado em etnografia e folclore. Pouco antes da guerra, fez uma expedição às regiões mais habitadas pelos judeus na Europa Oriental e colheu elementos da cultura popular, entre os quais as histórias que formam “O *Dibuk*.” - Jacó Guinsburg, 95, revê seus 70 anos na edição de livros NELSON DE SÁ – ilustríssima - 29/01/2017 - <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2017/01/1853544-jaco-guinsburg-95-reve-seus-70-anos-na-edicao-de-livros.shtml>

⁴⁶ “Nos anos 20 nasce o Clube *Tsukunft*, palavra que significa ‘futuro’ em ídiche, nome comumente utilizado pelos grupos organizados de jovens ligados ao *Bund* na Europa oriental.(...) Na década de 30, já melhor estruturado, passa a se chamar *Yugend Club*, ou clube da Juventude, e começa a expandir suas atividades com o *Dramkraiz*” p.25-6, in Casa do Povo – Reocupação e Projeto no Bom Retiro, dezembro de 2013, trabalho final de graduação de Ilan Szklo

vinculado à comunidade dos judeus progressistas que fundaram o ICIB, também chamada de Casa do Povo. A peça foi representada na língua ídiche, a língua errante,⁴⁷ que marca profundamente a cultura de seus fundadores.

Talvez, essas características funcionaram como um fator motivador da curiosidade de toda a equipe em conhecer mais sobre a peça. Depois daquela apresentação sobre a parte da história do espaço e daquela comunidade judaica específica, na qual mencionei a peça Dibuk, o trabalho se desdobrou em uma leitura realizada pelos atores, de um trecho que selecionei. Esses contatos com a obra repercutiram em propostas de *workshops* e foram adquirindo formas cênicas de impacto e força expressiva, que acabaram sendo, algumas delas, selecionadas pelo núcleo de direção para fazerem parte do último “corrido”, o varal, apresentado, como mencionamos, ao final do mês de março, momento que marcou o início do período destinado para a elaboração do texto. A referência ao Dibuk se manteve na primeira versão do texto do espetáculo de maneira ainda mais incisiva, tornando-se uma linha narrativa estruturante da peça⁴⁸, inclusive servindo, em algumas versões, à proposta do título do espetáculo: Dibuktronic. Durante o processo de criação da dramaturgia até a última versão do texto, este nome foi atribuído a uma personagem fantasmática que perpassa praticamente toda a peça, sendo referenciada por outros personagens. Embora tais referências da peça “O Dibuk” tenham se tonado excessivas e, depois, tenhamos trabalhado para equilibrar o texto, assim como a encenação, com outras linhas de força, é significativo notar a função que adquiriu a peça “O Dibuk” no trabalho final.

⁴⁷ Como a caracterizou o professor Jacó Guinsburg em GUINSBURG, Jacó. Aventuras de uma língua errante: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996.

⁴⁸ Alguns personagens & outros fantasmas: Guia turística; O judeu errante; A noiva; O noivo preterido (Hannan); O noivo pretendente; A mãe morta; O pai Hannan; Dibutronic; Rabino; Super-rabino; O gólem; Super-bureka; O mensageiro; Rejany; Rocío; O boliviano carente; Manequim quebrada 1; Manequim quebrada 2; A gerente da oficina de costura; As costureiras bolivianas; La niña-lhama; A vendedora coreana; A manequim defeituosa; A faxineira filósofa; A consumidora; A compradora gorda; O cracômano; Manequim do demônio 1; Manequim do demônio 2; Manequim do demônio 3; Rapaz coreano 1 (ator do filme); Rapaz coreano 2 (ator do filme); Pedreiro nordestino 1 (ator do filme); Pedreiro nordestino 2 (ator do filme); Coros; Operários da companhia de luz; Homens bolivianos com bebês de colo; Manequins; Agentes sanitários; Pedreiros; Lixeiros; Modelos; Cracômanos; As putas; As noivas; Os mordomos; Os juizes

Outro ponto a se notar é que pesquisa realizada sobre o “universo” dos judeus progressistas fez com que evitássemos certos estereótipos, por exemplo ao se referir a eles como comunistas, ou ao trazer algo mais explícito dessa dimensão ideológica para o espetáculo. Isso sem mencionar outros estereótipos mais óbvios que remetem ao judeu como avaro e desonesto. Desse modo, compreendemos que a investigação sobre uma comunidade específica estimulada pelo espaço produziu uma forma de conhecimento e, ao mesmo tempo, um olhar crítico do próprio trabalho, de modo que uma das facetas da representação do judeu adquiriu feições de um terrorista poético, evidentemente mais próximas das características daquela comunidade de judeus progressistas.

Assim sendo, a partir da experiência de participação como dramaturgista de todo percurso de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, apresentaremos um recorte do processo criativo para discutir especificamente a construção de sentidos de uma cena - Dança dos Cracômanos. Dessa maneira gostaríamos de problematizar a atuação do dramaturgismo acerca do debate gerado por sua intervenção, na linha do que chamamos de pensamento crítico em processo de criação ou um dramaturgismo crítico. O debate diz respeito a escolhas e, por consequência, a como dispor o espírito crítico desejado durante o processo.

Esta passagem a ser analisada do percurso é somente um exemplo, lembrando que cada processo e cada contexto de criação produzirão suas questões específicas, entretanto, queremos destacar que, invariavelmente, por se tratar de um trabalho *site-specific* ocorrerão problematizações de ordem estética e política.

2.2.3 Cena: Dança Cracômanos

Este recorte - a cena se chamava Dança Cracômanos⁴⁹ - ocorreu na fase final dos ensaios, em maio de 2012, próximo à estreia em 12 de junho. O trabalho estava em fase de lapidação e ajustes na dramaturgia, na atuação e,

⁴⁹ ANEXO 2 (p.182)

principalmente, na encenação. A cena acontecia no palco deteriorado do antigo teatro TAIB. A trilha sonora original, marcadamente dançante e em alto volume, foi composta a partir de camadas sonoras que remetem a elementos rítmicos e vozes de três etnias. Os dez atores, como usuários de crack, formavam um conjunto que compunha a dimensão coral da cena. Possuíam uma trajetória vinculada ao Cracômano, personagem central da cena, uma espécie de corifeu na dança, e um dos personagens principais do espetáculo. A dança integrava a última parte do espetáculo e marcava o final de suas trajetórias. A iluminação era acentuadamente colorida e agitada, remetendo a grandes shows em palco, tipo musicais da *Broadway*. Já a projeção, de modo mais sutil, mostrava ao fundo e nas laterais do palco, imagens estilizadas de paisagem urbana que remetiam a uma metrópole de atmosfera desértica e chuvosa. O figurino e os apetrechos foram criados de modo um tanto realista, a fim de evidenciar que poderiam compor a imagem de usuários de crack na cidade.

O começo da cena Dança dos Cracômanos se dá quando todos os personagens usuários de crack se juntam no palco para fumarem seus cachimbos. Antes, estavam fora do palco junto à plateia com iluminação mínima, praticamente em *black out*, se provocando mutuamente, como se estivessem em certo tipo de estado alterado provocado por uma crise de abstinência. Quando o primeiro deles dispara para o palco e "acende seu cachimbo", todos correm e se juntam para fumar, cada um com seu isqueiro. A partir dessa formação, que era a "deixa" para iniciar a trilha, começa uma dança, teatralizada, cuja coreografia foi criada por uma dançarina profissional, Renata Melo.

A cena acontecia com todos, Coro de Cracômanos e Cracômano, criando uma coreografia com certo grau de complexidade, que sugeria uma dança "profissional", pois se notava que, tanto a distribuição quanto a movimentação e o gestual dos corpos, foram desenhadas e ensaiadas. A expressão desses corpos variava entre uma leveza, certo tom de brincadeira, que soava deslocada sensivelmente entre o corpo e a dança, e uma entrega mais visceral e expressiva, indiciando certo engajamento do ator na personagem. A dança se desenrola nessa chave até que a música para, e

então o Coro de Cracômanos sai do palco, ficando apenas o Cracômano que prosseguiria a cena.

O momento específico do processo de criação para o qual estamos chamando a atenção ocorreu após um ensaio geral, já perto da estreia, aproximadamente duas semanas antes, durante a reunião do núcleo de direção, composto nesse dia pelo diretor Antonio Araújo, pela codiretora Eliana Monteiro, pelo assistente de direção Francis Whilker, pela pesquisadora convidada Beth Néspoli e por mim, enquanto dramaturgista. Esses encontros do núcleo aconteciam todos os dias após os ensaios, sendo que uma vez na semana, geralmente às sextas-feiras, eram dedicados mais extensamente para discussões críticas e de ordem mais conceitual, um momento exclusivo e com mais tempo, para que os integrantes pudessem fazer cada um seu balanço da semana. Vários ensaios gerais já haviam ocorrido e toda a vez que essa dança acontecia certo incômodo a mim se apresentava.

A cena era potente, capaz de encantar, de mobilizar sensorialmente, visualmente e auditivamente. Mas, simultaneamente, produzia uma sensação estranha ao expor uma situação de usuários de crack como dançarinos. Evidentemente o teor crítico se mostrava por meio da “paisagem” absurda, *no sense*, de vê-los coreografados naquele palco e, sendo assim, com este raciocínio, parecia difícil elaborar uma argumentação que pudesse justificar o incômodo dentro do núcleo de direção e construir uma crítica construtiva à cena.

À medida em que a cena se repetia nos ensaios, o incômodo persistia, suscitando nos interrogar sobre a origem desse incômodo. Havia o impacto sensorial por meio da atração do olhar para certa maestria, para a boa condução dos movimentos dos atores como dançarinos. Essa constatação nos interpelava a exclamar “Como eles ensaiaram bem a coreografia, como está bem feito”, ou seja, havia uma atração desproporcional do olhar diante da forma. Essa situação parecia subtrair do conteúdo da cena o sentimento de absurdo e, ao mesmo tempo, enternecedor do significado daquela situação, como se pudssemos, de fato, chegar a assistir um musical da *Broadway* com usuários de crack sendo representados. Ou seja, o incômodo era imaginar um

futuro no qual essa representação pudesse ser percebida como normal, ou banal, mesmo ocorrendo em um palco em ruínas.

O impacto desta cena permitia diferenciá-la de outras passagens em que a música e a dança geravam encantamento formal da plateia, como na cena que acontecia no shopping. Nesta, havia a interação entre duas personagens principais, a Manequim Defeituosa e a Faxineira Filósofa, e uma dança de manequins coreanas em um segundo plano. Embora nas duas cenas se apresentasse uma marcada referência musical ligada ao universo do entretenimento (no TAIB como *Broadway* e no centro comercial com a música tema do filme animado “Aladdin”, de *Walt Disney*), nesta última parecia haver uma crítica mais incisiva a uma representação do mundo como uma “bolha”, uma vez que acontecia em um shopping center, um espaço simbolicamente também marcado pela ideia de consumo. Nessa relação entre espaço e música, havia uma espécie de reforço do teor crítico. Afinal, seja a música, melodicamente mais familiar aos ouvidos, seja o espaço do shopping, se referenciavam mutuamente à cultura de consumo – de mercadorias, do mundo da moda e da arte como entretenimento.

Outro aspecto que diferenciava as duas cenas era a presença do diálogo durante a música, na forma mista entre rítmica e prosa. Ainda que trazendo certo encantamento e ar de comichão, do seu conteúdo brotava uma expressão poética e, ao mesmo tempo, patética, quando a Manequim Defeituosa desempregada estava a ser despachada de uma vaga de emprego em uma das lojas do shopping por causa dos novos manequins, procedentes da Coreia e com certificado de qualidade “ISO 9000”, que chegaram e ocupavam todas as vagas de emprego.

É possível dizer também que, na cena do musical no shopping, a beleza contrastou com a realidade, no sentido em que observa Jean Galard⁵⁰ ao pensar sobre “ato estético” como algo que pode enfeitar a realidade, poetizá-la,

⁵⁰ “Ora ele enfeita a realidade, a maquia, a poetiza. Ora se revela a realidade em seus instantes de graça ou nas inúmeras figuras da desgraça, apreende a profundidade de uma situação, a imensidão de um momento fugidio. Seria preciso banir a palavra “estética”, de tal forma está carregada de conotações insípidas, de tal forma está associada ao deleite agradável, à autocomiseração, se não corrésemos o risco, ao abandoná-la, de perder de vista que alguns momentos demonstram, por meio de uma esplendorosa concisão, a complexidade e a densidade do mundo.” (GALARD, 2012, p.32)

ou como um procedimento de revelação da realidade, e também crítico. Diferentemente do musical no TAIB.

Essa discussão de natureza estética, exposta por Galard, foi acessada a partir de um incômodo com determinadas sensações que a dança mobilizava – certo encantamento com as luzes, o som, a precisão da coreografia, como se destituísse o palco em ruínas e o teatro destruído da complexidade que os envolvia. Como já nos referimos, o fato de trazermos esse exemplo da dança para pensar o que chamamos de um dramaturgismo crítico, um pensamento crítico em processo, não se refere a um julgamento de certo ou errado, nem mesmo de saber se o procedimento de distanciamento entre os atores e seus personagens foi efetivo ou não, mas tentar extrair uma passagem do processo que foi resultado de trabalho sobre o gosto, sobre nossa complacência com as sensações que a cena oferece, e de não se render ao prazer fácil.

Até que, naquela reunião feita pouco antes da estreia, expus o incômodo gerado pela cena da dança. As impressões indicavam uma problematização que parecia mostrar que o trabalho, de certo modo, "concordava" com essa realidade social do mundo do crack, quando parecia assumir uma estetização espetacular dessa condição, como se a estivesse banalizando, a ponto de retratá-la de modo distante. Essa distância se manifestava de modo um tanto irônico, até desdenhoso, ligeiro ou indiferente, resultando em uma crítica vazia, ou seja, o oposto do que se desejava. De maneira diferente, outras impressões, expressas na reunião, indicavam que a crítica não era vazia, pois sua força estava dada de antemão em razão do espaço onde a dança acontecia, pois havia uma relação de atrito entre a cena e a dança. A coreografia realizada em um palco abandonado de um teatro em ruínas já operaria um comentário em chave de paródia. Já havia uma crítica implícita a partir de uma dança, tipo musical da Broadway, acontecendo naquele teatro deteriorado, com uma fricção entre a "narrativa do espaço" e da expressão daqueles corpos.

Nesse momento do processo⁵¹, minha atuação enquanto dramaturgista caminhava no sentido de repensar o teor crítico da cena. Após uma rodada de impressões e argumentações entre todos integrantes do núcleo de direção, se decidiu fazer um teste para tentar deixar a cena mais explícita. A proposta era usar um recurso de distanciamento do ator em relação ao personagem, ao mostrar os atores do coro se desfazendo de parte de seu figurino diante do público, como se estivessem conscientes da atitude tomada. Podemos dizer que esse foi um procedimento “clássico” de quebra de quarta parede em determinado momento da coreografia, em que os atores vinham para o proscênio e se desfaziam de seus cobertores para apenas olhar, em silêncio, os espectadores por um momento. O que trouxe para o primeiro plano certo estranhamento, uma quebra da representação, como se fosse possível localizar um motivo para aquela ação. Ela evidenciava, apenas por gestos, um modo de exprimir um ponto de vista de desacordo dos atores em representar aquelas personagens daquela maneira.

Em razão da proximidade da estreia não sabíamos como essa modificação da cena seria recebida pelos atores. Entretanto, ao ser comunicada a alteração, houve uma adesão imediata e foi possível notar certa aprovação geral e a compreensão dos motivos. A partir de então, os ensaios da dança foram realizados com a modificação, e nas reuniões posteriores foi decidido que a cena permaneceria com a nova ação dos atores, havendo certo consenso de que a cena ganhou em contundência, pois contribuía para expor a conotação crítica de certa “glamourização” ou espetacularização da situação, um ponto de vista tanto do trabalho quanto dos atores envolvidos na Dança dos Cracômanos.

Independentemente se uma crítica se efetivou ou não, situações como essa que acabamos de descrever levantam problematizações que perpassam a atividade do dramaturgista como um todo. Nos interessa pensar acerca desse campo de tensões que se estendem eventualmente a outros processos,

⁵¹ Nesta etapa próxima à estreia, o processo de criação geralmente se encontra tumultuado em razão da multiplicidade de demandas de todas as áreas criativas e de toda ordem, desde decisões sobre o que fica e vai para a cena até as soluções técnicas, de cenografia, de figurino, de marcação de espaço, de contra regagem, de interpretação dos atores, assim como os longos ensaios de marcação para iluminação, trilha sonora, projeção etc.

evidenciando os tipos de problematização conceitual pertinente e necessária ao desenvolvimento da prática. Portanto, o caso da Dança dos Cracômanos revela a necessidade que o próprio pensamento crítico reflita em um movimento de auto problematização constante.

2.3 Espetáculo Patronato 999 metros: adaptação do trabalho Bom Retiro 958 metros

No início de 2015, o Teatro da Vertigem estreia “Patronato 999 metros” no Festival Santiago a Mil, no Chile, uma adaptação a partir de “Bom Retiro 958 metros”. O percurso criativo do espetáculo, apresentado na cidade de Santiago, teve seu início no mês de outubro de 2014, mais de um ano e meio após o final da temporada do espetáculo “Bom Retiro 958 metros”. É um trabalho que nasceu a partir de outro e se originou de um convite do Festival Santiago a Mil. Segundo os organizadores do festival, que assistiram o trabalho realizado em São Paulo, havia semelhanças entre o bairro paulistano Bom Retiro e o bairro Patronato.

Este trabalho trouxe para o interior do núcleo de criação questionamentos acerca de como fazer a adaptação de um espetáculo a outro, pois se trata de um percurso criativo que lida com o espaço urbano de duas cidades latino-americanas. Por referir-se a uma obra *site-specific* baseada em outra obra *site-specific*, o que seria em princípio inusitado, o processo se mostra especialmente interessante para pensar a prática do dramaturgismo. Considerando que a pesquisa realizada para o espetáculo “Bom Retiro 958 metros” teve como objeto de estudo um bairro da cidade de São Paulo, sendo, portanto, concebida a partir de suas características, tratava-se de uma situação delicada e complexa tentar realizá-lo em outra cidade, e em outro país.

O primeiro passo para podermos decidir aceitar o convite foi consultar os organizadores do festival sobre a possibilidade de localizar e averiguar a viabilidade de trabalharmos no bairro Patronato em espaços semelhantes aos usados no Bom Retiro, ou seja, um shopping ou centro comercial de moda, um trecho de rua e um teatro abandonado. A extensão do percurso entre esses

espaços também necessitaria ser próxima àquela do Bom Retiro, cerca de um quilômetro. Com a confirmação da possibilidade de utilização dos espaços e da distância e após a visita técnica, se iniciou o processo de adaptação do texto no mês de outubro de 2014, quando o grupo participou do projeto “É Logo Ali”, realizado pelo Sesc Ipiranga. Fazia parte da programação três dias de encontros com discussões a propósito da relação entre Bom Retiro e Patronato, além da leitura de trechos do texto *Bom Retiro 958 metros* (todos abertos ao público). O objetivo nessa etapa era lançarmos propostas de alteração. A pergunta que nos colocamos era como iríamos adaptar o trabalho e por onde começaríamos.

A pesquisa sobre o bairro Patronato mantinha os principais eixos de investigação do bairro paulistano, como a moda, o consumo, as relações de trabalho, a imigração e o multiculturalismo. No mercado da moda, o comércio de Patronato incluía artigos de couro, bijuteria e perfumaria. Como o Bom Retiro, a localização do bairro chileno é próxima à estação, facilitando a instalação dos imigrantes, especialmente os palestinos, sendo também vizinha ao centro e ao mercado central. Igualmente o consumo de drogas ocorria nos dois bairros, assim como a presença de imigrantes bolivianos, que trabalhavam na confecção de roupas, e da forte presença da comunidade coreana na importação e no comércio têxtil e de bijuteria de preços baixos originados na Coreia e na China. Após a visita técnica, se abriu a possibilidade de investigar a relação do bairro com a especulação imobiliária.

Entretanto, havia uma diferença significativa entre os dois bairros. Enquanto a história do Bom Retiro é marcada pela imigração e pela forte presença do povo judeu, o bairro Patronato concentrava uma das comunidades palestinas mais numerosas do Chile, sendo conhecido como o bairro palestino de Santiago. A presença de palestinos no país representa a maior comunidade fora do Oriente Médio.

2.3.1. Processo de adaptação do texto

As discussões geradas no projeto “É Logo Ali”, a partir do dia 10 de outubro, funcionaram também como uma espécie de balanço acerca das potencialidades e limitações do trabalho “Bom Retiro 958 metros”. Além das alterações entendidas por nós como necessárias, face à adaptação para outro bairro, cidade e país, também foram elencadas outras mudanças. Estas diziam respeito, por exemplo, a deixar mais marcada a característica de certas personagens, assim como a relação entre elas, com o deslocamento ou corte de algumas falas, visando conectar sentidos. Dessas alterações realizadas para o espetáculo Patronato 999 metros, a mais incisiva foi a criação de uma nova personagem, Mãe Palestina, substituindo outra, A Noiva, de “Bom Retiro 958 metros” – o que comentaremos mais adiante.

Após a etapa cumprida no Sesc Ipiranga, se iniciou uma série de encontros com toda a equipe de criadores na sede do Teatro da Vertigem, que visava aprofundar a pesquisa sobre o Patronato, sendo os primeiros orientados por mim. Indicações de materiais foram enviadas antes, por e-mail, com a finalidade de serem apresentadas e discutidas⁵². Alguns desses materiais diziam respeito aos planos de revitalização de alguns bairros históricos em Santiago, como o Patronato, incluído no *Plan de Desarrollo Comuna de Recoleta*⁵³ de 2011, o qual previa, entre outras coisas, a remodelação dos eixos viários e a construção de estacionamentos, sugerindo que esses bairros poderiam ser alvo da especulação imobiliária. Havia também depoimentos, coletados por jornalista morador do bairro, envolvendo a opinião de frequentadores de Patronato, sobre o que pensam do bairro. Imagens e informações sobre o antigo teatro Picaresque, onde funciona a atual discoteca *Punta Brown*, e, especialmente, informações em torno do conflito entre Israel e Palestina também foram apresentados à equipe.

Esses materiais tiveram origem nas primeiras pesquisas realizadas por mim, como também a partir das sugestões encaminhadas pela equipe de apoio

⁵²A indicação de textos, filmes etc., foi uma prática mantida pelo dramaturgismo durante praticamente todo o processo, mesmo depois da adaptação do texto, visando manter toda a equipe atualizada das últimas informações acerca dos temas tratados.

⁵³ O atalho para a página do plano é: http://www.recoleta.cl/wp-content/uploads/PLADECO_2011-2013.pdf

do Festival Santiago a Mil. Um dos exemplos é a tese da antropóloga Patricia Acevedo, *Construcción y transformación identitaria en inmigrantes árabes palestinos del barrio Patronato: 1950 – 2000*, que trata dos princípios identitários da comunidade árabe migrante, calcados no esforço, na perseverança, no idioma, na comida e na religião, os quais se diferenciam dos chilenos. O estudo também tem informações sobre as três principais ondas migratórias dos árabes para o Chile, acerca de um passado marcado pela discriminação, inclusive na imprensa, fator gerador de um impulso de superação.

A fase deste processo de criação que gostaríamos de destacar diz respeito ao percurso entre a pesquisa teórica e a adaptação do texto, particularmente sobre o direcionamento da pesquisa, cujos temas fizeram parte dos seminários e das discussões com a equipe de criação. Tal orientação seguiu alguns critérios de escolha do dramaturgismo, sendo predominante aquele que tentava estabelecer um diálogo entre as características dos bairros Patronato e Bom Retiro. Dizia respeito não apenas à convivência entre as diferentes etnias como, por exemplo, nas relações de trabalho entre bolivianos e coreanos, no caso do Bom Retiro, ou entre coreanos e palestinos, no caso de Patronato. Mas tratava-se também de instaurar uma discussão com o próprio espetáculo “Bom Retiro 958 metros”. Parecia-me insuficiente somente trocar a referência de judeus no Bom Retiro para os palestinos em Patronato.

Nesse sentido, para os primeiros seminários, a lógica adotada pelo dramaturgismo evitou focalizar exclusivamente questões vinculadas à realidade atual e às características de Santiago, ou de Patronato. Ao contrário, buscou privilegiar aquilo que poderia entrecruzar de fato os dois trabalhos, ou seja, uma troca entre as duas pesquisas a partir da relação entre judeus e palestinos. Tema esse que, conseqüentemente, trouxe para o primeiro plano o conflito entre Israel e Palestina.

Como já mencionado, a introdução do tema para a equipe se deu nos seminários realizados pelo dramaturgismo. O primeiro debate foi disparado a partir da apresentação de um vídeo⁵⁴, no qual a professora e historiadora

⁵⁴ Debate Folha de São Paulo: <https://www.youtube.com/watch?v=wegYC3EjkZs>

Arlene Clemesha trata do conflito entre os dois países e da dificuldade em se vislumbrar uma possibilidade de acordo na atualidade. Entre outros tópicos, a professora refuta a ideia de que a origem do conflito seja de base apenas religiosa, como parte da visão ocidental parece crer e costuma caracterizar de forma reducionista. Ela entende ser um conflito estimulado a partir da perspectiva de um histórico de “colonização” por parte do regime sionista sobre a Palestina, ligado a um comportamento de desrespeito das resoluções da ONU e a recusa em aceitar qualquer tipo de proposta que pudesse avançar nas negociações para a paz.

Outro aspecto em torno dessa questão está relacionado com a visão também generalizada da comunidade internacional de que o terrorismo seja uma prática ligada aos árabes e, por sua vez, aos islâmicos, produzindo como efeito embargos econômicos e a recusa de muitos países em apoiar, por exemplo, as tentativas de se estabelecer um governo de coalização nacional, como o que ocorreu entre o Hamas e o Fatah, em 2007.

Outro ponto levantado pela historiadora no vídeo diz respeito ao pensamento comum de que o terrorismo seja uma prática ligada aos árabes e, por sua vez, aos islâmicos, problematizando essa visão ao trazer o exemplo dos ataques sobre a Faixa de Gaza - estes sim atos terroristas que atacam uma população civil indefesa e fechada, que não pode sair e não tem para onde fugir. Sendo que, segundo as convenções de Genebra, tecnicamente a Faixa de Gaza é um território ocupado e, segundo as mesmas resoluções, a responsabilidade do Estado de ocupação é manter o bem-estar de uma população. Essas seriam, em princípio, as condições que inviabilizariam qualquer perspectiva de negociação, pois não há igualdade de posições para o diálogo.

Ciente de que escolhemos a maneira de olhar para o conflito entre Israel e Palestina, a intenção foi orientar as discussões dentro do grupo para um lugar que pudesse questionar nosso ponto de vista sobre os árabes, já que ninguém está imune a um olhar reprodutor de estereótipos. Deste modo, a partir das considerações da professora Arlene Clemecha, encaminhamos a pesquisa com o propósito de trazer a questão acerca desse desequilíbrio de posições, de como o ocidente olha para o Oriente Médio, especialmente com

os filtros dos clichês sobre o mundo árabe, particularmente ao generalizá-lo ao islamismo e, por sua vez, ao terrorismo.

Esse foi o mote que nos conectou ao próximo passo, a discussão a partir do filme “Os árabes maus do mundo”⁵⁵, resultado de uma pesquisa sobre como foram retratados pelo cinema de *Hollywood* em trinta anos. A ideia de “árabe” foi incorporada pela indústria cultural, especialmente nos desenhos e em filmes *blockbuster*. Indicava nitidamente uma imagem preconceituosa do mal, do vilão, do terrorista, do cruel, e assim por diante – o árabe como uma caricatura unidimensional. Dentre os numerosos exemplos que o filme traz, destacamos no encontro com a equipe a letra da canção de abertura do filme animado *Alladin*, visto por milhões de crianças no mundo, ao se referir ao mundo árabe como um lugar “onde lhe cortam a orelha se não vão com sua cara”. Outro exemplo que o pesquisador traz é o filme “De volta para o futuro”, no qual aparecem inicialmente líbios com metralhadoras no assassinato do cientista, um dos protagonistas, em um estacionamento. O questionamento diz respeito a entender a razão de *Hollywood* em incluir árabes em cenas violentas e difamadoras, em filmes que não tem nada a ver com o Oriente Médio.

Desse momento em diante, tendo como base o conflito entre Israel e Palestina, a dúvida de fundo da pesquisa sobre como estabelecer uma relação entre dois trabalhos *site-specific* passou a diminuir e certa conexão ocorreu. Não houve um ponto de vista crítico sobre o povo judeu no espetáculo “Bom Retiro 958 metros”, tendo em vista que predominou uma investigação sobre o segmento progressista, e menos favorecido economicamente, da comunidade judaica no bairro paulistano. Esse segmento foi representado em um dos espaços mais significativos do trabalho, o ICIB, Instituto Cultural Israelita Brasileiro, e dentro dele o teatro abandonado TAIB. No entanto, esta era uma parcela da comunidade judaica do Bom Retiro que ideologicamente se contrapunha à formação do Estado de Israel, quer dizer, era contra os interesses do regime sionista, que foram parte responsável pelas ondas migratórias dos palestinos que chegaram ao Chile e ao Patronato.

⁵⁵Filme Hollywood: Os árabes maus do mundo (*Reel Bad Arabs*) <https://www.youtube.com/watch?v=f3o4Rtp2jTQ>;

Nesse sentido, investigar o conflito entre Israel e Palestina parecia tocar no ponto comum entre os dois trabalhos. Tanto os árabes palestinos de Patronato quanto os judeus progressistas do Bom Retiro podem ser considerados unidos em um mesmo lado desfavorável na História, o lado desequilibrado do ponto de vista do poder geopolítico, o lado da resistência. Parte significativa de ambas as comunidades emigraram para fugir de massacres, seja do que se tornou conhecido como Al Nakba⁵⁶, no caso de grande parte dos palestinos chegados ao Chile, ou dos *pogroms*⁵⁷ e da primeira guerra mundial, no caso da comunidade judaica no Bom Retiro vinda do leste europeu. Esta era ligada ao ICIB, também chamado Casa do Povo, que antes fora Centro de Cultura e Progresso e, antes ainda, o antigo *Iuguent Club*, tendo como um dos principais objetivos a preservação da língua ídiche.

Vale destacar que o objetivo primeiro da orientação para a pesquisa foi estabelecer um diálogo crítico entre os dois trabalhos de uma perspectiva que permitisse que a ideia de *site-specific* pudesse dizer respeito aos dois processos de criação, já que a pesquisa sobre o Patronato se alimentava tanto das especificidades do bairro quanto, e especialmente, do trabalho *site-specific* no Bom Retiro. Foi nesse sentido que o trabalho sobre o Patronato demandou o entrelaçamento com a pesquisa do Bom Retiro. Ou seja, era uma nova pesquisa e, simultaneamente, uma continuação da anterior.

Diante dessa perspectiva, nos parecia instigante direcionar a investigação para conhecermos um pouco mais o contexto histórico no qual a imigração palestina se originou. Basicamente, ela ocorreu em três momentos, sendo um deles relativo ao episódio, já mencionado, do Al Nakba, quando mais de setecentos mil árabes palestinos foram expulsos ou fugiram de seus lares. A esse êxodo somam-se a destruição de mais de quinhentos povoados e aldeias e a morte ao redor de quinze mil palestinos. Tal evento foi resultado da guerra civil de 1947 - 1948 e da Guerra Árabe-Israelense de 1948, e marca o início do

⁵⁶ Al Nakba: (catástrofe ou desastre) palestina, em razão do êxodo palestino em 1948, que marca a data de criação do Estado de Israel,

⁵⁷ Pogrom: massacre organizado contra os judeus. O termo foi usado pela primeira vez fora da Rússia no tempo dos levantes anti-judaicos organizados pelas Centúrias Negras na Rússia no ano de 1905, mas é frequentemente aplicado às insurreições russas a partir de 1881. GUINSBURG, Jacó In O teatro ídiche em São Paulo de Berta Waldman – nota de rodapé 10 p.25

problema dos refugiados palestinos, um dos principais aspectos do conflito entre árabes e israelenses. Essas informações, entre outras, foram obtidas no filme documentário “*Al Nakba*”, produzido pela rede de televisão *Al Jazeera*, tendo sido traduzido para várias línguas (inglês, francês, alemão, espanhol e italiano), e vencido como melhor documentário em dois festivais.

Desse momento em diante, no desdobramento da pesquisa, foram sugeridos filmes e textos que discutiam o conflito entre os dois países⁵⁸. Nesse sentido, os seminários realizados pelo dramaturgismo privilegiaram esse recorte histórico, uma vez que para as discussões sobre o filme foi seguido certo roteiro, apresentamos alguns trechos específicos, como é possível identificar nas anotações realizadas nos cadernos de ensaios⁵⁹. Por exemplo, o filme começava informando acerca dos objetivos do sionismo para a criação do Estado de Israel, que estavam contidos no livro “O Estado Judeu”, escrito por Theodor Herzl em 1895, fundador do moderno Sionismo político. Em outros momentos, das três horas de duração do filme, dividido em duas partes, foram selecionados trechos que abordavam determinadas passagens do conflito. Na sequência entre os trinta e nove minutos e vinte segundos e os quarenta e um minutos, é mostrado o início da guerra após sua declaração em 1948. Desse modo a apresentação dos assuntos foi roteirizada.

Gostaríamos de chamar a atenção para o trecho entre uma hora, trinta e três minutos e trinta e sete segundos, da segunda parte, até uma hora e trinta e cinco minutos, que expõe o que ocorre entre a Cisjordânia e a Faixa de Gaza, separadas e divididas por centena de barreiras onde os palestinos são obrigados a esperar horas, submetidos a inspeções humilhantes de revista de roupas, carros, objetos. As imagens também mostram como os moradores de Ramallah são obrigados a se despir em público, conduta essa, segundo o narrador do filme, que faz parte de uma guerra psicológica com a finalidade de fazer com que palestinos sintam que não há segurança ou dignidade para eles em seu próprio país.

⁵⁸ Filmes selecionados pela professora Arlene Clemecha que abordam o tema do conflito Israel-Palestina. *Al Makhdu'un* (The Duped), adaptação do conto palestino *Homens ao Sol*, pelo diretor egípcio Taufic Saleh (Síria, 1972), bem como nas obras dos diretores palestinos Michel Khleifi, Elia Suleiman, Hany Abu Assad e Annemarie Jacir.

⁵⁹ ANEXO 3 (p.187)

Embora tenha sido um pequeno recorte do processo de criação, nele é possível localizar como operou logicamente o direcionamento da pesquisa⁶⁰ que originou a situação chave para uma das alterações realizadas na adaptação do texto da criação de uma nova personagem para o espetáculo Patronato. Foi uma modificação significativa, porque contribuiu para a criação da única personagem nova, a Mãe Palestina, que substituiu a personagem A Noiva. A sequência do documentário que mostrava os moradores se despidendo em público serviu como disparadora para a criação da nova personagem (uma imagem, aliás, que mobilizou grande parte de todos os presentes no seminário). Ela mostrava um homem abaixando suas calças a céu aberto, nitidamente envergonhado, e na frente de todas as pessoas, para poder comprovar ao exército israelense que não levava perigo ao atravessar a barreira.⁶¹

Essa imagem, acompanhada das impressões da equipe de criação durante os encontros teóricos e do relato do percurso da pesquisa focado no conflito entre Israel e Palestina, fizeram parte de uma pauta de ideias que foram discutidas posteriormente na reunião entre o dramaturgista e o dramaturgo, Joca Reiners Terrón, que não havia participado dos seminários e encontros teóricos. Subsequentemente, por e-mail, o dramaturgo sugere a obra de Joe Sacco, “Nota sobre Gaza”, que faz referência ao massacre de Khan Younis⁶² em 1956, cidade situada no sul da Faixa de Gaza, quando as forças israelenses dizimaram centenas de refugiados instalados em Khan Younis desde a guerra de 1948, que resultou na criação do Estado de Israel.

Diante desse contexto sobre o que foi pesquisado e discutido até aquele momento, o dramaturgo propôs a criação da personagem Mãe Palestina.⁶³ Ela

⁶⁰ Após as primeiras discussões no início do processo de adaptação, enviamos ao dramaturgo algumas observações sobre o que seria necessário trabalhar visando a adaptação do texto “Bom Retiro 958 metros” para o Chile. A tragédia palestina aparecia como um dos tópicos a ser visto.

⁶¹ *Checkpoint*

⁶² cidade palestina situada no sul da Faixa de Gaza.

⁶³ Rubrica que apresenta a personagem A MÃE PALESTINA. [vive na cidade de Gaza e fica presa a meio caminho do casamento de sua filha na cidade de Khan Younis (também na Faixa de Gaza). A MÃE PALESTINA está levando o vestido de noiva para sua filha. Para chegar a Khan Younis, a MÃE PALESTINA necessita passar pelo posto de verificação de Abu Houli, onde duas enormes torres de vigilância israelenses ordenam a passagem. Abu Houli é

tem em mãos um vestido de noiva, confeccionado em Patronato, destinado à sua filha. Contudo, como é impedida de atravessar o posto de verificação, o fim de sua trajetória ficou marcado com o mesmo gesto da personagem NOIVA, em Bom Retiro. Ambas se despedem da vida arremessando do alto de uma janela o longo vestido de noiva que tem nas mãos. A NOIVA que representava a comunidade judaica entrega sua vida em um ato suicida por desalento, pois sua volta do passado ao bairro do Bom Retiro foi em vão, por não encontrar a vida que um dia o bairro já teve. Em sua última fala, oferece a vida às vítimas do Holocausto, aos seis milhões de estrelas que a aguardam. Já a MÃE PALESTINA arremessa o longo vestido ensanguentado, vítima de uma explosão causada por algum tipo de ataque à torre de vigilância que separa a cidade palestina de Khan Younis. Em sua última fala, a imagem do vestido ensanguentado agitado por suas mãos é uma bandeira vermelha como que cravada em seu corpo dividido entre o Chile e a Palestina.

Dessa maneira entendemos que se estabeleceu o diálogo entre as duas obras *site-specific*, cuja especificidade do bairro Patronato não apenas está presente neste trabalho realizado no Chile, mas também está conectada umbilicalmente com as especificidades do bairro do Bom Retiro, em São Paulo, por meio da nova personagem Mãe Palestina e de sua trajetória. Vale informar que a personagem foi representada por uma atriz fluente na língua espanhola, o que completou a adaptação, considerada exitosa, deste processo de criação.

Como informação, a peça “Bom Retiro 958” metros contém trinta e oito cenas divididas em três ambientações - Doping Center, o shopping, Labirinto de Ruas, o percurso pelas ruas e Teatro Limbo, no teatro. Na adaptação para “Patronato 999 metros” ficaram trinta e três cenas divididas nas mesmas ambientações, com exceção da última, que foi alterada para Discoteca Limbo, na discoteca *Punta Brown*. É significativo observar que o espetáculo “Bom Retiro 958 metros” termina em um teatro em ruínas que, para além da concretude daquele palco, também representa o descaso e a negligência, funcionando como metáfora da irrelevância da cultura e da arte teatral para a sociedade e para a gestão pública, situação essa que está em evidente

atravessada por rodovia utilizada por colonos e soldados israelenses, e quando esse cruzamento ocorre o tráfego de palestinos é interrompido. A interrupção pode levar horas, até mesmo dias. As torres de vigilância são atacadas com frequência.]

contraposição ao começo do espetáculo, ao cuidado e a limpeza do espaço do shopping, sugerindo a discrepância de prioridade e zelo entre o mundo do consumo e o da cultura. Já em “Patronato 999 metros” tínhamos um espaço que abrigou, na década de 50 do século XX, o teatro Picaresque, que se transformou em uma discoteca, o que reforça, de modos diferentes, certa decadência dos lugares de consumo de cultura em relação aos lugares do consumo de mercadorias e diversão. Este foi um sentido que se compatibilizou criticamente com o ponto de vista do trabalho sobre a questão da cultura.

2.4. *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*: processo de criação do prólogo do espetáculo

A pesquisa para o espetáculo visou a criação dramatúrgica e cênica de um espetáculo a fim de ser apresentado nas cidades de Bruxelas, na Bélgica, e Avignon, na França. Este trabalho se deu no contexto de uma turnê internacional referente ao projeto *Villes en Scène* e do “Festival de Avignon”, iniciativa do *Théâtre National* de Bruxelas com apoio do Programa Cultura da União Europeia que, basicamente, reuniu seis trabalhos da Europa e um do Brasil, em torno da questão “viver juntos” nas grandes cidades, após a crise financeira de 2008. Cada um dos diretores convidados levou uma equipe do seu país de origem e convidou atores de países-parceiros do projeto, para desenvolver um espetáculo inédito e se apresentar em duas temporadas, ao menos em duas cidades. O dramaturgo convidado pelo Teatro da Vertigem foi o brasileiro Bernardo Carvalho que já havia trabalhado anteriormente com o grupo na peça *BR-3*, encenada no rio Tietê/SP e na Baía de Guanabara/RJ. Tanto a pesquisa quanto o processo de criação do texto se deram ao longo do ano de 2013, em São Paulo, na sede do grupo. O texto foi traduzido para a língua francesa no início de 2014.

As bases para esta pesquisa foram construídas em janeiro de 2012, quando o grupo realizou uma residência artística em Bruxelas, a convite do escritório de arquitetura Vrac/Lescaut, dentro do programa Europalia, que teve discussões sobre temas urbanos e a troca de procedimentos criativos na

cidade, entre a arquitetura e o teatro. Foram nove dias de intensa programação de pesquisa por vários bairros da cidade, especialmente o percurso realizado pelo grupo durante um dia inteiro na cidade de Bruxelas, acompanhado pelo fundador do escritório de arquitetura, Olivier Bastin. Também foram realizadas derivas pelo bairro de *Molenbeek*, onde se localizava o escritório de arquitetura. O final da residência culminou em uma intervenção que se deu em várias estações da linha do bonde elétrico 51 (*tram 51*), a qual atravessa toda a cidade. Uma trajetória que simbolizava também uma “cicatriz” da história de divisão entre as regiões de Flandres e Valônia. A intervenção nas estações do bonde consistiu em expor os performers (artistas do Teatro da Vertigem e estagiários do escritório de arquitetura) em silêncio e amarrados com fitas listradas, que remetem à interdição de áreas em construção. Reações de vários tipos foram provocadas. Por exemplo, homens arrancaram as fitas que enrolavam o corpo de uma performer na estação Lemmonier. O aspecto significativo dessa experiência em Bruxelas foi ter trazido ao grupo certa intimidade com a cidade, o que foi fundamental para a pesquisa e o processo de criação do espetáculo *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*. Durante visita a lugares selecionados por Olivier Bastin, o antigo edifício da Bolsa de Valores de Bruxelas nos foi apresentado e, também, para o escritor Bernardo Carvalho.

Já em maio de 2013, com a oficialização do convite pelo projeto *Villes en Scène* e pelo Festival de Avignon, o escritor Bernardo Carvalho redigiu uma primeira versão do texto e nós, no grupo, iniciamos o percurso de pesquisa teórica. Vale informar que a versão final do texto foi resultado de um diálogo, durante o desenvolvimento do processo de criação. A partir de uma versão inicial proposta pelo escritor houve, por parte do grupo, sugestões de corte de textos, de cenas e de personagens, assim como a definição de que seria criada, pela encenação, uma “dramaturgia paralela” de cenas e imagens. Praticamente, a versão final do texto se concretizou após apresentação, ao escritor, da leitura encenada de todo o texto com as alterações propostas, em novembro de 2013. Foi um percurso que teve a duração de seis meses. Lembrando que, nesta etapa, o dramaturgismo estava a meu cargo, em parceria com Sílvia Fernandes.

Nesse período, foi realizada uma série de atividades, como a definição dos eixos temáticos da nossa investigação, seminários, pesquisa iconográfica, discussões a partir de vídeos e ensaios, além dos encontros entre o dramaturgismo e a direção para definição de sugestões de supressão de trechos do texto, e a própria leitura cênica dele. Houve também encontros com toda a equipe de criadores para colher propostas de cortes.

A orientação para os temas dos seminários foi estabelecida a partir das propostas do dramaturgismo, em um primeiro momento por Sílvia Fernandes, e depois por mim, finalizada em 23 de maio de 2013:

Seminário

Temas:

1. Percursos fantasmáticos (zumbis) – fantasmas em deriva. Figuras de deslocamento e descontinuidade (sintomas do sujeito contemporâneo). Motivos do duplo, da clonagem, do apagamento da origem/identidade. (Cronenberg)
2. Bestialização das relações (o animal, a besta) – (Peter Pál Pelbart)
3. Crise econômica europeia – usar como um dispositivo operador – (artigos do *Libération*)
4. Confusão ideológica - esquerda/direita. (Eleição do socialista François Hollande na França– os socialistas não conseguiram
emplacar um projeto socialista). (Antonio Negri)
5. Fascismo – sociológico histórico. (Rancière)
6. Ressentimento social. Mal estar social (Rita Kehl)
7. Linguagem – falar uma língua sem saber qual. Afasia

Pesquisa teórica - 23/05/2013

Temas:

1. Cidades europeias em crise: Crise econômica europeia – usar como um dispositivo operador – (artigos do *Libération*)
 - 1a) Dados da União Europeia;
 - 1b) Pontos de vista sobre a crise europeia - matérias, entrevistas e artigos de jornal;

1c) Sobre a xenofobia e o nacionalismo na Europa - pequeno texto introdutório Fascismo – sociológico, histórico. (Rancière);

1d) Artigo A direita e os imigrantes - atentado em Oslo (Le Monde Diplomatique);

1e) Tradução de um debate com Ulrich Beck sobre a Sociedade do Risco;

1f) Declaração Schuman - curta declaração feita em 1950 que contém as bases fundadoras do que é hoje a União Europeia.

2. Colonização belga no Congo

2a) Trecho do documentário BBC (15min) sobre a exploração de Leopoldo II no Congo;

2b) Texto “O Congo já foi a maior propriedade particular do mundo” - o texto também menciona que o romance de Conrad, O coração das trevas, bem como o filme Apocalypse Now, de Coppola, foram inspirados na exploração do Congo.

3. Ditadura e a vida dos exilados

3a) Trecho e filme completo “Em teu nome de Paulo Nascimento”, sobre exilados na década de 70;

3b) Livro Memórias do exílio - referência para a pesquisa sobre a memória dos exilados;

3c) Textos e vídeo sobre os centros clandestinos de tortura (Casas da Morte) - vídeo da reportagem (“Nos Porões da Ditadura”);

4d) Livro “O que resta da ditadura” (Boitempo) - livro de 2010 com vários artigos, entre eles, da Maria Rita Kehl, Vladimir Safatle, Jean Marie Gagnebin, Tales Ab'Sáber, Paulo Arantes etc.;

5d) Artigos Denise Ribeiro e Fabio Cruz sobre memórias do exílio - textos mais recentes que aparentemente atualizam o tema;

5e) Documentário brasileiro de 2012 "O dia que durou 21 anos", sobre a influencia dos EUA no golpe militar de 1964;

5f) Documentário brasileiro "Cidadão Boilesen", sobre o envolvimento de empresários em defesa da repressão.

4. Confusão ideológica (discurso esquerda - direita): Confusão ideológica - esquerda/direita. (Eleição do socialista François Hollande na França– os socialistas não conseguiram emplacar um projeto socialista). (Antonio Negri)

4a) Vídeo do debate entre L.F.Pondé e Marcos Nobre, com mediação de Otávio Frias, realizado pela revista Serrote, sobre as diferenças entre Esquerda e Direita;

4b) Notícia sobre discurso xenófobo da esquerda;

4c) Entrevista Carta Capital com Safatle - "precisamos de um novo discurso de esquerda".

5. Sobre a afasia: Linguagem – falar uma língua sem saber qual. Afasia.

5a) Texto introdutório: tipos de afasia - matéria revista Superinteressante;

5b) Trailer do filme Aphasie;

5c) Trecho da performance Afasia de Marcelli A. Roca.

6. A cisão belga, cidade de Bruxelas e de São Paulo (Xenofobia e Nacionalismo)

6a) Texto introdutório sobre as questões separatistas entre Flandres e Valônia;

6b) Livro Ressentimento social. Mal estar social de M.Rita Kehl - elege textos;

6c) Artigo "A xenofobia Europeia" Ignácio Ramonet, Le Monde Diplomatique, fev/2011 - apesar de ser um texto de 2011, relata algumas práticas xenófobas dos países europeus;

6d) Questões sobre Bruxelas levantadas a partir da experiência da residência Vertigem/Lescaut;

6e) Sobre São Paulo, pequeno texto São Paulo: Metrôpole-Ornitórrinco, de Mariana Fix e Pedro Arantes.

6f) Texto: Introdução à "A Personalidade Autoritária" - Theodor W. Adorno

Um dos seminários mobilizadores, e que gerou debates extensos, se deu a partir do livro de Maria Rita Kehl sobre o ressentimento na política como

afeto social. Este afeto está mais associado com a rendição voluntária do que com a derrota, se produzindo de acordo com os seguintes termos:

(...) na interface entre a lei democrática - antecipação simbólica de igualdade de direitos - e as práticas de dominação paternalistas, as quais predis põem a sociedade a esperar passivamente que essa igualdade lhes seja legada como prova do amor e da bondade dos agentes do poder. (KEHL, M. R. , 2004 p.18).

Essas discussões foram mobilizadoras, pois a análise social feita pela autora se conjugava com uma análise subjetiva. O ressentimento como sintoma social tem uma passividade infantil, como se demandasse uma figura que simbolizasse proteção. Ao invés de se esperar uma possível revolta como produto do ressentimento, ocorre a submissão de um grupo ou indivíduo que permitiu que uma injustiça fosse perpetrada.

Ao mesmo tempo em que os seminários ocorriam, fui coletando notícias em jornais que pudessem, de algum modo, nos atualizar sobre o que ocorria na Europa, America Latina e Brasil acerca das questões que diziam respeito aos eixos temáticos. Um exemplo são as informações que discutimos no dia 23 de maio de 2013:

Resumo de notícias - Europa, América Latina, Brasil

03/12/2012

Sobre a visita de Merkel na China e a possível ajuda financeira desta última ao contribuir para o fundo de resgate do FMI: muitos acham que as reservas, acumuladas graças ao trabalho de milhões de chineses sem proteção social, não deveriam financiar a previdência deficitária de países com nível de vida bem mais elevado. Outros defendem que a China deveria priorizar a compra de empresas europeias com preço baixo e, assim, ter acesso a tecnologias de ponta. (FSP Fabiano Maisonnave)

08/02/2013

Jogo de poder? Merkel x Murdoch - Por um lado, os tablóides britânicos de Murdoch têm mostrado com frequência tendenciosa oposição à integração do Reino Unido com a Europa. Por outro, acredita-se que Merkel fará de tudo ao seu alcance para não ficar na história como a líder sob cujo mandato o projeto de unificar a Europa fracassou. Quem teria mais poder? A chanceler ou o magnata da mídia? (FSP-M.Naím)

19/02/2013

Quanto menos interferência estatal, mais liberdade. Esse seria o mantra do paradigma liberal e também o responsável por ter levado o mundo a uma das piores crises do capitalismo. Para sair dele será necessário pararmos de nos deixar enfeitiçar por ele. Quando os Estados aceitam pagar as dívidas do sistema financeiro estão a destruir o sistema de segurança social que permitiria o mínimo de liberdade à população diante da espoliação pelos economicamente mais fortes, destruindo assim, as verdadeiras bases da democracia. Ou seja, a crise de hoje é a prova maior de que livre-mercado e democracia não andam necessariamente juntos. (FSP Safatle)

22/05/2013

A crise europeia tem ajudado a expor funcionários e políticos corruptos e a fomentar um amargo ressentimento na população em relação à credibilidade com a classe política. O que tem desestabilizado governos, especialmente no sul da Europa: Grécia, Itália e também Espanha, que estão entre os países mais corruptos da Europa. Como por exemplo o caso recente na Espanha em que a prefeita da aldeia de 5 mil moradores, La Muela, é acusada por ter acumulado 24 milhões de dólares por meio transações escusas de terras realizadas nos anos de boom econômico da Espanha. (NYT - Suzanne Daley)

Uma atividade que marcou o percurso da pesquisa foi a realização, em setembro, de 2013, do Ciclo de Palestras "Cidade em Cena", com a finalidade de problematizar e desenvolver alguns temas que se inscrevem nos eixos de pesquisa. O evento contou com a participação do filósofo e professor Peter Pál Pelbart, da psicanalista e escritora Maria Rita Kehl e do arquiteto e professor Luiz Recamán. As palestras aconteceram no Teatro TAIB - Teatro de Arte Israelita Brasileiro.

Enquanto essas ações ocorriam, o trabalho de edição sobre o texto era realizado pela direção e pelo dramaturgismo fora do horário dos encontros com toda a equipe. Esse exercício teve como objetivo principal diminuir o tempo do espetáculo, uma vez que a primeira leitura conjunta, realizada em 29 de agosto de 2013, teve duração de aproximadamente duas horas, o que significaria uma peça em torno de quatro horas. Das sessenta páginas da primeira versão até a última, realizada na leitura encenada que aconteceu na sede do grupo, em 14 de novembro de 2013, chegamos a trinta e três páginas. Interessante notar que essa intervenção se deu no decorrer de quase três meses, e esse tempo se justifica em função do cuidado que tivemos de respeitar o estilo do dramaturgo. O texto possui estrutura engenhosa, com menções aparentemente desimportantes que se conectam sutilmente em outros momentos, mas principalmente por mostrar personagens com falas extensas, às vezes sem muito sentido, que ao mesmo tempo em que necessitavam ser reduzidas também precisavam ser mantidas, uma vez que a própria ideia de “falas sem sentido” funciona como uma espécie de núcleo temático, do conteúdo se imbricando com a própria forma do texto, ou seja, com o estilo empregado pelo dramaturgo ao escrever as falas. O texto era discutido por nós cena a cena, fala por fala, e várias trocas de mensagens com sugestões ocorreram nesse período entre nós três⁶⁴. O comentário sobre a cena vinte (20), abaixo, pode demonstrar o que estamos apontando acerca dos procedimentos que adotamos para intervir no texto. Observações contidas no e-mail enviado para Sílvia Fernandes em 01 de outubro de 2013:

Cena 9/ pai e filha:

-sobre a proposta de corte desde 'menina' até 'trabalho', penso que ali (na cena) há um jogo que o dramaturgo estabelece nas perguntas para a filha, o pai pega um gancho da argumentação para perguntar à filha, que com o corte me pareceu ser interrompido. Então achei melhor não cortar. Mas você, minha querida e mestra, fique à vontade tá?

Cena 12/ empresário e filha:

⁶⁴

Sílvia Fernandes, Antonio Araújo e Antonio Duran.

-corte preciso, acho que a cena ganhou intensidade.

Cena 13/ skatistas:

-concordo em mantê-la. Também tenho a impressão que o Tó gosta dela. E acabei gostando também.

Cena15/ filha e economista:

-fiquei com a impressão de que o final dessa cena colocou a filha num lugar alucinatório que pode tender ao abobalhado. Não sei, é só impressão. A conferir como fica nas leituras!

Cena 20/ guia:

-mesmo estando explícita a ideia, manteria a palavra 'civilização', uma vez que o dramaturgo está jogando entre os termos 'barbárie' e 'civilização' com frequência, e o que me parece ter se tornado um dos principais 'motivos' da peça e (que) estabelece um ponto de vista: de que estamos regredindo para uma era pré-iluminista, fundamentalista, quiçá bárbara.

Como referimos acima, após a leitura encenada da versão editada do texto, em 14 de novembro de 2013, houve uma reunião com o dramaturgo, que aprovou os cortes realizados. Discutimos alguns ajustes e o texto seguiria, em dezembro, para a tradução em francês. A sinopse do texto é a seguinte:

Um homem que não fala desde a morte da mulher volta, com a filha economista, à cidade onde se refugiaram 30 anos antes, quando ele era exilado político. Mas já não entendem o que veem e ouvem. Bem e mal, verdade e impostura já não correspondem ao sentido que tinham antes. Pai e filha têm a impressão de que, ao redor, todos dizem o que não pensam em línguas que desconhecem, como atores a interpretar textos que não são seus, como se a linguagem fosse um vírus que os tivesse colonizado.

2.4.1 Processo de criação prólogo em Bruxelas ⁶⁵

Os ensaios em Bruxelas aconteceram entre os meses de abril e maio, sendo a primeira estreia em 27 de maio no antigo prédio da bolsa de valores de Bruxelas, com apresentações até o dia 07 de junho, antes de seguir temporada no Festival de Avignon. Ao total, contamos com quinze atores, sendo oito para o elenco que representaria personagens e sete para a dimensão coral do espetáculo, composto por 06 coros: de manifestantes, de turistas, de pessoas sem domicílio fixo, de línguas, de frequentadores de bar, de corredores.

Deste trabalho tomaremos o processo de criação do prólogo que ocorreu nas escadarias que dão acesso ao edifício da Bolsa de Bruxelas. Uma cena inicial criada somente quando começamos os ensaios no espaço onde seria o espetáculo, pois até, aproximadamente, vinte dias antes da estreia, nosso trabalho acontecia na sala de ensaios do Teatro Nacional. O prólogo foi criado como uma “dramaturgia paralela” em relação ao texto, pois não havia sido concebido anteriormente na etapa de criação no Brasil, e consistia em uma ocupação, pelos atores, das escadarias que dão acesso ao prédio. No início do processo de sua criação, havia a ideia de dividir os atores entre vários personagens, por exemplo, como trabalhadores da bolsa de valores, como pessoas sem domicílio fixo, chamadas “SDF”, como cidadãos de diferentes etnias, como turistas etc.. Eles ocupariam e dividiriam aquele espaço com seus frequentadores e os espectadores, antes do início do espetáculo.

Enquanto os ensaios diários ocorriam, fomos experimentando várias formas de como ocupar aquele espaço. Durante a primeira parte dos ensaios, os atores e as atrizes improvisavam ações e maneiras de tomar toda a extensão da escadaria. Na segunda parte, as soluções eram apresentadas para a equipe de direção. Após terminarem os ensaios, quando discutíamos sobre tudo que foi apresentado no dia, havia uma sensação geral, compartilhada por todos nós, de que estava difícil “achar” como se daria a cena.

⁶⁵ ANEXO 4 (p.188)

Mas, na medida em que o trabalho no espaço ficava mais contínuo, com improvisações e vivências, começaram a surgir relatos de alguns atores sobre certa tensão na relação com os frequentadores da escadaria, entre eles turistas, pessoas sem domicílio fixo (S.D.F.), usuários e vendedores de drogas, cidadãos que a utilizam como ponto de encontro ou, até mesmo, para tomar sol. Fomos descobrindo um espaço público significativo, utilizado marcadamente como local de manifestações públicas na cidade, além de ser “habitado” por diversos tipos de pessoas. Em vista disso, se evidenciou que a tensão gerada entre os atores e os frequentadores era motivada pela ocupação e divisão do mesmo espaço, o que provocou apreensão e estranhamento geral em todos da equipe, chegando a acarretar um enfrentamento específico com uma das atrizes. Diante dessa situação, e depois de muita conversa, foram definidas algumas estratégias de aproximação dos atores com os frequentadores e, ao mesmo tempo, houve uma aposta maior para que a intervenção dos atores fosse realizada como personagens de pessoas sem domicílio fixo. Deste acontecimento em diante, o prólogo passou a se chamar “Instalação Coro SDF”.

Em outro momento do processo de criação do prólogo, já quando o público se deslocava da escadaria e adentrava o espaço inicial do prédio, onde acontecia a primeira cena falada, começou a se manifestar certo incômodo dos espectadores após o fechamento dos portões.

Sendo a primeira cena no espaço interior do prédio, ela se dava muito próxima da escadaria e se separava dos frequentadores, assim como do coro SDF, apenas por grades e portões vazados. Esta era uma situação em que se evidenciava um contraste de extratos sociais entre o público e os que ficavam do lado de fora.

Pairavam interrogações dentro da equipe de criação, havia algumas suspeitas sobre os motivos do mal-estar do público. Uma delas dizia respeito a uma crítica, apontada no início dos ensaios abertos, sobre o eventual uso antiético que o espetáculo estaria fazendo acerca da “imagem” daquelas pessoas sem domicílio fixo, como se o trabalho estivesse explorando suas imagens para obter algum benefício, ou sendo incauto, indicando certa utilização espetacular delas, no sentido crítico do termo.

Após a estreia, todavia, enquanto as apresentações se realizavam, percebia-se que o desconforto do público aumentava no momento em que as personagens do coro SDF se aproximavam das grades do portão. Alguns espectadores passaram a exclamar e pedir para que se abrissem os portões e deixasse as pessoas que ficavam de fora também poderem entrar para assistir. Diante dessa constatação, houve outra aposta e se decidiu evidenciar a separação espacial entre o público e os que permaneciam do lado de fora. Os seguranças do Teatro Nacional de Bruxelas, que controlavam a entrada dos espectadores, foram substituídos por atores que passaram a representar os seguranças de modo a tornar mais brusco e frenético seu gestual no momento do trancamento dos portões. Foram incluídas também intervenções e reclamações de alguns atores do coro SDF, durante o diálogo das personagens que ocorria na primeira cena, cujo teor da interferência reivindicava poderem ter o direito de entrar para ver a peça.

Diante dessa experiência de criação, portanto, acontece um confronto devido ao uso do espaço, já que ocorrem discordâncias por causa da suposta exclusão de pessoas, seja no primeiro momento, durante os ensaios, seja no momento seguinte, desde a abertura dos ensaios até depois da estreia. Entendemos que esta cena-prólogo foi criada a partir de “conflito” – primeiro entre os atores, como personagens, e os frequentadores da escadaria; e depois, entre a cena e os espectadores. Ou seja, o conflito ocorre entre o próprio trabalho artístico e o público que chegou a reagir de maneira colérica, ao ponto de algumas pessoas deixarem o espetáculo já no seu início. Assim, foram desses momentos de desentendimentos que a criação se “alimentou”.

Independente do que se imaginava no início dos ensaios sobre como a intervenção poderia ser, apostou-se naquilo que o processo de criação parece ter mobilizado e fez emergir uma demanda, uma discussão. É interessante observar que o percurso criativo desse prólogo nas escadarias captou e potencializou no espetáculo uma questão que o trabalho já acionava. O imaginário de segregação presente no espaço público de uma cidade que se relaciona há muito tempo com a possibilidade de separatismo dentro do país, entre a população de língua neerlandesa da região de Flandres e Bruxelas, e a população de língua francesa de Valônia e Bruxelas.

Tais aspectos pertinentes tanto a um contexto sócio-ideológico da cidade de Bruxelas, capital da União Europeia, quanto daquele espaço específico das escadarias, constituíram um tipo de "material" decisivo do processo de criação. Uma cena-intervenção que podemos nomear *site-specific conflict*, concebida a partir da ativação daquilo que representa a própria natureza do espaço público em seu sentido político, o dissenso. Tornando-se também uma cena em forma de conflito, como uma experiência política nele mesmo, na acepção mais forte do termo.

Portanto, consideramos que trabalhos *site-specific* desse tipo, em espaço público, acionam questões de natureza política que necessitam que a pesquisa seja problematizada com maior ênfase e abrangência. Essa experiência dissensual no interior da cena fez com que os espectadores vivenciassem, sem querer obviamente, uma atmosfera que refletia um ambiente social familiar integrado, "materializado", em seu contexto sócio-político. Um meio social marcado politicamente por questões em torno da identidade e, simultaneamente, pela segregação, por discursos que destacam as diferenças tanto de mentalidades como de comportamentos entre os valões e flamengos.

Diante da cena de dissenso criada nesse prólogo, é possível pensar na possibilidade de práticas artísticas destinadas a dar voz a todos os silenciados e despossuídos dentro do quadro da hegemonia existente? Independentemente de respostas, nossa percepção é de que o processo de criação do prólogo, ao sensibilizar e ativar conflitos presentes naquele contexto sócio-ideológico da cidade de Bruxelas, possibilitou a criação de um espaço público dissensual. Desse modo, entendemos que o contexto social e ideológico pertinente a um espaço público específico se mostra como um promissor material de pesquisa que necessita ser problematizado.

Vale lembrar que a criação desse prólogo não tinha a intenção de produzir um efeito determinado sobre os espectadores, nem passar uma mensagem. Este é um ponto significativo no que diz respeito ao tipo de abordagem da arte e à ideia de um regime estético da arte, ao invés de pedagógico, como elabora Jacques Rancière.

Ao problematizar a arte crítica, sobre novas formas para pensar os poderes subversivos da arte, Rancière destaca que ela pode ser entendida de outro modo e, por isso, há lugar para a multiplicidade das formas de uma arte crítica.

Em seu sentido original, “crítica” quer dizer: o que concerne à separação, à discriminação. Crítica é a arte que desloca as linhas de separação, que introduz separação no tecido consensual do real e, por isso mesmo, embaralha as linhas de separação que configuram o campo consensual do que é dado, como a linha que separa o documentário da ficção: distinção em gêneros que separa principalmente dois tipos de humanidade, a que sofre e a que age, a que é objeto e a que é sujeito. (RANCIÈRE, 2012, p. 75)

Portanto, consideramos que trabalhos *site-specific* desse tipo, em espaço público, acionam questões de natureza política que demandam da pesquisa serem problematizadas com maior ênfase e abrangência, o que procuramos tratar no capítulo seguinte.

Por fim, todas as reflexões a respeito dos processos de criação nos levam a enfatizar um aspecto que defendemos para a atuação do dramaturgismo crítico relativo a provocar questionamentos acerca do teor de criticidade de um trabalho artístico. Para este intuito, não se deseja chegar em métodos ou procedimentos a serem aplicados, muito menos eleger algum modelo melhor do que o outro. Mas problematizar e ampliar a abrangência da atitude crítica de uma pesquisa artística, por exemplo, interrogar o modo como o trabalho ou a pesquisa artística percebe o “material” da realidade social. Esse exercício é entendido como capaz de aguçar a percepção e proporcionar a irrupção do teor de criticidade, elemento esse, intimamente ligado à busca pela consistência do trabalho. Consistência entendida como a possibilidade de plasmar poeticamente em todas as áreas de criação, e em seus materiais, alguns reflexos da complexidade da pesquisa em relação e, simultaneamente, em atrito com as contradições de seu tempo histórico e contexto sócio espacial. Inclusive sobre os próprios procedimentos críticos que o trabalho lança mão. Nesse sentido, o trabalho artístico assumiria um elemento de criticidade a

contrapelo da realidade social e, ao mesmo tempo, um ponto de vista crítico em relação a própria arte que se está a produzir, o que leva a interrogar sobre o que seria então uma arte crítica. Questão essa que se mostra problemática e, ao mesmo tempo, profícua, uma vez que a ideia de criticidade envolve em seu escopo de análise outras implicações sobre as quais o pensamento estético contemporâneo se debruça, a fim de problematizar a capacidade de um trabalho artístico resistir, ou não, à cultura hegemônica espetacular dominante que neutraliza a própria crítica lançada a ela.

3 DRAMATURGISMO E ESPACIALIDADES ESPECÍFICAS

Neste capítulo, tentaremos estabelecer um diálogo entre os casos relatados no capítulo anterior e a atuação do dramaturgista. A intenção é mapear certos campos de tensão conceituais, ou operadores conceituais, que entendemos estarem envolvidos na sua prática, particularmente quando se trata de processos colaborativos de criação de um trabalho cênico na sua relação com a cidade e que tem na especificidade do espaço um elemento fundamental. Para isso, tomaremos cada uma das três experiências deste pesquisador nos trabalhos “Bom Retiro 958 metros”, “Patronato 999 metros” e “*Dire ce qu’on ne pense pas dans des langues qu’on ne parle pas*” a fim de, na sequência, problematizá-los e conectá-los ao que chamamos de campos de tensão conceituais, de modo que essas experiências de criação estabeleçam conexão com possíveis problematizações teóricas pertinentes aos trabalhos *site-specific*. No caso de *Dire ce qu’on ne pense pas dans des langues qu’on ne parle pas*, o campo de tensão conceitual acontece entre espaço público e dissenso. Em Bom Retiro, encontra-se entre arte e cinismo, o que desemboca na formulação da crítica da crítica. Finalmente, em Patronato, o campo de tensão priorizado apresenta-se entre autonomia e heteronomia. O fato de relacionarmos os trabalhos a esses três operadores não significa que as experiências criativas de que participamos abranjam apenas um operador. Pelo contrário, cada experiência pode implicar outros campos de tensão e relações críticas. Cada uma delas é apenas exemplo de um tipo de problematização possível, que pode ajudar a colocar pesquisas semelhantes em outro patamar de complexidade crítica.

Podemos questionar por que as experiências de criação se vinculam à especificidade espacial por meio das problematizações teóricas e, conseqüentemente, dos campos de tensão conceituais ou, ainda, por que atrelar uma experiência de criação a operadores conceituais. Sobre esse tipo de questionamento, há um pressuposto que se pode explicitar, a saber: a clivagem entre teoria e prática. Mas, na verdade, entendemos não haver separação, já que não há teoria sem a prática, e vice-versa.

A diferença entre teoria e prática envolve teoricamente o fato de não se poder nem identificar puramente a prática com a teoria, nem colocá-la em relação a ela. As duas não podem ser coladas uma à outra em uma síntese. Aquilo que não é separado só existe nos extremos, na emoção espontânea que, impaciente com o argumento, não quer tolerar que o horror se perpetue, e, em uma consciência teórica que não se deixa aterrorizar por nenhum comando e que percebe a razão pela qual, apesar de tudo, o horror se perpetua a perder de vista. (ADORNO, 2009, p. 238)

Nessa perspectiva de inseparabilidade entre teoria e prática, nossa tentativa é pensar sobre a prática como exercício de um pensamento “livre”. Ao mesmo tempo em que toma conceitos e autores no momento da reflexão para pensar a experiência, o dramaturgista deseja estar descolado de verdades cristalizadas, mesmo que esses conceitos e autores funcionem nesse atual momento como farol que ajuda a iluminar o presente. Ou seja, o próprio pensar sobre as coisas está sendo pensado e, em última análise, a própria razão, nunca descolada da sensibilidade. Este seria o núcleo de um pensamento crítico em processo, sem a pretensão de solucionar problemas e dar uma finalidade instrumental ou utilitária para o pensamento. Pensar não deixa de ser uma prática.

Passaremos a síntese de conceitos para repensar a prática do dramaturgista em relação à especificidade dos espaços, definindo o que chamamos de um pensamento crítico em processo, ou um dramaturgismo crítico. Antes de estabelecermos tais relações, é necessário aprofundar a noção de *site-specific* e seu sentido utilizado neste estudo, o que se torna fundamental para a chamada de determinados conceitos em momento seguinte. Ou seja, os conceitos atuam em função do que se compreende acerca do espaço a partir das obras *site-specific* e de suas polêmicas acerca do que é arte política.

3.1 *Site-specific*

Como já vimos no capítulo 1, as práticas *site-specific* estão entre as maneiras de se criar contemporaneamente nas artes cênicas. Assim, o *site-specific* é vital para pensarmos os trabalhos realizados pelo Teatro da Vertigem, assim como as nossas experiências abordadas no capítulo 2, pois os contextos sócioespaciais e, com isso, as especificidades de cada espaço foram determinantes nos três casos relatados, uma vez incorporadas como elementos essenciais do trabalho artístico o que, por sua vez, influencia a prática do dramaturgista.

Tomamos a ideia de um trabalho *site-specific* como aquele que relaciona noções de lugar e espaço. “Pode articular e definir-se através de propriedades, qualidades ou significados produzidos nas relações específicas entre um “objeto” ou “evento” e a posição que ele ocupa” (KAYE, 2006, p.1)

Em termos gerais, é possível dizer que uma obra *site-specific* deriva sua própria forma e conteúdo a partir do ambiente e seu contexto sócio-histórico. Segundo a historiadora da arte Miwon Kwon, o trabalho *site-specific*, em sua primeira formação, “focava no estabelecimento de uma relação inextricável, indivisível entre o trabalho e sua localização, e demandava a presença física do espectador para completar o trabalho”. (KWON, 2008, p.167)

Esse chamado da presença física do espectador para completar o trabalho é uma das mudanças, segundo o historiador e crítico norte americano Hal Foster, promovidas pela arte minimalista, no movimento pós-vanguardista dos anos 60 e 70 do século passado, que prevê a relação fenomenológica entre o corpo do espectador e a obra para se realizar a experiência de fruição estética. “A aposta do minimalismo é a natureza do significado e o status do sujeito (...) produzidos numa interface física com o mundo real, não num espaço mental de concepção idealista”⁶⁶ (FOSTER, 2014, p. 55).

⁶⁶ Esse contraponto entre a interface física com o mundo real, e o espaço mental remonta a discussão sobre a autonomia da forma estética da arte moderna, o que retomaremos adiante. Uma vez considerada estritamente espacial, há quem veja a ordem disciplinar do modernismo formalista, e sua autonomia, com certo puritanismo, por exemplo, Michael Fried, pois estaria ameaçada com o minimalismo e a sua ênfase na temporalidade da percepção.

A partir da visão do crítico, no interior da genealogia minimalista da arte desde o final dos anos 50, assim como no começo dos anos 60 até a arte conceitual, performance, *body art* e arte *site-specific* do começo dos anos 70, constituíram-se uma sequência de investigações artísticas acerca das condições espaciais da percepção, das bases corpóreas dessa percepção e dos materiais constituintes do meio artístico. Nesse sentido, é possível observar uma virada social na arte contemporânea, à proporção que a presença do real estabelece relação com o espectador autônomo por meio de seu engajamento espaço-temporal em dada cultura ou etnografia explorada na arte.

Em um dos textos fundadores do que se convencionou chamar *Minimal art*, no artigo intitulado *Specific Objects*, de Donald Judd, publicado em 1965, os objetos minimalistas não querem apresentar nada além do que são. A partir do trabalho de Judd, Foster comenta: o que pode ser mais objetivo, e específico do que um objeto no espaço real? Seja na galeria ou no espaço fora dela? (FOSTER, 2014, p.59). Os objetos são específicos porque eles são o que são. Para ele, o minimalismo inaugura uma reorientação fundamental do espectador, nos seguintes termos:

(...) o espectador, uma vez negado o espaço seguro e soberano da arte formal, é trazido de volta para o aqui e agora; e, em vez de examinar a superfície de uma obra para fazer um mapeamento topográfico das propriedades de seu meio, é instigado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular num local determinado. Essa é a reorientação fundamental que o minimalismo inaugura. (FOSTER, 2014, p.53)

Com isso, prevalece o caráter anti-ilusionista ou literal do objeto em um espaço real e tridimensional. Vale a ressalva de que certas polêmicas acerca do caráter anti-ilusionista da arte minimalista estiveram no contexto dessa época. Por exemplo, defendiam que a escultura nunca fora ilusionista, o que permitia identificar uma arte anti-ilusionista em outro contexto de produção, diferente do que pensava Judd. Por sua vez, Michael Fried defendia a arte moderna formalista, justificando que o “literalismo” da arte minimalista ou a

presença do objeto seria equivalente à de um personagem disfarçado, ou seja, uma presença que produz uma situação que, embora provocativa, é extrínseca à arte visual. (FOSTER, 2014, p.63)⁶⁷

Para Hal Foster, a condenação do minimalismo por Fried decorre de sua ameaça ao modernismo formalista, uma vez que a qualidade da presença perante uma arte minimal acontece como uma experiência. Como se não fosse mais preciso enquadrá-la e pensar sobre ela, bastaria experimentá-la, diferentemente do que ocorreria com modernismo. Para Fried, no minimalismo, o objeto é apenas o que ele é, existe somente na “literalidade de um acontecimento” (idem p.64), sendo essa uma característica teatral (para ele), porque diz respeito ao tempo mundano, qualidade imprópria às artes visuais.

Acerca do minimalismo, Foster destaca as condenações que a crítica efetuou a esse movimento como irrelevantes. Para essa crítica, inclusive a de Michel Fried, o minimalismo levava ao fim um modelo formalista de modernismo. Pelo contrário, para Foster, as práticas e as questões trazidas pelo minimalismo – como a presença do espectador e de sua relação com o objeto real – abriram um novo campo continuamente explorado na arte contemporânea. Foster entende que a percepção se torna reflexiva nas obras minimalistas e, conseqüentemente, complexa. Há uma virada fenomenológica na relação do corpo no espaço junto a uma obra, tendo em conta o deslocamento da percepção em direção à temporalidade da relação entre o corpo e o espaço, ou seja, um deslocamento da atenção para a própria experiência.

Tendo em vista a arte *site-specific*, Foster identifica no capítulo *O artista como etnógrafo*, da obra *O retorno do real*, o surgimento de um novo modelo do artista como etnógrafo. Do interior da genealogia do minimalismo seus desdobramentos motivaram o que ele chama de virada etnográfica da arte contemporânea. Esses desdobramentos

⁶⁷ Essa seria a porta de entrada para a intromissão de uma dimensão que não caberia às artes visuais, o tempo mundano da recepção, chamado por Fried de “teatral”. Embora com sinal negativo, pois via aí um sinal de ruptura com o modernismo, Fried notou bem o que estava na base de uma nova concepção de escultura defendida pelo próprio Morris. Cf. FRIED, M. “Art and Objecthood”. In: *Art and Objecthood*. Chicago: University of Chicago Press, 1998, pp. 125 e 152. 21

(...) constituem uma sequência de investigações: primeiro, dos materiais constituintes do meio artístico, em seguida, das condições espaciais de sua percepção, e depois, das bases corpóreas dessa percepção – desvios marcados na arte minimalista no começo dos anos 1960 até a arte conceitual, performance, *body art* e arte *site-specific* do começo dos anos 1970 (FOSTER, 2014, p.173)

Nesse novo paradigma, o objeto da contestação do artista ainda é em grande medida a instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado, a mídia) e suas definições excludentes de arte e artista, identidade e comunidade. Entretanto, Foster detecta nesses novos procedimentos da arte contemporânea uma condução para o campo do outro, distinguindo que o sujeito da associação mudou: passou a ser o outro cultural e/ou étnico. (FOSTER, 2014, p.161)

Desse modo, a arte *site-specific* conjuga diferentes noções presentes na crítica da arte contemporânea que, na atualidade, se explicitam em novas relações com a percepção, produção do real e suas implicações na constituição das esferas de identidade e alteridade. Essas relações estão também presentes nos trabalhos do Teatro da Vertigem, à medida que os trabalhos selecionados deste estudo se articulam com os espaços escolhidos e com o outro cultural. Esse é um âmbito no qual a dimensão crítica na prática do dramaturgismo investiga constantemente a relação entre a dimensão crítica e a percepção e produção do real, na medida em que se relaciona com as especificidades do espaço.

Entre muitos desdobramentos desse período da arte contemporânea, um dos eventos que pode ajudar a pensar a arte *site-specific* foi o controverso caso da escultura *Titled Arc*, de Richard Serra, que foi removida da Federal Plaza, em Nova Iorque, após dez anos de sua aprovação e instalação. Toda a defesa que o artista fez de seu trabalho foi calcada na relação da escultura com a especificidade do espaço ou na ideia de uma obra *site-specific*.

Esse episódio promoveu um amplo debate sobre a relação entre arte e cidade, de fato, uma significativa discussão acerca das funções políticas da

arte pública e dos impasses que estão em jogo nesses tipos de trabalho. Uma relação tensa e complexa que envolve a arquitetura e o urbanismo. Para os objetivos deste estudo, este caso da escultura de Richard Serra nos ajuda também a esclarecer algumas características de um trabalho *site-specific*. Mas, sobretudo, gostaríamos de chamar a atenção, para o significativo papel do contexto social como um tipo de material de pesquisa para o processo de criação e, conseqüentemente para o dramaturgismo crítico. Cabe destacar que tal contexto diz respeito à “realidade social” na qual o trabalho artístico está sendo realizado e, necessariamente, à sua dimensão conflituosa.

3.1.1 Caso *Tilted Arc*: ideologias e o significado de democracia

Em 1979, ao participar de um processo de seleção, o artista Richard Serra obteve autorização para criar uma escultura pública a ser instalada na Federal Plaza em Nova Iorque e, em 1981, após a aprovação do conceito do artista, *Tilted Arc* foi instalada. A obra era constituída por uma placa sólida de aço auto oxidante, ligeiramente inclinada, com 37 metros de comprimento, 3,7 metros de altura e 6,4 centímetros de espessura.

Em 1985, William Diamond, administrador regional da GSA (*US General Services Administration*) de New York, automeoneou-se para presidir uma audiência a fim de decidir se a escultura de Serra deveria ser, como Diamond coloca, “realocada” a fim de “aumentar o uso público da praça.” Embora a maioria dos participantes na audiência testemunhar em favor da manutenção de *Tilted Arc*, o painel de audiência recomenda sua realocação. Entre 1986 e 1989, Serra entra com várias ações legais baseadas em quebra de contrato, violação de direitos constitucionais, e reivindicações de direitos morais dos artistas para impedir a remoção da escultura pública, mas sem sucesso. Em 1989, *Tilted Arc* é desmantelada. (DEUTSCHE, 2003, p.161)

Em “*Tilted Arc* e os usos da democracia”⁶⁸, Rosalyn Deutsche examina a relação entre a arte e o espaço público, as funções políticas da arte pública

⁶⁸ *Tilted Arc and the uses of democracy* (tradução nossa)

contemporânea, a partir da análise do livro *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, de Clara Weyergraf-Serra e Martha Buskirk (eds.), publicado em 1991. Este livro contém o registro das correspondências, de memorandos oficiais, comunicados de imprensa, testemunhos das audiências e documentos legais da controvérsia sobre a escultura de Serra. Segundo Deutsche, os documentos levantam questões que vão além do mundo da arte como, por exemplo, o que significa para a arte e o espaço ser "público". Na medida em que a GSA removeu *Tilted Arc* "para aumentar o uso público da praça" os documentos colocam questões sobre os usos do espaço urbano (DEUTSCHE, 2003, p.162).

O livro analisado por Deutsche indica que o GSA (órgão estatal responsável tanto pela instalação quanto pela remoção da escultura) adotou decisões anteriores à audiência pública sobre o significado dos termos "uso", "público" e "uso público", os quais afloraram durante o processo *Tilted Arc*. De um ponto de vista das instituições governamentais sobre o que é arte, os anúncios oficiais da audiência continham um valor implícito de julgamento que emoldurava o debate proposto como uma disputa entre, por um lado, continuar a presença de *Tilted Arc* na *Federal Plaza* e, por outro, aumentar "uso público da praça". A ideia de "público" foi presumida como sendo um grupo de indivíduos agregados e unificados por sua adesão aos valores objetivos fundamentais ou pela posse de necessidades e interesses essenciais, ou, o que seria a mesma coisa, dividido por conflitos igualmente essenciais. "Uso" se referia ao ato de colocar no espaço serviços de prazeres e necessidades fundamentais. Objetos e práticas no espaço eram considerados de "utilidade pública" se fossem benéficos, expressando valores comuns ou que respondessem a necessidades universais. Categorias como "uso público" podem ser interpretadas como naturalmente coerentes apenas por repudiar os conflitos, particularmente, a heterogeneidade e a incerteza (DEUTSCHE, 2003, p.162).

Para Rosalyn Deutsche, palavras como "uso" e "público" empregadas como figuras de acessibilidade universal suprimem conflitos e dificilmente surpreenderá alguém familiarizado com os discursos predominantes. Ela destaca que a decisão contra a escultura *Tilted Arc* não foi contra a arte pública

em geral. Pelo contrário, o veredicto coincidiu, e foi perfeitamente coerente, com um movimento generalizado de prefeituras, promotores e empresas imobiliárias para promover a arte pública, especialmente chamada de "nova arte pública" que fora comemorada justamente por causa de sua "utilidade". Essa arte toma a forma de objetos funcionais colocados em espaços urbanos, tais como, canalização, bancos de jardim, mesas de piquenique etc.⁶⁹

Ao continuar a análise do livro *The Destruction of Tilted Arc: Documents*, a escultura de Richard Serra era encarada por seus oponentes como elitista, inútil, e até mesmo perigosa para o público, tornando-se uma espécie de bandeira padrão dos críticos conservadores da cidade que mediam a acessibilidade, a utilidade, o caráter público e a humanidade, da nova arte pública. As acusações sobre a escultura se deram em dois aspectos, primeiro, porque ela prejudicava o caminho de acesso das pessoas que trabalhavam nos prédios federais localizados no entorno da praça e, segundo, porque ela era um obstáculo no meio da praça impedindo avistar o todo da praça.

Alguns apoiadores de Richard Serra rebateram a acusação de que a escultura obstruía qualquer uso do espaço público. Para tal fim, Deutsche traz o argumento, da crítica de arte Rosalind Krauss, dizendo que a escultura aposta no lugar onde está com um uso que deve se chamar de estético, uma vez que este uso estético é também público. "Este uso estético é aberto para todas as pessoas que entram e saem dos edifícios deste complexo, e é aberto a todos e cada um deles todos os dias" (in DEUTSCHE, Rosalyn. 2011. p.162). Rosalyn afirma que a linguagem despolitizada foi a arma mais poderosa usada contra o *Tilted Arc*, indicando que o livro, *The Destruction of Tilted Arc: Documents* nos convida, pelo contrário, a examinar o uso da linguagem. Uma vez que o título do volume se apoia abertamente na afirmação de Serra: "remover" uma obra como *Tilted Arc* "é destruir a obra". Afirmação essa própria

⁶⁹ Um dos pontos centrais desta polêmica refere-se aos diferentes pontos de vista para além de possíveis lugares comuns do pensamento sobre a arte na cidade, por exemplo, o questionamento que excede as visões do que seria uma arte de esquerda. Um olhar crítico que deseja evitar alinhar o ponto de vista do trabalho a qualquer posição conservadora, tanto a ideologias de direita como de esquerda. Ou seja, trata-se de um olhar crítico capaz de questionar posições críticas e que se foca na expressão da obra, como produção de conhecimento por meio da sensibilidade.

ao debate sobre a especificidade do lugar: *site-specific work*. (DEUTSCHE, 2003, p.162).

Os agentes que se opuseram ao trabalho *Tilted Arc* não reconheciam a incompatibilidade entre a especificidade do lugar da arte *site-specific* e a "arte americana verdadeiramente pública" descrita na ficha técnica do GSA, sobre o Programa Arte na Arquitetura (*Arte-in-Architecture Program*) para os prédios federais. De acordo com a ficha técnica, o objetivo da arte pública é a "integração" com um "site", definido por sua vez, como um "projeto arquitetônico total." A ficha conclui que o Programa Arte na Arquitetura deve patrocinar arte que "embeleze" os edifícios federais e que "melhore os ambientes do edifício tanto para os ocupantes como para o público em geral". (p. 163) Equiparar a arte *site-specific* com a arte que cria totalidades harmoniosas espaciais é, segundo Deutsche, estar em desacordo com o impulso que motivou historicamente o desenvolvimento da especificidade do lugar. A invenção de um novo tipo de arte que nem diverte, nem decora meramente os espaços de sua exibição, surgiu a partir do imperativo "interromper", ao invés de manter certa coerência e ordenamento aparentemente seguro desses espaços.

De acordo com outra crítica de arte, Harriet F. Senie, em seu texto "A polêmica em torno de *Tilted Arc*: um precedente perigoso?", Richard Serra declarou que a intenção da obra é trazer o espectador para dentro da escultura. "O posicionamento da obra transformará o espaço da praça. Depois que a peça for instalada, o espaço será compreendido fundamentalmente como uma função da escultura." (SENIE, 2002. p.5) Segundo Senie, Serra não queria que a sua escultura pública estivesse de acordo, simbolicamente, com o sistema judiciário americano. "Ele estava convencido de que, para manter sua integridade, a arte tinha que ser de oposição." (SENIE, 2002. p.5)

Como informa Deutsche, para os opositores de *Tilted Arc* a remoção da escultura deveria ser defendida de modo a restaurar a coerência da Federal Plaza. Já os defensores de uma política da especificidade do lugar (*site-specificity*) foram céticos sobre a coerência espacial, eles não a entendem como uma condição a priori que é perturbada posteriormente por conflitos no espaço, mas como uma ficção que mascara os conflitos que produzem espaço.

As obras *site-specific* se tornam parte de seus lugares (sites) precisamente por reestruturá-los, fomentando e também restaurando a capacidade do espectador para apreender os conflitos e indeterminações reprimidos na criação de totalidades espaciais supostamente coerentes.

Os membros liberais e de esquerda do mundo da arte que apoiaram *Tilted Arc* forjaram seus argumentos em oposição à retórica neoconservadora mobilizada contra a escultura, uma posição reativa com alguns graves riscos. Pois, se o desejo de derrotar o conservadorismo é o único motor frente a todas as disputas políticas sobre o significado da arte pública, os problemas apresentados pelas ideias da esquerda tradicional sobre estética e política e a função pública da arte permaneceram inquestionados (DEUTSCHE, 2011, p.164).

O pensamento crítico dificilmente se une em apoio a essas ideias, nem, aliás, fez a esquerda defender por unanimidade *Tilted Arc*, o que dava conforto ao inimigo. A autora solicita que seja considerada a questão chave da especificidade do local (*site-specificity*), que uma obra *site-specific* incorpora seu contexto como um elemento essencial do trabalho e, portanto, a especificidade do local significaria permanência. Isso forneceria uma base estratégica para alegar que a remoção de *Tilted Arc* viola o contrato com o governo garantindo a permanência da escultura e, além disso, para contestar as invenções e definições de Diamond, que fizeram a especificidade do lugar compatível com a ideia de realocação. (DEUTSCHE, 2011. p.164)

Segundo Rosalyn, a falha do livro *The Destruction of Tilted Arc: Documents* é, na tentativa de diferenciar entre os diferentes sentidos de "permanência" repetir um deslize feito repetidamente por Serra durante a audiência, quando suas referências não qualificavam a permanência intrínseca das obras *site-specific*. Por um lado, a ausência de diferença na "permanência" contribuía para uma indistinção dos princípios anti-essencialistas da especificidade do lugar (*site-specificity*). Por outro, os chavões liberais de que a "grande arte" é eterna e possui "qualidades duradouras" colocam a ideia de permanência ao lado da propriedade da essência. Rosalyn adverte que essa confusão acerca do que qualifica a permanência da escultura na praça não é insignificante. Isso porque a crença na atemporalidade da arte, ou seja, da

grande arte em sua determinação por uma essência estética e sua independência de contingências históricas, é precisamente o que as práticas contextualistas desafiaram em primeiro lugar. Essa crença na atemporalidade permite à arte *site-specific* ser arrastada para um domínio de continuidades trans-históricas, como que neutralizando a própria mudança na arte contemporânea, que abriu decisivamente a arte à história, à política e à vida cotidiana.

A retórica da democracia impregnava o debate sobre a escultura, demonstrando o grau em que o discurso sobre a arte pública tornou-se um lugar de luta sobre o significado da democracia. Funcionários do governo depreciavam a arte crítica sob a bandeira de "anti-elitismo", uma postura compatível com uma tendência geral no discurso neoconservador para acusar a arte de arrogância ou inacessibilidade, a fim de defender a privatização e justificar a censura do Estado em nome dos direitos do "povo". O GSA enfatizou a sua responsabilidade de proteger as pessoas contra o que chamou de intromissão, invasão "privada" da escultura *Tilted Arc* no espaço público. Diamond mobilizou esse discurso protecionista no dia em que a escultura foi desmantelada: "Agora", ele declarou, "a praça retorna legitimamente para o povo." (DEUTSCHE, 2011. p.164)

De fato, para algumas vozes da esquerda no mundo da arte têm sido tradicional lidar inadequadamente com o problema do elitismo, ou mesmo rejeitá-lo. Esta dificuldade é paralela a uma tendência predominante no discurso mais amplo da esquerda, em que as discussões sobre democracia estão, muitas vezes, concentradas em expor as mistificações da democracia burguesa e propor alternativas socialistas "concretas", ignorando o caráter antidemocrático não apenas dos existentes regimes inicialmente socialistas, mas também de vertentes teóricas no interior da esquerda. Entre os artistas e críticos, a falha em encarar seriamente a democracia nasce, em parte, devido à pressão que a esquerda tem sentido para se defender contra os ataques de críticos conservadores, que usam rotineiramente estratégias anti-intelectuais e populistas para dar legitimidade democrática às campanhas autoritárias contra a arte crítica e a teoria.

Posteriormente, Serra alegou, sem sucesso mais uma vez, que contra os direitos de propriedade privada, ele tem "direitos morais" no trabalho como artista. Mas, o GSA implicitamente desacreditou essa alegação quando sugeriu que o governo era dono da obra e da praça, não como um proprietário de uma propriedade privada, mas como "o povo": "Este espaço pertence ao governo e ao público", disse Diamond. "Ele não pertence ao artista. Não se ele vende [seu trabalho] para o governo. Ele não tem o direito de impor sua arte sobre o público para sempre" (p.271). Os defensores da *Tilted Arc* também falaram pela democracia: alertavam contra os perigos totalitários de apelos aos instintos "saudáveis" das pessoas. Argumentaram contra a intervenção do governo, que poderia ser um exemplo clássico do termo de Stuart Hall: "populismo autoritário". Trata-se da mobilização dos discursos democráticos para sancionar, na verdade, abrir caminho para o autoritarismo de Estado. Rosalyn destaca que a importância dessa crítica não pode ser subestimada. Em Nova York, como em outras cidades, medidas populistas autoritárias, juntamente com campanhas contra a criminalidade, recuperam as mesmas estratégias contra a *Tilted Arc*, autorizam a proliferação contínua de pseudos, ou privados, espaços públicos.

Para a autora, o livro *The Destruction of Tilted Arc: Documents* abandona o discurso da arte pública como um lugar de luta sobre o significado da democracia. Embora Serra faça uma breve referência sobre a diferença crítica entre "comunidade" e "público," o livro não tenta definir sua "dimensão pública". Rosalyn conclui destacando que a controvérsia *Tilted Arc* nunca foi vinculada aos esforços feitos por artistas, críticos, e curadores de reformular a arte pública como um trabalho que ajuda a criar um espaço público no sentido de esfera pública, arena de discurso político. Embora o termo "público" possa ser aplicado ao trabalho de Serra não tanto porque *Tilted Arc* ocupou uma praça do governo, mas porque explorou como o espectador é formado em relação a um mundo exterior. Para Rosalyn, as autoras do livro nunca estendem essa investigação da subjetividade para questionar o que é um espaço público democrático. A negligência de um questionamento crítico da esquerda sobre o espaço público e a democracia foi ligada a uma falha em

desafiar substancialmente tanto o mito da grande arte quanto seu corolário, o mito do grande artista.

Rosalyn argumenta que, de acordo com as novas teorias da democracia radical, o espaço público surge com o abandono da crença em uma base absoluta de unidade social, uma base que dá "ao povo" uma identidade essencial ou um interesse verdadeiro. O espaço público, nessa visão, é uma esfera social incerta, onde, na ausência de um fundamento absoluto, o significado de povo é simultaneamente constituído e colocado em risco. Deutsche entende que o livro *The Destruction of Tilted Arc* defende vigorosamente o espaço público contra o neoconconservadorismo, a privatização, e o controle do Estado e ajuda a documentar o atual estado do discurso da arte pública. Mas o próprio livro revela que, se queremos estender ao invés de fechar o espaço público, são as questões da democracia que devemos transformar.

Esta problematização realizada pelas autoras Deutsche e Senie a propósito do caso da escultura *Tilted Arc* de Richard Serra nos mostra várias implicações estéticas e políticas que estão em jogo nos trabalhos *site-specific*, especialmente no espaço público. A partir delas, gostaríamos de fundamentar alguns parâmetros para seguir adiante em nossa argumentação acerca da formulação dos operadores críticos do dramaturgismo, campos de tensão conceitual.

Por fim, retomamos alguns pontos que dizem respeito a questões estéticas e políticas imanentes neste caso *Tilted Arc*. Primeiramente a arte *site-specific* e trabalhos decorrentes dessa arte são aqueles que incorporam seu contexto, em outras palavras, o contexto sócio espacial passa a ser um "material" para a criação, a matéria prima essencial do trabalho. Em segundo lugar, como vimos acima no caso da escultura de Serra, envolvem o debate sobre arte pública e, estabelecem um lugar de luta sobre o significado da democracia, o que significa os termos "uso", "público" e "uso público" do espaço. Interessante notar que a polêmica sobre *Tilted Arc* criou um espaço público, como nos diz Deutsche, no sentido de uma esfera pública, ou seja, uma arena de discurso político.

Este caso da escultura de Richard Serra nos ajuda também a compreender algumas características de um trabalho *site-specific* cuja criação ou reafirmação de totalidades harmoniosas espaciais é o movimento contrário ao que motivou historicamente o desenvolvimento desses trabalhos. Nesse sentido, o modelo intervencionista de uma arte crítica sobre espaços unificados, harmoniosos, ou pacificados⁷⁰, aparentemente coerentes, diz respeito ao sentido tomado pelo dramaturgismo crítico. Pensar uma pesquisa artística que não se direcione a integrar o trabalho ao já existente, mas, sim, que atue criticamente ao mero divertimento e à decoração dos espaços que ocupa. Também nos auxilia a entender, sobretudo, o que gostaríamos de chamar a atenção, o significativo papel do contexto social como um tipo de material de pesquisa para o processo de criação e, conseqüentemente, para o pensamento crítico. Cabe destacar que tal contexto diz respeito à “realidade social” na qual o trabalho artístico está sendo realizado, e, necessariamente, à sua dimensão conflituosa. O que servirá como base para desenvolver o argumento visando projetar operadores críticos e relacioná-los com a prática de um dramaturgismo crítico.

3.2 Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas

Visando projetar operadores críticos e relacioná-los com a prática de um dramaturgismo crítico, aqui tomaremos a experiência do processo criativo *site-specific* da cena do prólogo, realizada nas escadarias do antigo edifício da Bolsa de Valores de Bruxelas, na Bélgica, em 2014, abordada no capítulo 2. Como já dito, embora o prólogo estivesse previsto desde a ocasião da confecção do texto, como parte de uma “dramaturgia paralela” a ser construída pela encenação, sua criação se iniciou somente com o trabalho efetivo no espaço.

⁷⁰ Segundo Paola Berentein Jacques – os espaços da sociedade do espetáculo necessitam aparentar um todo harmônico que escodem os conflitos próprios do espaço público. Esta necessidade serve aos interesses do capitalismo em padronizar as cidades atendendo ao mercado do turismo e da especulação imobiliária. (JACQUES, 2009, *on line*).

Há pontos em comum entre a experiência de criação do prólogo no espaço público das escadarias do antigo edifício da Bolsa de Valores de Bruxelas com o caso *Tilted Arc*, de Richard Serra. Tanto o processo de criação do prólogo, nas escadarias, quanto a presença da escultura, na praça, exerceram um papel intervencionista⁷¹ em um espaço público, evidenciando conflitos ideológicos⁷² presentes nos dois contextos sócios-espaciais.

Entretanto, uma diferença se mostra sobre o tipo de conflito, ou a origem do conflito. No caso de Bruxelas, há uma ênfase no conflito ideológico frente à segregação entre duas populações, que diz respeito a ideologias de identidade e nacionalidade. A intervenção no espaço público das escadarias do antigo prédio da Bolsa de Valores de Bruxelas expôs as diferenças entre classes sociais e captou o imaginário separatista entre duas populações. No caso da escultura, o embate aconteceu entre ideologias de como se percebe a arte, entre as forças governamentais e os críticos conservadores que ignoram qualquer entendimento da arte que não seja apaziguadora ou decorativa, os artistas e críticos de esquerda que defendiam a permanência da escultura, sendo que neste polo também se apresentaram motivações diferentes para a permanência.

Em outras palavras, esses diferentes conflitos apontam de modo proveitoso para a necessidade de aprofundar a noção de espaço agonístico, de conflito ou de dissenso, ainda que sob aspectos diferentes. Trataremos desse eixo comum característico do espaço segundo diferentes autores ao término deste capítulo, ao passo que tomamos por hora a necessidade de discutir os diferentes aspectos da relação entre arte e política imanentes à espacialidade específica, seja na cena do prólogo, seja na escultura, a fim de contornar os campos de tensão conceituais, ou operadores críticos, no dramaturgismo crítico.

⁷¹ Rosalyn Deutsche fez importante distinção entre o modelo assimilativo de *site-specificity* – no qual o trabalho de arte é articulado na direção de uma integração ao ambiente existente, produzindo espaço unificado, “harmonioso” de totalidade e coesão – e modelo intervencionista, em que o trabalho de arte funciona como intervenção crítica na ordem existente do local. Ver seus artigos: *Tilted Arc and the Uses of Public Space*, *Design Book Review*, n. 23, inverno de 1992: 22-27; e *Uneven Development: Public Art in New* (KWON, 2008, p.184)

⁷² Tomamos o sentido amplo de ideologia como conjunto de ideias que surgem de um dado conjunto de interesses materiais ou, em termos mais gerais, de uma classe ou grupo definido. (WILLIAMS, 2007, p. 215)

É significativo salientar que nós, do grupo, carregávamos impressões e marcas na memória da experiência que tivemos em 2012, a propósito da residência artística. Naquela experiência, a intervenção realizada nas estações da linha do bonde, que cruzava praticamente toda a cidade, foi imaginada como uma trajetória que simbolizava o caráter separatista presente no histórico entre as regiões de Flandres e Valônia. Ou seja, o tema da divisão sobre aquela cidade, que representava uma cicatriz, continuava conosco durante o processo criativo em Bruxelas em 2014, de forma latente.

Voltando aos dois trabalhos, nas escadarias de Bruxelas e na praça em Manhattan, gostaria de chegar nesse ponto no qual ambos os trabalhos artísticos trouxeram à tona conflitos e criaram um espaço público, de fato uma arena de discurso político, de divisões e diferenças ideológicas. Em outras palavras, são duas obras *site-specific* que não foram cúmplices das totalidades espaciais harmoniosas, mas, pelo contrário, expuseram à percepção das pessoas e dos espectadores os conflitos reprimidos por essas totalidades supostamente coerentes.

No processo criativo em Bruxelas, a relação entre espaço público, contexto socioespacial inclui aspectos ideológicos em conflito, nos fornecendo elementos significativos para a discussão. O caso da criação da cena do prólogo nos indica uma forma de criar a partir de conflito, o que é um aspecto discutido a seguir com o intuito de indicar campos de tensão conceitual por meio de certos debates teóricos, que estamos nomeando como constelação de problematizações (ou constelação de conceitos). Para isso tomamos alguns fatores, presentes na experiência de Bruxelas, tais como um espaço público de alta voltagem política, uma criação que se alimentou de conflitos. Trata-se de uma cena-intervenção que podemos nomear *site-specific conflict*, concebida a partir da ativação daquilo que representa a própria natureza do espaço público em seu sentido político, ou seja, o dissenso. Assim, ela tornando-se também uma cena em forma de conflito, como uma experiência política em si mesma.

Essa experiência dissensual no interior da cena fez com que os espectadores vivenciassem, sem querer obviamente, uma atmosfera que refletia um ambiente social familiar integrado, “materializado”, em seu contexto sócio-político. Era um meio social marcado politicamente por questões em

torno da identidade e, simultaneamente, por discursos de segregação que mostram diferenças tanto de idioma quanto de mentalidade e de comportamento entre os valões e os flamengos. De outro, trata-se de um ambiente marcado pelas diferenças étnicas em razão do crescimento significativo, desde os anos 1970, da imigração muçulmana, que representa aproximadamente um quarto da população de Bruxelas.

Durante o percurso criativo, muito próximo à estreia, vivenciamos de perto o atentado racista, antissemita, que matou quatro pessoas no Museu Judaico de Bruxelas, tragédia que impactou todos nós da equipe, especialmente os atores belgas. Diante desse contexto conflituoso da cidade e sua relação com o espaço das escadarias do antigo prédio da Bolsa de Valores de Bruxelas é possível pensar que o lugar representava, em pequena escala, o meio social e político. Como dissemos no Capítulo 2, a escadaria é um espaço de alta voltagem política, pois é um local tradicionalmente ocupado pela população da cidade para manifestações políticas e culturais, além de ponto de venda de drogas, ponto turístico e local de ocupação de moradores sem domicílio fixo.

A cena prólogo fez com que o espaço da segregação e as diferenças se evidenciassem. O público, quando se deslocava das escadarias e passava pelos portões à parte interna, onde ocorria a primeira cena falada, e ali permanecia durante a cena, acabava evidenciando tanto a limitação espacial como também a diferença de extratos sociais. Os espectadores ficavam expostos à alteridade do lado de fora, vista através dos portões vazados. Mas, ao mesmo tempo, estavam “protegidos” de eventuais conflitos.

Essa experiência de criação que mobilizou conflitos e diferenças pertinentes ao espaço nos indica o quanto pode ser útil ampliar e instaurar um eixo de investigação que possa discutir teoricamente tais questões. De fato, é um movimento de aprofundar o tema, uma vez que temos como pano de fundo, por um lado, discussões que abrangem a ideia de identidade, o significado do nacionalismo e da própria democracia e, por outro lado, problematizações de nossa prática artística, nossa posição em relação a arte, a crítica e política. Assim sendo, estamos defendendo que abordagens teóricas acerca dessas questões, em pesquisas artísticas que trabalham com a especificidade do

espaço e do lugar, são uma maneira de aprofundar a pesquisa e, conseqüentemente, torná-la mais singular. Essas abordagens formam uma constelação de conceitos e debates teóricos que giram em torno e dizem respeito aos trabalhos artísticos que se relacionam com espacialidades específicas.

O processo de criação do prólogo nos mostra que os desentendimentos inerentes ao contexto socioespacial da cidade foram sua matéria prima fundamental e também uma espécie de guia do trabalho. A cena foi criada a partir dos momentos de tensão que se estabeleceram, primeiro entre os frequentadores da escadaria e os atores em relação à divisão do espaço, e depois entre o próprio trabalho e os espectadores, os quais solicitavam e, às vezes, bradavam que os portões fossem abertos para que as pessoas do lado de fora assistissem à peça. Esses momentos de tensão funcionaram como indícios de algo a que o próprio trabalho “respondia”, e a eles o processo deu voz, apostando em enfatizar os conflitos que apareciam.

Como mencionamos, esse caso aponta para um campo de tensão conceitual que pode auxiliar a problematizar e criar indagações para a eficácia crítica da criação artística, ao funcionar como uma espécie de catalizador crítico a fim de alimentar a investigação e de favorecer decisões. Em outras palavras, um campo de tensão teórico incita a própria pesquisa artística, ao problematizar a arte, o teatro *site-specific* e sua relação com a condição conflituosa do espaço público e seu contexto. Sendo assim, um eixo da investigação pode se voltar à condição conflituosa do espaço, o que se desenvolve a partir daqui para a ampliação e a apropriação do conceito por parte do dramaturgismo crítico.

Os trabalhos fizeram transparecer o espaço da cidade como espaço de conflitos, o que nos faz pensar sobre o debate contemporâneo acerca da arte no espaço público e, conseqüentemente, sobre o político e a política⁷³.

⁷³ Tomamos a distinção que Chantal Mouffe faz entre “política” [politics] e “o político” [the political]. Por “o político” refiro-me à dimensão do antagonismo inerente às relações humanas, um antagonismo que pode tomar muitas formas e emergir em diferentes tipos de relações sociais. A “política”, por outro lado, indica o conjunto de práticas, discursos e instituições que procuram estabelecer uma certa ordem e organizar a coexistência humana em condições que são sempre conflituais porque são sempre afetadas pela dimensão do “político”. (MOUFFE, 2005, 174)

Podemos argumentar que esta relação entre arte e política é inerente ao debate sobre a arte. Entretanto, no contexto atual as discussões parecem potencializar o polo temático sobre a democracia. Ou seja, pensar um trabalho artístico no espaço público, que é o espaço do conflito, é atentar também para o significado do que são a política e a democracia e, sobretudo, para as razões de um trabalho artístico existir. A criação em diálogo com a especificidade espacial apresenta essa constelação de problemas na intersecção do campo da estética e da política, constituindo o que denominamos campos de tensão conceitual de uma pesquisa artística. Para além de tentar dar cabo dos debates teóricos atuais sobre essa temática, nos interessa trazer o campo do pensamento político para ser problematizado pela pesquisa, e trazê-lo especialmente para o dramaturgismo crítico.

Mesmo sendo um debate amplo, um horizonte se abre para as discussões acerca do espaço público como o lugar do conflito. Um deles diz respeito ao pensamento da cientista política belga, Chantal Mouffe, e de seu falecido marido Ernesto Laclau, que tem exercido um forte papel em alguns movimentos e partidos de esquerda na Europa, como o Syriza na Grécia, o Podemos na Espanha, e a França Insubmissa. O pensamento teórico contemporâneo com resultado político prático concebe o conflito como inevitável e determinante do mundo político, ao passo que consensos são provisórios. Em suma, o antagonismo constitui a esfera da política e o espaço público é um espaço agonístico.

Semelhantes preocupações acerca do espaço encontramos na ideia de dissenso do filósofo francês Jacques Rancière e da própria Rosalyn Deutsche, entre outros. À parte as diferenças entre eles, o espaço público é por natureza um espaço de conflito, em contraponto à ideia segundo a qual a coerência espacial é a condição *a priori* do espaço, pacificadora e esperada pelo capitalismo neoliberal, como também pensa Mouffe. Também em ressonância com o pensamento desses autores, a arquiteta e pesquisadora brasileira Paola Berenstein Jacques coloca que, nos novos projetos de espaço público das cidades brasileiras, há uma espécie de inversão de valores no campo do urbanismo. O objetivo da construção das imagens dos novos espaços públicos passa a incorporar a imagem da pacificação de conflitos dos espaços privados.

As imagens dos espaços públicos das cidades, quer seja Barcelona ou Salvador, veiculadas em seus sites oficiais, por exemplo (12), são também elas imagens de espaços pacificados e domesticados. Vários projetos recentes de novos espaços públicos ou de “revitalização”, a maioria com financiamento público, se pautam nesse tipo de imagem urbana. Tais imagens consensuais de espaços aparentemente destituídos de seus conflitos inerentes, dos desacordos e dos desentendimentos, são imagens de espaços apolíticos. (BERENSTEIN, 2009, *on line*)

A partir disso, ao expor as imagens que caracterizam o espaço público de forma pacificada, a autora destaca a necessidade de expor o conflito como característica do espaço político. Há nisso desacordos e desentendimentos, sugerindo também um lugar de comunicação como os espaços circulares das ágoras e assembleias. Assim como para Rancière, o dissenso não é “conflito de opiniões ou multiplicidade das culturas (...) é a divisão do núcleo mesmo do mundo sensível que institui a política e sua racionalidade própria.” (RANCIÈRE, 1996, p.368)

Quando se trata de pensar a constituição política do espaço, o pensamento de Rancière estabelece a noção de ‘divisão’ ao instaurar o mundo sensível e comum. Para ele, “a racionalidade da política é a de um mundo comum instituído, tornado comum, pela própria divisão”. (RANCIÈRE, 1996, p.368) Em outras palavras, Rancière critica a hegemonia da ideia de consenso, presente em pensadores como, por exemplo, em Habermas e sua teoria da ação comunicativa. Para Rancière, a razão comunicacional pode ser explicitada nos seguintes termos:

(...) é a lógica do aprofundamento das implicações de uma situação de interlocução, na qual todos os parceiros já estão constituídos, dados. A partir do momento em que os grupos começam a discutir, eles vão confrontar suas normas de validade e, enfim, para serem coerentes com sua lógica, eles têm que estar de acordo com certas regras de discussão, sem o que se estaria desqualificado. O que tento mostrar é que a lógica da política não é essa, é a lógica do dissenso, daquele que não faz parte da discussão, de criar normas que não existem. Os sujeitos da política se inventam inventando as normas da discussão. (RANCIÈRE In.: FREIRE, V. T. 1995, p.

??) (RANCIÈRE In.: FREIRE, V. T.." (Banco de Dados Folha – Acervo on line – Os riscos da razão. A luta de classes não é moderna; foi pensada pelos antigos. Entrevista realizada por Vinicius Torres Freire. Publicada na Folha de São Paulo, domingo, 10 de setembro de 1995.

Rancière elabora essa crítica com a finalidade de pensar a política, não como exercício de poder, mas como o corte de uma esfera particular da experiência, a configuração de um espaço específico no qual objetos comuns são reconhecidos pelo comum. A política é o conflito sobre a existência desse espaço:

(...) essa distribuição e redistribuição dos lugares e das identidades, esse corte dos espaços e do tempo, do visível e do invisível, do barulho e da palavra constituem o que chamo de partilha do sensível. A política consiste em reconfigurar a partilha do sensível que define o comum de uma comunidade e nela introduzir novos sujeitos e objetos, de modo a tornar visível o que não era visto e fazer ouvir como falantes os que eram percebidos como animais barulhentos. (RANCIÈRE, 2004, p.21)

Mouffe, a partir de sua abordagem agonista do espaço público, também vai criticar os impedimentos à situação de comunicação ideal de Habermas, uma vez que não são empíricos, mas ontológicos, e o consenso racional que ele apresenta como uma ideia reguladora é, na realidade, uma impossibilidade conceitual. Exigiria a presença de um consenso sem exclusão, precisamente aquele cuja impossibilidade revela a abordagem agonista. Chantal Mouffe também salienta que, apesar de uma terminologia similar, sua concepção de espaço público agonista difere da de Hannah Arendt, pois o problema principal que levanta a concepção de "agonismo" de Arendt é, em poucas palavras, um "agonismo sem antagonismo". (MOUFFE, 2007, p.65)

Para pensar a dimensão antagonista da política democrática, Mouffe aponta, primeiramente, a dificuldade que atualmente experimentamos na nossa era pós-política para conceber os problemas que nossas sociedades enfrentam de forma política. Ao contrário do que os ideólogos neoliberais gostariam que acreditássemos, as questões políticas não são meros assuntos técnicos cuja

resolução corresponda ou dependa de especialistas. As questões propriamente políticas sempre envolvem decisões que exigem uma alternativa entre opções opostas. Essa incapacidade de pensar politicamente se deve em grande parte à hegemonia indiscutível do liberalismo. Há muitos liberalismos, alguns mais progressistas do que outros, mas, salvo algumas exceções, a tendência predominante no pensamento liberal é caracterizada por uma abordagem racionalista e individualista que não pode compreender adequadamente a natureza pluralista do mundo social, com os conflitos que o pluralismo implica e para o qual nunca poderia haver uma solução racional: essa é a dimensão do antagonismo que caracteriza as sociedades humanas. O agonismo para Mouffe se justifica à contrapelo da concepção liberal típica de que vivemos em um mundo em que existem na realidade muitas perspectivas e valores e que, por limitações empíricas, nunca poderemos adotá-los todos, mas que, se os unirmos, podem constituir um todo, ou um conjunto, harmônico / harmonioso. Essa é a razão pela qual esse tipo de pluralismo deve negar o político em sua dimensão antagônica e, portanto, não pode entender o desafio que enfrenta a política democrática. Espera-se da política como agonismo que o pluralismo de interesses e necessidades da sociedade seja reconhecido e legitimado, até mesmo entre esquerda e direita, pois não havendo uma delas quer dizer que foi emudecida.

Afirmamos que nos interessa pensar, do ponto de vista do processo criativo de um trabalho realizado a partir das especificidades espaciais, algumas implicações possíveis a serem investigadas. Podemos questionar acerca da relação entre a teoria política e a especificidade espacial do processo de criação em Bruxelas, e sobre o dramaturgismo crítico. Olhando para o processo, podemos perceber que há um campo de tensão conceitual.

Quando Mouffe fala de um espaço de conflito, podemos ver que o processo de criação da cena em Bruxelas se constituiu pelo conflito e o prólogo tornou-se um conflito em si mesmo. Continuando com a argumentação de Mouffe, quando uma prática artística cria um espaço de dissenso ela é crítica, pois interfere na hegemonia consensual ou pacificada do espaço público neoliberal. E podemos dizer então que há uma experiência que foi crítica. E nos perguntamos por que foi crítica? Entendemos que foi crítica porque, no

campo da percepção, o prólogo não copiou a realidade como ela é, pois nela há uma pseudo harmonia que o neoliberalismo quer mostrar. No entanto, a cena mostrou algo que está encoberto e isso é um modo de pensar sua eficácia crítica.

3.3 Bom Retiro 958 metros

Seguindo com o propósito de dialogar teoricamente com as experiências de criação abordadas no Capítulo 2 e de projetar possíveis operadores conceituais para a prática de um dramaturgismo crítico em pesquisas artísticas que lidam com as especificidades espaciais, abordaremos aqui um aspecto do processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*.

O aspecto que tomaremos de nossa experiência no processo de criação do *Bom Retiro 958 metros* diz respeito à discussão em torno do teor de criticidade do próprio trabalho, particularmente acerca da passagem da Dança dos Cracômanos. Lembrando que a cena mostrava uma dança coreografada por personagens caracterizados como usuários de crack sobre o palco deteriorado do Teatro TAIB em ruínas. Por meio disso, operava um tipo de crítica em chave de paródia, ao precarizar os musicais da *Broadway*. Na ocasião, a troca de argumentos dizia respeito ao fato de a cena estabelecer, ou não, uma crítica, ou se era possível fazê-la mais contundente.

A discussão que trouxemos partiu de um incômodo acerca de registro esvaziado da crítica em chave de paródia ao gênero musical *Broadway* quando os personagens saíam pela lateral do palco ao final da dança. Isso ocorreu antes da modificação feita ao final do processo que fez com que os atores mostrassem que saíam dos personagens usuários de crack, ao final da dança, enquanto se colocavam em primeiro plano no proscênio diante da plateia arremessando parte do figurino. Quer dizer, a modificação trouxe outro movimento para a cena, indicando uma destituição de personagens e a consciência dos atores desse movimento, dando à cena mais consistência pela atitude que denotava uma opinião do elenco.

Como nos referimos anteriormente, independente de qualquer tipo de avaliação sobre a alteração, nos interessa pensar a cena antes dela, especialmente sobre o incômodo que gerou a percepção de uma crítica esvaziada de consistência. Pois ela chamava mais a atenção para o aspecto formal de sua execução, com alto impacto sensível produzido pela trilha sonora, pelo jogo de luzes e projeções de imagens e pela própria execução da coreografia dos atores. A forma espetacular de impacto sensorial se sobrepôs à crítica, como se fosse plausível imaginar um musical de entretenimento com personagens usuários de crack sendo representados em uma coreografia. Essa discussão nos leva a pensar acerca das estratégias de uma cultura espetacularizada serem capazes de neutralizar a própria crítica lançada a ela. E aqui temos um campo de tensão.

Utilizamos, no capítulo 2, o termo “concordar” como um dos argumentos para expressar o incômodo que a cena causava, a possibilidade do riso e de certo divertimento. Tomamos o sentido dessa palavra de Vladimir Safatle, “concordar como quem esquece o sofrimento e aquilo que ele afirma como verdade, concordar como quem foge, não da realidade, mas da vontade de resistir.”(SAFATLE, aula 7, 2013, p.7) O incômodo parte da situação de estarmos assistindo de forma neutra usuários de crack representados, como imaginar uma sociedade futura que desistiu de pensar e agir para que tal violência e sofrimento deixasse de existir.

Diante disso, este campo de tensão aciona uma discussão sobre a ideologia cínica do capitalismo, sendo esta uma estrutura de racionalidade que opera a partir da inversão da concepção tradicional marxista de ideologia enquanto “falsa consciência” no domínio das relações reificadas. Isto é, uma ideologia constituída na aparência socialmente necessária e na “alienação” incapaz de compreender a totalidade das estruturas causais que suportam as reproduções sociais. A razão cínica é a falsa consciência esclarecida (FOSTER, 2014, p.114).

É possível aventar que a ideologia cínica funcione junto ao inconsciente para a manutenção de certos tabus e, no contexto desse espetáculo, das aparências e das formas espetacularizadas. Diante disso, estaríamos numa zona obscura em que toda sorte de inversão é promovida, e nada pode se

afirmar. A contradição interna ou ambiguidade se destaca ao observar um inconsciente que mantém tabus, mas não os endossa inteiramente.

Mediante as manifestações da indústria cultural que conservam o mundo como é, entende-se que “a base de uma ideologia não é mais a afirmação falsa de valores ou o velamento de interesses que não podem ser revelados, mas a afirmação cínica do que há.” (SAFATLE, 2013, aula 7, p. 8 – 9) Para exemplificar essa ideia, ele toma um texto em que Adorno termina sua análise sobre a televisão se referindo aos numerosos *scripts* que “jogam com a consciência de ser kitsch e dão uma “piscadela de olhos” em direção ao espectador não ingênuo, como quem diz que eles mesmos não acreditam no que mostram, que eles não são assim tão idiotas.” (ADORNO, 2003, p. 530, apud SAFATLE, 2008a, p. 99)

Parecia-nos que essa era a lógica que atuava na cena ‘dança dos cracômanos’ que se desejava crítica. O que se fazia notar era uma tendência de conservação ou, simplesmente, conservadora capaz de suprimir a crítica, à proporção que o cinismo englobava a crítica à aparência espetacular. Assim, por meio do espetáculo e da tentativa da paródia de realizar a crítica a essas formas mesmas, nos deparamos com a possibilidade de realizar a crítica da crítica, já que essas formas estariam estreitamente atreladas à ideologia do cinismo e de sua ambiguidade inconsciente.

Nesse sentido, surge a necessidade de desdobrar a crítica em si mesma para examinar em que medida é possível a realização da arte crítica no interior da ideologia dominada pelo cinismo. Esta necessidade pode ser vista de forma recorrente quando se estabelece a relação entre crítica e cultura espetacularizada. Desse modo, se instaura um campo de tensão a ser considerado para realizar uma arte crítica na relação entre a crítica e a cultura espetacularizada, uma ideologia que opera cinicamente capaz de esvaziá-la.

3.3.1 Arte crítica, espaço público e conflito

Procuramos encaminhar esse momento de estudo para problematizar a ideia de arte crítica a partir de teóricos que já foram trabalhados na articulação de conceitos acerca do espaço público como espaço de conflito, espaço agonístico e de dissenso. Desse modo, buscando desenvolver o pensamento crítico, são chamados à baila elementos dessa perspectiva que colaboram com a arte crítica. Nessa direção alguns autores como Jacques Rancière, Chantal Mouffe, Claire Bishop e a própria Rosalyn Deustsche, problematizam e abrem campos para se pesquisar a arte crítica e a cidade.

Para Chantal, as práticas artísticas podem contribuir para a contestação da hegemonia dominante, e a autora questiona se há algum tipo de identidade que as práticas artísticas devem fomentar. Ela defende a criação de espaços públicos dissensuais ou “espaços públicos agonísticos”, pois se tensiona o reprimido pelo consenso. Essa relação entre as práticas artísticas e o público vem a ser diferente daquelas cujo objetivo é a criação de consenso, mesmo quando a consideram crítica. Para Mouffe a arte crítica é a que favorece o dissenso, pois torna visível o que o consenso dominante geralmente obscurece e apaga.⁷⁴ Segundo a abordagem agonista, as práticas artísticas críticas dariam voz a todos os silenciados no âmbito da hegemonia existente. (MOUFFE, 2007, p.67).

Embora Mouffe traga exemplos de vários tipos de práticas artístico-ativistas, essa proposta nos parece não um ponto de chegada, mas sim uma possibilidade a ser investigada na prática, uma vez que nos soa de forma um tanto determinista. Isso porque há o risco de entrar no que chamam de “virada ética” na arte, o que pode gerar certo desequilíbrio na percepção do que seria

⁷⁴ Está claro que quienes propugnan la creación de espacios públicos agonistas, en los que el objetivo es revelar todo lo reprimido por el consenso dominante, van a concebir la relación entre las prácticas artísticas y su público de forma muy diferente que aquellos cuyo objetivo es la creación de consenso, aun cuando lo consideren crítico . (MOUFFE, 2007, p.67)

uma arte crítica, uma vez que a medida ética contida na proposta artística passaria a ser o critério. Em seu texto “A viragem social: o mal-estar na colaboração”, a historiadora e crítica de arte, Claire Bishop, explana sua ideia de viragem social na arte. Para ela:

(...) essa tendência para um tratamento díspar do componente social sugere que a "viragem social" da arte contemporânea não só designa uma orientação para objetivos concretos na arte, mas também a percepção crítica de que estes são mais substanciais, reais e importantes do que as experiências artísticas. (BISHOP, 2016.p.78)

Bishop questiona a orientação do trabalho artístico que defende um valor ético e orientado ao social. Não seria o caso de esperar que haja um valor artístico do trabalho por engendrar recursos, ações que dizem respeito a critérios éticos. Para ela, seria o caso de se tomar as práticas propriamente sociais segundo um critério de comparação, pois a tendência passa a ser comparar artistas com outros artistas na base de uma competição ética. Uma corrida, podemos chamar assim, na qual passa a vigorar o próprio espírito competitivo do capitalismo, ou da lógica espetacular, à qual, em princípio, a iniciativa pretendia resistir (BISHOP, 2016.p.78).

Em suma, configura-se uma "arte de resistência espetacularizada", uma crítica ou uma resistência que gira em torno dela mesma, uma pseudo criticidade, para seguir o termo que Debord utiliza frequentemente para se referir à vida reificada no capitalismo em sua fase espetacular.

Este ponto sobre a virada social na arte estabelece um interessante campo de tensão conceitual para pensarmos os trabalhos em que, de algum modo, o outro cultural é elemento significativo para a criação, como vimos com Hal Foster. E aqui voltamos à experiência de criação do espetáculo *Bom retiro 958 metros*, pois é possível identificar como as artes visuais e, também, determinadas práticas da cena teatral contemporânea são influenciadas por tais gestos artísticos da virada social, entendida como horizontal, espacial e etnográfica da arte contemporânea, que está no campo do outro.

No caso da peça *Bom Retiro 958 metros*, tornam-se reconhecíveis alguns desses aspectos. O espetáculo foi realizado fora do espaço institucional do teatro, ou seja, o palco italiano. Foi um trabalho *site-specific*, criado a partir das características de um local específico, tendo o bairro de uma cidade, no caso o Bom Retiro, de São Paulo, como objeto de estudo. Durante o processo de pesquisa para a criação o grupo deparou-se com o “outro cultural”, as diversas etnias presentes no bairro, em especial, judeus, coreanos e bolivianos, assim como os usuários de crack, os quais demandaram uma reflexão acerca de como se dariam as abordagens de cada um desses grupos sociais configurando, assim, uma aproximação de caráter etnográfico. No campo da percepção e recepção, o trabalho incluiu uma ficção, trajetórias de personagens e narrativas, em tensão com os espaços reais do bairro, seja o *shopping center*, as ruas do bairro e o teatro abandonado em ruínas. Nesse campo da recepção, voltamos à cena de nossa personagem *Cracômano*, em que o público está em uma determinada situação, dentro de um teatro abandonado em estado de completa destruição, ao mesmo tempo em que acompanha a ficção, a trajetória de vida da personagem. Nesse contexto a contemplação do espectador se torna complexa, no sentido de que ele é instigado a relacionar os significados dessas duas instâncias, da ficção e do espaço real em ruínas, durante sua experiência no aqui e agora.

Nessa perspectiva, é possível assinalar que o processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* mobilizou características e procedimentos que denotam, segundo Foster, o movimento para uma virada horizontal da arte em direção a espaços não institucionalizados, como também à virada etnográfica, que se depara com outro cultural e/ou étnico. Assim como no campo da percepção, o espectador é orientado a explorar as consequências perceptivas de uma intervenção particular em um local determinado.⁷⁵

⁷⁵ Logo, esta condição de experiência na cena contemporânea, que considera tais perspectivas, pode ser entendida como um modo de resistência da arte, uma maneira de requisitar outro tipo de percepção sensível do público e, portanto, outra capacidade de cognição e simbolização não alienada, diversa da condição em que a lógica espetacular se confunde com a realidade. Nesta experiência do espectador a realidade e o espetáculo, no sentido de Debord, deixam de ser a mesma coisa, uma vez que a ficção, isto é, o espetáculo, passa a ser um modo de compreender e significar o real.

Resta ao pensamento crítico, obviamente, continuar investigando as possibilidades de resistência da arte aos processos hegemônicos da lógica espetacular, da fabricação de consensos no espaço público neo liberal, e ponderar acerca das armadilhas que os artistas incorrem nesse tipo de arte. Por exemplo, como colocado por Bishop, quando estão fora dos espaços convencionais e se defrontam com o outro cultural: como lidar com a autoridade etnográfica na abordagem aos grupos sociais pesquisados? Como não exercer um comportamento assistencialista em relação a eles? Já em relação às possíveis consequências de um trabalho no espaço urbano, a questão é como encarar o impacto que uma intervenção desse tipo, que pode acarretar a valorização de espaços degradados da cidade e que podem ser, futuramente, alvo de especulação imobiliária?

Sobre tais questões, no processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* um dos motivos que chegou a mobilizar o grupo trabalhar com o Bom Retiro, além da relação afetiva que se estabeleceu com o bairro na ocasião do percurso criativo do espetáculo *Apocalipse 1,11*, onde a Oficina Oswald de Andrade serviu como espaço de ensaios, foi a notícia de que poderia se transformar simbolicamente em um bairro “coreano”. A ideia de “revitalizar” o bairro era uma ideia que circulava e envolvia a acachapante força do mercado de construção civil, com a prefeitura de São Paulo, empresários e, possivelmente, com o Estado coreano. Isso nos parecia um despropósito já que o bairro foi, e continua sendo, uma das principais “portas” da cidade para diversos movimentos migratórios, desde italianos, judeus, gregos, coreanos, bolivianos, ou seja, um bairro marcado por um multiculturalismo. Dessa perspectiva, parece que o trabalho realizado durante dez meses, com apresentações, mais o período de ensaio, in loco, totalizando aproximadamente 20 meses de presença no bairro, contribuiu para fortalecer um imaginário de resistência. Uma intervenção no campo das forças simbólicas constitutivas do Bom Retiro, em particular no que diz respeito à interferência no significado do Teatro TAIB e do ICIB (Casa do Povo), que passaram a ser alvo de maior atenção da comunidade, após se constituírem como espaços de ensaio e do próprio espetáculo, e viveram um processo de retomada e

ampliação de suas atividades culturais e artísticas, especialmente a Casa do Povo, depois que o grupo desocupou o bairro.

Nesse sentido, é possível pensar que o trabalho operou uma intervenção dissensual em oposição à ideia de revitalização que traria uma ressignificação do bairro? Interessante notar que o movimento de “melhoria” de um bairro diz respeito à hegemonia neoliberal racionalizante, uma vez que todo discurso para se justificar a necessidade de uma revitalização está paramentada de argumentação racional que apela para melhoria do bairro, a valorização da arte, da cultura, do comércio, assim como para aumentar a segurança, e assim por diante.

Deste ponto de vista seria possível pensar que o trabalho produziu uma dimensão conflitiva na “realidade social”, em outras palavras, uma incisão, ou uma fenda, no interior de uma situação capaz de reconfigurar outro regime de percepção e significação, como pensa Rancière? Podemos entender como uma prática artística agonística que fomentou dissensos, ao tornar visível o que o consenso dominante tenta obscurecer, constituindo assim uma arte crítica, como quer Mouffe?

Sabemos que qualquer tipo de resposta afirmativa não pode constituir nenhum tipo de modelo, nem mesmo garantir qualquer eficácia crítica. Vale chamar a atenção que qualquer possível interferência do trabalho na “realidade social” não foi resultado de um discurso direto, nem mesmo de formas explícitas. Em nenhum momento o texto, nem as imagens criadas pela encenação, faziam a mínima menção à questão da revitalização ou à possível mudança identitária do bairro, ou seja, o trabalho demonstra assim, a faceta de sua autonomia estética. Este exame crítico envolve relacionar estética e política do ponto de vista da criação, procurando discutir conceitos abstratos do interior do processo criativo materialmente figurado e, com isso, discutir também a arte crítica em si. O trabalho realizado a partir da especificidade do espaço da cidade e seu papel dissensual, é resultado exatamente dessa tentativa de articular esses campos de tensão.

Bishop expõe os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social que pensam o estético e o sociopolítico juntos, sem os submeter à ética.

Apoiada em Jacques Rancière, a autora defende o regime estético⁷⁶ enquanto habilidade para pensar a contradição, ou seja, a relação sempre confusa entre autonomia e heteronomia. Bom Retiro é um exemplo disso, de pensar o estético e político juntos.

3.4 Patronato 999 metros

A partir desta experiência de adaptação da dramaturgia do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* para o trabalho *Patronato 999 metros*, iremos discutir um campo de tensão conceitual envolvendo a adaptação de uma obra *site-specific*, tendo em vista que sendo uma obra *site-specific*, ao integrar seu contexto, implicaria sua permanência, de acordo com a consideração de Richard Serra sobre o deslocamento da obra é sua destruição.

Passamos de um exemplo do campo da escultura, das artes visuais, para o campo do teatro, das artes cênicas, embora cada vez menos possamos falar da separação entre as linguagens artísticas, mas de cruzamento. As experiências de criação relativas ao teatro presentes neste estudo incluem a dimensão textual, a dramaturgia, a ficção, a construção de personagens, mesmo sendo esta de maneira desconstrutiva da representação. Como sintetiza Sílvia Fernandes sobre as consequências do movimento de hibridação das artes e a superação dos limites entre os campos artísticos, entende-se assim o marco inicial da perda da autonomia da obra artística.

O movimento de hibridação das artes e de superação dos limites entre os campos artísticos pode ser considerado um primeiro passo em direção à paulatina perda de autonomia e especificidade da obra artística. De fato, a ampliação do território teatral, definida, em um primeiro momento, como

⁷⁶ A fórmula-chave do regime estético da arte é que a arte é uma forma autônoma de vida. Essa é uma fórmula, no entanto, que pode ser lida de duas maneiras diferentes: a autonomia pode ser enfatizada em detrimento da vida ou a vida em detrimento da autonomia – e essas linhas de interpretação podem ser opostas ou podem se cruzar. Essas oposições e intersecções podem ser registradas como a interação entre três grandes cenários. Arte pode se tornar vida. Vida pode se tornar arte. Arte e vida podem trocar suas propriedades. (RANCIÈRE, 2012, p. 6 e 7)

travessia da linha fronteira que separa as artes, e que levou à emergência de manifestações como o teatro performativo, a dança-teatro, o cinema expandido, as instalações, as ocorrências *site specific* e outros modos de situação liminar, tramados na mistura de procedimentos e de linguagens, parece constituir um movimento inicial de expansão, ainda referido à desconstrução da representação. (FERNANDES, 2018 p.9 e 10)

Este aspecto, acerca da perda de autonomia da obra artística, nos parece significativo para pensar um campo de tensão conceitual, a partir da nossa experiência no processo de adaptação do texto para o espetáculo *Patronato 999 metros*. Desse ponto em diante, vale ressaltar aquilo que colocamos ao final da explanação para a configuração do campo de tensão conceitual acerca do *Bom Retiro 958 metros*. Ou melhor, no desdobramento da discussão sobre como pensar uma arte crítica a partir da problematização de Claire Bishop, quando aponta que os melhores exemplos de arte baseada na colaboração social estabelecem relações entre estética e sociopolítica de maneira conjunta, sem os submeter à ética. Apoiada em Jacques Rancière, a autora defende o regime estético enquanto habilidade para pensar a contradição que configura o campo de tensão entre autonomia da forma artística e heteronomia.

Desse modo, trazemos essa discussão sobre os desafios que envolveram a adaptação do texto *Bom Retiro 958 metros* para *Patronato 999 metros*, pois nos mostra a questão da transposição de uma obra cênica *site-specific* criada a partir das especificidades de um bairro em São Paulo para o bairro de Patronato, na cidade de Santiago, no Chile. Essa questão aciona o debate estético em um campo de tensão para pensar uma arte crítica frente à relação confusa, como traz Bishop, entre autonomia e heteronomia e, a partir disso, sobre as particularidades do teatro *site-specific* em relação às artes visuais, por exemplo, a escultura *site-specific* de Richard Serra.

Como vimos, a fim de viabilizar a adaptação do trabalho para o Chile, os aspectos espaciais determinaram essa possibilidade. Foram necessários os espaços de um centro comercial, da rua e de um teatro, em meio as semelhanças temático-contextuais, que ligavam os dois bairros, por exemplo:

duas cidades latino-americanas, o regime capitalista e a exploração de mão de obra de imigrantes, a indústria têxtil, o consumo de drogas, e assim por diante. Foram dessas semelhanças temático-contextuais que, provavelmente, partiu o interesse e o convite dos organizadores do festival no Chile. Todos esses elementos ligados aos espaços “reais” e à “realidade” social configuram elementos relativos à heteronomia que, por sua vez, nos mostra uma aderência à exterioridade, ao mundo empírico, a aproximação entre arte e vida.

Ao destacar a expansão do campo da teatralidade, inclusive dos trabalhos *site-specific*, a pesquisadora e curadora Ileana Diéguez coloca sobre a necessidade de se “reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais”⁷⁷ (DIÉGUEZ, I. In.: BORGES, 2019, 129). Introduzindo o tema da teatralidade que habita a vida social, para ela, as transformações do teatral, do cênico e do performativo não têm ocorrido apenas pelo cruzamento e contaminações indisciplinadas das artes, mas pelas demandas e urgências que os acontecimentos da vida interpelam a arte.

Com esses aspectos ligados umbilicalmente com a realidade espacial e social, a questão sobre adaptar um trabalho *site-specific* para outro lugar se atenua, porque certas especificidades do bairro paulistano vinculadas à vida social, à heteronomia, como a exploração de mão de obra de imigrantes, a indústria têxtil, o consumo de drogas dialogavam com as especificidades espaciais físicas de Patronato, o centro comercial, a rua, o teatro, mesmo que este tenha se transformado em uma discoteca, assim, como acima, com as suas particularidades temáticas. Por este diálogo, na dimensão ligada à realidade e à heteronomia, entendemos que nesta produção do espetáculo *site-specific Patronato 999 metros*, o deslocamento não implicaria em destruição, como colocou Serra sobre o que ocorreria com a escultura *Tilted*

⁷⁷ A prática da ação in situ (site-specific) implicou o desenvolvimento cênico de uma arte que já não queria ser vista na caixa branca das galerias e museus, nem em seu contrário, nas caixas pretas do teatro. As transformações e expansões do performativo, do teatral e do cênico não têm ocorrido somente por conta das contaminações e disseminações indisciplinadas das artes, senão insistentemente pelas demandas e contaminações que os acontecimentos da vida propõem à arte, pela urgência com que nos interpelam as cenas e teatralidades das polis. Dessa forma, a teatralidade como campo expandido não só nos exige reconhecer as outras cenas e o outro teatro que emerge nos interstícios artísticos, mas também nos intima a reconhecer a teatralidade que habita na vida e nas representações sociais. DIÉGUEZ, Ileana; BORGES. Tradução: Eli. UM TEATRO SEM TEATRO: a teatralidade como campo expandido. Sala Preta, Brasil, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: . Acesso em: 17 mar. 2019

Arc.⁷⁸ Mas, ainda que a dimensão ligada à heteronomia seja preponderante, podemos também refletir sobre aspectos da autonomia. Ao olharmos agora em retrospecto, entendemos que, embora haja essa interligação entre os dois trabalhos no que diz respeito aos contextos, temas e espaços, ocorreu também um diálogo intra-estético. Uma conexão entre dois trabalhos artísticos que de algum modo desenha uma instância de autonomia em *Patronato 999 metros*.⁷⁹

Dessa maneira entendemos que se estabeleceu o diálogo entre as duas obras *site-specific*, cuja especificidade do bairro Patronato não apenas está presente neste trabalho realizado no Chile, mas também está conectada umbilicalmente com as especificidades do bairro do Bom Retiro, em São Paulo, por meio da nova personagem Mãe Palestina e de sua trajetória. Ou seja, não foi apenas um trabalho de contextualização, de adaptação da obra em outro lugar. Como já referimos, *Patronato 999 metros* é um novo trabalho artístico e, simultaneamente, continuação de *Bom Retiro 958 metros*. Vale informar que a personagem foi representada por uma atriz fluente na língua espanhola, o que completou a adaptação, considerada exitosa, deste processo de criação.

Esses aspectos voltados para a aproximação entre arte e vida também configuram a associação generalizante que, vemos recorrentemente, com a arte dita engajada em oposição a uma arte autônoma, hermética, também associada à ideia de ser uma arte pela arte, hermética, bastando em si mesma, desconectada da realidade. Aqui seria o caso de fazer algumas ponderações a respeito dessas duas instâncias que formam o campo de tensão conceitual a fim de auxiliar a problematizar a realização de trabalhos cênicos *site-specific*.

O trabalho artístico que se coloca rente à realidade, ou, como coloca Jacques Rancière, que enfatiza a vida em detrimento da autonomia⁸⁰, pode se tornar apenas um meio para um fim e se vincular à uma função, por exemplo, somente comprometida com uma causa social, como vimos quando discutimos a experiência de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, ou com função

⁷⁸ Também entendemos que a narrativa, a dramaturgia, vinculada ao teatro contribui para diferenciá-lo da escultura.

⁷⁹ A nova personagem Mãe Palestina possuía uma dimensão que dialogava com a personagem A Noiva do espetáculo Bom Retiro.

⁸⁰ (RANCIÈRE, J. 2011, p. 7)

pedagógica, ao desejar transmitir mensagens, ensinamentos ou morais da história⁸¹.

Em ambos trabalhos referidos (*Bom Retiro 958* e *Patronato 999 metros*), torna-se necessário assumir a autonomia da arte, para que seja estabelecida uma relação ativa com o espectador. Nesse sentido, a autonomia da arte promove o debate acerca dessa relação significativa nas obras cênicas, tendo em vista que a finalidade pedagógica envolve quem faz o trabalho artístico e quem assiste. Sutilmente, se instaura uma relação hierárquica entre o trabalho artístico e seu espectador, o que implica uma relação de poder com o conhecimento na produção de algo. Para se desenredar dessa implicatura, a autonomia ou, em outros termos, a independência não é apenas da arte, mas também de seu espectador, tornando-se parte da reflexão nos processos criativos e dos dramaturgistas envolvidos nesses processos, como no caso Patronato ao contemplar o diálogo entre os dois trabalhos. Por isso, ao considerar a premissa do *Espectador emancipado*, Rancière problematiza o desejo de retirar os espectadores de uma posição passiva, ao se referir à cena e às performances teatrais, o que estabelece uma relação de dependência. Rancière destaca que esse desejo é uma maneira do teatro expiar suas culpas ao devolver para o espectador a “posse de sua consciência e de sua atividade” (RANCIÈRE, 2012, p.13).

Desse modo, o teatro se torna uma mediação no momento em que deseja “ensinar” seus espectadores sobre os meios de deixarem de ser espectadores e tornarem-se agentes de uma ação coletiva. Ainda que a finalidade seja promover a autonomia, o modo de se produzir isso é por via da heteronomia. Rancière remete aos modelos teatrais de Brecht e Artaud. Para o primeiro, a mediação tornaria os espectadores conscientes do contexto social que produz a realidade, dando a eles oportunidade de agir a fim de transformá-

⁸¹ Vale lembrar que estamos nos referindo à obra artística em si, o espetáculo de teatro, dança etc., e não às possíveis realizações de oficinas de trabalho corporal, interpretação, enfim, de todas as áreas criativas que podem compor um trabalho cênico, oferecidos gratuitamente às pessoas e às comunidades. Esse ponto, aliás, entendemos como uma questão significativa, pois o vínculo com a finalidade pedagógica traz uma questão sobre os polos envolvidos entre quem faz o trabalho artístico e quem recebe. Pode se instaurar sutilmente, às vezes, uma relação hierárquica entre o trabalho artístico e seu espectador, entre quem tem o conhecimento de algo e, por isso, transmite para quem recebe.

la. Para o segundo, a mediação os retiraria da condição de espectadores que, ao invés de ficarem defronte a um espetáculo, seriam incorporados pela cena performance “que lhes devolve a energia coletiva” (RANCIÈRE, 2012, p.13).

Nos dois casos, para Rancière, o teatro se apresenta como uma mediação orientada para sua supressão. “Essa mediação auto evanescente não é algo desconhecido para nós. É a própria lógica da relação pedagógica”. (RANCIÈRE, 2012, p. 13)

Para substituir a ignorância pelo saber, ele (mestre) deve sempre dar um passo à frente e repor entre si e o aluno uma ignorância nova. A razão disso é simples. Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ainda ignora o que o mestre sabe. É aquele que não sabe o que ignora nem como o saber. O mestre, por sua vez, não é apenas aquele que tem o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como torná-lo objeto de saber, o momento de fazê-lo e que protocolo seguir para isso. (RANCIÈRE, 2012, p.13, grifos nossos)

Evidentemente que estamos nos referindo a qualquer tipo de trabalho, não apenas ao teatro *site-specific* em que esse campo de tensão é adensado no espaço público. É significativo se observar trabalhos *site-specific* quando contemplam uma pesquisa de campo e envolvem o outro cultural, com o qual a relação hierárquica pode se estabelecer durante o processo.

Sendo assim, entendemos a função pedagógica localizada no campo de tensão entre autonomia e heteronomia, uma vez que o desejo é interferir diretamente na realidade, como também são os trabalhos artísticos socialmente comprometidos. Desse modo, esse campo de tensão apresenta consequências para que a arte crítica seja pensada, problematizada e, enfim, possa exercer um papel antagônico com realidade existente. Bishop discorre sobre a tendência dos defensores da arte socialmente comprometida de encarar o estético como meramente visual, no melhor dos casos, ou como um reino elitista de sedução desenfreada, cúmplice do espetáculo (BISHOP, 2017, p.79).

Na discussão sobre o campo de tensão entre autonomia e heteronomia, se estabelece um debate sobre a rejeição de obras autônomas em função meramente estética. Este é o mesmo argumento que aparece na discussão sobre a crítica conservadora, no caso da escultura *Tilted Arc*, que a acusava de arrogante e elitista.

Portanto, não parece o caso de fazer partido entre autonomia e heteronomia da arte, o ponto significativo nessa discussão é problematizar o que é a arte crítica, pois na sua estrutura reside o antagonismo com a realidade existente. Na arte rente ao mundo empírico, e colada à relação meio-fim, ela tenderia a não se distinguir da vida. Nesse sentido, para problematizar a crítica e resistir ao mundo existente (a imposição de um único regime econômico, o capitalismo, a tendência à uniformização das formas de vidas no neoliberalismo, e a própria lógica de uma cultura espetacularizada), a arte necessita de sua dimensão antagônica, se distanciar para poder criticá-la, embora o existente seja sempre o conteúdo que alimenta sua forma.

O aspecto associal da arte é a negação determinada da sociedade determinada. Sem dúvida, a arte autônoma, pela sua recusa da sociedade que equivale à sublimação pela lei da forma, apresenta-se também como veículo da ideologia: na sua distância, deixa igualmente intacta a sociedade de que tem horror (ADORNO, 2008, p.253 e 254)

Sobre o que seria então pensar o que poderia ser um êxito estético, Theodor Adorno situa que a “especificidade das obras de arte, a sua forma, não pode, enquanto conteúdo sedimentado e modificado, negar totalmente a sua origem. O êxito estético depende essencialmente de se o formado é capaz de despertar o conteúdo depositado na forma.” (ADORNO, 2008 p.161)

Entendemos que essa formulação pode operar no teatro *site-specific* realizadas no espaço público, uma vez que sendo uma forma deambulatória, móvel, significa uma abertura à vida da cidade, cujas contingências poderão ser depositadas, sedimentadas em sua forma. De todo modo, acreditamos que o campo de tensão conceitual entre autonomia e heteronomia possibilita problematizar a dimensão crítica no teatro *site-specific*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Seguindo com o raciocínio de que na arte a tensão entre autonomia e heteronomia se mostra como operadora da própria crítica, uma vez que a vida social existente nutre a forma artística, queremos pensar sobre o contexto social envolvendo as produções artísticas *site-specific*, dando um passo ao lado do processo de criação, especialmente quando há possibilidade de desenvolver novos projetos *site-specific* em outras cidades ou países, seja em companhias, grupos, coletivos e com artistas, ou mesmo adaptar um trabalho existente, como vimos do espetáculo *Bom Retiro 958* metros para a cidade de Santiago, no Chile.

Parece-nos necessário problematizar tal questão, pois o que está em jogo é exatamente a razão crítica do trabalho existir. Ao estudar as práticas *site-specific*, abordando, inclusive, as transformações do conceito relativo à especificidade do lugar, a historiadora Mwon Kwon chama a atenção para a domesticação espetacularizada de trabalhos pelo mercado da arte. Como nos referimos no capítulo um, o ponto crucial em seu diagnóstico diz respeito a obras *site-specific* se tornarem produtos comercializáveis quando tais trabalhos não são mais criados a partir, do que ela chama, de uma “reorganização estrutural da experiência estética”, ao se referir ao modelo *site-specific* intervencionista da escultura *Tilted Arc* de Serra. Mas, sim, como escolha de preferência estilística do artista ao “coisificar” a obra *site-specific*, o “método” *site-specific* se torna produto, “um princípio metodológico de produção e disseminação artística é recapturado como conteúdo”, tornando-se assim trabalhos inertes, apenas representando uma suposta criticidade, ao invés de exercê-la. “O aqui e agora da experiência estética é isolado como o significado, afastado de seu significante.” (KWON, 2008, p. 175)

Mesmo sendo exemplos de trabalho vinculados às artes visuais, entendemos que a tensão entre autonomia e heteronomia está em jogo na questão que ela traz em sua análise, na medida em que a instância do “deslocamento” do trabalho, ou seja, da sua mobilidade, necessariamente cria

um campo de tensão com aquilo que está no âmago da obra *site-specific*, sua especificidade. Por um lado, temos a demanda da exterioridade, de sujeição ao mercado e a lógica do capital (heteronomia). Por outro, há necessidade de preservar o rigor que uma pesquisa artística, imersa em um contexto social, exige para criar. (autonomia).

Com esta tensão conceitual, mesmo antes do processo criativo ocorrer, se compõe juntamente a esfera de ação do que estamos chamando de um dramaturgismo crítico. Entendemos como um âmbito de pesquisa pessoal e permanente, tendo em vista que as problematizações teóricas possam nutrir a prática, a produção do trabalho artístico.

A fim de encaminhar a argumentação ao seu final, tomamos as três experiências nos processos de criação dos espetáculos *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, *Bom Retiro 958 metros* e *Patronato 999 metros* e os campos de tensão conceitual ativadas por elas próprias a partir das especificidades socioespaciais. No caso do processo de criação *site-specific conflict* para o prólogo do espetáculo *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas*, o campo de tensão conceitual entre espaço público, espaço agonístico e dissenso nos levou a acessar ideias da teoria política para pensar o significado do que são a política e a democracia, assim como as normatividades racionalistas e individualistas do pensamento neoliberal.

Sobre o recorte que trouxemos do processo de criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros*, se interrogou acerca do possível esvaziamento da crítica pela lógica espetacular, acionando, em contrapartida, a discussão sobre os limites para uma ideologia dominada pelo cinismo. Nesse sentido, o campo de tensão conceitual diz respeito a problematizar o que seria uma arte crítica defronte à ambiguidade da ideologia cínica. Na sequência, ao desdobrar para discutir a capacidade crítica da arte, foram questionados os trabalhos artísticos que defendem valores éticos direcionados a causas sociais, o que passaria então ser a medida de uma competição ética entre os artistas, ao se sujeitarem à lógica neoliberal da competitividade. Nesse caso, um campo de tensão

conceitual entre autonomia e heteronomia se configura, no que diz respeito à forma artística ser regida pela exterioridade em detrimento de sua autonomia.

Como desdobramento, questionou-se acerca dos impasses de uma arte crítica em trabalhos *site-specific* frente à lógica de uma cultura espetacular que se serve do próprio trabalho artístico realizado no espaço urbano para valorizar o território ou a região que se tornará alvo da especulação imobiliária, estabelecendo um campo de tensão envolvendo a espetacularização do espaço urbano, no qual se inclui a especulação imobiliária juntamente a outras formas de coisificação do espaço da cidade, “disneylandização”, “*city marketing*”, ou, segundo Henri-Pierre Jeudy, a “museificação” patrimonial, entre outras.

Ainda neste processo de criação, ampliou-se o debate a respeito da capacidade crítica de um trabalho artístico a partir de uma efetiva interferência em uma realidade social de modo a reconfigurar outro regime de percepção, questionou-se também se um trabalho se torna crítico, ou não, ao fomentar dissensos, e assim dar visibilidade ao que o consenso dominante tenta ofuscar. Já em *Patronato 999 metros*, a partir das questões relativas ao deslocamento de um trabalho *site-specific* e da função da arte na sua relação com o espectador e as implicações pedagógicas derivadas disso, localizamos o campo de tensão entre autonomia e heteronomia.

O fato de relacionarmos os trabalhos a esses campos de tensão não significa que as experiências criativas de que participamos abranjam apenas um operador. Pelo contrário, cada experiência pode implicar outros campos de tensão e relações críticas, como também, os mesmos campos com outros conceitos. Não seria o caso também de fazer disso um ponto de chegada, mas de partida em casos semelhantes. Cada uma das experiências é apenas exemplo de um tipo de problematização possível que pode ajudar a colocar pesquisas semelhantes em outro patamar de complexidade crítica. Evidentemente que tais campos não são estanques, pois os próprios processos de criação em fricção com o contexto social acionarão pesquisas diversas. Entendemos que sirvam como base para se alçar voos maiores no que diz

respeito a problematizar a pesquisa em favor de um plano de consistência crítica.

Essas discussões teóricas ocorrem mais no campo da crítica de arte, raramente acontecem no interior dos trabalhos artísticos com a equipe de criação. Não é o caso de teorizar o processo. Sabemos que a teoria não está separada da prática, mas pode circular de maneira apropriada, o que nos parece enriquecer os debates de maneira geral e o próprio trabalho.

Enquanto a arte crítica se nutre das problematizações e discussões teóricas formando os campos de tensão, se constitui o plano de consistência. Isso se torna uma condição em que o trabalho artístico possui o privilégio, segundo Pareyson, de ser simultaneamente lei e resultado de sua formação. Há potencialização crítica por meio do diálogo entre os campos de tensão. Nesse sentido, a prática do dramaturgismo está ligada a um movimento interno da atenção em direção à própria experiência de constituição da criação, como também a um movimento externo que se lança ao "material" da realidade social, um duplo movimento do comportamento crítico tendo em vista a busca da consistência da pesquisa artística.

A partir desse enquadramento de uma arte que se quer resistente e crítica, seria possível pensar uma atenção crítica que se configura a partir da condição de espectador, um observador ou, em última instância, de um cidadão. Tomando-se a princípio, por um lado, que a arte é uma forma de pensamento sobre o mundo e, por outro, que o espectador possui sua visão de mundo, o olhar do dramaturgista como espectador procuraria cotejar a sua percepção com a visão expressa pelo trabalho artístico. Nesse sentido, se estabelece uma relação da atenção crítica do dramaturgista que pressupõe sua atuação como observador autônomo. A partir de exemplos de trabalhos com dramaturgismo na dança e na *performance*, Maaïke Bleeker aponta para um modo dramatúrgico de olhar do dramaturgista que auxilia a pensar nessa perspectiva.

Como o coreógrafo ou diretor, o dramaturg se envolve com a totalidade. No entanto, ao contrário do coreógrafo ou diretor, o dramaturg não o faz a partir da posição de um autor ou criador da obra, dirigindo o desenvolvimento da criação (em diálogo

com os outros) de acordo com a sua escolha. Em vez disso, o dramaturgo se relaciona com todos esses aspectos e as relações entre eles, como aspectos da criação de outra pessoa.⁸² (BLEEKER, 2015, p.71 Tradução nossa)

A partir desse ponto de vista como espectador autônomo, como também de primeiro espectador, é possível depreender que o "lugar" da atuação do dramaturgismo se dá em trânsito, transversalmente, na circulação "entre" ideias, desejos e resistências dos criadores. Resistências inerentes ao próprio processo criativo, na tensão entre o desejo de expressão e sua transformação em material cênico. Tal circunstância confere ao dramaturgista certa liberdade de movimentação, uma vez que é visto pelos integrantes do processo como um colaborador e provocador da pesquisa, o que permite assumir relações de maior proximidade e diálogo, em especial com diretores e coreógrafos.

A tensão entre o desejo de expressão e sua transformação, ou seja, entre a expressão subjetiva e construção racional, pode orientar o olhar do dramaturgista durante o processo de criação, remetendo a uma atenção do tipo imanente, como trabalhou Adorno. A crítica imanente pressupõe que não há critério exterior ao próprio objeto para analisá-lo, ou seja, o olhar para o processo de criação, nesse caso, não se baseia em nada, a não ser na própria criação. Significa não avaliar a partir do que se pensa de antemão ser uma boa cena, uma boa imagem e assim por diante, mas identificar o que está sendo proposto pelo trabalho e averiguar se alcança. O que significaria suspender preferências subjetivas e se interessar em conhecer a perspectiva de mundo que o trabalho artístico quer exprimir.

Adorno nega qualquer fundamentação teórica prévia, havendo uma suspensão de qualquer juízo do que deveria ser realizado. Para que a crítica imanente, também chamada de crítica dialética, se efetue necessita ser justificada, e não fundamentada, e nesse sentido a justificação se dá a partir de uma leitura orientada para a tensão entre o que é materializado e o que se deseja expressar, o que evidencia o sentido de contradição entre a coisa e seu conceito.

⁸² "Like the choreographer or director, the dramaturg engages with the totality. However, unlike the choreographer or director, the dramaturg does not do so from the position of an author or creator of the work, directing the development of the creation (in dialogue with others) according to her/his choice. Rather, the dramaturg relates to all these aspects, and to the relationships between them, as aspects of someone else's creation" (BLEEKER, 2015, P.71)

Essa perspectiva tenta decifrar o rastro da forma, segundo Pareyson, como se ela mesma pedisse o que deve ser feito, deixando marcas, índices. Ao tomarmos de Pareyson o ponto de vista de constituição do trabalho artístico, a obra indica possibilidades, e nessa dimensão processual está o olhar da direção e, junto ao dele, do dramaturgismo, então diremos que é um processo crítico imanente, tomando a ideia de Adorno, porque uma crítica “indicial”, feita de índices, índices de possibilidades formativas, de construção de sentidos, distinguidos durante o processo de criação.

Desse ponto de vista sobre a ideia de crítica imanente, entendemos que é um conceito operativo nessa dimensão processual da formação do trabalho artístico, mesmo considerando que, na perspectiva de Adorno, a crítica imanente não se dava no interior de um processo de criação.

Como dramaturgista-espectador, ou seja, um crítico interno deve-se indagar, portanto, qual espectador seria esse. Entende-se que seja um espectador que cultiva seu gosto, que acolhe o objeto estético e, simultaneamente, o interroga.

Compartilhamos a imagem que Ana Pais propõe para o dramaturgista na atualidade, sua contribuição como sujeito histórico e cultural, indivíduo com “saberes e instrumentos próprios e diferentes dos do diretor ou do coreógrafo”,(PAIS, 2010, p.83)

Interessante também notar, a percepção que Rosyane Trotta nos traz acerca da influência do espaço na prática do dramaturgismo, ao responder que a primeira influência está antes da obra e mesmo antes do processo criativo, “quando as motivações, os objetivos levaram aqueles artistas a procurar, naquele espaço, uma relação específica com o teatro, uma relação específica deste teatro com a cidade.” Para ela, o projeto, “este querer, abriga já um sentido e uma estética latentes”⁸³.

Esses campos de tensão dizem respeito às experiências de criação que tiveram a especificidade do espaço como fundamental, um bairro, o palco de um teatro abandonado, espaço público da escadaria. Desta forma observamos

⁸³ Resposta de Rosyane Trotta à questão 7 do questionário.

a alteração da atuação do dramaturgismo, na medida em que esses processos arremessam a pesquisa para o social, e dele são provenientes diferentemente.

Primeiramente, percebemos a dimensão crítica na relação entre teoria e prática, o trabalho com o material textual, o olhar para a cena como linguagem e a construção de sentidos como marcas das atividades desde Lessing, passando por Brecht, pelo dramaturgismo contemporâneo e presente nas experiências dos dramaturgistas brasileiros entrevistados. Depois, diferentes práticas dramatúrgicas, surgem formas de criar, de contar e de apresentar, as práticas do teatro *site-specific*, o corpo físico do espectador, o espaço fora do teatro, das galerias e de espaços institucionalizados. A partir disso, podemos perceber como processos de criação podem ser estimulados por vários campos do conhecimento. Nesse sentido, observamos alteração da prática do dramaturgismo, não somente em relação ao praticado por Brecht e Lessing, como também àquele que se diferencia do dramaturgismo centrado apenas no material textual e em teorias respectivas ao universo teatral. Mas, sobretudo, a alteração no dramaturgismo diz respeito à necessidade crítica e a modificação da crítica em si.

Mas não há a busca de um saber iluminado. É, como diria Sartre, pensar contra si mesmo, contra as certezas, deslocar o pensamento.

Entendemos que a distância entre heteronomia e autonomia, entre vida e arte, nas três experiências de criação, manteve-se como um campo de tensão produtivo para examinar o teatro *site-specific*. Para pensar sobre isso mais concretamente, o espetáculo *Bom Retiro 958* metros aconteceu na forma de uma deambulação cênica, na qual os espectadores percorriam novecentos e cinquenta e oito metros acompanhando as cenas desde dentro do shopping, passando pelas ruas até chegar ao teatro. Mas, antes, o público se deslocava da Oficina Oswald de Andrade, onde era o ponto de encontro, até o shopping por aproximadamente quatro quadras, uma vez que poderia variar dependendo da rota que escolhesse no mapa.⁸⁴ Essa caminhada foi resultado de um método aplicado, durante o processo, para conhecer melhor o bairro e seu

⁸⁴ O público recebia o programa do espetáculo no ponto de encontro. Nele continha um mapa com o nome das ruas, a indicação de onde estava e do local para o início do espetáculo.

contexto. O derivar pela cidade e o andar pelo bairro foram incorporados ao espetáculo, o que acabou trazendo para o público uma amostra da mesma experiência que a equipe de criação vivenciou, na forma de uma fruição em deslocamento.

Outro exemplo da experiência na criação do prólogo em Bruxelas mostra o processo de criação em contato com o espaço e suas especificidades na transfiguração da forma cênica e do conteúdo ideológico do lugar na forma do conflito. Esse pequeno exemplo e a forma de deambulação cênica estão relacionados com a experiência do material social e a transformação do contexto em forma, muitas vezes de modo contingente, conforme as contingências do processo.

A relação entre os campos de tensão nutre a crítica do trabalho. Contudo, ao pensarmos a atuação do dramaturgismo em seu modo de perceber ao participar do processo no dia a dia dos ensaios, chegamos à imagem do historiador trazida por Lepecki ao se referir ao trabalho do dramaturgista, o processo de criação em si. A crítica imanente é uma aposta nas características do processo e, por assim dizer, na processualidade, como no caso de Bruxelas em que ocorre certo incômodo dos espectadores após o fechamento dos portões. Apostou-se nas respostas que o processo dava.

Essa operação nos conecta novamente com o interior do processo criativo a partir do que Pareyson pensou com a teoria da formatividade, em que a própria forma se forma por meio de um conteúdo expresso. Do interior desse processo de formação do qual indícios emergem para a manifestação da crítica imanente, entende-se que o dramaturgista é esse tipo de espectador poroso ao material artístico em formação, como também apto para perceber a ideia contida na forma estética. Seus critérios de observação são inerentes a sua condição de um espectador habituado à arte e que a compreende como uma forma de pensamento, o que lhe coloca em situação de interrogar a visão de mundo expressa pelo objeto estético, inclusive, e mais importante, acerca da crítica ou da resistência que está sendo capaz de efetuar.

Nesse aspecto parece se situar uma questão decisiva no modo como o movimento da atenção crítica atua, uma vez que aspectos estéticos e políticos

"entram em cena" no discurso artístico, interrogá-los acerca de seu significado e capacidade crítica torna-se uma atuação significativa para o dramaturgista-espectador, ao trazer tais indagações para dentro do processo de criação. Assim sendo, a respeito da relação entre arte crítica, de resistência e arte política, entende-se que um fator determinante no papel do dramaturgista como espectador é se ater sobre os procedimentos críticos contidos no trabalho artístico ao identificar, por exemplo, formas corriqueiras ou publicitárias de representação, dispositivos críticos desgastados, imagens e materiais despotencializados, táticas críticas clichê etc., por estarem já "incorporados" na lógica especular de uma cultura espetacularizada. Cultura essa que se alimenta da própria crítica lançada a ela, haja vista sua incorporação cínica.

A força do capitalismo viria do fato dele não se levar mais a sério, ou ainda, *da ideologia ser, atualmente, auto-irônica*. Desta forma, a crítica como "correta distância" seria impossível porque a ideologia já opera, a todo momento, uma distância reflexiva em relação àquilo que ela própria enuncia. Ou seja, poderíamos todos tomar distância dos conteúdos normativos do universo ideológico capitalista porque o próprio discurso do poder já critica a si mesmo, ele já ri de si mesmo. A forma crítica esgotou-se porque a realidade internalizou as estratégias da crítica. (SAFATLE, 2007 p. 94)

Compreende-se que a atuação crítica do dramaturgista, como movimentos do olhar, estão sendo encaradas como um modo de delinear o que constitui a dimensão crítica de sua prática. No entanto, tal separação é somente um exercício didático com o intuito de esmiuçar a experiência crítica do trabalho do dramaturgista imbricados durante o processo de criação. Ao mesmo tempo em que o comportamento crítico se atém à formação da obra, ao tentar ler o que a própria forma "pede" ou solicita, também mantém sua atenção à pesquisa do "material" social, no sentido de questionar suas contradições sob um ponto de vista emancipador à luz do que poderia ser, mas não é, assim como se dirige aos dispositivos críticos do trabalho, interrogando-os. Cogitar acerca do pensamento crítico em um processo de criação colaborativo tem por finalidade aguçar percepções na busca de maior

consistência do trabalho artístico de uma arte que se deseja crítica. Desta maneira, a dimensão crítica do papel do dramaturgista tem no fundo de sua atividade a provocação e o questionamento da pesquisa artística, expondo assim sua face criativa. Portanto, para qualificar a crítica imanente teria que dizer que ela é co-criadora, diferente do que pensa Adorno, pois o dramaturgista integra o processo de formação da obra. O pensamento “esculpe” a prática. A crítica “esculpe” o trabalho artístico.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. **Dialética negativa**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

_____. **Fernsehen als Ideologie**. Kulturkritik und Gesellschaftii. Frankfurt: Suhrkamp, 2003.

_____. **Teoria Estética**. São Paulo. Martins Fontes: 1982.

_____. **Notas marginais sobre Teoria e Práxis**. In Palavras e Sinais. Modelos Críticos 2. Trad. de Maria Helena Rusch el; supervisão de Álvaro Valls. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAÚJO, Antonio. **A encenação no coletivo**: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. 2008. 222f. (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 12/06/2008.

_____. **Revista Olhares** n. 1, 48-51, 2009. 10*, 2009

BISHOP, Claire. **A viragem social**: o mal-estar na colaboração (adaptação do capítulo 1 de Artificial Hells: participatory art and the politics of spectatorship) In Performance na esfera pública, org. de Ana Pais. Lisboa: Orfeu Negro, 2016.

_____. **A virada social**: colaboração e seus desgostos. In: Revista Concinnitas. Ano 9, Vol. 1, No. 12, julho 2008. Disponível em : <http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo/revista12.htm> . Acesso em 10 de maio de 2009.

BLEEKER, Maaïke. **Dramaturgy as a mode of looking, Women & Performance**: a journal of feminist theory. 2003. Disponível

em: <[10.1080/07407700308571432](https://www.ris.uu.nl/ws/files/19578518/Thinking.pdf)>.

_____. **Thinking No-One's Thought**, in Hansen, P., Callisson, D. (eds.) *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*, London, New York: Palgrave Macmillan, 2015. Disponível em: <<https://www.ris.uu.nl/ws/files/19578518/Thinking.pdf>>

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre Teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BRITO, R. **Experiência crítica**. Org. Sueli de Lima. São Paulo, Cosac Naify, 2005.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHIARINI, Paolo. **Introduccion in LESSING, Gotthold Ephraim**. Dramaturgia de Hamburgo. Madri: Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 2004.

CHEMERS, M. M. **Ghost Light: An Introductory Handbook for Dramaturgy**. Illinois: Southern Illinois University Press, 2010.

COELHO, Cláudio Novaes Pinto. **Teoria crítica e sociedade do espetáculo**. Jundiaí, SP: Editora In House, 2014.

COELHO, Sérgio Sálvia. **Um cão andaluz, ou a função do dramaturgista**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Escola de Comunicações e Artes/USP, São Paulo: 2001.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espectáculo – Comentários Sobre a Sociedade do Espectáculo**. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

_____. **Teoria da deriva** (1958). In: JACQUES, P. B. (Org.). *Apologia da Deriva: Escritos situacionistas sobre a cidade*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003, p. 87-91.

DELEUZE, Gilles. **O que é o ato de criação?** In *O belo autônomo*. Rodrigo

Duarte (org.). Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012

DANAN, Joseph. **Qu'est-ce que la dramaturgie?** Arles: Actes Sud, 2010 (Apprendre, 28).

_____. Mutações da dramaturgia: tentativa de enquadramento (ou desenquadramento). Moringa teatro e dança, João Pessoa, v. 1, n. 1, pp. 117-123, janeiro de 2010b.

DEUTSCHE, Rosalyn; **A arte de ser testemunha na esfera dos tempos de guerra**; Concinnitas Virtual; Ano 11 (2) 17; dezembro 2010; disponível em: <http://www.concinnitas.uerj.br/resumos15/deutsche.htm>

_____. Rosalyn. **Tilted Arc and the Uses of Public Space**. (1992) Rpt. in Designing Cities: Critical Readings in Urban Design. Alexander R. Cuthbert (Org.) Malden, MA: Blackwell Publishing, 2003.

DIÉGUEZ, Ileana; BORGES. Tradução: Eli. **UM TEATRO SEM TEATRO**: a teatralidade como campo expandido. Sala Preta, Brasil, v. 14, n. 1, p. 125-129, 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/81758> . Acesso em: 17 mar. 2019

DORT, Bernard. **L'état d'esprit dramaturgique**. Revista Théâtre/pu "Dramaturgie", Gennevilliers, nº 67, 8-12, 1º trimestre 1986.

DUFRENNE, Mikel. **The phenomenology of aesthetic experience**. Northwestern University Press, 1973.

FABBRINI, R. N. **Arte relacional e regime estético**: a cultura da atividade dos anos 1990. VI EHA - Encontro de história da arte - UNICAMP 2010.

FAVARETTO, C. F. **Impasses da arte contemporânea**. In: AJZENBERG (org.), Comunicações e artes em tempo de mudança, 1966-1991. São Paulo, ECA-USP; SESC, 1991.

FERNANDES, Sílvia. **Performatividade e Gênese da Cena**, São Paulo: Revista brasileira de estudos da presença, 2013

_____. **Teatralidades Contemporâneas**, São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Teatro expandido em contexto brasileiro**. Sala Preta, v. 18, n. 1, p. 6-34, 30 jun. 2018.

FINTER, Helga. **A teatralidade e o teatro** - espetáculo do real ou realidade do espetáculo? Notas sobre a teatralidade e o teatro recente na Alemanha. Teatro Al Sur, nº 25, out. 2003. Tradução autorizada para o evento Próximo Ato 2007, promoção Itaú Cultural, São Paulo, SP. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/proximoato/pdfs/teatro%20coletivo%20e%20teatro%20politico/helga_finter.pdf>- Acesso em 20 de novembro de 2013

FIX, Mariana. **São Paulo cidade global**: fundamentos financeiros de uma miragem. São Paulo: Boitempo, 2007.

FOSTER, H. **O retorno do real**: a vanguarda no final do século XX. 1ª.ed. São Paulo. Cosac Naify, 2014.

FREITAG, Barbara. **Teorias da cidade**. Campinas, SP: Papyrus, 2006.

GALARD, Jean. **Beleza Exorbitante**: Reflexões sobre o abuso estético. São Paulo: Ed. Fap-Unifesp, 2012.

GUINSBURG, Jacó. **Aventuras de uma língua errante**: ensaios de literatura e teatro ídiche. São Paulo: Perspectiva, 1996.

HABERMAS, Jürgen. **L'espace public, archéologie de la publicité comme dimension constitutive de la société bourgeoise**. Paris: Payot, 1992 (versão em português: Mudança estrutural da esfera pública, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984).

HARVEY, D. **Condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 1992.

HORMIGÓN, Juan Antonio. **Dramaturgia y práctica dramática**: tareas y funciones del dramaturgista In. La profesión del dramaturgismo. Madrid. Asociación de directores de escena de España, 2011.

HORKHEIMER, Max. **Teoria Tradicional e Teoria Crítica**. Coleção “Os pensadores”: Textos escolhidos. Vol. XLVIII. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

JACQUES, Paola. B. **Espetacularização urbana contemporânea**. In: FERNANDES, A.; JACQUES, P. B. (Org.) Territórios urbanos e políticas culturais. Cadernos PPG - AU FAUFBA, ano II, nº especial, p. 23-30, 2004..

_____. **Notas sobre espaço público e imagens da cidade**. In Arquitectos, São Paulo, ano 10, n. 110, jul. 2009. Disponível em: vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/10.110/41. Acesso em: 30 jan. 2019).

JAMESON, F. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

JAPPE, Anselm. **Guy Debord**. Lisboa: Antígona, 2008.

JEUDY, H-P. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro, Casa da Palavra, 2005

JUDD, Donald. **Objetos Específicos** In. COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória [orgs.]. Escritos de artistas: anos 60/70. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

KAYE, Nick. **Site-Specific Art: Performance, Place and Documentarion**. Londres: Routledge, 2006.

KEHL, Maria Rita. **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

KRAUSS, Rosalind. **October**, Vol. 8. Spring, 1979.

KWON. Miwon. **Um Lugar Após o Outro: Anotações sobre Site Specific**. In: Artes e Ensaios, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais: EBA UFRJ. Ano XV/n. 17, 2008, p.166-187.

_____. **Oce aftne plaer another**. Site-specific art and locational identity. Massachussets : Massachussets Institute of Tecnology, 2004.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. São Paulo: Centauro, 2001.

_____. **The Production of Space**. Oxford: Blackwell, 1991

LESSING, Gotthold E. **Dramaturgia de Hamburgo** (Seleção antológica). Tradução Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

LUCKHURST, Mary 2006: **Dramaturgy**: a revolution in theatre. Cambridge University Press. Onlinen resource: ACLS Humanities E-Book Version: Disponível:<https://www.fulcrum.org/concern/monographs/4t64gn51s> (Accessed 31.03.2019)

LYOTARD, Jean-François. **Moralidades pós-modernas**. São Paulo: Ed. Papirus, 1996.

MAMMI, Lorenzo. **O que resta: arte e crítica de arte**. 1a ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MOUFFE, Chantal. **Práticas artísticas y democracia agonística**. Barcelona, MACBA/UAB, 2007.

NOBRE, Marcos. **A Teoria Crítica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOVAES, A. (org). **Muito além do espetáculo**. São Paulo, Senac, 2004.

OLIVEIRA, Francisco; BRAGA, Ruy; RIZEK, Cibebe (Org.). **Hegemonia às avessas**. São Paulo: Boitempo, 2010.

PAIS, A. **O crime compensa ou o poder da dramaturgia**. In S. Nora, Temas para a dança brasileira. São Paulo: SESC-SP, 2010.

PALLAMIN, V. M. (Org.). **Cidade e Cultura**: esfera pública e transformação urbana. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

PAREYSON, L. **Os Problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes. 1997.

Pavis, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

QUADROS, M. H. (2008). **Buscando compreender a função do dramaturgista**. Dissertação (Mestrado), Udesc, Florianópolis: 2008.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012

_____. **Sobre políticas estéticas**. Traducción de Manuel Arranz. Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2005.

_____. **Malaise dans l'esthétique**, Paris: Galilée, 2004. Tradução de Augustin de Tugny: Devires, Belo Horizonte, v.7, n.2, jul/dez 2010, p. 4-24.

_____. **O dissenso**. In: NOVAES, Adauto (org.). A crise da razão. São Paulo: Companhia das letras, 1996, p.367-382.

_____. **O desentendimento**: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **A revolução estética e seus resultados**. São Paulo: Projeto Revoluções, 2011. Disponível em: <<http://www.revolucoes.org.br>>.

_____. **Será que a arte resiste a alguma coisa?** In: Lins, D. (Org.). Nietzsche/Deleuze: arte, resistência. Rio de Janeiro/Fortaleza: Forense Universitária/FCET, 2007.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

SAADI, Fátima. **Dramaturgia/dramaturgista**. In: NORA, Sigrid (org). Temas para a dança brasileira. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 101-127.

_____. Afinidades eletivas. A[l]berto n. 2. São Paulo: SP Escola de Teatro, outono 2012, p. 17-27.

_____. **A prática do dramaturg**. In: Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto, n° 3, 1999

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. **Adorno e a crítica da cultura como estratégia da crítica da razão**. Artefilosofia, Ouro Preto, n. 7, p. 21-30, 2009.

_____. Cinismo e falência da crítica. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. **Sobre um riso que não reconcilia:** notas a respeito da “ideologia da ironização”. A Parte Rei, 55, p. 1-13, 2008b. Disponível em <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/safatle55.pdf>>. Acesso em 12 março 2015.

_____. **O novo tonalismo e o esgotamento da forma crítica como valor estético.** In: Vladimir Safatle, Rodrigo Duarte. (Orgs.). Ensaio sobre música e filosofia. São Paulo: Editora Humanitas, 2007. p. 56-89.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Léxico do drama moderno e contemporâneo.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo. **A encenação no coletivo:** desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. São Paulo, 2008. (Tese Doutorado – ECA – USP).

SOTER, S. (2010). **Um pé dentro e um pé fora:** passos de uma dramaturgia. In S. NORA, Sigrid (Org.) Temas para a dança brasileira. São Paulo: Edições Sesc-SP, 2010.

TERRA, Ricardo; REPA, Luiz. **Teoria crítica:** introdução. Cad. CRH, Salvador, v.24, n.62, p. 245-248, Aug. 2011. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-49792011000200001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 28 Mar. 2017.

TRENCSENYI, Katalin; COCHRANE, Bernadette (Ed.). **New Dramaturgy:** International Perspectives on Theory and Practice. Bloomsbury Publishing, 2014.

TURNER, Cathy, BEHRNDT, S.. **Dramaturgy and Performance.** Hampshire e Nova Iorque: Palgrave Macmillan. (2008).

Cursos

SAFATLE, Vladimir Pinheiro. Aula 7, 2013, p.7. Curso Integral Theodor Adorno: Dialética do Esclarecimento e Filosofia da nova música (2013).

Entrevistas

Os riscos da razão. A luta de classes não é moderna; foi pensada pelos antigos. Entrevista realizada por Vinicius Torres Freire. Publicada na Folha de São Paulo, domingo, 10 de setembro de 1995.

ANEXOS

ANEXO 1

Percurso da pesquisa – projeto Bom Retiro

Abril 2009

- Discussão a partir do livro *Site Specific Art: performance, place and documentation* de Nick Kaye.
- texto “Introduction: site specifics” do livro
- Capítulo “Materials”

Maio 2009

- Discussão a partir do livro *Confiança e medo na cidade* de Zigmunt Bauman

- Confiança e medo na cidade
- Buscar abrigo na caixa de Pandora: medo e incerteza na vida urbana
- Viver com estrangeiros
- Discussão a partir do livro *One place after another* de Miwon Kwon
- 1º Simpósio IJUSP - São Paulo Terra de Imigrantes

Agosto , setembro e outubro 2009

- Discussão a partir do livro *Apologia da Deriva* de Paola Berenstein Jacques
- Discussão a partir da tese de doutorado “Questão do trabalho escravo dos bolivianos em São Paulo” de Denise Pasello Valente Novais
- Documentário “Nação Oculta” de Diego Arraya
www.youtube.com/watch?v=8VwHw7fdXCY

Maior, julho, agosto e setembro de 2010

- 3 (três) ciclos de palestras:
 - “Bom Retiro: Sociabilidade Urbana e Segregação”;
 - “Migração e Multiculturalismo do Bom Retiro”;
 - “Intervenções Artísticas em Espaços Públicos”
- Participação em Seminários sobre a Imigração Latina no Brasil;
- Discussão a partir do documentário sobre as eleições de 2001 na Bolívia

Agosto 2010

- filme sobre as eleições de 2001 na Bolívia “Crise é o nosso negócio”
- Seminário: imigração Latina no Brasil: o caso dos bolivianos em São Paulo

Setembro 2010

- Primeiras experiências de “Deriva” no bairro Bom Retiro;
- 3º. Ciclo de palestras: Intervenções artísticas em espaços públicos
- Gulherme Wisnik
- Eduardo Srur

Outubro 2010

- Experiências de Deriva no bairro Bom Retiro
- Encontro com o CAMI (Centro de Assistência ao Migrante)
- Seminário: Criatividade social, ação coletiva e práticas artísticas. I.D. Bairro. Centro Cultural Espanha
- Oficina “Internacional Situacionista” com Tom Macdonough no Centro Cultural São Paulo. Urbânia.

5.7.2010

Imigrantes judeus em São Paulo

Ana Claudia Correa - Coordenadora do Departamento de Pós-Graduação do Centro Universitário da Fundação Educacional Guaxupé, doutorou-se em História pela PUC-SP, com a tese “Imigrantes Judeus em São Paulo: a reinvenção do cotidiano no Bom Retiro.”

12.7.2010

Coréia no bairro do Bom Retiro e a moda no Brasil

Sonia Maria de Freitas - Possui doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo. Especializou-se em História Oral pela University of Essex, GB. Durante 20 anos foi pesquisadora e ministrou cursos em museus da Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo. Implantou e coordenou dois projetos de História Oral: no Museu da Imagem e do Som-MIS/SP e no Memorial do Imigrante. Realiza pesquisa na área de História Social, com ênfase na imigração para São Paulo. Sua obra Presença Portuguesa em São Paulorecebeu o 30º. Prêmio Clio de História em 2007. Tem participado como consultora de produções teatrais e de documentários.

19.7.2010

Faces da Latinidade: bolivianos em São Paulo

Sidney Antonio da Silva - Professor doutor do Departamento de Antropologia da Universidade Federal do Amazonas. Foi diretor do Centro de Estudos Migratórios. Autor dos livros “Costurando Sonhos” e “Virgem/Mãe/Terra: Festas e tradições bolivianas na metrópole” e “Bolivianos”.

26.7.2010

Trabalho Informal e Redes de Subcontratação: a indústria de confecções no Bom Retiro Carlos Freire da Silva - Doutorando em Sociologia na Universidade de São Paulo. Sua dissertação de mestrado foi intitulada "Trabalho Informal e Redes de Subcontratação: Dinâmicas Urbanas da Indústria de Confecções em São Paulo". Publicou na revista Travessia o artigo "Precisa-se: bolivianos na indústria de confecções em São Paulo" e o capítulo "Migrants boliviens et travail informel dans le circuit de la confection" no livro São Paulo: la ville d'em bas, organizado por Robert Cabanes e Isabel Georges.

Janeiro 2011

Início da parte prática: improvisações e workshops no bairro Bom Retiro. Sede avançada na Oficina Cultural Oswald de Andrade

Etapa: Vivenciando o Bom Retiro

- De qual Bom Retiro você quer falar?
- Workshops a partir do Sketch 1: Capataz – o mundo gira
 - Vila dos bolivianos – R. da Graça
- Loja em reforma – R. três rios
- “Navegar” pelo bairro: espaços de convivência, nós/entroncamentos e vazios.
- Workshops a partir do Sketch 2: como reagir diante do desejo do boliviano mais novo em comprar algo brilhante e doce
- Experiência-dia: bolivianos em portunhol
 - WS sobre boliviano que explora boliviano
- Experiência-dia: judeus comunistas - T.A.I.B.
- Experiência-dia: coreanos – “gadgets”
 - WS sobre o que um coreano esconde?
- Desfilando etnias: misturando e migrando
 - WS sobre “o que eu mais odeio entre essas etnias?”
- Workshops a partir do texto sobre os judeus comunistas
- Ciclo de filmes coreanos: “Zona de risco” de Park Chan-Wook e “O hospedeiro” de Bong Joon-Ho
- Jogar na rua: trajetórias com fios coloridos
- Improvisação sobre os filmes

Perguntas: como construir “foco” em trabalhos na rua?

Idéias-norte

- jogo - uso de mapa (mapa oficial x mapa dos afetos);
- Deslocamentos – idéia embrionária;
- retalho: fragmentos de narrativas/histórias – dramaturgia em colcha de retalho;
- peça de roupa/peça de teatro;
- coro/coralidade;

- público se desloca de um ponto ao outro do bairro num ônibus de compras de sacoleiros;
- como o espectador não ser uma massa informe. Questões da origem (sobrenome + cidade de origem (de onde veio?) - Tentar tratar o espectador em primeira pessoa;
- utilizar sonoridade 'coreano" sem ser coreano;
- ideia corpo-prótese como possível elemento para a interpretação;
- circuito de cenas em looping;
- Ipod individual (em dúvida)

- Experiência-dia: judeus comunistas
- Experiência-dia: coreanos
- WS sobre "o que eu mais odeio entre essas etnias?"
- Workshops a partir do texto sobre os judeus comunistas
- Ciclo de filmes coreanos
- Experiência-dia: bolivianos em portunhol
- "Navegar" pelo bairro: espaços de convivência, nós/entroncamentos e vazios
- .-De qual Bom Retiro você quer falar?

ANEXO 2

ANEXO 3

ANEXO 4

ENTREVISTAS | DRAMATURGISTAS | QUESTIONÁRIO

1. A partir de sua experiência como dramaturgista, poderia descrever, em linhas gerais, quais foram as principais atividades praticadas cotidianamente nos processos de criação em que participou?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Creio que minha prática como dramaturgista mais formalmente desenvolvida foi junto aos Núcleos de Artes Cênicas do Sesi-SP, nos anos de 2013, 2014 e 2015. Especificamente, junto aos orientadores de algumas destas unidades e alunos do que eles nomeiam como *Múltiplas Linguagens*, módulo cujo objetivo é desenvolver um espetáculo ao término da experiência pedagógica-criativa anual.

Nos três anos de atuação foram propostos recortes temáticos para os quais os núcleos se lançavam à pesquisa e desenvolvimento cênico. Os trabalhos dos dramaturgistas (éramos 5, cada um responsável por 4 ou 5 Núcleos) eram pontuais, pois, em termos de contrato, trocávamos informações e experiências tanto com alunos como com os orientadores algumas vezes ao longo do ano. Seja em idas às unidades, encontros com todos na sede do Sesi-SP, ou virtualmente, através de bate-papo *online*.

O fato dessas experiências não partirem de textos dramatúrgicos já escritos, e sim de temas/assuntos, contribuiu muito, a meu ver, para que minha (nossa) atuação tivesse grande ênfase no desenvolvimento da dramaturgia, escrita coletivamente ou pelos orientadores.

Apontar possibilidades dramatúrgicas; colaborar na compreensão dos sentidos criados pelas cenas/improvisos; citar referências (especialmente literárias e

audiovisuais); auxiliar no encaminhamento do recorte temático; insistir na compreensão pedagógica do desenvolvimento processual do projeto. Foram estas, em linhas gerais, as principais atividades que me(nos) coube(ram).

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Antes de tudo, nos processos de criação de que participei até o momento, percebo dois subconjuntos: diversos processos isolados, intermitentes, com diferentes grupos, ou companhias, ou diretores (numa segunda fase de meu exercício dramaturgista, década de 1990 e primeira metade dos 2000) e processo unitário, continuado, no âmbito de uma companhia teatral, de cuja fundação participei (ao final de 1984), onde atuei durante o período de 7 anos, até sua dissolução (ao final de 1991).

A diferença fundamental na atuação como *dramaturg*, assim se denominava então (lembro-me de um telefonema de Sábato Magaldi consultando-me sobre a propriedade da tradução para dramaturgista, para um verbete ou texto que estava escrevendo), de uma companhia de teatro, e como *dramaturg* ou dramaturgista de um espetáculo “isolado”, no meu caso, pode ser percebida nas perspectivas, nas dimensões de intervenção nos processos criativos, nos objetivos pontuais, no seio de cada processo de montagem (ou criativo), ligados a um objetivo geral, mais amplo, da companhia como um todo: conquistar um lugar diferenciado, se possível, uma linguagem cênica diferenciada, no conjunto das experiências teatrais do período, especialmente na cidade do Rio de Janeiro (1985-1991). O exercício pontual do *dramaturg* de um espetáculo tem enfoque menos no processo de montagem (ou criativo) e mais nos resultados esperados, destacando-se o trabalho de fornecedor de informações, materiais, propiciador de discussões a respeito, geralmente, do texto ponto de partida em questão. E, ainda, uma questão fundamental: nos anos em que se iniciou no Brasil tal experiência, e isso aconteceu na cidade do Rio de Janeiro, nos anos de 1980, (e acredito poder me situar logo no início), o *dramaturg* não era ligado a questões de criação, colaborativa, ou não, de um “texto”. A partir dessa compreensão, que era a de um momento, momento em

que o dramaturgismo, o trabalho do *dramaturg*, despontava entre nós, meu trabalho pontual foi sempre extremamente pontuado pelas questões da cena propriamente dita, no âmbito de sua linguagem, de uma “dramaturgia cênica”, que, naqueles anos, no Rio, que foi onde a experiência se colocou, se colocou em questão, partia quase sempre de dramaturgia quase sempre já disponibilizada pela história teatral: meu primeiro trabalho, recém chegada de uma experiência trienal na Itália, foi com *Calabar*. Em seguida, no seio da Companhia de Encenação Teatral: *Nosferatu*, sinfonia de vida e morte (roteiro meu e de Moacyr Góes; texto de Janice Teodoro da Silva), *Woyzeck* (Büchner), *A trágica história do Dr. Faustus* (Marlowe), *A escola de bufões* e *Os cegos* (Ghelderode), *Os gigantes da montanha* (Pirandello). Novos espetáculos isolados: *Divinas Palavras* (Valle-Inclán), *Toda nudez será castigada* (Nelson Rodrigues), *O presépio de Vieira: palavras para deleite e obras* (texto meu, a partir de três *Sermões* de Vieira) e *Arlequim, servidor de dois amos* (Goldoni).

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Adaptação do texto original para os fins do espetáculo pretendido pela direção e conforme o perfil do personagem dado ao ator (correlato ao trabalho do roteirista nas artes do vídeo); fundamentação teórica da montagem pretendida e do texto escolhido abordando aspectos desde históricos até técnicos e cênicos; fusão de textos outros inseridos na peça; discussões com o diretor acerca do sentido da obra em apreço; ajudar ao ator encontrar o perfil do personagem, o sentido do texto e, até mesmo, na elocução devida das palavras (o que é não é uma questão técnica apenas, mas sobretudo hermenêutica) pesquisas diversas; acompanhamento de todo o processo de montagem; escritura do diário de montagem da peça, feito diariamente desde o primeiro dia até as primeiras apresentações da peça.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Assistir e ler cenas propostas pelos atores e reagir a elas. Ouvir proposições da direção e do elenco e reagir a elas. Sugerir materiais de referência. Produzir

constantemente conceituação que indica caminhos para a construção de dramaturgia.

Dramaturgista 5 - Edélcio Mostaço

Foram bem variadas e distintas em cada caso, não sendo possível uma generalização. Em *Mme. Piommary* houve uma troca de diretor, o que acarretou uma total redefinição do espetáculo e o único que tinha o conjunto de anotações era eu. Desse modo, minha participação foi fundamental para o prosseguimento e finalização da encenação. Em *Vestido de Noiva* e *Péricles* participei muito ativamente, discutindo cena a cena com os diretores, fazendo seminários com o elenco e ajudando a compor as personagens.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Como integrante do Teatro do Pequeno Gesto, criado por Antonio Guedes e por mim em 1991, tenho participado da escolha do repertório da companhia e feito traduções e adaptações tanto de textos teatrais quanto de textos para estudo com vistas à montagem de espetáculos. Colaboro na organização e no desenvolvimento de grupos de estudo ou ciclo de palestras, quando o processo de montagem supõe essas iniciativas como parte do trabalho. Participo das reuniões de equipe técnica, em especial as primeiras, quando o conceito do espetáculo está sendo discutido e definido. Acompanho os ensaios, sempre atenta aos problemas de compreensão e elocução dos textos, cuja tradução procuro tornar mais falável pelos atores, quando necessário. Redijo, sozinha ou em colaboração com o diretor, textos para os programas de nossas peças. Trabalho na revisão de textos de projetos para editais e textos de divulgação. Participo de debates com o público. E, desde 1998, sou editora responsável da revista de ensaios *Folhetim Teatro do Pequeno Gesto*, que procura refletir sobre a relação entre a teoria e a prática teatral.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Participei como dramaturgista do processo de criação de *BR3*, com o Teatro da Vertigem. Havia uma justaposição da minha função como dramaturgista da função de assistência de direção, de modo que ambos os territórios estavam constantemente confundidos e relacionados. Participei da coordenação da pesquisa teórica do grupo, selecionando referências de estudo e organizando seminários. Escrevi e publiquei uma série de artigos, o *Diário BR3*, para a revista *Ocas* e para a *Folha de S. Paulo*, refletindo sobre o processo de pesquisa do grupo. Durante os trabalhos em sala de ensaio, funcionei como um crítico das cenas criadas, bem como dirigi atores e cenas, preparando e concebendo workshops.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Aporte teórico de acordo com as fases e os interesses dos processos; aporte iconográfico e de outras referências; medição das relações criativas entre os artistas envolvidos; registro do processo e reflexões durante a criação; realização da crítica em perspectiva do processo; elaboração de procedimentos e estratégias de criação, junto à direção e à dramaturgia; co-escrita de textos dramáticos e discussão dos textos produzidos segundo a perspectiva do trabalho; avaliação geral em cada fase.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Raramente meu trabalho é cotidiano. Na maioria dos casos, vou aos ensaios uma ou duas vezes por semana, sem definição (conforme o momento do processo). E tenho reuniões com quem dirige – esta atividade começa bem antes do início do processo em sala de ensaio e pode ser definida como conceber junto, planejar junto, mas a partir do questionamento, da interrogação e do entendimento de um projeto que não foi criado por mim. No processo propriamente dito, há duas atividades principais: assistir e conversar. Entre as duas, uma atividade silenciosa de reflexão procurando cotejar objetivo/projeto/desejo/material/potência/linguagem e realização. Esta atividade é o cerne do trabalho, e depende das outras para ser realizada, ou seja, eu

preciso ver o ensaio em curso e preciso ter diálogo com o grupo (franqueza e precisão na verbalização do pensamento). Em alguns casos, eu escrevo para a cena. Em alguns casos, eu escrevo para o programa. Em alguns casos, eu escrevo para o projeto.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Começaria pelo trabalho na EAD: durante anos eu cumpri o papel de auxiliar no trabalho de mesa, de análise de texto, em processo de colegas e diretores convidados. Isso, mais um respaldo no levantamento e na abordagem de literatura de apoio, atendendo às necessidades específicas de cada processo, constituem, a meu ver, o “kit” básico de minha contribuição como dramaturgista.

Em verdade, eu não consideraria isso propriamente um trabalho de dramaturgismo— poderíamos chamá-lo de aconselhamento teórico ou algo equivalente -, mas, sem dúvida, representa um ponto de partida. Ou seja, na medida em que esse trabalho ganha complexidade e intervêm no processo de encenação, ele ganha ares de dramaturgismo. Desse lugar, abrimos para uma grande variedade de distintas atuações.

No meu caso em particular, tenho algumas experiências que, de uma maneira preponderante, são trabalhos relacionados diretamente à produção da dramaturgia. Em todos eles, a definição do dramaturgista fica problematizada, já que opera em zonas limites.

Detenho-me na citação de dois diretores com quem trabalhei durante certo período: Beth Lopes e William Pereira.

A convite de Beth Lopes, fiz uma adaptação do livro de Oliver Sacks, *Tempo de despertar*, que resultou no espetáculo (o título é meu) *Em lugar algum* (2001). Não foi uma adaptação feita em gabinete, mas realizada a partir da presença em sala de ensaio, coletando materiais das improvisações. Esse material ia sendo processado e filtrado pelas ideias que eu tinha sobre o texto, que podiam tanto ampliar quanto restringir o material coletado. Foi uma experiência de criação do texto durante o processo de construção do espetáculo, que, ao mesmo tempo, contemplava uma formalização minha, pessoal, independente do grupo. Hoje – na época o conceito ainda não era popular – podemos dizer que foi uma dramaturgia concretizada em processo colaborativo, e que eu, no caso, estaria mais próxima de um dramaturgo do que de um dramaturgista. E, de fato, na primeira versão do espetáculo – depois a Beth deu novas orientações para a encenação – eu assinei a adaptação.

Outro trabalho realizado com a Beth Lopes em modo semelhante foi uma versão de Merlim ou A terra deserta, de Tankred Dorst, um trabalho que ela dirigiu na EAD, em 2003. A dramaturgia original de Dorst é um texto enorme, de delineamento épico; é uma peça muito difícil, cheia de camadas de sentidos porque retoma a lenda medieval em diálogo com seu momento, o pós-queda do muro de Berlim. Meu trabalho sobre a dramaturgia foi selecionar cenas, estabelecer um roteiro (que não obedecia à ordem do original), suprimir e deslocar personagens, em suma, repropor a peça em uma versão sintética e coerente. A Beth trabalhou a partir disso e o resultado foi um espetáculo belíssimo e de nome imenso - *Merlim ou de como Merlim, Rei Arthur e a sua corte de cavaleiros e também suas damas não encontraram o Santo Graal*, perderam a inocência e conquistaram uma débil consciência da transitoriedade humana. (Os poucos vestígios de sua existência ainda são um enigma).

Ainda para a Beth Lopes, e também na EAD, criei a dramaturgia de Farsas e improviso, de Molière (1997), uma colagem – um *contaminatio*, mais propriamente– a partir de quatro farsas de Molière, mais *O improviso de Versalhes*. O processo foi similar ao de *Merlim*, mas mais próximo da atividade

de dramaturgo de gabinete, já que havia uma necessidade de trabalhar sobre bases mais estruturadas (a farsa molieresca).

Nestes dois trabalhos que realizei com a Beth na EAD, a produção da dramaturgia se deu, pois, em estreito contato com a encenação, e, antes dela, na exploração dos aspectos teóricos e conceituais implicados naquele processo. Isso, acredito, leva o trabalho do dramaturgo – papel que certamente cumpri nesses processos – para um patamar no qual se confunde com o do dramaturgista.

Com William Pereira, acompanhei o processo de montagem do texto de Valle Inclán, *Luzes da Boemia*. O diretor havia feito o espetáculo na EAD, eu havia trabalhado com ele na Escola, mas apenas dando apoio teórico à montagem, no estudo do autor, da obra e, também, escrevendo um texto para o programa do espetáculo. Mais tarde, William quis remontar a peça, agora em um patamar profissional. Foi uma nova montagem, na qual estive presente desde o início. Pude, então, desenvolver um pouco mais meu trabalho, a começar realizando ajustes no texto. Por exemplo, havia alguns fragmentos de poemas, de citações, que atualizei, trazendo outras referências: troquei a poesia da geração dos 30, espanhola, por outros materiais que me pareceram mais adequados à proposta do espetáculo. Nesse processo de revisão e atualização da dramaturgia, cheguei a levantar uma cena do espetáculo. Isso se deu a partir do trabalho com os atores, de intervenções que visavam trabalhar o entendimento do texto. Eu levantei a cena, que era uma cena “de laboratório”, digamos assim, porque a minha função ali era tentar fazer o ator entender o tom, a inflexão, o sentido daquilo que ele estava dizendo, e o William gostou tanto do resulta do que o incorporou ao espetáculo.

Depois, ainda com o William, fiz a adaptação de *A casa de Bernarda Alba*, de Garcia Lorca. Foi uma versão de rua – não exatamente “teatro de rua”, mas um “teatro na rua” – para o projeto *Lorca na Rua*, do SESC. Como *Bernarda Alba* é

um texto denso e relativamente longo, pensando em um espetáculo na rua, fiz uma versão reduzida para uma hora de duração. Também fiz todo o trabalho de preparação teórica, com exposições sobre Lorca, sobre o período, análise de texto, etc.

Em 2004, também produzi para André Carreira, de Florianópolis, uma versão de “Casa Tomada”, conto de Julio Cortázar. Foi um trabalho mais de roteiro do que propriamente de adaptação dramática. Ofereci ao diretor alguns materiais textuais, toscamente organizados como diálogos, mas com a intenção de houvesse interferências dos atores e dele para a constituição de uma dramaturgia final. Já havia pretendido utilizar procedimento semelhante na adaptação de *Viva o Povo Brasileiro*, do livro de João Ubaldo Ribeiro, trabalho revisto para ser desenvolvido por Márcio Meirelles, em 2000. Com a desistência do projeto, acabei por finalizar a adaptação em gabinete, e fiz dela uma leitura pública, no Teatro Vila Velha, em Salvador. No que concerne a *Casa Tomada*, título que permaneceu para o espetáculo, contrariando a proposição inicial, Carreira levou esse material, quase em sua íntegra diretamente para a cena.

Enfim, foram todos trabalhos que, embora com algumas diferenças e peculiaridades, têm aspectos comuns que os identificam. Não os considero trabalhos de dramaturgia pura e simplesmente porque têm, em seus detalhamentos, uma abordagem que é tanto conceitual quanto pedagógica, o que os diferencia de um empreendimento dramático *tout court*.

2. Entre a concepção e a concretização do espetáculo, você entende que há alguma etapa do processo criativo em que a atuação do dramaturgista seja mais significativa?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Entendo que as ações do dramaturgista dependem muito do processo e grupo em que está envolvido. Acho possível generalizar sim, mas acredito em demasia na atuação “personalizada” do dramaturgista em acordo com as demandas que aquele processo requisita. Dito isso, creio que a atuação do dramaturgista tende a ser mais fundamental na primeira fase do processo, onde ele colabora abastecendo o grupo com considerações e referências e age diretamente no diálogo de desenvolvimento da dramaturgia (seja construção de dramaturgia inédita, seja afiando as percepções para o trato com o material já elaborado/escrito). Porém, evidentemente, o trabalho do dramaturgista segue do início ao fim, mesmo quando o espetáculo já está de pé e ainda depois dele (como todo material extra espetacular, se é que existe essa palavra: programa do espetáculo, mesas de discussão ou debates etc.). Fundamental: é preciso levar em consideração que sou dramaturgo e não pesquisador/estudioso teatral. Portanto minhas respostas, assim como minha atuação, tendem a ser matizadas a partir desta perspectiva.

Gostaria de frisar ainda, como não falei anteriormente, que o dramaturgista é fundamental durante o processo de criação de texto inédito, mesmo quando não em processo colaborativo. Isto é, o dramaturgista tem como atributo ler o texto (as versões, as etapas) que o dramaturgo está escrevendo e tecer comentários críticos para a continuidade do desenvolvimento do texto, incluindo apontamentos diretos, percepções sobre a escrita, sugestões de mudanças e cortes. Se se estabelece um diálogo bom com o dramaturgo, o trabalho criativo estimula a ambos, e a possibilidade de o texto final ser mais consistente e profundo é maior.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Não acredito poder responder com uma afirmativa geral, a partir das experiências realizadas, naquele período de formação do próprio

dramaturgismo no Brasil. Na atuação continuada no seio de uma mesma companhia, com as características que descrevi e nas circunstâncias dadas pela produção teatral do período, o dramaturgismo foi sempre uma atividade intensa, continuada, que percorria todas as etapas da produção do espetáculo, do processo criativo; no meu caso, muitas vezes, após a deliberação do texto eu iniciava o processo de adaptação ou de tradução (*Woyzeck*, *A trágica história do Dr. Faustus* (primeira versão brasileira), *Os gigantes da montanha*, todas as partes melodramáticas do *Arlequim*).

De todo modo, pude perceber, a partir de um conjunto de experiências realizadas, que o meu trabalho de *dramaturg* teve sempre um papel, ao meu ver fundamental para a discussão do dramaturgismo enquanto tal: o de colocar tudo sempre em questão, desde o momento da construção, da proposição de uma concepção de um espetáculo, até o final da temporada. Não foram poucas as vezes em que se alterava um bocado de coisas, com o espetáculo já em temporada. Era isso: colocar sempre todas as hipóteses, todas as escolhas, todas as experiências que se iam realizando, em questão, num processo de desnudamento da criação enquanto tal.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Sua atuação é decisiva em todos os momentos, sobretudo em se tratando de teatro de grupo como foi a minha experiência com o Grupo Galpão, pois trata-se de montagens que sempre tendem à criação coletiva. Mas, particularmente, o trabalho do dramaturgista é de ajudar na “semeadura” da montagem, em encontrar as linhas principais sobre as quais o espetáculo se erguerá e perscrutar-lhe os sentidos possíveis que poderão alimentar a direção. Daí creio que sua atuação desde o início até meados da montagem é mais exigida.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Um dramaturgista precisa saber tornar-se desimportante. Ele tem que ser mais importante no início de um processo e menos importante no final. Um

dramaturgista age pela construção de autonomia em relação aos aspectos textuais de um processo de criação espetacular. Nesse sentido, se um dramaturgista ainda precisa ser muito ouvido na fase final de um processo, algo talvez errado. Esse entendimento, no entanto, não anula a necessidade do dramaturgista reinventar seu lugar no processo após a concretização do espetáculo. Nesse sentido, é semelhante ao trabalho da direção.

Dramaturgista 5 - Edélcio Mostaço

Penso que o período de preparação da encenação seja decisivo, como costuma ocorrer no cinema, onde toda a equipe já discutiu e acertou os detalhes antes da filmagem. No teatro há maior margem de improviso quanto a isso, mas o princípio deve ser o mesmo. Da minha experiência, posso dizer que *Péricles*, *Vestido de Noiva* e *Mary Stuart* foram as mais interessantes nesse aspecto. Em *Pommery* e *Margem da Vida* foram menos.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Acho que no princípio, quando toda a equipe está discutindo a criação do conceito do espetáculo e a sua concretização cênica. Porém é preciso acompanhar o levantamento do espetáculo e vários ajustes são feitos para que a cena efetivamente se coadune com o que se imaginou para ela.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Entendo que há inserções distintas do dramaturgista, de acordo com cada etapa de trabalho, todas igualmente importantes. Em linhas gerais, creio que o dramaturgista é responsável por promover um diálogo entre a teoria e a prática durante todas as etapas do trabalho, estimulando uma relação crítica e criativa de interdependência entre conceitos e a materialidade cênica.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Não, acho que é significativa de modo geral, guardando as diferenças de cada fase. Inicialmente, o aporte teórico e as referências trazidas ao trabalho. numa segunda fase, a participação na elaboração das tarefas e procedimentos e o acompanhamento das respostas cênicas trazidas por todos. Depois, discussão durante a criação das versões da dramaturgia. E, por fim, no acompanhamento teórico e dramático até a estreia.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Em primeiro lugar, na fase de concepção (o que inclui a concepção do processo, do método de produção de pesquisa e de material); Em segundo lugar, quando as cenas começam a se desenhar; Em terceiro lugar, na fase de edição, roteirização (no caso da criação de dramaturgias próprias).

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Se entendo que cada processo é um e que a participação do dramaturgista está subordinada a muitos aspectos, entre eles o acordo estabelecido com o diretor, creio que não seja possível dar uma resposta inequívoca, a não ser considerando uma versão hipotética do trabalho. Assim, hipoteticamente falando, o trabalho do dramaturgista estaria concentrado mais na ponta do início do processo, momento em que algumas definições cruciais devem ser adotadas – e ele tem papel central nesse processo de abordagem inaugural. Mas, ele pode também prosseguir no acompanhamento do processo de criação da cena, até alcançar o momento de encontro com o público.

3. Acerca da relação e da interlocução interna com as outras áreas de criação (direção, encenação, dramaturgia, atuação, iluminação, cenografia, projeção, sonorização etc.), e com o público, como você compreende o papel do dramaturgista?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Entendo que, no Brasil, é delicado devido à pouca tradição – e, portanto, compreensão – das funções do dramaturgista. Minha experiência mostra que o principal interlocutor é o encenador, o que faz muito sentido. Eu diria, todavia, que o papel do dramaturgista em relação à interlocução com todas as áreas de criação se dá pelo aporte teórico e sensível, não necessariamente voltado para uma área específica, mas sim para os conteúdos gerais, linguagens (muito!), sentidos e significados que estão sendo produzidos. A verdade é que depende do estabelecimento de boa parceria com todos e com o encenador em especial.

Com o público, o exemplo mais direto em que participei é exatamente o diálogo em forma de debate pós apresentações. Se pensarmos de maneira indireta, a ação do dramaturgista com o público se dá na articulação do material extra cena, como divulgação, produção de pensamento (textos sobre o espetáculo ou a pesquisa), gerenciamento de exposição de materiais sobre o processo, articulação de atividades independentemente do espetáculo final (workshops, por exemplo). Porém, me parece que no Brasil, devido a motivos já mencionados, essas ações ainda requerem de forma tímida a participação do dramaturgista, cabendo ao grupo organizar-se para tal.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Seu papel é sempre o de estabelecer sucessivas tentativas de fragilizar momentos de certeza; de retardamento de escolhas em meio às opções que se apresentam, de modo a explorar suas questões, suas disponibilidades. Mesmo no trabalho de equipe, com um mesmo grupo fundamental por um período mais prolongado de tempo (a experiência da Companhia a que referi), e sempre exercendo aquela função fundamental que era, ao lado de trazer e discutir dados informativos a serviço da montagem do espetáculo, a de prolongar as possibilidades de questionamentos, minha interlocução privilegiada e mais intensa, por vezes conflituosa, se deu sempre com o encenador.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Esta interação é fundamental e permanente pois o sentido do texto e da peça não é dado de antemão, mas encontrado e inventado em cada momento do processo. O conteúdo e a forma se definem simultaneamente e durante todo o tempo. Gosto de dizer que o trabalho do dramaturgista é de construir as margens entre as quais o rio da montagem deve correr para chegar ao mar, a um bom termo. Caso estas margens não aconteçam, as águas não fluem e o processo fica pantanoso. E é difícil encontrara e construir as margens devidas ao texto, à concepção do espetáculo e ao elenco. Além disso, creio que faz parte do trabalho do dramaturgista dar ao diretor respostas claras às perguntas que ele põe a si e aos demais integrantes da montagem. O curioso é que, muitas vezes, o diretor já traz esta resposta dentro de si, só que não as vê. O dramaturgista levanta o véu para que ele veja as respostas que ele já guardava dentro de si. Enfim, o trabalho do dramaturgista é um trabalho que deverá, ao final, ficar invisível. Ele é um garçom que serve a mesa ou ao palco e cujo trabalho desaparece quando é sorvida a bebida que ele serviu. O dramaturgista desaparece atrás da própria obra, e isto o difere um pouco do trabalho do dramaturgo.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Penso que o dramaturgista tem que manter todos os criadores de um processo em relação constante com aquilo que Aristóteles chamava de “Opsis”. Um dramaturgista deveria construir em todos uma espécie de consciência suprema sobre a necessidade de se manter, em qualquer processo, a tensão dialética entre forma e conteúdo: ele age contra a produção de uma espetacularidade vazia.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

Em todas as minhas experiências eu passei por tudo isso. Participei das reuniões de equipe desde o início e dialoguei com cada área. Fiz o programa

de todas elas, de modo que cheguei até o público. No caso de *Vestido de noiva* isso se prolongou: eu criei um seminário com especialistas antes da estreia e que se prolongou após também, de modo que a formação da plateia foi caso pensado anteriormente. Em *Mary Stuart* acompanhei debates com escolas. Em *Margem da Vida* a experiência foi a mais atritada, por causa da produção ser da atriz protagonista e ela tinha ideias totalmente opostas às minhas. O processo foi uma negociação contínua para fazer valer as teses da encenação frente às dela. Foi a experiência onde menos influí quanto ao programa e os atores.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Ele chama a atenção para o processo, que é coletivo, de criação do conceito e de sua concretização cênica. Esse processo se constitui por obra de toda a equipe do espetáculo. O dramaturgista é apenas a figura que aponta para isso de modo mais explícito.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Considero o dramaturgista responsável por estimular todas as áreas criativas com referências teóricas e, principalmente, servir como um crítico do processo de criação, elaborando conceitos a partir das experiências práticas.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Acho que o dramaturgista é figura fundamental na mediação entre as relações criativas, além de realizar o trânsito das discussões e conceitos a todos os campos, no sentido de estimular a criação e fazer a reflexão crítica na perspectiva do trabalho. outro ponto importante é que o dramaturgista possa se fazer como a voz presente da dramaturgia em sala de ensaio, quanto a esclarecimentos, posicionamentos, etc.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

A principal relação se dá com a função da direção, em suas variadas configurações (no momento, por exemplo, estou trabalhando junto a um coletivo e, embora haja uma diretora, a concepção é coletiva). Nunca me reúno, em caráter de concepção e decisão artística, com outros artistas sem a direção presente. Posso, eventualmente, dizer coisas ao ator ou ao cenógrafo ou a qualquer outro artista envolvido quando o referencial da questão já foi discutido com a direção. Com o público, a relação é permanente e virtual – como se eu fosse uma espécie de espectador ideal que atua sobre a criação ou que atua do ponto de vista da potencialização do que se deseja e do que se obtém, tendo em vista a produção de uma obra.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Como já insinuei, idealmente ele seria um interlocutor privilegiado para todos os parceiros e uma presença que se estenderia até o momento de encontro com o público. Em cada etapa e em cada interlocução, ele poderia dialogar sobre aspectos prático-teóricos que concernem a cada contexto e a cada momento. Se, pondo-me em sintonia com Fátima Saadi, o dramaturgista é um articulador dos conceitos do espetáculo, ele será útil em todo o processo.

4. Você poderia comentar se há diferença na prática do dramaturgista entre um processo de criação que parte de um texto (dramático ou literário), e outros em que o texto é produzido juntamente com o percurso da pesquisa, ou até mesmo em processos que prescindam dele?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Sem dúvida. Quando o processo parte de um texto, o dramaturgismo imediatamente se direciona para os aspectos que circundam aquele texto, composição estrutural, significados e conteúdos, o autor, a dimensão histórica

e crítica, as correlações com o mundo de hoje etc. Toda etapa de construção da dramaturgia – ao menos a dramaturgia textual – é transformada, se é que se pode dizer isso, em leitura analítica e produção de sentidos e pensamento. O diálogo do dramaturgista com a equipe se dá a partir da perspectiva intelectual e de crítica sobre a “dramaturgia cênica”, a qual a encenação como um todo se lança.

Quando se parte de uma dramaturgia textual a ser construída, cabe ao dramaturgista – junto com diretor – elaborar dispositivos e procedimentos para que o grupo pesquise e crie essa dramaturgia. Ou, caso o dramaturgista não participe diretamente da elaboração de procedimentos, ele é responsável por assistir o material que está sendo construído e opinar de forma crítica – e criativa – sobre caminhos a percorrer para melhor desenvolvimento dramático. Apontar possibilidades, sugerir percursos, agir diretamente no texto em construção indicando fragilidades. Se ele conseguir ser preciso, tanto melhor.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Primeiramente, é preciso considerar que processos de pesquisa, de que participei ou que pude acompanhar – no âmbito do dramaturgismo – tendem a frequentar as várias etapas ou frentes do percurso de trabalho; tanto os que comportam a partida de um texto (dramático ou literário) como os que destacam a produção do texto no decorrer da pesquisa. O trabalho do dramaturgista, nas experiências de que participei – tanto continuamente no seio de uma companhia (uma primeira grande etapa de trabalhos), como pontualmente em processos pontuais de encenação (uma segunda etapa) – contemplava uma série de diferenciadas interferências textuais: desde o trabalho de tradução, sempre necessariamente gerador de um novo texto, a partir de um texto definido desde o ponto de partida, à discussão mesma do texto a ser escolhido, dos cortes e/ou dos acréscimos que se faziam em função do texto cênico que se queria estabelecer, a recomposições de textos... e por aí vai. Em síntese, o trabalho do dramaturgista, ao meu ver, é sempre

‘desrespeitador’, no sentido criador que a cena teatral exige, de qualquer outro texto que não seja o da cena, desde que, esta sim, esteja sempre aberta aos processos de construção e desconstrução.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Há muitas diferenças não apenas entre estes dois tipos de processo como até mesmo entre um texto e outro, mesmo de um mesmo autor como Shakespeare. Por que? Porque o sentido do texto é dado pelo próprio texto, mas precisa ser encontrado. Este encontro é produzido também pelo sentido que o intérprete (o diretor, o dramaturgista, o elenco) levam para o texto a ser montado. Cada obra fornece os operadores adequados e que lhes fazem justiça e eles são visualizados no horizonte formado pelo horizonte entre o texto prévio e o nosso presente e as nossas intenções. No processo onde o texto é produzido durante o percurso da pesquisa este encontro não é entre com um texto prévio dramático ou literário, mas com o texto que carregamos dentro da gente, com aquilo que temos a dizer, com a poesia. Desta poesia costumam carecer os textos que são produzidos no percurso da pesquisa pois neste processo o resultado imediato, pragmático ou junto ao público, o “isto funciona ou não funciona” diante da plateia ou o êxito diante do público tendem a se impor. O “poético”, aquilo que temos a dizer como algo fundamental e que só nós podemos dizer, ficam relegados a segundo plano ou esquecidos. Isto é importante, para mim, pois o teatro é um ato que nos religa a nós mesmos, que desvela verdades que estão latentes, que dá-nos a ver a nossa condição e o nosso mundo, que retira o *smog* que cobre esta condição e este mundo para que o possamos ver com nitidez. O teatro revela este mundo e nós mesmos. Não tem sentido construir uma peça de teatro, para mim, se não for para construir simultaneamente a mim mesmo e para conhecer melhor a mim, aos meus semelhantes e ao mundo que nos cerca.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires - Superficialmente, há diferenças. Mobilizar um coletivo a ser leitor de um texto é diferente de fazê-lo criador de um texto. No entanto, se observamos que a leitura é um ato de criação, veremos que as

diferenças não são tão grandes quanto a priori podem parecer. Ler é criar, criar é expressar uma leitura do mundo. Nem sempre lidamos bem com isso. Tomamos, muitas vezes, a leitura exclusivamente como um exercício de decifração, como se houvesse um “sobre o que exato” a ser descoberto em uma obra de arte. A leitura de Freud para o *Édipo Rei* ou de Brecht para o *Hamlet* nos provam que nunca se trata disso. Ler é um ato de criação a partir de um outro de criação que é a obra. Então, a despeito das diferenças superficiais, metodológicas talvez, entre essas duas variações, o que está em jogo no dramaturgismo é tornar os membros de uma equipe criativa leitores melhores do que fazem. Nesse sentido, importa menos se você está montando um texto já escrito ou se você vai criar cenas: o que mais se fará, ou que mais se deve fazer, é LER essas proposições.

Dramaturgista 5 - Edélcio Mostaço - Tive experiências das duas ordens. *Pommery* era um romance e foi sendo adaptado pelo dramaturgo junto com a encenação de João Cândido. Eu anotava tudo e isso servia de roteiro para o texto posterior. Com a mudança de direção, outro rumo foi dado ao espetáculo e o texto foi reorganizado nessa nova direção e reescrito pelo autor. Em *Péricles* o desafio era adaptar uma peça de estrutura difícil para uma plateia popular. Muitos cortes foram realizados em decisões entre o tradutor e adaptador, o encenador e eu. Prevaleceu uma síntese das 3 posições. Em *Vestido de Noiva* e *Margem da Vida* os textos não sofreram ajustes muito notórios.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi - Acho que cada processo tem suas especificidades e é preciso conhecer bem a linguagem com a qual se está trabalhando, mas a participação do dramaturgista vai se dar sempre no sentido propiciar e aferir a consistência entre a criação cênica e os seus objetivos artísticos. O dramaturgista trabalha no âmbito do sentido – parta o espetáculo de um texto pronto ou de um trabalho eminentemente corporal, por exemplo. Seu trabalho não está ligado ao sentido do texto, mas ao sentido cênico.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Parece-me que quando há a presença de um texto, o dramaturgista tem o papel de análise, crítica e de proposição com relação à essa dramaturgia. Em processos em que não há a preponderância do texto, tais funções transferem-se para a elaboração e aprofundamento conceitual das demais dramaturgias teatrais.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Acredito que em processos em que o texto já existe, o trabalho se inclinará mais à abertura das possibilidades dadas, assim como o material teórico e iconográfico de referência estará mais ligado a um campo definido. Se o processo for também de criação de dramaturgia, o campo inicial das referências pode ser mais aberto, e conseqüentemente o trabalho do dramaturgista exigirá maior diversidade de conhecimentos. Mas, em ambas as possibilidades, definir procedimentos e estratégias é fundamental, sobretudo na relação com os atores.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Nunca desempenhei a função de dramaturgista em um processo com dramaturgia constituída de antemão. Às vezes o texto, criado em processo, já está esboçado quando eu começo a participar. Mas é sempre um texto coletivo, maleável, um texto em vias de se tornar um texto. Às vezes há um texto como ponto de partida mas não para ser montado e sim para ser o material de base. Foi o caso de *Mistério Bufo*, do Maiakovski. Nesse caso há uma diferença fundamental porque toda a pesquisa se organiza em torno de um referente – e isso significa um estudo histórico, estético, filosófico, literário determinado por esse referente. Quando não há um texto de base, o estudo pode mudar, o referencial pode mudar, e a pesquisa já é também criação porque escolhemos temas e fontes.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Mais uma vez, creio que isso depende dos acordos estabelecidos entre o diretor e o dramaturgista. Certamente, no que concerne às intervenções no texto dramático, elas variam de caso a caso: se o encenador entende que aquele texto está pronto para ir à cena, pouco há o que fazer. Neste caso, o papel do dramaturgista se desloca para o processo de encenação, no acompanhamento das escolhas do diretor. Se, ao contrário, a dramaturgia está por fazer-se, o dramaturgista pode ter mais espaço para sugerir, adaptar, interferir, dialogar com o dramaturgo (se houver um), propor um campo de intertextualidades, etc. Isso também depende do temperamento do dramaturgista e do grau de autoridade que ele tem e que é reconhecido por seus companheiros de jornada.

5. Caso tenha participado de um processo de criação compartilhada, ou processo colaborativo, cuja múltipla interferência entre as distintas áreas criativas é pretendida para a concretização da obra, é possível identificar alterações na atuação do dramaturgista em relação a outros processos criativos em que participou?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Na verdade, minha experiência como dramaturgista é inserida praticamente em processos colaborativos, com maior ou menor ênfase de colaboração.

O que consigo afirmar é que neste tipo de processo o dramaturgismo se adéqua integralmente, pois suas ações e pensamento podem se tornar uma das principais balizas para a criação do coletivo, visto que é uma de suas principais atribuições “zelar” pelos sentidos que o grupo deseja pesquisar. A participação não diária possibilita que ele não se deixe imergir completamente pela criação voluptuosa comum a esses processos, garantindo assim em certa medida o olhar consciente e crítico sobre os temas, linguagem, assuntos, discussões que o grupo se propôs aprofundar. Cabe a ele, acredito, essa responsabilidade.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Para a quase totalidade de minhas experiências dramaturgistas o processo colaborativo ou compartilhado de criação foi quase sempre um pressuposto para que a função fosse exercida, mesmo que o principal canal de interlocução se estabelecesse entre *dramaturg* e encenador. Evidentemente, o grau e a qualidade das ‘interferências’ dramaturgistas, foram diferenciados pelo exercício continuado no interior de uma mesma equipe. Mas, o fundamental, ao meu ver, é que, o processo de criação teatral que se abre para a função, ou o papel, do dramaturgista é, desde seu ponto de partida, necessariamente um processo aberto, que se quer compartilhado, disponibilizado a se questionar continuamente, a ajustar rotas, a rever e a querer avançar ininterruptamente; é um processo que comporta críticas e crises.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Não vejo esta diferença como algo substancial. Claro que mudam algumas coisas. Contudo, o teatro é a vida concentrada: toda a vida se concentra em torno do palco e dos ambientes em que se processa uma montagem. Qualquer que seja o tipo de montagem, o seu processo convoca e reúne questões técnicas, poéticas, práticas, morais, éticas, literárias, funcionais, luminotécnicas, acústicas, corporais, musicais, etc. Teatro, arquitetura e filosofia, dizia meu amigo Moacyr Laterza, são artes do total e lidam com a totalidade da vida, o tempo todo. Acho que a isso eu acrescentaria a “oikonomia” também (o que não tem nada a ver com a economia contábil e financeira que se divulga hoje). O *dramaturg* tem de lidar com este total e abrir a cabeça para ele, antes mesmo do que para a recepção futura da obra.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Acho que só trabalhei como dramaturgista em processos de criação compartilhada. De qualquer forma, penso que o respondi na questão 4, cabe aqui também.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

Não tive experiências dentro do chamado processo colaborativo. Em *Pommery* foi onde a coisa mais se aproximou disso, mas por razões ligadas à saída do primeiro diretor. Tudo foi reorganizado, com ampla participação da equipe, mas sem as características colaborativas que hoje entendemos.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Acredito que todo processo de criação é colaborativo: todas as áreas envolvidas na criação participam da criação do sentido, isto é, do conceito e de sua concretização cênica. No entanto, as experiências de que participei não se autodenominavam “colaborativas”. Claro que há diferenças entre a montagem de um musical que apenas repete as marcas da franquía comprada no exterior e onde a margem de criação e interferência da equipe no processo é mínima e um espetáculo criado por uma companhia teatral que se estrutura a partir de um projeto artístico definido, que procura colocar em ação a cada espetáculo.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Participei como dramaturgista de um longo processo colaborativo e percebi que, no meu caso, tal processo contribuiu para que o meu papel de dramaturgista transitasse por todas as áreas de criação, terminando por levar-me à assistência de direção. Creio que em um processo de criação de moldes mais tradicionais isso não seria possível.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

No caso de *Apocalipse 1,11*, com o Teatro da Vertigem, considero que a mediação entre a sala de ensaio e o “gabinete” do dramaturgo, digamos assim, se deu de maneira muito intensa, mais do que no compartilhamento de material de referência.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Os processos de que participei sempre foram de criação compartilhada. Em alguns casos eu sou simultaneamente dramaturgista e dramaturga – acabo chegando a uma função a partir da outra (nesses casos, não assino o texto individualmente). Não tenho portanto como comparar, pois a diferença que constato se verifica pela diferença entre os coletivos, entre os diretores, entre os materiais. Mas posso dizer que os processos de criação compartilhada diferem enormemente entre si, inclusive quando são engendrados dentro do mesmo coletivo, com a mesma direção, apenas por se tratar de outro momento e outra proposta. E posso dizer também que não tenho a experiência disso que você formula - múltipla interferência entre as distintas áreas criativas: a interferência que vejo é de cada área em relação à cena e não das áreas entre si. O iluminador levará em conta que em tal cena há uma projeção de vídeo, por exemplo, mas por exigência técnica, e se ele fizer alguma proposta de interferência nesse vídeo será também técnica – ou seja, as fronteiras das especialidades e das autorias subsiste mesmo nos coletivos mais azeitados, nas equipes mais completas em termos de funções que acompanham o processo (e isso é raríssimo!).

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Mais uma vez, não creio que haja um modelo e que cada caso é um caso. Depende basicamente do espaço que lhe é destinado no trabalho. Ele pode ser desde um mero interlocutor até compartilhar as decisões mais significativas no processo de condução da criação cênica. Idealmente, no entanto, creio que quanto mais aberto o processo à participação, mais área de atuação e influência ele poderá ter. Ele pode ser um articulador auxiliar – considerando o diretor o articulador definitivo –, atuando nas esferas prévias à finalização do espetáculo, em cada uma de suas fases, por exemplo. Refiro-me, certamente, a uma atuação um pouco mais complexa do que a realizada por um assistente de direção.

6. Na sua opinião, a prática do dramaturgista pode ser considerada uma atividade de criação? Se possível, poderia explicar como você a compreende?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Certamente! Ela pressupõe pensamento criativo. Mesmo o dramaturgista não sendo responsável por escrever o texto, propor articulação da cena, interpretar ou o que seja, seu pensamento e fala tende não apenas a contextualizar circunstâncias criativas, como propor possibilidades, mais ou menos diretas. O dramaturgista pode sugerir/indicar caminhos para o texto; pode sugerir/indicar possibilidades de linguagem de interpretação assim como em todas as áreas do fazer cênico. Desde que isso esteja em consonância com a articulação interna do grupo. Como para o fazer teatral qualquer percepção, colocação, imagem etc. podem ser incorporadas ao processo criativo – tendo sentido ao projeto, evidentemente – o dramaturgista pode não apenas ser propositivo como capturar algum motivo, alguma expressão, alguma fala que surge no processo e lançá-la como provocação criativa.

Isso sem falar no trabalho de pesquisa, tão próprio ao dramaturgista. A pesquisa em si não é de antemão material artístico, poético. Mas sem dúvida por ser transformada em tal. Não cabe necessariamente ao dramaturgista essa transformação, é trabalho da equipe criativa. Mas ele pode sem dúvida propor ou no mínimo provocar essa criação. Dessa forma, entendo como parte integrante do processo criativo.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Esta pergunta é espinhosa, exigiria considerações sobre o que está se entendendo por “atividade de criação”. Talvez, em linhas gerais, e levando em consideração as respostas que já procurei dar a respeito do papel ou da função ou do sentido do *dramaturg*, a partir das experiências que desenvolvi, se possa depreender que está pressuposto meu entendimento de que o

dramaturgismo é uma das atividades ‘criadoras’ presentes no processo de pesquisa teatral.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

É uma atividade de criação e de invenção e de descoberta. Mas é também uma atividade de reinvenção, de recriação e de redescoberta. Talvez não haja nada novo a ser dito que já não o tenha sido antes. Seu trabalho é de desconstruir aquilo que foi dito antes e de reconstruí-lo em um novo mosaico, como nas obras de Artur Bispo do Rosário. Em grande parte, este era o processo de criação shakespeariano: uma recriação daquilo que já foi criado dentro de uma nova estrutura teatral e linguística, como ao fazer Romeu e Julieta. Aí o único personagem novo é a Ama, diante de quatro outros textos anteriores sobre a mesma tragédia e escritos por italianos e ingleses. Mas o sentido é outro. Não acredito na invenção que se faz sobre uma tábula rasa ou procedida por uma espécie de gênio artístico inspirado pelas musas. Acredito mais na invenção como um processo de interpretação do texto, do contexto, do autor, do público e da história. Para mim, por exemplo, um bom arquiteto não é aquele que tem uma ideia ou foi inspirado por uma musa qualquer que lhe transmitiu uma iluminação e fez-lhe ver algo sublime. Ele não pode ser como um artista plástico que pensa ser a sua obra apenas a expressão de sua subjetividade. Um bom arquiteto, para mim, é aquele que sabe interpretar o terreno, o contexto, o habitante futuro, a vizinhança, o seu tempo e aquilo que a sua obra deve responder para criar um mundo mais habitável. Creio que esta invenção como uma recriação e como uma atividade hermenêutica é adequada também para compreender a criação ou recriação do dramaturgista: nihil dictum quim prius dictum, dizia Terêncio. Este é um procedimento metodológico para evitar que o dramaturgista se afogue nas águas narcísicas com que se costumam deparar aqueles que frequentam o mundo “glamouroso” com que se revestem as artes, inclusive as cênicas.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Eu penso que talvez o dramaturgista seja essencialmente isso: um crítico interno do processo criativo. Aqui, no entanto, seria preciso rememorar o significado da crítica como ato de criação. A crítica não só estimula a criação.

Ela é em si mesma um ato de criação. O dramaturgista, ao ser um crítico, é um criador. Para entender isso, é preciso conseguir se desvincular do fantasma do beletismo.

Dramaturgista 5 - Edélcio Mostaço

Penso que sim. É claro que o que se infere como “criação” deve passar por um crivo de relativização. O texto já está dado, o diretor tem uma dada concepção etc. Mas uma encenação é sempre um ajuste de algo existente anterior ao tempo presente, o que exige novos enfoques, daí os aspectos criativos. Além do mais, um dramaturgista trabalha com conceitos teóricos inovadores, o que afeta a criação geral da produção. Em *Péricles*, *Vestido*, *Mary Stuart* e *Margem* as encenações foram “releituras” de algo sobre os quais já existiam imagens assentadas ou encaminhamentos já anteriormente construídos. Minha função foi retomar esses materiais, analisá-los e propor aos encenadores novas abordagens possíveis. Em geral, foram aceitas, com pequenas alterações aqui e ali, no sentido de completar o sentido da encenação...

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Muitas atividades são criativas sem serem artísticas. Acho que o dramaturgista pode ter uma interferência artística na criação, mas não sinto que seja o meu caso. Considero-me antes de mais nada como um técnico que tem conhecimento do seu ofício. Interesso-me pela cena, sua história e sua estética e procuro colocar esse interesse a serviço dos espetáculos que a companhia monta.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Pode ser considerada uma atividade de criação, não só quanto à sugestão de ideias para a cena, mas também quanto à essa criação crítica, que parte das experiências múltiplas e diversas que são geradas durante o processo para elaborar conceitos capazes de sintetizá-las e desenvolvê-las.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Claro que sim. O dramaturgista pode ter uma visão completa de todo o processo, que envolve todas as áreas; assim, além de função estratégica, é um lugar privilegiado de criação artística que interfere diretamente na criação. O

pensamento do dramaturgista, por assim dizer, estará presente de maneira muito contundente no resultado final. (É claro que isso depende da abertura dada pelo diretor/encenador e pelo dramaturgo, ou seja: quanto mais estes compreendem a amplitude do trabalho do dramaturgista e o vejam como criador e artista, melhor pra ele.)

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Sim, é uma atividade de criação. Lidamos com o sentido e com a forma. O fato de, na maioria das vezes, não ser um projeto concebido por nós e, por isso, adotarmos como referência primeira o desejo e a criação do outro, não nos rouba nosso próprio desejo. Procuramos, no mínimo, fazer com que projeto e realização se encontrem – e nossa subjetividade está sempre implicada nesse processo. Somos tão determinantes para o resultado final quanto os demais artistas. Estamos dentro da sala de ensaio, atuamos na formação, na construção e na formalização da obra. Suponho que aqueles que entendem essa prática como atividade técnica ou artisticamente menor tomam como referência a dramaturgia em sentido clássico. Mas não podemos aplicar os conceitos de um teatro em outro. A dramaturgia hoje diz respeito não apenas às palavras, às imagens e ao sentido verbal, mas também à cena em sentido expandido – gesto, espacialidade, relação com o espectador. Do projeto à recepção, tudo tem dramaturgia.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Sim, certamente, ainda que num patamar diferente daquela do diretor. Ela pressupõe uma capacidade de plasmar mentalmente a passagem de conceitos e teorias para a cena; ser capaz de problematizar escolhas e propor alternativas e caminhos; de realizar a crítica construtiva dos desenvolvimentos que se apresentam. Mesmo que atue num plano apenas conceitual e teórico, sempre há a criatividade que é inerente ao trabalho intelectual e que o distingue de um trabalho de cópia e imitação.

07. Você já participou de processos criativos que resultaram numa obra cênica realizada no espaço urbano ou fora de espaços

institucionalizados? Em caso afirmativo, é possível identificar alguma(s) influência(s) que tais espaços exerceram nas atividades ou responsabilidades do dramaturgista, e de que maneira isso ocorreu?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Sim, mas não de forma extensiva. Em minha experiência como dramaturgista no SESI-SP, algumas das investigações cênicas se davam em espaços não convencionais ao teatro tradicional. Ou seja, fora da sala de teatro, do palco. Quando isso ocorre (ocorreu), o dramaturgista pode estabelecer parceria com o encenador ainda neste aspecto, entendendo e discutindo as dinâmicas em potenciais do diálogo lugar e cena, transformações na cena que se fazem latentes, uma leitura sobre o ambiente – *site specific* e preferir – de maneira geral. Trocar ideias com o diretor só alimentam a riqueza do processo. É claro que, sendo necessário ou desejável, a pessoa mais indicada para pesquisar sobre o(s) espaço(s) em seus contextos geográfico, histórico, político ou o que quer que seja, é o dramaturgista. Trabalho que fundamentalmente alimentará o grupo com conteúdos e referências.

A relação com o público em espaços outros também é campo de diálogo que o dramaturgista pode estabelecer com o diretor. Este é um dos principais aspectos que ressaltar ao trabalhar com orientadores dos Núcleos de Artes Cênicas do SESI-SP em propostas do gênero. Porém, como disse acima, foram apenas em alguns processos que vivenciei essa dinâmica.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

la logo responder que não. Mas, que coisa divertida! Como poderia deixar de referir que um dos processos criativos de que participei, no seio da Companhia de Encenação Teatral (e era o terceiro do grupo, que até então não tinha sede fixa), gerou uma cena que, durante o processo de criação foi ocupando de tal modo uma sala de ensaios, nos fundos do Teatro Villa-Lobos (na Av. Princesa Isabel em Copacabana), que terminou por se transformar no local mesmo da

encenação. O espetáculo Baal, a partir do texto de Brecht, sobre o qual criamos personagens, um dos quais acompanhou todos os espetáculos seguintes do grupo, transformou uma sala de ensaios num teatro, que veio a se ‘institucionalizar’ como Espaço III; um novo teatro a funcionar na cidade durante muitos anos. Considero esta experiência extremamente significativa: um processo de investigação/criação teatral reinventa um espaço, institucionalizando-o, é verdade, como “teatro” naqueles anos. Foi este mesmo trabalho, aliás, que fez despertar a atenção (da crítica jornalística, ao ensaísmo acadêmico) para a existência da figura e da função do *dramaturg*. Havia um pequeno bar, com uma grande mesa, logo ao lado da velha sala de ensaios que se tornou um grande centro de discussões sobre o espetáculo, o tal do jovem Brecht, sobre o personagem do “Ator”, um narrador comentador *avant-la-lettre*, que inserimos na cena, sobre o exercício do dramaturgismo. Muitos colegas bacanas de São Paulo e de outras cidades estiveram ali em torno daquela mesa. Lembro-me com carinho especial de Fernando Peixoto. Sem dúvida, um momento especial naquela trajetória. E vieram os prêmios, as indicações, a institucionalização de um novo teatro e da própria companhia.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Sim, como o *Romeu e Julieta* montado por Gabriel Vilella e o Grupo Galpão e *O Molière Imaginário*, que o Galpão montou sob a direção de Eduardo da Luz Moreira. Sobre isso, recomendo a você ler os diários destas duas montagens, já publicados, e em especial os ensaios abertos que realizamos em Morro Vermelho (MG), onde concluímos a montagem de *Romeu e Julieta*. Aí a presença do público foi imprescindível, bem como a paisagem ao redor. Esta paisagem consolidou a dimensão telúrica da montagem e do casal de Verona. E foi vendo a reação do público ao teatro de Shakespeare que verifique o quanto Shakespeare é popular e deve ser ambientado neste universo popular, como aliás era o das estalagens elizabetanas nas quais suas peças eram levadas. Foi vendo este público de Morro Vermelho que vi o quanto o poético é capaz de capturá-lo, como na fala do “Galopai, Galopai...”, de Julieta. Isso era o contrário do que me haviam dito antes: de que o público da rua é muito disperso e que por isso só presta atenção em muita ação, muita movimentação

e pantomima. Não é assim: o Poético, sobretudo apoiado pela música capaz de fazê-lo transcender, “funciona” também para o público de rua e com a mesma intensidade.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Sim. Em 2006, fiz a provocação dramaturgica de um processo da Cia Estável, que resultou em um espetáculo chamado *Homem Cavalo & Sociedade Anônima*. Foi criado em um espaço chamado Arsenal da Esperança, uma casa de acolhida de moradores de rua, ao lado do Memorial do Imigrante, em São Paulo. O espetáculo foi apresentado em diversos pontos do pátio desse espaço. Parte significativa do público eram as pessoas que utilizavam as instalações do Arsenal. Tive que passar um tempo tentando entender algo mais sobre a especificidade daquele contexto: o espaço em si e as pessoas que ali estavam. Sem estar ali, sem me envolver com aquele contexto, parecia não haver qualquer sentido em falar qualquer coisa sobre a dramaturgia que a Cia Estável estava produzindo. Em circunstâncias como aquela, o espaço é uma espécie de dramaturgista do dramaturgista.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

Não.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Trabalhei há muitíssimos anos no projeto Cenas Cariocas, promovido pela extinta RioArte. Adaptei com o diretor do espetáculo, Luiz Antônio Martinez Corrêa, *O califa da Rua do Sabão*, de Artur Azevedo. Como o espetáculo seria feito na rua, ao ar livre, procuramos acentuar a comicidade e o movimento do texto, cortando tudo o que nos pareceu verborrágico ou o que retardasse a ação.

Em 1987, com direção de Antonio Guedes, foram montadas duas versões do mito de Orfeu, a partir do texto *O olhar de Orfeu* de Maurice Blanchot. A primeira versão, a que demos o título de *Esboço do Olhar de Orfeu*, aconteceu na Capelada Reitoria da UFRJ. A segunda, *O olhar de Orfeu*, aconteceu num dos pátios internos do prédio em que se encontra a capela. O trabalho de dramaturgista foi realizado por Ângela Leite Lopes e por mim. Acho que o fato de o espaço ser um elemento tão pregnante no espetáculo, que discutia a desconstrução do naturalismo por meio de uma acentuada desmontagem da trama progressiva, da atuação natural, da música climática, levou-nos a insistir na necessidade de que o público ficasse no alto e em torno da ação, o que não foi complicado no caso da Capela, que dispunha do espaço do coro, onde a plateia foi instalada. Porém no pátio interno foi necessário vencer várias dificuldades, a maior delas a concorrência da natureza. Das sacadas das janelas do prédio, o público via a cena de muito longe e sua formalização lutava contra a beleza da vegetação, contra o céu estrelado. Foi preciso uma atenção especial a isso e a cena teve que ser estruturada de forma a reiterar a relação vertical do olhar dos espectadores que, de algum modo, evocava o olhar de Orfeu para Eurídice e sua descida ao Hades.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Na criação da obra em que participei, o *BR3*, o espetáculo dava-se em um barco no rio Tietê. Havia, portanto, uma dramaturgia do espaço urbano, o que exigia um trabalho de aprofundamento e elaboração dessa dramaturgia espacial.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Sim, já, em *Apocalipse 1,11*. Digo desse trabalho porque eu exerci a função de maneira nomeada - porque sempre há dramaturgismos na minha ação criativa. Acredito que não seja possível afirmar diretamente uma autoria específica e direta de alguma coisa que ficou no espetáculo, porque, como você sabe, tudo passa por todos, e principalmente pelo dramaturgista.

No caso do *Apocalipse 1,11*, foi necessário aprofundar questões relativas ao corpo e ao movimento no espaço específico e real (não só vislumbrado como potencia) do presídio, ou seja: era necessário um olhar para o trabalho que nunca ignorasse as dramaturgias do espaço, que pode ser considerado espaço emocional, político, social e de imaginário.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

A primeira influência está antes da obra e mesmo antes do processo criativo: as motivações, os objetivos que levaram aqueles artistas a procurar, naquele espaço, uma específica relação com o teatro, uma específica relação deste teatro com a cidade. Este projeto, este querer, abriga já um sentido e uma estética latentes. E a primeira influência é na adesão: só posso aderir a esse projeto se o compreendo e se consigo partilhar daquelas motivações e adotá-las como referencial. Por experiência, posso dizer que o grau de proximidade do dramaturgista é principalmente escolha dele mesmo – o quanto se afastar ou o quanto se colar, se misturar, depende da nossa empatia com o projeto e, depois, com o processo. A escolha de um espaço não convencional e suas motivações, sendo anteriores à experiência propriamente dita e provavelmente constituindo o eixo fundamental da criação, requerem do dramaturgista uma cumplicidade mais profunda, eu diria, uma cumplicidade basilar que o direcionará em todo o processo. Ou o obrigará a recusar essa parceria. Sem querer enunciar regras, eu diria que quanto mais singular é o projeto, em qualquer sentido ou área, maior a necessidade do dramaturgista partilhar das mesmas inquietações para realizar o seu trabalho. Mesmo sendo uma função eminentemente crítica, nós temos que criar e interferir a favor do projeto e não contra ele.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Não, não tenho essa experiência. Não considero o trabalho sobre Lorca, embora tendo sido realizado na rua, um processo que corresponda ao que suponho seja o interesse da pergunta.

8. Na sua opinião, também é possível considerar o papel do dramaturgista como uma espécie de crítico interno do processo criativo? Se possível, favor comentar como você compreende essa prática.

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Muito. Esta é, em minha opinião, uma das principais práticas. Pois há a característica própria do dramaturgista que é manter-se relativamente emerso da criação diária. Isto é, o dramaturgista observa o fazer criativo com relativo distanciamento, seja por sua participação mais sazonal na sala de ensaio, seja pela necessidade que tem de olhar “de fora” a criação. Mas, evidentemente, precisa de dois aspectos: saber intrinsecamente qual é o processo daquele grupo, ter plena consciência dos caminhos que o grupo toma, e ter uma relação clara de parceria com o encenador e todos os envolvidos. É preciso, a meu ver, que todos saibam e entendam em alguma medida que o dramaturgista é um parceiro do processo com determinadas atribuições. Ser crítico interno do processo criativo, com consciência e maturidade, é contribuir para o fortalecimento do próprio processo. Por isso é um tipo de crítica de fato construtiva, e não apenas avaliativa. Menos avaliar, mais apontar potências e fragilidades. Se possível, possibilidades a serem ainda trabalhadas. Cabe ao grupo saber se é melhor que essas críticas sejam feitas a todos, apenas ao diretor ou caso a caso.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Sem dúvida, alguma. Creio já ter deixado isso bem claro em várias respostas anteriores. O dramaturgista também se inclui nesse movimento pendular, ou de corda bamba, que é o de atuar sobre o exercício de desestabilizar o que quer ir se concluindo. De dentro, sua crítica coloca em questão a tradição da distância necessária. Ou modifica necessariamente a própria noção de ‘distância

necessária' ao exercício crítico. O dramaturgista cria e critica exercitando o que eu chamei uma vez, e colhendo despidoradamente a noção em Levi-Strauss, de "pensamento concreto"; metido no meio da matéria que vai construindo a cena.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Sim: o dramaturgista é o melhor inimigo dos seus melhores amigos: os atores. Como disse antes, é ele que concebe e constrói as margens entre as quais o rio da montagem tem de correr, para que as águas não desandem. Seu papel é conter e dar sentido a este processo criativo e isto requer um aguçado senso crítico, que às vezes até o tornam algo antipático. Ele deve conter a *hybris* da montagem e a que tendem os atores. Pois os atores têm a necessidade de se soltarem e expressarem tudo quanto podem para poderem encontrarem a si e aos seus personagens. Cabe ao dramaturgista ser generoso e dar margem para que isso aconteça. Mas cabe a ele também exercer esta crítica de modo a que cada peça do espetáculo, dos atores à luz e ao programa a ser distribuído para o público, não tenha sentido em si mesma, mas só dentro do todo, do organismo, que é a obra finalizada. Seu trabalho crítico é sobretudo este: manter a visão do todo. Nenhuma parte da obra e da montagem teatral tem sentido em si mesma, mas só dentro de um todo, tal como as partes de nosso corpo não têm sentido em si mesmo, mas só dentro de um organismo total e único.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Eu penso que talvez o dramaturgista seja essencialmente isso: um crítico interno do processo criativo. Aqui, no entanto, seria preciso rememorar o significado da crítica como ato de criação. A crítica não só estimula a criação. Ela é em si mesma um ato de criação. O dramaturgista, ao ser um crítico, é um criador. Para entender isso, é preciso conseguir se desvincular do fantasma do beletismo.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

Creio ser essa a principal função do dramaturgista. Ele não é um crítico "negativo", que aponta erros e acertos mas, ao contrário, discute opções e

cheça junto à equipe se as alternativas encontradas são as melhores para a proposta dada. Nesse sentido, sempre fui muito presente em todas as minhas experiências. A única frustrada foi Margem pois, como já adiantei, tinha uma visão diametralmente oposta à da protagonista (que era a produtora do espetáculo, razão pela qual os embates eram ao mesmo tempo estéticos, financeiros e de produção).

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

O crítico em geral vê o espetáculo pronto. Ele pode acompanhar o processo de criação, recuperar a história da construção do espetáculo e a do grupo, mas ele não terá participado da elaboração do conceito, que ele recebe como algo já estruturado.

O dramaturgista está totalmente comprometido com a proposta artística do trabalho desde seu início. Ele observa o desenrolar dos ensaios a partir do que foi discutido e em função do que ainda se pretende alcançar. No entanto, se crítica for compreendida no sentido de discussão do sentido, talvez se possa dizer que o dramaturgista exerce uma função crítica no âmbito do processo, mas qualquer outro dos envolvidos no processo também a estará exercendo quando trazer à baila ou puser em discussão o sentido que está sendo criado.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Tal prática compreende que o dramaturgista acompanhe todos os ensaios e seja capaz de problematizar, além do material criado, o modo de produção do grupo, identificando as relações entre as várias funções de criação e questionando-as constantemente.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Sim, até já tinha escrito na outra resposta. Acho a função fundamental, das todas as tensões de um processo colaborativo. Há muitas incompreensões de natureza relacional, sobretudo relacionadas ao entendimento da função do outro e quanto às expectativas individuais e coletivas quanto ao trabalho.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

A palavra “também” me sugere que, em princípio, esse componente não está incluído, quando me parece que é justamente por ele que os artistas – principalmente o diretor – anseiam. Mas talvez o termo “crítico” faça supor uma divergência apriorística e sem vínculo, como se a gente ficasse procurando os problemas. Ficamos, em certo sentido. Mas não são os problemas que nosso olhar vê, em uma relação solitária e idealista com o experimento. É sempre considerando o material disponível, as ferramentas acionadas, a fidelidade à proposta, a clareza dos procedimentos. É um olhar crítico porque cúmplice.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Acho esse aspecto do desempenho do dramaturgista uma característica essencial de sua função, ainda que nem sempre ele possa exercê-la, a depender o grau de liberdade que lhe outorga o diretor. Se o dramaturgista é alguém que atua na articulação dos conceitos do projeto espetacular, ele não pode exercer esse papel sem um engajamento crítico permanente.

9. A partir da sua experiência, é possível reconhecer alguma(s) especificidade(s) na atuação do dramaturgista no Brasil em relação a outros países?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Não posso discorrer muito, pois tenho pouco conhecimento em relação à prática em outros países. Do pouco que sei, o dramaturgismo em outros países é mais estabelecido, portanto mais reconhecido, portanto mais incorporado. Sei também que o dramaturgista em alguns países têm atribuições mais especializadas, como por exemplo a responsabilidade de programação cultural em instituições, ou documentação de processos, ou organização pedagógica etc. Implica inclusive equipe de dramaturgistas trabalhando em conjunto, cada um com um campo de atuação mais segmentado. Por aqui, onde a própria ideia e prática ainda são misteriosas e pouco difundidas, o dramaturgista divide-se, grosso modo, em responsável pela pesquisa por um lado e participante crítico do processo de criação por outro. Evidentemente que é um

tanto mais complexo que isso, mas minha percepção mais vulgar é essa. Sendo sincero, acho um luxo ter um dramaturgista participante do processo. Na iniciativa do SESI-SP, tornou-se claro a alunos e orientadores que os dramaturgistas tinham uma importância fundamental, pois nós éramos os principais interlocutores dos grupos, nosso olhar “externo” trazia frescor e consciência ao processo. Lamentava-se, na verdade, a quantidade pequena de encontros que realizávamos ao longo do ano, do processo. Se pudéssemos ter uma presença mais numerosa nos ensaios/encontros, tanto mais se ganharia – era a percepção da maioria.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

A partir da minha experiência e de alguns colegas próximos que aturam intensamente aproximadamente naquele mesmo período na cidade do Rio de Janeiro, e partir de algum conhecimento histórico (nem vamos entrar aqui na experiência de Lessing, é claro, mas bastaria pensar no desenvolvimento da função exercida até os dias atuais em praticamente todos os teatros ‘institucionalizados’ alemães) e da atualidade, o dramaturgismo aqui, naqueles anos, pode ser mais interferente nos processos criadores; foi mais em direção ao meio da cena em construção; colando-se mais a um encenador, a uma linguagem de um grupo, a uma equipe colaborativa, que ao papel de assessor literário ou de mediador de uma crítica interna/externa entre texto/espetáculo e público.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Uma delas é conferir sentido às obras, mesmo as feitas em outros países e por autores estrangeiros, em nosso contexto. E revelar este nosso contexto. Nosso contexto deve contaminar estas obras, tal como Guimarães Rosa deve contaminar Shakespeare ou Machado de Assis deve contaminar Molière. Este trabalho de contágio e de reconhecimento de nosso contexto é fundamental para que o sentido da obra se faça naquela fusão de horizontes entre o texto e o intérprete, como dissemos antes.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Não conheço muito sobre a atuação do dramaturgista em outros países. Conheço apenas um pouco da atuação de Lessing, no século XVIII. Em relação a esta, o que fazemos, é claro, é bastante diferente.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

No período em que atuei a prática do dramaturgismo era ainda menos existente do que hoje. Fui um pioneiro na área. Contou muito minha formação simultânea como diretor e crítico pela ECA. Sempre aliei as duas visadas. Em contato com outros dramaturgistas percebi que cada um atuava de modo diverso, de modo que dificilmente as experiências podem ser generalizáveis. No exterior a estrutura de produção é totalmente diferente, com as casas estáveis, onde o dramaturgista se incumba desde escolher o texto até acompanhar a relação com o público. Aqui isso não é possível. A experiência mais próxima disso que conheço é a de Fátima Saadi (Teatro do Pequeno Gesto, Rio) pelo fato dela ser a produtora, mulher do diretor e integrante do grupo, condição existencial inteiramente excepcional em nosso meio, além de editar uma excelente revista como atividade paralela.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

Não tenho um conhecimento aprofundado do que é feito em outros países, mas acho que no Brasil temos mais liberdade no tocante às diversas funções que podemos exercer como dramaturgistas. Sobretudo não ficamos enclausurados na pesquisa textual, trabalhamos efetivamente na criação cênica. Entretanto, como não temos teatros oficiais, mantidos por verbas estatais que permitam uma atividade múltipla de criação de espetáculos, publicações sobre teatro, divulgação das iniciativas em escolas e outros grupos de potenciais espectadores, o dramaturgista brasileiro acaba por exercer as tarefas que as possibilidades do grupo no qual atua propiciam.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Percebo no Brasil que o dramaturgista está diretamente ligado à experiência de trabalho de grupo, o que nem sempre ocorre no exterior, em que a função possui tradução também no teatro produzido de forma empresarial.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

Nunca trabalhei em outro país, mas percebo, em leituras e palestras, que a figura está mais relacionada às referências teóricas, fora do Brasil. Então, o dramaturgista seria muito mais uma pessoa da teoria e do conhecimento intelectual do que alguém diretamente relacionado à criação e à prática da sala de ensaio.

(Dei vários módulos sobre dramaturgismo na SP Escola de Teatro, por exemplo. E era claro que as expectativas dos alunos eram que o dramaturgista fosse um teórico, sem implicação direta nos procedimentos de criação. Era curioso notar que, antes que desenvolvêssemos mais os outros aspectos tratados aqui, nenhum dos alunos queria ser dramaturgista, porque queriam criar e “escrever” os textos. Alguns até queriam, na medida em que pensavam que isso iria afastá-los dos problemas e das relações conflituosas com os parceiros de criação. É muito curioso, isso: como se o dramaturgista fosse uma pessoa que não se envolve, que não precisa se envolver criativamente e emocionalmente com o trabalho...)

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Não tenho conhecimento suficiente de como essa relação se dá, na prática cotidiana, em outros países. O que posso dizer é que no Brasil, como possivelmente em outros países jovens e precários em termos de política da cultura, nós trabalhamos muito em função das contingências. O ideal cede lugar ao possível, e precisamos transformar em nossa arte o que o momento nos oferece. Sem lamúrias, mas também sem concessões. No Brasil, a

limitação vira linguagem, gera linguagem. Como trabalho com diferentes gerações, constato que entre os jovens esse problema se resolve melhor, eles estão menos encastelados na elitização da arte e mais comprometidos com a rua (menos no sentido de via pública e mais no sentido de realidade mundana, social, existencial dos grupos e das comunidades). Isso me obriga a estar sempre estudando e entrando em contato com realidades diferentes. Isso traz um aspecto político muito desejável ao trabalho do dramaturgista.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Minha experiência é pequena nesse sentido, tive apenas um breve contato com o trabalho de uma dramaturgista portuguesa e, do que me recordo, sua atuação é mais rigorosa e mais claramente estabelecida do que costumo ver por aqui. Refiro-me ao rigor com que ela exercia o lugar de crítica e analista dos materiais produzidos para a cena e, também, à aceitação pré-acordada, por toda a equipe, de seu papel no processo.

10. A partir de sua prática, se você tivesse que sintetizar o papel do dramaturgista, como seria?

Dramaturgista 01 - Alessandro Toller

Um participante da equipe do processo de criação teatral, como todos os outros, com determinadas atribuições. Entre elas, as mais claras: lançar-se às pesquisas que o grupo passa a empreender (temas, linguagens, espaços, historiografia, literatura particular...); pensar e preparar junto ao diretor procedimentos e dinâmicas de trabalho; responsabilizar-se por articulações extra sala de ensaio, tais como visita da equipe a locais específicos, convite a especialistas para palestras, debates etc., preparação de materiais críticos relativos ao processo (registros, organização, editais, textos teóricos etc.);

Exposições ao grupo sobre determinados assuntos importantes ao processo; Análise crítica sobre a dramaturgia, seja ela construída junto com a cena, já existente ou inédita escrita por dramaturgo responsável dentro do grupo; Acompanhar ensaios (não necessariamente todos) e efetuar análise crítica sobre a cena, seus dispositivos, construções, diálogos, sentidos; Propor possibilidades de desenvolvimento; Intervir quando necessário para o amadurecimento dos conteúdos e linguagens, com sua sensibilidade e estofo teórico-crítico; Participar ativamente da organização extra-cena, como divulgação do espetáculo, preparação de material crítico (cadernos, textos sobre etc.), participação em temporadas e festivais, diálogo com instituições artísticas, culturais, sociais (para apresentações, programas de oficinas, intercâmbios etc.); Uma última coisa que a prática me mostra é que o dramaturgista pode muitas vezes intermediar conflitos internos no grupo, por exemplo entre atores e diretor, dramaturgo e equipe etc. Sua posição relacionada ao todo do processo e certo distanciamento o tornam perspicaz e propício para esses não tão incomuns e necessários diálogos.

Dramaturgista 2 - Beti Rabetti

Um chato por excelência, colocando tudo eternamente em questão; pelo puro prazer do exercício da reflexão, na contramão da configuração final de uma obra. Menos mal que aquele que desespera e que, uma vez, necessariamente atropelado no fluxo ininterrupto de sua ânsia reflexiva por uma obra que se quer acabada, com ela pode aí enfim deleita-se.

Dramaturgista 3 - Cacá Brandão

Ele cuida das margens do rio, como dito. E não apenas das margens da direita e da esquerda entre as quais as águas parecem correr. Mas também daquela “terceira margem do rio”, que dá título a um conto de Guimarães Rosa. Sobre os demais aspectos e outras fórmulas sintéticas sobre este papel do dramaturgista, remeto você e o futuro leitor de seu trabalho ou desta entrevista

aos *Diários de Montagem* que eu e Eduardo [Moreira] escrevemos sobre as peças do Grupo Galpão.

Dramaturgista 4 - Cássio Pires

Penso que o dramaturgista seja um leitor. Um leitor de tudo que há em um processo de construção de texto para a cena. Um leitor que lê para formular questões. Um leitor que questiona para estimular pensamento. E estimular pensamento significa produzir instabilidade. Um dramaturgista age sobre ideias pré-concebidas, ele faz com que um grupo de pessoas encare os problemas específicos de uma obra não mais a partir de respostas prontas, mas sim a partir de um corpo-a-corpo com o que dado pelo que está no interior de um processo criativo.

Dramaturgista 5 - Edécio Mostaço

Creio que já ficou claro que minhas experiências foram todas umas diferentes das outras, de modo que não consigo estabelecer uma síntese entre elas. Existem algumas tarefas comuns entre elas, mas foram vividas e desempenhadas em modo particular em cada caso.

Dramaturgista 6 - Fátima Saadi

O dramaturgista é alguém que gosta de pensar o espetáculo em sua estruturação, acompanhar o processo de concretização cênica dos projetos e se inserir numa aventura estética de longo prazo, partilhando com os demais membros da equipe as agruras e delícias de fazer teatro – a mais coletiva das artes.

Dramaturgista 7 - Ivan Delmanto

Para resumir todas as atribuições da função, diria que o dramaturgista é um filósofo dentro do processo de criação, considerando aqui a definição dada por Deleuze para o filósofo: um criador de conceitos.

Dramaturgista 8 - Lucienne Guedes

A síntese já está lá na primeira resposta. Mas pode-se somar a isso a sensação de que é preciso esclarecer e valorizar o papel, para que todos possam considera-lo criador, igualmente. Sei que esse problema não é só com o dramaturgista; há funções que são consideradas mais importantes que outras, o que, na minha maneira de ver, é um engano. Daí decorre, muitas vezes, diferença de cachê, etc.

Dramaturgista 9 - Rosyane Trotta

Gosto muito das reflexões de Ana Pais. Ela diz, na página 27: “contribuir para a estruturação de sentidos do espetáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena”. Em síntese, é isso. O papel do dramaturgista consiste em produzir tensionamentos a partir da dualidade de seu próprio papel, situado entre a diferença e o engajamento. Seu espaço de trabalho está entre o seu olhar e a cena.

Dramaturgista 10 - Silvana Garcia

Creio que já está mais ou menos explícito, mas sempre é bom tentar a síntese, ainda que muitas vezes impossível. Aqui estamos próximos desse limite porque o papel do dramaturgista sofreu desdobramentos e depende de interpretações e acordos. Se o defino como um articulador dos conceitos do espetáculo, isso vai desde a escolha do repertório (no caso de um dramaturgista fixado em uma companhia), passa pela organização dos materiais que devem e podem informar o trabalho dos atores e do diretor, passa pelo apoio (crítico) ao diretor no que concerne ao desenvolvimento do processo em sala de ensaio, participa da mesa de decisões sobre os aspectos formais do espetáculo (cenografia, figurino, trilha sonora, etc.), bem como dá voz ao pensamento estético do projeto cênico, criando os textos que deverão informar o público – às vezes

isso pode incluir releases e informes. Em todos esses aspectos, ele está subordinado ao diretor e seu espaço de atuação depende de um acordo entre eles.