

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

CARLOS AFONSO MONTEIRO RABELO

UM MÉTODO DE ENSINO E CRIAÇÃO EM DRAMATURGIA:
ENSAIANDO PARA ESCREVER

Goiânia

2016

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR AS TESES E DISSERTAÇÕES ELETRÔNICAS (TEDE) NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1 **1. Identificação do material bibliográfico:** **Dissertação** **Tese**
1
2

2. Identificação da Tese ou Dissertação

Autor (a):	Carlos Afonso Monteiro Rabelo		
E-mail:	carlosrabelo@gmail.com		
Seu e-mail pode ser disponibilizado na página? <input checked="" type="checkbox"/> Sim <input type="checkbox"/> Não			
Vínculo empregatício do autor	nenhum		
Agência de fomento:		Sigla:	
País:	Brasil	UF:GO	CNPJ:
Título:	Um método de ensino e criação em dramaturgia: ensaiando para escrever		
Palavras-chave:	Dramaturgia, Escrita Criativa, Teatro Brasileiro		
Título em outra língua:	A method for teaching and creating playwriting: rehearsing and writing		
Palavras-chave em outra língua:	Playwriting, Creative Writing, Brazilian Theater		
Área de concentração:	Estudos Literários		
Data defesa: (dd/mm/aaaa)	26/04/2016		
Programa de Pós-Graduação:	Letras e Linguística		
Orientador (a):	Cassio da Silva Araujo Tavares		
E-mail:	cassio.ufg@gmail.com		
Co-orientador (a):*			
E-mail:			

*Necessita do CPF quando não constar no SisPG

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF ou DOC da tese ou dissertação.

O sistema da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações garante aos autores, que os arquivos contendo eletronicamente as teses e ou dissertações, antes de sua disponibilização, receberão procedimentos de segurança, criptografia (para não permitir cópia e extração de conteúdo, permitindo apenas impressão fraca) usando o padrão do Acrobat.

Data: ____ / ____ / ____

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

CARLOS AFONSO MONTEIRO RABELO

UM MÉTODO DE ENSINO E CRIAÇÃO EM DRAMATURGIA:
ENSAIANDO PARA ESCREVER

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado e
Doutorado em Letras e Linguística do Programa de
Pós-Graduação da Faculdade de Letras da
Universidade Federal de Goiás para obtenção do
grau de mestre.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa: Literatura, História e
Imaginário.

Orientador: Pr. Dr. Cássio da Silva Araújo Tavares

Goiânia

2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Monteiro Rabelo, Carlos Afonso

Um método de ensino e criação em dramaturgia: [manuscrito] : ensaiando para escrever / Carlos Afonso Monteiro Rabelo. - 2016. 161 f.

Orientador: Prof. Dr. Cássio da Silva Araújo Tavares.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

1. Dramaturgia. 2. Escrita Criativa. 3. Teatro Brasileiro. I. Tavares, Cássio da Silva Araújo, orient. II. Título.

CDU 792

*“O futebol é a brincadeira mais séria que existe”
Nilton Santos, lateral do Botafogo F.C.,
em entrevista a Jô Soares, que inexistia no youtube,
mas persiste em minha memória,
definindo o teatro melhor que ninguém.*

*“Deveras, ela vai dizer em breve,
com grande esforço, imponentes
bobagens.”*

*In Heautontimorumenos (O punidor
de si mesmo) Ato III, cena IV*

Terêncio

Agradecimentos

À minha família, Valdenice, Washington, Gabriela e Leon, que foram à estreias de espetáculos e me deram boas sugestões e encorajamentos.

Ao meu orientador, Pr. Dr. Cássio Tavares, por conter meus exageros.

Aos professores Pr. Dr. Heleno Godoy, Pr. Dr. Jamesson Buarque, Pra. Dra. Suzana Cánovas e Pr. Dr Nilson Carvalho pelos conselhos, correções e boas conversas.

À Bim de Verdier, Fredrick Engstrom, Sanni Breisch, Jonathan Muller e demais colegas do Curso de Teatro de Wik, Uppsala, que me abriram às portas para a dramaturgia.

Ao meu amigo Alan Foster, diretor e ator de teatro, que em 2013 me deu a oportunidade de apresentar ao público duas de minhas peças de teatro, *Hora de fechar* e *Alfândega*.

Aos meus amigos, os atores Clégis de Assis, Marcelo Marques, Marcus Pantaleão e Reginaldo Mesquita, que interpretaram minhas falas melhor do que foram escritas.

Ao meu amigo, o tenor Lenine Santos, que leu todas as minhas peças, e à boa companhia de Suzana Salles, Paulinho de Jesus, Amílcar Queiroz, Anna Toledo, que me ensinaram o prazer da leitura dramática. À Cristyane Leal e Rosane Christina pelos conselhos e apoio. À Letícia Alcântara.

Aos meus colegas de Estudos Literários e Artes Cênicas, por me lembrar de prazos e dramas, e aos que esqueci de agradecer por andar com a cabeça em falas, enredos e personagens.

Sumário

Resumo.....	6
Abstract.....	7
Parte I.....	8
Prelúdio.....	9
Ato I A escrita criativa e o ensino da dramaturgia.....	19
Ato II Gota d'água inspirando novos textos.....	29
Ato III Ensinando dramaturgia a partir da estrutura dramática.....	46
Ato IV O desenvolvimento de personagens e a arte do diálogo.....	63
Parte II.....	79
Interlúdio.....	80
Bestiário.....	86
Epílogo.....	150
Referências bibliográficas.....	157

Resumo

Essa dissertação de mestrado é uma proposta de método para o ensino em dramaturgia a partir de uma prática cênica e literária, com o objetivo de oferecer a diversas comunidades um meio de expressão artística, política e humana. Baseado em experiência e trajetória pessoal com a criação de novos textos teatrais, e do ensino da escrita para o teatro em oficinas, esse projeto procura sistematizar um possível modo de ensino da escrita teatral, sem se apegar em linguagens específicas, muito menos ideias normativas. Usarei como exemplo *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, e outros clássicos da dramaturgia brasileira, de autores como Gonçalves Dias, Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarinieri, Paulo Pontes e Martins Penna, de fácil acesso em bibliotecas e acervos virtuais, para tentar estimular o contato dos estudantes com a literatura dramática brasileira. Essa pesquisa se baseia em teóricos do ensino da dramaturgia como David Edgar, Renata Pallottini, Robert McKee, and Jean-Pierre Ryngaert, para encontrar um modo de desenvolver novas peças de teatro. E por fim, como a leitura dramática em sala de aula, jogos teatrais e dramáticos, exercícios de escrita e trabalho em grupo, podem estimular o surgimento de novos dramaturgos, novos frequentadores do teatro, novos grupos de teatro, oferecendo desenvolvimento emocional, cultural e humano.

Palavras-chave: dramaturgia, escrita criativa, teatro brasileiro.

Abstract

This master thesis proposes a method for teaching playwriting based on my literary and stage practice, offering students of different communities a way of artistic, political and human expression. Based on my personal experience in writing new dramaturgy, and teaching playwriting in workshops, this project will organize a way of teaching playwriting, without relying on specific languages, much less normative ideas. For my examples, I will use *Gota d'água* by Chico Buarque and Paulo Pontes, as well as some classical Brazilian plays, written by Gonçalves Dias, Hilda Hilst, Nelson Rodrigues, Gianfrancesco Guarnieiri and Martins Penna, easy to find in libraries and websites, to introduce the students to the Brazilian dramatic literature. This research is based on authors in playwriting teaching, such as David Edgar, Renata Pallottini, Robert McKee and Jean-Pierre Ryngaert, looking for a way of developing new plays. Finally, how play readings in the classroom, theatrical and dramatic games, writing exercises and group work, how all that combined can encourage the appearance of new playwrights, new theatergoers, new theater groups, providing emotional, cultural and human development.

Keywords: playwriting, creative writing, Brazilian theater

Parte I

O que se pode ensinar em dramaturgia.

Prelúdio

Essa dissertação de mestrado é uma proposta de método, para o ensino e criação de dramaturgia, baseada em minha prática de dramaturgo e diretor de teatro, e em oficinas de dramaturgia realizadas no Centro Cultural Oscar Niemeyer (CCON) de Goiânia, entre os anos de 2012 e 2014, destinadas a jovens e adultos de formação variada. Aqui apresento as indagações e respostas oriundas da atividade artística e da elaboração de um projeto pedagógico, que se mesclaram nessa pesquisa.

O projeto que abrigou essas oficinas de dramaturgia no CCON se chamava *Verusgladiatores*, tendo sido criado pelo ator e diretor Alan Foster em 2012, e encerrado em 2014. O objetivo era estabelecer aquele centro cultural como um espaço para o teatro, no âmbito do ensino, da fruição e da criação. Durante o período de dois anos, o projeto realizou esse propósito, servindo como ponto de encontro de atores e frequentadores de teatro, como espaço de criação de novos espetáculos, e estímulo ao surgimento de novos artistas.

Para isso, o projeto oferecia aulas gratuitas de interpretação teatral, circo, dramaturgia, musicalização, e também oficinas e palestras. As aulas eram ministradas por Clégis de Assis e Alan Foster (interpretação teatral), Reginaldo Mesquita (musicalização para atores), Marcelo Marques (circo), Marcus Pantaleão (iluminação teatral), e Carlos Rabelo (dramaturgia). As aulas eram semanais, os cursos semestrais, sempre gratuitos, mas também houve breves oficinas, voltadas aos iniciantes, com o intuito de atrair novos alunos.

Além das aulas, o projeto, em sua fase inicial, contou com várias atividades de pesquisa, em que os professores dividiam entre si sua experiência com habilidades diversas: o combate cênico (em especial esgrima para o palco), interpretação teatral (como foco no sistema stanislavskiano), improvisação teatral, teoria musical, treinamento vocal do ator, treinamento de circo (acrobacia de solo), e, criação de dramaturgia inédita. O conjunto dessa prática de pesquisa foi crucial no desenvolvimento dos espetáculos que foram criados, remontados, e produzidos ao longo dos dois anos.

Outro fruto dessa atividade de pesquisa foi um esporte inédito criado por Alan Foster e Clégis de Assis: o *Tatongue*. Sobre o tatame preto e amarelo, de 100 m², que ficava na sala do terceiro andar da biblioteca do CCON, os dois atores criaram um esporte que era uma espécie tênis de mesa (“pingue-pongue”), disputado sobre o tatame, daí o nome “*tatongue*”. O jogo era disputado com uma bola de vinil, e se iniciava com um saque executado com as mãos, para em seguida ser disputado com os pés e a cabeça, tendo modalidade individual e em duplas, e sets de 10 pontos. Em duplas, é permitido três toques. A pontuação se dá como em esportes de rede. Esse jogo foi usado amplamente para aquecimento antes de ensaios, para descontração dos alunos no início das aulas, mas, com o tempo, foi se tornando uma obsessão dos atores. Por fim, ocorreram torneios, um deles jocosamente intitulado campeonato internacional, por contar com um cidadão brasileiro nascido no exterior e um cidadão estadunidense. E nos meses finais do projeto, se estabeleceu um ranking disputadíssimo com as estatísticas do esporte.

O primeiro espetáculo criado no projeto *Verusgladiatores* foi *Como nascem os heróis*, escrito e dirigido por Clégis de Assis, um musical infantil voltado ao público deficiente visual. Através da estratégia de vendar o público, pessoas “normais” e pessoas com deficiência passavam pela mesma experiência, que incluía o tato (vento, gotas d’água, confete), o paladar (balinhas), a audição (as falas dos atores, as canções). Também na fase inicial do projeto, estreiamos a peça *Hora de fechar*, escrito por Carlos Rabelo e direção de Alan Foster, de linguagem mais próxima ao realismo, contando a história de um crime de bar. A história tinha elementos de vingança, e a o trabalho cênico mesclava elementos de tragicidade e comicidade.

Em paralelo com esses espetáculos inéditos, remontamos *Xirtam X Agneroc*, direção e dramaturgia de Clégis de Assis e Alan Foster, combinando as linguagens da mímica, do combate cênico e do circo. Tratava-se de um espetáculo para todas as idades, sem fala e com bastante emprego de trilhas sonoras, usadas de modo irônico ou alusivo. Por fim, *Alfândega*, escrito e dirigido por Carlos Rabelo, era uma comédia que se aproximava do teatro do absurdo, contando a história da última fronteira do mundo, em uma realidade alternativa.

Para esclarecer qual é o objeto de estudo dessa dissertação, defino a dramaturgia como o processo de escrita, ou somente a concepção e execução de um espetáculo, com ou sem fala, e o conhecimento acumulado sobre a composição e redação de um texto teatral, em seus vários formatos. E drama, o gênero dramático, as peças de teatro vistas como literatura ou, simplesmente, pressuposto para uma encenação. E teatro, a arte que envolve um acordo entre atores e público. Não usarei o termo “drama” como gênero textual, preferindo “peça de teatro”. Contudo, como a intenção é propor uma prática de ensino, não será possível incluir as diversas, e por vezes discordantes definições teóricas de “drama”, “dramaturgia”, e “teatro”.

Quanto ao termo “dramaturgo” e a sua formação, é importante deixar claro que com essa palavra não me refiro necessariamente a uma só pessoa, e muito menos ainda, a uma pessoa do sexo masculino. Ao dizer “dramaturgo”, indico uma função, como quando se diz “ator” ou “diretor”. Essa função pode muito bem ser exercida por mais de uma pessoa, por um processo coletivo, ou através de revezamento, como tantas vezes acontece no teatro contemporâneo. Por esse motivo, os exercícios apresentados na Parte II podem ser realizados individualmente, ou em grupo. Quando a dramaturgia é exercida por mais de uma pessoa, pode se tornar um fértil campo de discussões, um cabo de guerra entre integrantes do grupo/dramaturgos, cada um defendendo sua opinião, até se chegar ao consenso da estreia, o que serve como mais uma evidência da vocação política do teatro.

O objetivo principal desse trabalho é a formação de público, leitores, e praticantes de teatro, e assim, humanizar por meio da arte, dentro dos preceitos da arte-educação. Por acreditar nas possibilidades de crescimento que o teatro oferece, proponho uma possibilidade de ensino da dramaturgia, selecionando exemplos de peças de teatro, além de desenvolver jogos, planos de aula, exercícios de escrita e criatividade, para oferecer aos alunos uma iniciação ao teatro, e à dramaturgia.

Parte desse material didático provém da tradição de ensinar teatro através de jogos teatrais, que tem em Viola Spolin (2008) sua principal referência metodológica, congregando noções básicas de teatralidade, desenvolvendo a criatividade e a imaginação, e, sobretudo, o respeito ao corpo e às limitações dos colegas. Também, ao frisar o conceito de jogo, os candidatos a dramaturgo são convidados a não se levarem

tão a sério. O teatro nos ensina que dentro de cada um de nós mora um poeta e/ou um palhaço.

Quanto a esse material didático, o propósito é disponibilizá-lo para o uso em aulas eletivas de teatro, em linguagem acessível a professores e alunos. Esses exercícios de escrita e cena foram coletados em livros, sites, oficinas, ou fazem parte da tradição oral do ensino de teatro, outros foram adaptados, transformados, ou criados a partir de ideias suscitadas por leituras de obras dramáticas. Esses exercícios são propositadamente coloquiais, maleáveis e abertos a mudanças.

O público dessas oficinas em dramaturgia pode ser constituído por adolescentes, jovens e adultos de formação variada. Do mesmo modo que oficinas de interpretação teatral podem abrir as portas para a direção teatral, a cenografia, a iluminação teatral, por outro lado, uma oficina de dramaturgia, é a princípio, também uma iniciação ao teatro. Para os que querem ser atores, o estudo da dramaturgia servirá para desenvolver a compreensão das peças, para diretores, a visão estrutural da obra, e para os literatos, uma pouca de poeira de palco ensinará que as peças não precisam ser necessariamente de gabinete, e que a escrita pode ser destinada à realidade da cena, às vicissitudes de produção.

As peças de teatro escolhidas para exemplificar os recursos técnicos, desenvolvidos nos exercícios e nas discussões teóricas, foram escolhidas entre as escritas por autores brasileiros, cujas peças são mais acessíveis em edições, bibliotecas, documentos eletrônicos, e que são encenadas com mais frequência. Entre essas se encontram *Gota d'água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, *Leonor de Mendonça*, de Gonçalves Dias, *O Noviço*, de Martins Pena, *O beijo no asfalto*, de Nelson Rodrigues, *O pagador de promessas*, de Dias Gomes, *As aves da noite*, de Hilda Hilst, *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, *O santo e a porca*, de Ariano Suassuna. Essas peças serão estudadas não de modo crítico ou analítico, mas sim, para retirar trechos ou apontar características que possam inspirar e ilustrar técnicas de escrita dramática.

O que impulsiona a busca por um método de ensino em dramaturgia é a necessidade de contar histórias em comunidade, e de se expressar através da literatura e

do teatro. Pode-se mesmo afirmar que há uma necessidade universal do ser humano de vivenciar em grupo suas histórias e experiências pessoais, como percebe Cândido:

Um certo tipo de função psicológica é talvez a primeira coisa que nos ocorre quando pensamos no papel da literatura. A produção e fruição desta se baseiam numa espécie de necessidade universal de ficção e de fantasia, que decerto é coextensiva ao homem, pois aparece invariavelmente em sua vida, como indivíduo e como grupo, ao lado da satisfação e das necessidades mais elementares. E isto ocorre no primitivo e no civilizado, na criança e no adulto, no instruído e no analfabeto (CÂNDIDO, 2002, pg.80).

Ao lado desse anseio universal, existe a curiosidade incessante de se ouvir novas vozes, novas visões de mundo e novas poéticas. Em um mundo assolado por mecanismos de desumanização, o teatro, com sua rica ancestralidade, com sua radical opção pela presença humana, sempre subsiste como local de encontro, aceitação de diferenças, buscando uma compreensão mais profunda de quem somos, mas, do mesmo modo que a estreia é tão diferente da primeira versão do texto, um projeto pedagógico pode ensinar uma miríade de lições inesperadas.

Outra razão para essa pesquisa é a pouca quantidade de estudos sobre dramaturgia em geral, e, ainda menos, ensino de dramaturgia, como percebe Peixoto:

No Brasil, a reflexão crítica sobre a questão da dramaturgia tem sido mínima. A discussão teórica sobre o teatro e seus diferentes aspectos talvez só nos últimos anos venha começando a ganhar um sentido mais aprofundado, por meio de algumas nem sempre acadêmicas teses universitárias. Também o ensino de dramaturgia ainda não encontrou uma perspectiva mais eficaz, sobretudo quando o pensamos voltado para a difícil realidade do processo sociocultural e artístico-político do país. (PEIXOTO apud PALLOTTINI, p.11, 2005).

Se o teatro, como parte da cultura e da arte, já é relegado a um segundo plano em nossa sociedade, o que dizer de um de seus saberes específicos, como a dramaturgia. Faltam edições de peças de teatro, manuais e livros teóricos, e ajudar a suprir essa carência é uma das motivações desse trabalho, que, portanto, apresenta alguns aspectos de ineditismo.

Quanto a sua metodologia, sendo inicialmente um trabalho desenvolvido nas Artes Cênicas, e que tomou corpo na área de Estudos Literários, pode-se afirmar que se trata de uma iniciativa interdisciplinar. E se a princípio é bibliográfica, quando da leitura de peças e manuais, é também uma pesquisa-ação, um pouco relato de experiência, estudo de caso, para resultar na elaboração teórica de um método.

Em sua vertente bibliográfica, propõe uma leitura de peças de teatro brasileiras, procurando compreender as técnicas usadas, o emprego de linguagens teatrais, o desenvolvimento de personagens, as escolhas de cenários, os enredos e subenredos, e daí, retrair esse caminho com os alunos, entendendo as peças a partir de seus componentes mais básicos.

Portanto, ao intercalar essas diferentes ações metodológicas, configure-se a definição de pesquisa qualitativa, na visão de Denzin e Lincoln (2006), que a entendem como uma intersecção de vários modos de pensar:

A pesquisa qualitativa é, em si mesma, um campo de investigação. Ela atravessa disciplinas, campos e temas. Em torno do termo pesquisa qualitativa, encontra-se um família interligada e complexa de termos, conceitos e suposições [...] A pesquisa qualitativa envolve o estudo do uso e da coleta de uma variedade de materiais empíricos – estudo de caso; experiência pessoal; introspecção; história de vida; entrevista; artefatos; textos e produções culturais, textos observacionais, históricos, interativos e visuais – que descrevem momentos e significados rotineiros e problemáticos na vida dos indivíduos. Portanto, os pesquisadores dessa área utilizam uma ampla variedade de práticas interpretativas interligadas, na esperança de sempre conseguirem compreender melhor o assunto que está ao seu alcance. Entende-se, contudo, que cada prática garante uma visibilidade diferente ao mundo (DENZIN e LINCOLN, 2006, p. 16-17).

Dos materiais empíricos enumerados por estes autores, esse trabalho se utiliza da minha experiência pessoal como professor de dramaturgia, com suas dificuldades e desafios. Porém, talvez a experiência mais rica seja a montagem de peças de teatro inéditas, os de minha lavra e as escritas por meus alunos, que abarcam diferentes processos de escrita: adaptações de textos preexistentes, processos de criação baseados em improvisações, ideias originais, e textos que se acomodam e se transformam nas vozes do elenco, a cada nova leitura, a cada novo ensaio, até o dia da estreia.

Se escrever dramaturgia já é um grande ato de atrevimento¹, o que dizer de ensinar dramaturgia? Além disso, uma pergunta frequente que se faz a essa pesquisa é qual, entre as tantas dramaturgias contemporâneas, será abordada na oficina? Para responder a essa questão temos que levar em conta a nossa realidade de ensino. A maioria dos cursos de teatro é destinada a formação do ator. Mesmo que posteriormente

¹ Nas palavras de Nelson Rodrigues: “Disse eu que o brasileiro é um pobre ser, crispado de humildade. Bem. Já faço uma ressalva: - essa humildade para no autor teatral. Portanto, a verdade retificada é a seguinte: - somos todos humildes, menos o autor teatral. Este não o é jamais. O sujeito que, aqui, faz uma peça é capaz de tudo. Toma-se de uma autopaixão, de um narcisismo homicida.” (RODRIGUES, 1993, p.102).

se aprofundem em uma de tantas opções de linguagem, como teatro-dança², teatro de rua³, circo, *commedia dell'arte*⁴, arte-performance⁵, butô⁶, *stand-up*⁷, num primeiro momento os atores iniciantes precisam aprender o “básico”, em jogos teatrais, alongamentos, exercícios para voz, corpo, desinibição e criatividade. Como a arte do ator, a dramaturgia tem seus rudimentos e suas especificidades. Não seria possível formar dramaturgos para todos os propósitos. Portanto, para iniciantes em dramaturgia é necessário oferecer um painel básico a partir de onde poderão eventualmente aprofundar-se em novas veredas estéticas, em meio à complexidade que Bornheim descreve:

A situação do teatro contemporâneo é extremamente complexa, para não dizer caótica. Errado, contudo, andaria quem disso inferisse que se trata de um teatro pobre, sem imaginação, desprovido de recursos maiores. Deve-se mesmo afirmar que é exatamente o contrário que se verifica: o panorama do teatro de hoje é, inegavelmente, de uma riqueza imensa, de uma pluralidade de experiência jamais em vista em nenhuma fase da história da dramaturgia e da arte cênica. E é precisamente essa pujança que torna a realidade teatral problemática, complexa, e mesmo caótica. O grande problema está em captar a sua unidade, ou em estabelecer os critérios básicos que possibilitem uma visão orgânica e unitária do conjunto. Poder-se-ia pensar que essa dificuldade se deva ao fato de ainda não dispormos da suficiente perspectiva histórica para julgar tal estado de coisas. Isto, porém, afóra de ser demasiado simples, desobriga da necessidade de uma tomada de consciência da situação. [...] Podemos aqui também abusar da bem conhecida afirmação: outras épocas tiveram um estilo, a nossa apresenta estilos. De fato, praticamente cada autor tem o seu estilo e exige a sua forma inconfundível de teatro (BORNHEIM, 2007, p.10).

Nesse intuito, a questão é: qual a melhor forma de apoio, inspiração que se pode oferecer a alunos interessados em escrever para o palco? Como é possível humanizar através do ensino de teatro? Como os dramaturgos dão vida a seres fictícios, costumam lidar com o que define a voz de um indivíduo. E essa prática esbarra na complexidade

2 Teatro-dança é uma linguagem cênica híbrida entre dança e teatro, bastante associado ao trabalho da coreógrafa alemã Pina Bausch (1940-2009).

3 Teatro de rua, velho como o mundo, é qualquer forma de espetáculo teatral destinado à espaços públicos, praças, com ou sem autorização da polícia.

4 *Commedia dell'arte* é uma forma de teatro profissional surgida na Itália, séc. XVI, com companhias estáveis, itinerantes, que utilizavam máscara, improviso, música, mímica e acrobacia. No século XVII tornaram-se famosos por toda Europa, e na França influenciaram dramaturgos como Molière e Beaumarchais.

5 Arte-performance surgiu nos anos 1960 a partir dos *happenings* no âmbito da contracultura, e das vanguardas da arte visual. Entre seus focos está a própria definição do que é arte.

6 Butô é uma forma de teatro-dança, performance ritualística, surgida no Japão pós-segunda guerra mundial, criada pelos dançarinos Kazuo Ono e Tatsumi Hijikata.

7 Stand-up é um monólogo de humor surgido nos EUA, no teatro de variedades, quando um palhaço entretinha o público durante trocas de cenário, ou problemas de produção. Entre seus grandes nomes estão George Burns, Bob Hope, Lenny Bruce, Richard Pryor, George Carlin e Jerry Seinfeld.

que envolve a própria compreensão que as pessoas têm de si mesmas e das pessoas que as cercam. E para isso, será preciso aceitar, ou mudar a percepção que se tem de si mesmo? A clássica pergunta “Quem somos?” nunca teve tantas respostas e nem mesmo tantas problematizações ao redor do que é individualidade, perdida entre dois polos assinalados por Tavares:

A crise de individualidade, que durante muito tempo levou muita gente a se sentir ‘num vácuo’, e que se manifestou também numa grande vertente da produção artística da primeira metade do século (p. ex., a ficção de Kafka), parece ter sido ‘superada’ pela dicotomia: o indivíduo é completamente passivo, ficando, como um pedacinho de cortiça num mar tormentoso, à mercê das forças ‘naturais’ tremendas que governam o mundo, ou ele é pleno senhor de seus atos e até mesmo de sua identidade; é um e outro, alternando a ênfase (TAVARES, 2003, p.64).

Escrever diálogos é uma tentativa de resposta a essa divisão. Por um lado, talvez não consigamos nos desvencilhar das vozes da ideologia dominante que ditam nosso modo de dizer e nosso modo de retratar a voz dos que nos cercam, e, por outro lado, esperançosamente, através de um duro percurso de trabalho em comunhão com a cena e a escrita, um dia se encontra o ‘dizer’ real de cada um e o ouvido atento para o ‘dizer’ de toda sociedade.

Essa dissertação de mestrado é dividida em duas partes, sendo a Parte I dividida em quatro Atos. Entendendo que a discussão em torno da Escrita Criativa (EC) é central para esse trabalho, no Ato I, apresento as possibilidades e dificuldades dessa modalidade de ensino, suas implicações sociais, comerciais, sua gênese, e sua inserção na criação literária contemporânea. E, desse modo, situando esse projeto de ensino em relação ao seu universo teórico.

No Ato II entra em cena o método de basear exercícios de criação dramática em uma peça de teatro, associando a leitura e o ensino de teatro, tendo por base a “tragédia brasileira” *Gota d’água* de Paulo Pontes e Chico Buarque, onde proponho exercícios de criação de personagem, enredo, adaptações e outros modos de estímulo à criação de novos textos. Como se dão as estratégias composicionais para a criação de diálogos, sua poeticidade, e das técnicas envolvidas em sua composição.

Em seguida, no Ato III, como os dramaturgos criam enredos, a ação dramática, a estrutura, e como esses elementos são usados para construir sentido, narrativa, forma ou

sua crítica, emoldurando os espetáculos. Para isso, o enredo deve ser visto não como forma fixa, mas como uma paleta criativa de onde se retira diversos recursos de criação teatral e literária, e como essas estruturas se relacionam com a criação do personagem, e a relação que a dramaturgia estabelece com o espaço e o tempo, emoldurando a peça de teatro e o espetáculo. Além disso, como as didascálias, ou *rubricas*, se articulam para dar estrutura ao texto, provendo acabamento e informações técnicas.

Concluindo a Parte I, o Ato IV versa sobre a criação dos personagens, com exemplos da dramaturgia nacional. E a partir dessas citações, proponho exercícios de escrita que desenvolvem personagens, partindo de detalhes de comportamento e fala, até a composição de um retrato completo. Contrapondo-se a isso, abordo a arte do diálogo, tão importante para os dramaturgos, quanto os versos para os poetas, e, por onde, ao menos em primeira instância, costumam ser julgados.

Com a Parte II, após um Interlúdio explicativo, se desenrola um index, nomeado Bestiário, com exercícios de aquecimento, improvisação teatral, e escrita dramática, que podem ser realizados individualmente, ou em duplas, trios, quartetos, turmas, e mesmo por elencos já em processo de montagem.

Por fim, um Epílogo, onde constam perguntas não respondidas, indagações que possam suscitar eventuais pesquisas.

Os teóricos e praticantes do ensino da dramaturgia que servem de referência central para essa pesquisa são Renata Pallottini, Robert Mckee, Jean-Pierre Ryngaert, David Edgar, Alan Ayckburn, e em certa medida, as poéticas clássicas de Aristóteles e Horácio. Como se pode ver na referência bibliográfica, grande parte dos livros sobre ensino em dramaturgia não foram ainda, infelizmente, traduzidos para o português. Quanto a isso, vale lembrar que no Brasil, em geral, se editam poucos livros de teoria do teatro, bem menos peças de teatro do que seria necessário, já que “saindo da ‘literatura’ nos anos 1960, o teatro perdeu o comércio que costumava manter com o círculo de literatos habituados à coisa escrita e o objeto impresso” (RYNGAERT, 1998, p.72), e, quanto a livros de dramaturgia só existem os manuais de roteiro de cinema e televisão, que, embora úteis, não servem diretamente para a cena teatral.

Com efeito, certos manuais de roteiro carregam consigo a herança dos velhos guias de carpintaria teatral, apresentando noções bastante esquemáticas. Desse gênero de manual, podemos destacar o influente *Save the cat*, de Blake Snyder (2005), que estipula até mesmo qual evento deve ocorrer em página número tal, como um soneto pós-moderno, e claro, prometendo sucesso a quem seguir esse formato. Mesmo que funcione, foram práticas como essa que deram má reputação ao ensino da dramaturgia. Para evitar esse esquematismo, os exercícios e atividades criativas desse trabalho são todos adaptáveis, e seu propósito final é dar vazão a expressão autêntica de cada um, atendendo a gostos, opiniões e necessidades diversas. E, destarte, contribuir para encenação de novos sonhos.

Ato I A Escrita Criativa e o ensino da dramaturgia.

A Escrita Criativa (EC) é uma prática de ensino voltada à formação de escritores de prosa, poesia e dramaturgia, que se desenvolve em cursos, oficinas, aulas online, mas também conquistou seu espaço no meio acadêmico, particularmente nos EUA, onde é estudada (nem sempre em luz positiva), e praticada em graduação e pós-graduação. Os programas variam entre si, sendo alguns mais voltados a formar acadêmicos/escritores, e outros são destinados à profissionalização do escritor, contando com acompanhamento de editoras e agentes. Outros departamentos são mais rebeldes em relação ao mercado editorial, e servem como espaço para escritores que não produzem obras de apelo comercial, ocupando cargos de “escritor em residência”. Como carreira universitária, a EC também se encontra bem desenvolvida no Canadá e na Inglaterra; mas na maioria dos países ela é praticada como no Brasil, em oficinas livres, associadas ou não à academia.

Além de ser uma modalidade de ensino, a EC é representada em publicações diversas. Existem manuais de roteiro de cinema, peças de teatro, romances, conto, poesia, não-ficção, que abrangem uma gama variada de estilos, gêneros e metodologias. Outros são de grande auxílio para estudantes ainda não familiarizados com obras clássicas e contemporâneas, ao exemplificar e comentar obras chave para a compreensão de determinado gênero. Também há livros destinados a quem aprende individualmente, e outros destinados à sala de aula, com exercícios e dinâmicas de grupo.

É importante ressaltar que o que hoje se chama EC é somente uma tentativa de formalizar o processo de formação de escritores que existia em outros tempos. O contato que escritores mais jovens tinham com os veteranos em cafés, círculos literários, salões, em busca de conselhos, dicas de leituras, sugestões e críticas construtivas, exercia o papel esperado do que hoje tem lugar em oficinas. Outras áreas da arte seguiram o caminho de substituir a relação mestre/aprendiz, pela que tem lugar em conservatórios. Cabe perguntar se a formalização do que antes era mais espontâneo veio para melhorar, ou piorar essa relação de aprendizado, ou se não houve diferença, mas apenas uma reconfiguração. Ao se estudar a biografia dos autores do passado, é possível

detectar o que era aprendido, como, por exemplo, as intermináveis correspondências. O que são as cartas de Mário de Andrade para Fernando Sabino senão aulas de EC por correspondência?

Os primeiros cursos regulares de EC surgiram nos EUA nos anos 1880. Em 1902, Georg Pierce Baker iniciou na Universidade de Harvard, o primeiro curso de EC voltado à dramaturgia, que, posteriormente se mudou para Yale, de onde nasceu a *Yale School of Drama*, o primeiro departamento de Artes Cênicas dos EUA. Entre os alunos de Baker estava um dos maiores dramaturgos do século XX, Eugene O'Neill (DOWNS, RUSSIN, 2004, p.x). Outros departamentos pioneiros foram surgindo ao longo da primeira metade do século XX, em especial o de Iowa, em 1922, e a partir do pós-guerra, o que era apenas um punhado de departamentos chegou ao número de 52 no ano de 1975, em 1984 subiu para 150, e 2004 havia mais de 350 programas de pós-graduação em EC, 720 incluindo as graduações (MCGURL, 2009, p.24).

Por trás desse movimento em torno da EC estava um modo novo de pensar a Educação. A academia, numa visão mais conservadora, seria apenas o lugar da transmissão do conhecimento, e a partir dos anos 1920, o ensino, mesmo das ciências duras, teria que se pautar também pela criatividade. Para os defensores dessa nova estratégia de ensino, como o pedagogo Harold Rugg, um ensino criativo serviria como uma lufada de ar fresco no ambiente conservador que imperava na academia americana daquele período, e para os críticos desta nova iniciativa valia a frase apócrifa de Roman Jakobson, ao saber da presença de um romancista em Harvard para ensinar a escrever romances: “O que vem depois? Vamos contratar elefantes para ensinar zoologia?” (MCGURL, 2009, pg.6).

No Brasil, a EC teve entre seus pioneiros o diretor, teórico e dramaturgo Augusto Boal (1931-2009), que após ter estudado dramaturgia na Universidade de Columbia com John Gassner, abriu um Curso de Dramaturgia em 1956 como parte das atividades de pesquisa do Teatro Arena, que em 1958 passou a abrigar o “Seminário de Dramaturgia do Arena”, onde dramaturgos como Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho discutiram os fundamentos e rumos de sua arte (RIBEIRO, 2011). Nesses seminários, os dramaturgos podiam ouvir teóricos como Sábato Magaldi, Décio de

Almeida Prado e Anatol Rosenfeld, e ler peças em desenvolvimento como *Chapetuba Futebol Clube* de Vianinha, e *Revolução da América do Sul* de Boal.

Desde então, mesmo não tendo se estabelecido no Brasil como uma carreira acadêmica, a EC teve vários praticantes em oficinas livres ou associadas a universidades, como Cyro dos Anjos (1962) em Brasília, Silvano Santiago e Affonso Romano de Sant’Anna no Rio de Janeiro (1975) Assis Brasil em Porto Alegre (desde 1985)⁸. Em Goiânia, Hugo Zorzetti ensinou a escrita da dramaturgia no curso *Nova Dramaturgia Goiana* (2011), e Jamesson Buarque mantém atualmente (2016) seu *Curso Jamesson Buarque de Produção Poética*. E também, entre as atividades recentes e ainda em curso, vale destacar o *Núcleo de Dramaturgia SESI – British Council*, que desde 2006, na cidade de São Paulo, promove nova dramaturgia, contando com sete coletâneas editadas, com a coordenação de Marci Salomão.

No decorrer das oficinas de dramaturgia no CCON (Centro Cultural Oscar Niemeyer) que deram base a essa dissertação, surgiram ideias sobre o que *não* fazer na prática da EC. E esses exemplos contrários ofereceram possíveis respostas que serviram de guia à elaboração desse método. O ensino em arte envolve questões como a autoestima, a expressão dos sentimentos, e o íntimo das pessoas; portanto, é necessário cuidado ao lidar com a produção dos alunos, para não obstruir o caminho já difícil da criação artística. Daí a necessidade de fazer algumas ressalvas.

Entre essas, encontra-se o receio de formar escritores parecidos entre si. Ao aprenderem através de um mesmo método, usando os mesmos textos como referência – às vezes parte da obra do autor que ministra o curso – ou, imitando outro autor de fama e respeitabilidade, desse modo, em vez de se desenvolver um estilo pessoal, formam-se epígonos. Além disso, há a exigência do mercado, dos concursos literários, dos editais de incentivo, que também podem contribuir para a uniformização, onde se quer variedade e originalidade.

O perigo de formar escritores “em série” é real, e para evitá-lo, é preciso enriquecer o material de estudo com textos variados, de escolas literárias e períodos históricos contrastantes, e estratégias composicionais diversas. Quanto à imitação de

8 ASSIS BRASIL, Luiz. *Histórico das oficinas literárias*. Disponível em: <http://www.pucrs.br/fale/oficialiteraria/hist.htm>, Acesso em: 10/01/2016.

autores famosos, em primeira instância, não é um problema incontornável. Grandes poetas brasileiros começaram imitando Drummond. Contudo, esse primeiro passo não pode ser o único. Mais adiante, será necessário aceitar a própria voz. No entanto, quando a uniformização se dá devido à forma e estilo que o professor aprova, o problema pode ser evitado se a EC for planejada para estimular as características de quem aprende, e não saciar as preferências de quem ensina.

Quando o motivo da padronização é a influência da indústria cultural, a resposta pode ser a criação de obras experimentais, ou a utilização de forma paródica dessa mesma influência, e, mais importante, a expansão do repertório comum aos alunos, através dos exemplos e referências utilizados durante o curso.

Se até agora me refiro à uniformidade nos modos de escrever, a EC também pode ser utilizada para combater a falta de diversidade no âmbito do surgimento de novos escritores, ao propor cursos voltados para grupos sociais de onde tradicionalmente não surgem pessoas que escrevem: “os números indicam, com clareza, o perfil do escritor brasileiro. Ele é homem, branco, aproximando-se ou já entrado na meia idade, com diploma superior, morando no eixo Rio-São Paulo” (DALCASTAGNÉ, 2005, 33). Portanto, a EC pode ser usada para estimular a democratização da literatura quanto ao gênero, raça, proveniência geográfica e social de seus praticantes e leitores.

Seria possível estimular a redação do primeiro romance em determinada língua indígena, ou a criação de literatura para jovens e adultos que reflita uma realidade social específica, comunidades e regiões que não tiveram ainda sua voz ouvida. Ao fazer essas perguntas, ouviremos mais e mais respostas sobre quem nós somos, qual literatura queremos ler, qual teatro queremos encenar, e talvez o caminho para obter essas respostas seja perguntar em lugares diferentes. Muitas vezes o mundo se transforma mais rapidamente do que fica registrado em obras de arte, portanto, essa é uma corrida onde o conhecimento artístico costuma estar em defasagem.

Uma segunda ressalva: a eficiência da EC não pode estar associada com o surgimento ou não de novos autores. As oficinas de dramaturgia que deram ensejo a essa dissertação não tinham a ambição de formar novos dramaturgos. O caminho que

leva a formação de novos artistas é muito extenso e complexo para se concretizar dentro da sala de aula. O que forma novos dramaturgos é a vida, as ruas, os grupos de teatro profissionais e amadores, e uma simples oficina de dramaturgia só pode auxiliar como ponto de encontro, discussão e inspiração. Uma oficina em escrita para o teatro é um espaço para se ensinar os princípios da arte teatral, e para se formar novos leitores de literatura dramática e espectadores de teatro contemporâneo, e, sobretudo, para humanizar através do ensino da arte.

A imensa maioria dos autores não fez nenhuma aula para aprender a escrever, e, muitas vezes, formaram-se, talvez a contragosto, em outras áreas como Direito, Medicina, e muitos outros nem sequer foram à universidade. Pensando-se desse modo, a EC seria “chover ao molhado”: novos escritores surgem a despeito de aulas planejadas a seu favor. E a arte, como a chuva e o amor, cai do céu a contragosto de projetos educacionais, o talento seria inato, e certas pessoas nasceriam artistas. Seria, portanto, inútil tentar ensinar alguém a escrever literatura.

As noções românticas de dom, talento e gênio, são resultado do que há de surpreendente e inexplicável no surgimento de um novo artista. De fato, o talento excepcional aparece nos lugares mais inesperados, mas para isso, é necessário um momento de descoberta desse talento, e a EC pode ser esse ponto de encontro. Uma quadra de futsal pode ou não revelar um craque, mas isso não constitui sua razão de ser. Como nossa cultura associa o poeta com a excepcionalidade, considera-se desnecessário que um operário aprenda a metrificar ou a dançar, mesmo que por precaução, apenas para aferir se lá não se esconde um talento fora da curva.

A discussão em torno da falta de efetividade da EC pode tomar um caráter mais brutal, quando carrega em si um preconceito utilitarista, para qual a poesia, o teatro, as artes visuais são completamente dispensáveis, como aceleradores de partículas, campeonatos de *curling*⁹, campeonatos de *air guitar*¹⁰ e futebol de botão. Necessário

9 O *curling* é um esporte olímpico criado na Escócia nos século XVI, que consiste em dois times competindo sobre gelo, arremessando discos de granito o mais próximo possível de um alvo. Quando disco desliza, membros da equipe podem varrer o gelo para diminuir o atrito, fazendo com que o disco deslize mais. A imagem dos atletas varrendo freneticamente o gelo, a princípio é bem cômica, depois torna-se estranhamente fascinante.

10 O *air guitar* é a prática de simular uma guitarra elétrica com os dedos e braços, como numa mímica, sincronizado ao som gravado de um solo de guitarra. Desde 1996, existe uma competição mundial desse esporte, na cidade de Oulu, Finlândia. Alan Foster, diretor e ator de teatro que contribuiu com essa pesquisa, é campeão brasileiro de *air guitar*, no ano de 2011.

seria o minério de ferro, a soja, e a lei da oferta e da procura. Porém nunca se sabe quando um acelerador de partículas vai descobrir o próximo aparelho eletrônico, ou médico, que vai revolucionar nossas vidas. Mas sem o encanto, o envolvimento comunitário, a paixão, de algo, à primeira vista, tão inútil como o futebol de botão, sem a comunhão em torno de algo assim, nós não seríamos humanos. O que nos define enquanto espécie é o nosso encanto por alguém tão livre como um artista em cena, ou um atleta varrendo o gelo freneticamente.

Outra ressalva: a EC não pode se transformar numa lista de recomendações vagas que funcionam na maioria, mas não todos os casos, ou seja, há que se evitar o uso de generalidades. Por exemplo: “escreva o que você sabe”, “mostre, não conte”, e “encontre sua voz”. São conselhos válidos, e que muitas vezes, resolvem certos problemas, contudo, mais frutífero seria basear o ensino em exemplos específicos da literatura clássica e contemporânea: assim, o estudo não se afasta da realidade, forma leitores, e não promete ou impõe regras universais.

Dessa forma, é possível elaborar um método mais objetivo, que não seja preso a personalismos, truques pessoais, porque muitas vezes o que funciona para o desenvolvimento intelectual e artístico de um autor não vale para outro, e a prática artística, tão variegada quanto o ser humano, não pode ser encaixada em procedimentos universais. Porém, num momento inicial, é importante haver um espaço onde se possa experimentar diversas estratégias de criação, de onde se escolhe o que funciona e o que não funciona.

Contudo, quando se ensina, se usa padrões que emergem do passado, o que à primeira vista pode parecer conservador. Se, no entanto, a relação com esses padrões for livre e criativa, não há que temer o conservadorismo de formas e procedimentos. Como os formatos podem então ser ensinados, sem incorrer num excesso de formalismo? Por exemplo, o soneto, ou a peça em um ato, devem ser apresentados como meios de expressão, e não como formas fixas. Ao se apresentar um soneto de Petrarca, com as características que hoje chamamos de soneto italiano, é bom exibir ao lado um soneto de Neruda que não segue as mesmas regras, para que os alunos entendam que “essas são as regras do jogo, siga-as se quiser, mas, se houver um bom motivo, trapaceie”.

No entanto, há também regra para a trapaça: o *double mumble jumble*, ou a Bobagem dupla¹¹. O público aceita uma quebra das regras das leis da física ou da poética. Por exemplo, uma história de invasão alienígena vai bem, se esse for o único evento inusitado. Mas se, em seguida, surgir uma horda de zumbis, com ela se vai a paciência do público. De mesmo modo, um soneto pode ter pentassílabos em vez de alexandrinos, mas, se também contiver 30 versos, em vez dos usuais 14, vai haver quem reclame, com razão, da definição “soneto”. Em se tratando de dramaturgia, ninguém mais se importa com momentos cômicos em uma tragédia, já que o preceito do decoro horaciano não tem mais poder de lei, porém, uma peça denominada tragédia que seja cômica do início ao fim, compreensivelmente será questionada.

Feitas essas ressalvas, posso enumerar os desafios que se impõe à prática da EC. Entre elas se encontra a formação de leitores, não somente de obras clássicas e contemporâneas, mas, também, da novíssima produção que se desenvolve no circuito da EC. Quando os alunos chegam, muitos nem possuem o hábito da leitura, e os poucos que leem, preferem livros como *Harry Potter*, *Crepúsculo* ou *Jogos Vorazes*. Sem fazer juízo de valor, esse repertório é limitado para o desenvolvimento de uma compreensão mais abrangente do que seja literatura:

Em nossa sociedade há fruição segundo as classes na medida em que um homem do povo está praticamente privado da possibilidade de conhecer e aproveitar a leitura de Machado de Assis ou Mário de Andrade. Para ele, ficam a literatura de massa, o folclore, a sabedoria espontânea, a canção popular, o provérbio. Estas modalidades são importantes e nobres, mas é grave considerá-las como suficientes para a grande maioria que, devido à pobreza e à ignorância, é impedida de chegar às obras eruditas (CANDIDO, 1995, p.256).

Para Candido, um formação realmente humanizadora dos seres humanos requer da fruição artística a diversidade de repertório: não se trata de julgar a literatura erudita como superior, mas de buscar a máxima diversidade de formas estéticas na formação do fruidor de arte. Com o passar do tempo, os alunos entram em contato com obras diversas, que trazem uma perspectiva mais complexa do gênero que estão aprendendo. Também, os alunos podem se tornar referência um do outro. Quando os textos são lidos em sala de aula, a recentíssima produção literária dos participantes da oficina se torna um parâmetro comum. Ex-alunos que já conseguiram ser publicados, ou que foram premiados, podem retornar e divulgar sua obra para os iniciantes, além da produção dos

11 Ver Parte II, Bestiário, o exercício 16-Bobagem dupla.

autores/professores. Aos poucos, a EC cria um mercado interno, onde se trocam experiências e dicas de leitura.

Além disso, a EC pode promover a criação de novos postos de trabalho para professores de literatura, autores e demais profissionais da área de Letras. Por se tratar de um campo de conhecimento que no Brasil ainda não foi desenvolvido em sua plenitude, a EC traz consigo a possibilidade de transformar a universidade brasileira num espaço de edição de obras não comerciais, provendo sustento para escritores e formando leitores entre os estudantes. Aí se encontra o embrião de novos departamentos, de linhas de pesquisas, edições, concursos, movimentando vários aspectos do meio literário dentro da academia, enquanto se acumula conhecimento sobre esta prática, na forma de material didático, exercícios, seleções de leitura. Considerando que há poucas décadas as áreas de Música, Artes Cênicas, e Audiovisual não contavam com graduações e produção acadêmica, e tendo em vista a tendência de especialização da academia, quiçá no futuro teremos departamentos dedicados à dramaturgia, à poesia e à ficção, não apenas em visão teórico-crítica, mas também com produção artística.

Outro desafio enfrentado pela EC aplicada à dramaturgia é a dominância exercida pela televisão e pelo cinema no imaginário de alunos do Ensino Médio e, também, em certa medida, os da Graduação. Comumente, a leitura de peças é bem reduzida, bem como o contato com espetáculos em cartaz, o que faz com que os primeiros ensaios de escrita dramática sejam repletos de cortes, externas e internas, e quem sabe até perseguições de carro. Não é um problema tão grande assim, já que trechos, personagens, enredos de séries, filmes e novelas, podem oferecer um leque de exemplos de procedimentos dramáticos. No entanto, o objetivo é promover o conhecimento em teatro, através de leituras dramáticas (mesmo que de trechos curtos), vídeos de montagens, e no decorrer das aulas espera-se que os alunos tenham mais familiaridade com peças de teatro.

A falta de referência em literatura dramática faz também com que certos exercícios sejam bastante narrativos, quase novelísticos, como que à procura da aprovação do professor de literatura. Se a escrita narrativa é mais disseminada que a dramática, o “escrever bem” fica associado à literatura que se encontra em romances,

quando as peças de teatro são ignoradas. Um exemplo disso são cenas completamente irrealizáveis do ponto de vista da encenação teatral, por conterem descrições e comentários poéticos que são intraduzíveis para o palco, quando se tem mente os recursos cênico disponíveis aos iniciantes. Essa tendência pelo menos revela a familiaridade com a literatura, mesmo que de outro gênero, o que certamente é promissor. Contudo, aí se encontra a necessidade dos jogos teatrais, dos improvisos teatrais, das aulas que se estruturam a partir da cena, para que os alunos compreendam as suas exigências.

Por outro lado, pode acontecer que estudantes universitários associem o escrever com a obrigação das responsabilidades acadêmicas, e não a uma expressão artística. E a angústia que acompanha a redação desse material acadêmico deixa uma trava opressora na prática da escrita em geral, mesmo quando o objetivo é a expressão pessoal. Além da falta de tempo disponível para se escrever. Juntando-se a isso, há uma elevada cobrança, seja de si mesmo, seja a exercida por professores, através de avaliações, ou da aprovação ou da desaprovação a cada semestre, que condiciona alguns alunos a escrever pela obrigação e pela nota, não pelo prazer da criação estética.

Essa pesquisa pôde observar na experiência das oficinas, que os acadêmicos às vezes precisam de exercícios que reconectem a escrita com a ludicidade, e, não menos importante, o abandono do tom cientificista, do jargão acadêmico. Em certos momentos, há que se reaprender a escrever errado, a escrever palavrões, coloquialismos e barbarismos. Anos de normatização escolar deixam os alguns dos estudantes com uma relação enrijecida com a língua.

Pode-se estabelecer um paralelo dessas barreiras com o que se observa no treinamento do ator. Às amarras da “boa postura”, o encurtamento da respiração, e a voz presa, surgem como resquícios de anos de repressão sexual e comportamental. Se em última instância o que escreve não são os dedos, nem o cérebro, e sim o corpo, a EC necessita também libertar o corpo para escrever. Desde a escola somos enquadrados a escrever, sobretudo, de modo discursivo; salvo raras exceções, pratica-se menos a lírica, e menos ainda a escrita dramática.

Por todos esses motivos, ocorre que pessoas com pouca prática de escrita tornam-se alunos de dramaturgia mais promissores do que se imaginaria. A falta de prática também implica em falta de vícios. E, entre esses, os atores, quando superam a barreira do medo de “não saber escrever”, podem se tornar grandes dramaturgos; já sabem pensar teatralmente, sabem o que gostariam de fazer e dizer, e podem aprofundar, desde o início, o trabalho de construção de personagem, alternando ensaio e escrita. E entre os habituados à escrita, um grupo particularmente promissor é o dos jornalistas, que são treinados a buscar boas histórias e retratar o mundo como ele nos aparece, e a escrever de modo direto e simples.

Apesar de todos os paralelos entre a atividade da dramaturgia e a da interpretação teatral, existe uma diferença digna de nota. A escrita, em nível artístico, requer um nível de maturidade mais avançado. É comum se deparar com crianças, adolescentes e jovens que já atuam muito bem. Mas a idade dos que escrevem bem tende a ser mais avançada; experiência e observação de vida, bagagem cultural, ou, mais precisamente, a necessidade de contar. Nesse sentido, um desdobramento dessa pesquisa seria oficinas para a terceira idade, onde quem viveu muito possa reviver e reavaliar o passado por meio de peças teatrais. E com essa necessidade de se reencontrar com o passado, surge também uma forma de inteligência específica que é ouvir e fazer as pazes com a voz dos outros:

O objetivo de um dramaturgo é fazer as pessoas pensarem por si próprias, forçando-as a reexaminar o que aceitam como sendo verdade, tanto em questões políticas quanto em questões subjetivas. É também nos ajudar a entender o mundo e nós mesmos. Uma das mais altas formas de inteligência é a habilidade de ver a vida através os olhos de outra pessoa (DOWNS; RUSSIN, 2004, pg.306, tradução nossa).

Dar vazão às infinitas vozes que habitam esse mundo, ser o transmissor de falares, vivências, opiniões é o mais alto potencial da dramaturgia. Mas, para atingir esse objetivo, é necessário começar pelo bê-á-bá: Ato I, Cena I, rubrica, personagem e fala. E com paciência e generosidade é possível urdir novas experiências humanas, e trazer mais teatro para um mundo tão racional, tão preso a maniqueísmos, tão carente de processos de humanização. Esperamos que esse trabalho de perguntar sobre caminhos para o ensino da dramaturgia seja ao menos uma pequena contribuição à libertação pela escrita.

Ato II Gota d'água inspirando novos textos

Para aplicar o ensino em dramaturgia a partir de exemplos retirados da literatura brasileira, usaremos alguns trechos, recursos dramáticos, escolhas, e diálogos da "tragédia brasileira" *Gota d'água*¹² (1975) de Chico Buarque e Paulo Pontes. Baseada numa ideia de Oduvaldo Vianna Filho - adaptar a *Medeia* de Eurípedes para a realidade brasileira - *Gota d'água* estreou no Rio de Janeiro, no ano de 1975, com direção de Gianni Ratto, contando no elenco com Bibi Ferreira (Joana), Roberto Bonfim (Jasão) e Oswaldo Loureiro (Creonte). Desde então, essa peça de teatro recebeu diversas montagens e se tornou um clássico da dramaturgia brasileira.

Não se trata de outorgar a essa peça um caráter mais didático do que o de outras peças de teatro, nem julgamos que o ensino da dramaturgia deva se limitar à leitura de somente um texto. Pelo contrário, uma formação em dramaturgia deve ser o mais abrangente possível. No entanto, o que atrai nessa peça é a intenção dos autores de entender o Brasil, de pôr em cena a cultura e as contradições sociais, políticas de um país em verso, drama e samba:

Podemos, entretanto, esquematicamente, esboçar as preocupações fundamentais que a nossa peça procura refletir. A primeira e mais importante de todas se refere a uma face da sociedade brasileira que ganhou relevo nos últimos anos: a experiência capitalista que se vem implantando aqui – radical, violentamente predatória, impiedosamente seletiva – adquiriu um trágico dinamismo. O santo que produziu o milagre é conhecido por todas as pessoas de boa-fé e bom nível de informação: a brutal concentração de riqueza elevou, ao paroxismo, a capacidade de consumo de bens duráveis de uma parte da população, enquanto a maioria ficou no ora veja (p.9).

Estas palavras do prefácio, desgraçadamente ainda atuais, revelam a ambição desses dramaturgos de expor no palco grandes questões políticas e econômicas. E para isso, deram uso a procedimentos teatrais clássicos: o verso, a tragédia grega, os mitos, os corais e as coreografias. Assim, o antigo e novo, intercalam momentos de consonância e dissonância. *Gota d'água* é ao mesmo tempo, uma releitura de Eurípedes, um estudo brechtiano, e um musical de MPB.

12 Sempre que citarmos esse livro, constará apenas número de página, sendo a edição consultada BUARQUE, Chico. PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

Antes de discutir as possibilidades pedagógicas desse texto, apresentaremos sua estrutura e um breve resumo de seu enredo. A didascália inicial descreve um palco dividido em sets, o que pode ser entendido como parte da intenção de apresentar um mundo dividido em classes sociais, estratificado, mesmo dentro de suas comunidades: mulheres de lado, homens de outro, bar, local de trabalho, etc. Apresentados dessa forma, esses espaços promovem um comentário silencioso em relação ao drama que se desenrola à nossa frente. Os grupos de personagem aparecem enquadrados em cada espaço, surdos e cegos em relação ao espaço contíguo, e a tensão da convivência entre as classes se intensifica no decorrer da história.

O primeiro ato se inicia com quatro mulheres lavando roupa no “set das vizinhas”, Corina, Zaíra, Estela e Nenê, as moradoras da Vila do Meio-Dia. Nesses versos iniciais nos tomamos conta da situação de Joana, abandonada por Jasão, que vai se casar com Alma, filha de Creonte, proprietário dos imóveis da vila. No “set da oficina”, no diálogo entre Egeu e Xulé é introduzido o tema da inadimplência dos moradores, e se comenta o estrondoso sucesso do samba *Gota d’água*, composto por Jasão, o “novo valor da MPB”. Egeu propõe aos demais moradores que se recusem a pagar as prestações, e as vizinhas decidem cuidar de Joana. Não coincidentemente, a personagem nomeada “Corina” desempenha a função de coreuta, de líder do coro, ao comentar a situação dramática e liderar o grupo das vizinhas.

Vem então o primeiro número musical, uma embolada cantada por Cacetão, o gigolô, que satiriza Jasão: “Pois Jasão faltou à ética/ da nossa profissão” (p.42). Então, em um novo set dominado por uma cadeira vazia, que simboliza um trono, estão em cena Jasão e Alma sonhando com a bonança burguesa. Entra Creonte, o magnata, pai de Alma, que catequiza Jasão explicando a importância da cadeira/trono. Durante todo esse trecho o sentido obscuro de “sentar” fica pairando na mente do público, e também se estabelece o “pacto com o diabo” que Jasão deverá aceitar: ele terá que voltar a seu antigo bairro e demover Egeu da recusa em pagar as prestações.

Entra Joana, de negro, a própria encarnação do espírito da tragédia, que secundada pelas vizinhas, denuncia o fim. Ela promete vingança e já demonstra que também culpa os filhos: “São dois brotos das sementes/ traiçoeiras de Jasão” (p.61). Assim, o desenlace trágico é anunciado logo de início. Jasão conversa com Egeu, onde se

estabelece a impossibilidade de Jasão ser leal para com seu futuro sogro, Creonte, e mestre Egeu, uma figura paterna para Jasão. Egeu o aconselha a visitar os filhos. Jasão encontra os amigos da vila, é quando acontece um novo número musical: *Flor da idade*, canção de Chico Buarque com uma citação do poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade. Jasão convida todos ao seu casamento.

Antevendo a chegada de Jasão, Joana canta *Bem-querer*, onde diz: “que o amor é coisa tão fugaz” (p.82), e, ao final da canção, os dois se encontram. O longo diálogo dos dois, que começa com uma tentativa de apaziguamento da parte de Jasão, termina em ódio declarado de ambas as partes, e com uma ameaça de Joana, que também reforça a promessa do final trágico. E para encerrar o primeiro ato, um coco é cantado pelos personagens da vila, com solistas que se revezam e um refrão em coro, onde os esplendores do casamento vindouro entre Jasão e Alma são exagerados até o paroxismo: “convidaram até o papa/ que amável recusou” (p.93).

O segundo ato começa com o boato do casamento chegando até Joana, que pede a Corina que cuide de seus filhos, e, em seguida, se dá uma louvação pra Ogum, na voz das mulheres em coro. Assim se introduz o elemento do misticismo, em referência à bruxaria de Medeia. O canto do *Paó para o djaqum* segue enquanto as vizinhas paramentam Joana para a cerimônia, que declama o monólogo que culmina com “eu conto com todos os orixás do Olimpo!” (p.101), resumindo em um verso o sincretismo da peça brasileira com a tragédia ática.

Na cena seguinte, Jasão e Alma namoram, e esta última sente uma pontada de dor de cabeça, indicando ironicamente a efetividade do ritual. O casal discute sobre Joana, e Jasão tenta defendê-la contra os receios de Alma, e contra a indignação de Creonte. Joana faz discursos contra o rico proprietário de imóveis. Este exige que ela seja despejada. Jasão argumenta em defesa de sua comunidade diante de Creonte, “Ceda um pouco, qualquer desatenção/ faça não, pode ser a gota d’água” (p.112) e promete ir à vila acalmar Joana. Ela está inamovível: “Acordo com Creonte? Ah, eu me mordo/ me fodo, mas não faço o que ele quer” (p.136). A comunidade apoia Joana em seu embate com Creonte; Egeu toma posição de líder e propõe que as prestações e o despejo de Joana sejam discutidos com Creonte.

Creonte propõe medidas cosméticas, como parque infantil, campo de futebol, pintura dos prédios, e conquista a aprovação dos moradores. Egeu tenta levantar a questão do sistema de pagamento, mas é interrompido pelo entusiasmo dos demais. E quando aborda o problema de Joana, Creonte desconversa, dizendo se tratar de assunto pessoal. Assim, Creonte se despede, sem antes tratar de convidar todos ao casamento. Joana, assim, perde o apoio que tinha e fica à mercê de Creonte, que retorna com a polícia e a ordem de despejo. Ela implora, pede em nome dos filhos, e Creonte sempre inflexível. Por fim, consegue o prazo de um dia, “que é para eu saber/ pra onde é que eu posso ir...” (p.156). Creonte cede, mesmo sentindo a premonição de estar cometendo um erro trágico: “...porque tenho certeza/ de estar fazendo besteira quando te atendo” (p.156). Joana, só, canta *Basta um dia*, onde novamente se anuncia o fim da tragédia: “Toda a sangria/ Todo o veneno/ De um pequeno dia” (p.157).

Joana diz para Jasão que tudo está bem, lhe pede perdão e diz “aqui você tem uma amiga que quer ver você feliz” (p.159). Neste momento, temos o típico falso “final feliz” que antecede a catástrofe da tragédia, como em *Édipo Rei*, quando o protagonista recebe a notícia da morte de seu pai adotivo, e, pelo menos em sua visão, a impossibilidade de se concretizar a profecia. Porém, quando Jasão se afasta, ela revela a dissimulação com: “Você é burro, Jasão?” (p.161). Jasão vai rever os filhos, e em seguida, Joana pede a Jasão que permita que seus filhos levem um presente para Alma. Novamente só, Joana prepara bolos de carne com ervas, onde deita toda sorte de maldição: “uma pitada de dor/ uma colher de fermento/ uma gota de terror” (p.165). Depois ela veste e orienta os filhos como se comportar na festa, e se despede com “vamos mastigar um naco de eternidade” (p.167). Ao ver os filhos saindo, ela vacila por um instante e diz “... Que atrocidade/ Eles não tem nada co’isso”. Os filhos são bem recebidos por Alma, mas Creonte desconfia do feitiço e dispensa-os junto com os bolinhos de carne, além de deixar claro que não falta comida na festa.

Joana recebe os filhos de volta, faz com que eles comam, e também come do veneno. Ela cai morta com os filhos. A festa de casamento prossegue, e finalmente Jasão senta na cadeira/trono, finalmente entronizado pelo sogro. Ao final, o elenco todo em cena canta *Gota d’água*, inclusive a atriz que interpreta Joana e as crianças, numa típica “quebra” de ilusão dramática, à maneira de Brecht. Nesse final reside a grande diferença

com a *Medeia* de Eurípedes: nesta, a trama do veneno funciona – uma vestimenta envenenada é a causa da morte da noiva (Glauce) e de Creonte, e Medeia sobrevive. Pode-se especular o significado dessa mudança. Por um lado, a Medeia de Eurípedes também é nobre, tem apoio do rei de Atenas, Egeu, que lhe promete acolhida. Ela não é pobre e destituída como Joana. No mundo aristocrático da tragédia grega não há espaço para uma Vila do Meio-Dia, nem para uma história de ascensão social como a de Jasão. O final de *Gota d'água* expressa uma realidade onde pessoas como Creonte sempre ganham, onde quem se vende como Jasão ascende, mesmo que a um preço trágico.

No que concerne a essa pesquisa de ensino em dramaturgia, essa peça de teatro apresenta vários elementos instigantes para a criação de novos textos, que vou apresentar e desenvolver. Seria possível fazer o mesmo com outras peças, que apresentariam diversas possibilidades de criação dramatúrgica. Desse modo, a própria leitura de peças de teatro se torna um exercício de escrita criativa. As propostas de exercício que se seguem figuram na lista de exercícios apresentada na Parte II dessa dissertação.

Como *Gota d'água* é uma adaptação da tragédia *Medeia* de Eurípedes, o contato com o espetáculo de Chico Buarque e Paulo Pontes certamente introduziu muitos espectadores ao texto clássico. Por esse lado, a adaptação é por si própria uma atividade pedagógica, onde dramaturgos contemporâneos chamam a atenção do público contemporâneo para uma obra do passado. E para os que estudam dramaturgia, a comparação dos dois textos pode ser uma atividade rica em descobertas.

No entanto, para um trabalho direcionado à criação de novos textos, a adaptação pode atender a vários desígnios. Existem alunos iniciantes que apresentam dificuldade em criar seus próprios enredos. Nesse caso, devem ser lembrados que nem Eurípedes, nem Chico Buarque ou Paulo Pontes, criaram o mito de Medeia, que praticamente todas as peças de Shakespeare são adaptações de histórias pré-existentes, que hoje são adaptadas para o cinema, o teatro e a televisão. Enredos encontrados em romances, contos, crônicas, HQs, podem muito bem ser material para uma peça de teatro, bem como eventos históricos, programas de televisão, notícias de jornal, sites, blogs, pesquisas, entrevistas, etc. Ao buscar esse material, os participantes das oficinas estarão aumentando seu repertório literário e humano.

Também serão levados a comparar gêneros, a pensar em estrutura dramática, e as exigências formais de cada meio. Esse trabalho pode ser feito em conjunto, a partir de referências em comum, e a partir de sugestões. E no processo de transformar, de trazer o que é distante para o que é familiar, na mudança de nomes de personagem, cenários, ao decidir sobre quem é quem em sua realidade, quem aqui e agora é “rei e rainha”, “bruxa”, “lobo mau”, ou “chapeuzinho vermelho”, quem exerce a opressão e quem deve ser resgatado, nesse processo os alunos discutirão sua realidade, suas contradições sócio-políticas, sem nem serem instados a isso. O que significaria, por exemplo, um final feliz se transformar em final trágico? Ou, qual o poder satírico de um gênero, como, por exemplo, o romance policial, quando reconfigurado em teatro musical?

Até aqui discutimos a adaptação de uma obra completa. Porém, se a oficina contar com leitura de trechos de peças, um procedimento teatral pode ser adaptado. Por exemplo, no *Tartufo*, de Molière, o personagem-título demora a aparecer, no caso, dois atos se passam até que ele entre em cena. Esse expediente cria uma imagem na mente coletiva da plateia, que presencia o impacto que esse personagem causa na vida dos outros personagens. A Joana demora vinte e duas páginas para entrar em cena (p.57). Quando ela surge, já sabemos de suas circunstâncias terríveis, e, como se não bastasse, ela é precedida por música e coreografia, e quando ela entra em cena o silêncio da tragédia se impõe. Como exercício, os alunos podem testar apenas o mesmo procedimento: um personagem é discutido, criticado, acusado, louvado, antes de entrar em cena.

A adaptação, portanto, também se aplica a esses casos. Uma canção, um poema, uma técnica de iluminação podem ser adaptadas isoladamente. Outro paralelo de ordem técnica que se pode estabelecer entre *Gota d'água* e o *Tartufo*, nesse caso aplicado aos diálogos, é a repetição. Num trecho famoso da comédia de Molière, ao ouvir sobre a vida mansa e confortável de Tartufo, seu iludido anfitrião, Orgon, repete melancolicamente: “Pobre rapaz...”. O resultado é propositadamente cômico, mas em *Gota d'água*, as vizinhas em coro repetem variações do verso: “Comadre Joana, Recolhe essa dor” (p.61), cuja frequência musical impõe um ritmo de prece, com efeito trágico. Contudo, em termos rítmicos de escrita de diálogo, o recurso é o mesmo. O exercício de testar essa técnica de repetição pode ser feito em sala de aula, para que os

alunos experimentem suas possibilidades. Assim, a adaptação se aplica tanto ao enredo completo de uma obra (um mito), quanto a um elemento de construção do enredo (o retardar da primeira entrada em cena), e à própria escrita de diálogos (a repetição de uma fala em intervalos rítmicos).

Um espetáculo de teatro pode ser comparado a um painel. A sequência de cenas, atos e cenários compõe durante o decorrer do tempo, um painel na mente dos espectadores. *Gota d'água* se estrutura como um painel, em seus sets divididos, retratando a sociedade brasileira. Como existe essa correspondência entre painel e espetáculo, um expediente tradicional da dramaturgia é afixar ideias, desenhos, frases, palavras, recortes de jornal numa parede ou quadro de avisos. Essa disposição dos elementos, lado a lado, auxilia na conexão de ideias, cujas fricções podem causar ironias, comentários, e novas ideias. Por essas razões, o painel metafórico de uma peça de teatro e/ou espetáculo, pode ser precedido por um painel literal, como instrumento de trabalho individual ou coletivo.

Após cada ensaio, cada debate, um novo pedaço de papel pode ser afixado ou removido do painel. Novos exercícios, improvisações teatrais, atividades de escrita e pesquisa podem ser propostos a partir do que já está afixado, o que auxilia tanto no processo de criação, quanto no esforço de dar coesão ao projeto. Além disso, essa prática de usar o painel é um bom recurso mnemônico: ideias que surgiram nos primeiros encontros poderão ser retomadas e desenvolvidas mais tarde.

O painel social em *Gota d'água* cumpre uma função estrutural: por exemplo, no início da tragédia, até a primeira aparição de Jasão (p.43), o palco se divide em três sets, o set do botequim, das vizinhas, e da oficina. Essa divisão permite que a cena estabeleça os dois problemas principais do enredo – a ruptura entre Jasão e Joana, e o antagonismo dos moradores da vila com Creonte. O texto se vale de uma técnica que lembra o corte cinematográfico, onde os sets intercalam cenas breves, com comentários dos moradores da vila. Essa prática lembra o coro da tragédia clássica, ao narrar e apresentar a visão da sociedade em relação aos protagonistas e eventos da trama. A agilidade das mudanças de cena atinge um ritmo que lembra o cinema, como se lê neste trecho:

Primeiro plano para as vizinhas

CORINA. Pois eu digo a vocês...

Primeiro plano para o botequim

CACETÃO. Você acha? Que nada

Primeiro plano para as vizinhas

CORINA. Eu tenho medo. Estou lembrando de suas mãos

Primeiro plano para o botequim

CACETÃO. Hein, Xulé?...

Primeiro plano para as vizinhas

CORINA. Aquelas mãos... cada garra afiada pro bote... (p. 34)

É interessante notar que esse trecho não é um jogral - os personagens estão em espaços separados, e não interagem entre si. Ao lê-lo em sala de aula, é possível propor um exercício onde os alunos trabalhem da mesma forma: dois ambientes separados, um grupo de personagens de cada lado, e uma ágil mudança de foco. Esse exercício se transforma também em um desafio de execução. Será necessário ensaio e concentração dos alunos para que a cena tenha clareza e ritmo. A divisão dos sets não poderá ser tão elaborada quanto a que prevê a didascália de *Gota d'água*. Então, em vez de um corte de luz, a divisão poderá ser realizada com fita crepe, giz, carteiras, mochilas, etc. Na escolha desses ambientes e personagens é interessante estimular possíveis relações irônicas, discrepantes, para estimular as conjecturas do público.

Por outro lado, não é apenas através dessa superposição de planos que se traça o retrato de uma conjuntura social. O personagem Egeu, representa um cidadão com consciência política, e, portanto, uma ameaça para o poder econômico representado em Creonte. Na fala abaixo, vemos como ele raciocina em termos francamente revolucionários:

EGEU. Pois eu vou te dizer: se só você não paga

você é um marginal, definitivamente

Mas imagine só se, um dia, de repente

ninguém pagar a casa, o apartamento, a vaga

Como é que fica a coisa? Fica diferente

Fica provado que é demais a prestação

Então o seu Creonte não tem solução

Ou fica quieto ou manda embora toda a gente

Cachorro, papagaio, velho, viúva, filha...

Creonte vai dizer que é tudo vagabundo? (p.35)

Outro momento em que a tensão social entre as classes é teatralizada se dá quando Alma, filha de Creonte, moça rica e noiva de Jasão, descreve o sonho de consumo burguês com “sala de jantar, *living* e a nossa suíte dão vista pro mar”, além de “tudo que é eletrodoméstico” (p.45), para logo adiante apresentar sinais de dor na consciência, quando diz para Jasão, “Você fica tão calado, como se estivesse se sentido culpado/Parece até que nossa casa foi roubada...” (p.46). Claro que foi roubada: dos moradores da Vila, liderados por Egeu. E Jasão sabe disso.

Além disso, há um momento onde se vê a hipocrisia da classe dominante, quando Creonte se gaba de sua pretensa generosidade: “Te ajudo como ajudo o time, a escola/ e essas famílias que eu sempre ajudei/ Dou fantasias para o carnaval,/ dou uniformes para o campeonato/ e água para o conjunto habitacional” (p.48). Em outro trecho, Egeu explica o capitalismo: “Todos dando duro no batente/ a fim de ganhar um ordenado/ mirradinho, contado, pingado.../ Nisso aparece um cara sabido/ com um plano meio complicado/ pra confundir o pobre fodido” (p.68). À luz desses diálogos é possível criar exercícios onde os alunos devem escrever monólogos ou diálogos que explicam, narram, descrevem contradições sociais, dando preferência às mais cruéis, revoltantes que povoam nossa realidade.

Por fim, outro elemento de tensão social, e que é classicamente dramático: a escolha¹³. Alma, a noiva de Jasão, que também representa sua chance de ascensão social, diz a ele: “Ou bem você dança a valsa comigo, ou pula o carnaval no purgatório”. (p.47). E também quando Egeu diz: “Ah, Jasão, você não vai poder/ se equilibrar no alto desse muro”. Destas duas falas, que apresentam claramente uma situação de escolha, uma situação onde a lealdade é colocada em prova, se extraem exercícios de escrita ou improvisação centrados em escolhas difíceis. Por exemplo, os alunos devem escrever uma cena de até dez páginas, onde alguém ou um grupo de

13 “O indivíduo dramático colhe ele mesmo os frutos de seus próprios atos” (HEGEL, 2004, p.203). A *escolha dramática* é um conceito polêmico, pois está associado ao problema da individualidade. Aqui o que interessa é a escolha dramática como estrutura de enredo: “*to be or not to be, that’s the question*”, aderir ou não a greve em *Eles não usam black-tie*, beijar ou não um atropelado moribundo em *O beijo no asfalto*.

peças deve escolher entre duas opções igualmente poderosas, como a expressão diz “entre a cruz e a espada”. Ambas as alternativas devem receber uma sólida argumentação em sua defesa, como se percebe nos longos monólogos de Creonte, contra o povo brasileiro e em defesa de sua classe, e os de Egeu, que explica a perversidade do sistema que endivida cada vez mais os moradores da vila.

Outra possibilidade pedagógica dessa peça de teatro é ensinar a linguagem teatral, e, neste caso o pensamento teatral de Bertold Brecht. Ao analisar os diversos momentos de quebra, comentário, digressão, que o texto apresenta, é possível discutir e praticar o que no teatro brechtiano se convencionou chamar *distanciamento*. Por esse conceito, entendemos a prática de despertar o público da ilusão provocada pela história, e sempre recordá-lo de que teatro é teatro. Curiosamente, entre esses elementos distanciadores se encontra o verso e a rima, que se no passado já foram considerados essenciais ao drama, no teatro contemporâneo são práticas que caíram em desuso. Portanto, ao adotar um elemento arcaizante, os dramaturgos ressaltam a teatralidade de sua peça de teatro.

Além da poesia, outros recursos de teatralidade são as canções, as coreografias, e os corais. Cada um deles pode ser usado como base para um exercício de escrita dramática. Com uma canção, trazida ou criada pelos alunos, é possível emoldurar uma cena, ou até mesmo uma peça em um ato. Com o coro e a coreografia também se pode estruturar uma cena que conta com muitos atores em cena, o que é dispendioso em teatro profissional, e vantagem do teatro amador, comunitário e estudantil.

Outro modo de interromper a ação dramática é com um monólogo que contenha uma digressão, como acontece na “cena da cadeira”, onde Creonte tece loas à sua cadeira:

CREONTE. Escute, rapaz,
você já parou pra pensar direito
o que é uma cadeira? A cadeira faz
o homem. A cadeira molda o sujeito
pela bunda, desde o banco escolar
até a cátedra do magistério

Existe algum mistério no sentar
que o homem, mesmo rindo, fica sério
Você já viu um palhaço sentado? (p.49)

Em termos de construção de enredo, tal fala seria dispensável. No entanto, provê um momento de humor e de possibilidades para a arte do ator. Como exercício, os alunos podem escrever monólogos digressivos, que não se inserem no enredo, mas que propiciam um momento de ludicidade, mímica e marcações teatrais. Com um objeto corriqueiro como uma cadeira se pode criar muito, como um *lazzi* de *commedia dell'arte*, uma pequena cena de humor físico, como Creonte pode realizar enquanto ensina a Jasão a “filosofia do bem sentar” (p.51).

A poesia e a música de *Gota d'água* remetem ao teatro anterior ao movimento do realismo do século XIX, com suas convenções teatrais de caráter estilizado. Entre estas se encontra a possibilidade do personagem “pensar” em voz alta, como se dá em “ser ou não ser, eis a questão”, de *Hamlet*. Os solilóquios consistem num recurso progressivamente abandonado pelo teatro realista e naturalista, como neste trecho:

CREONTE. Sou franco – pra minha menina
contava com coisa mais fina
Pensava assim... um diplomata,
um gerente... um tecnocrata (p. 56)

Se no monólogo se subentende a presença de um colega de cena mudo, ou os ouvidos do público, no solilóquio o personagem fala “com seus botões”. Como atividade escrita, o solilóquio é rico por vários motivos: pode ser o mote de uma aula de História do Teatro, pode ser um exercício para se testar o fluxo de consciência, monólogo interior, poesias, ou o que quer seja o pensamento de determinado personagem.

Outro aspecto que produz o distanciamento é a própria canção-título *Gota d'água*. Esta canção se tornou um clássico da MPB, e, no enredo da peça é mencionada como um sucesso estrondoso. Quem vê o espetáculo sabe que Chico Buarque, um de seus autores, é ele próprio autor de canções de sucesso. Desse modo, as canções do mundo fictício irrompem o mundo real, quando o samba de Jasão figura num LP de Chico Buarque: a realidade corpórea do compositor Chico não pode deixar de enfatizar,

para a consciência do espectador da peça, o caráter ficcional, talvez arbitrário, do personagem. E esse samba, especificamente, é executado em vários momentos do drama. Às vezes somente um trecho, e às vezes como fundo musical, permanecendo no inconsciente do público, até que numa fala se comenta a pré-história da canção: “Sabe, Alma, um samba como *Gota d’água* é feito dos carnavais e das quartas-feiras, das tralhas, das xepas, dos pileques, todas as migalhas que fazem um chocalho dentro do meu peito”. (p.46).

Finalmente, um paralelo direto com uma cena famosa de Brecht. Em *A Vida Galileu Galilei*, o cardeal é vestido diante do público, o que simboliza a passagem do homem privado ao homem público, investido do poder de seu cargo. Joana também é vestida em cena, para a cerimônia de Ogum (p.100). Essa transição e seu fator simbólico é um exemplo claro de como o teatro, e, por extensão, a máscara e o figurino, podem se relacionar ironicamente, evocativamente com o sagrado, a arte do ator, a função social, e o poder. Cenas de coroação, de disfarce, de transformação são terreno fértil para comentários sociais. Como exercício, os alunos podem escrever ou improvisar cenas que contem um personagem se vestindo, se despindo, se disfarçando e assim por diante, mantendo o intuito de expressar em cena diferentes posições sociais.

Uma característica interessante dessa tragédia é a associação entre a herança da tradição do teatro grego, com a música popular e o teatro contemporâneo. E entre seus autores se encontra um ícone da cultura popular brasileira, Chico Buarque. O que certamente contribuiu para a popularidade e alcance da peça entre as pessoas não habituadas ao teatro. Dessa forma, uma peculiaridade de um dos autores – ser uma figura da cultura de massa – foi usada em proveito da peça, e também de modo irônico. Em certos momentos (p.47, p.50), Creonte se refere a Jasão por Noel Rosa. Chico Buarque foi diversas vezes comparado a Noel Rosa, como homem branco, de classe média, e que domina virtuosisticamente um gênero nascido nos morros cariocas, o samba. Os dois ajudaram a transformar o samba em um símbolo nacional. E essa dicotomia entre “morro e cidade” foi usada por Chico Buarque e Paulo Pontes para criar o personagem Jasão, o herói do samba, que trai suas origens.

Assim, a cultura de massa, a mídia, é um tema trabalhado na peça. Inclusive a manipulação consciente do gosto popular: “Se você repete um só estribilho/ no coco do povo, e bate, e martela/ o povo acredita naquilo só/ Acaba engolindo qualquer balela/ Acaba comendo sabão em pó/ Imagina um samba...” (p.47), e o jabá, ou a prática das gravadoras de pagar para que uma canção toque no rádio, “Eu pago pra tocar porque merece”, (p.48). Fica a dúvida no ar: o samba *Gota d’água* toca no rádio por ser um bom samba ou porque Creonte pagou por isso? Dentro dessa discussão, podem surgir exercícios de escrita criativa que abordam a relação da cultura de massa com o teatro, como as referências comuns, que fazem sucesso, podem ser criticadas, reconfiguradas, satirizadas em cena.

A criação de novos textos teatrais deve ser conjugada com a criação de novas plateias. Se essas plateias, distantes do teatro, são dominadas por filmes, músicas, programas de televisão herdeiros do jabá de Creonte, como uma prática de ensino teatral pode, ao menos, pôr essas questões em debate? Uma maneira é criar projetos de espetáculos teatrais, e escrever novos textos que perguntam como se inserir na cultura de uma comunidade, bairro, cidade, geração, e quais temas, canções, imagens têm inserção no imaginário de um público. Ninguém melhor para saber sobre isso do que alunos de Ensino Médio e Graduação, que transitam na cultura contemporânea, mesmo que a contragosto.

Não se trata de vender o espetáculo ao modo publicitário, nem se equiparar ao padrão estabelecido pela indústria cultural. Mas, ao estudar o exemplo de *Gota d’água*, onde o que é cultura de massa, em seu melhor exemplo na figura das canções de Chico Buarque, dialoga com Eurípedes. Como exercício, os alunos podem criar, apenas para permitir o debate, sugestões de projetos, adaptações que combinam elementos “populares” com elementos “clássicos”, e a partir desse ponto, discutir em grupos o que poderia ser realizado entre eles.

Gota d’água também é um bom exemplo de uma colaboração bem sucedida entre dramaturgo, Paulo Pontes, e compositor/letrista, Chico Buarque, que assinala a necessidade de se discutir com os alunos a vantagem da colaboração. Um trecho da peça que a exemplifica é aquele no qual se ouve a canção *Bem-querer*, (p.82) que antecede o primeiro encontro entre Jásão e Joana. Sendo um das canções mais belas do espetáculo,

e, como *Gota d'água*, teve uma sobrevida considerável como canção solo, a canção funciona como um *cliffhanger*, ou um momento de interrupção da trama com efeito de suspense. É um momento onde se vê a excelência da dramaturgia combinada com beleza musical.

Com esse exemplo é possível elaborar exercícios em que pessoas com formação diversa combinam seus saberes, experiências de vida, para a realização de uma cena. Por exemplo, dentro de um elenco normalmente há diferenças, que podem ser listadas, e se formam duplas, trios, onde essas diferenças se complementam. Ou então, cada aluno, cada ator traz um livro, um depoimento, um objeto de cena, uma canção e a partir dessas combinações se cria um trecho de espetáculo, que pode se tornar o gérmen de uma peça inteira.

A colaboração pode também se dar em ausência. Vinícius de Moraes chamava J.S. Bach de “parceiro”, por ter posto letra no moteto *Jesu, meine freunde*, conhecido em português como *Jesus, alegria dos homens*, que se tornou o *Rancho das flores*. Pensando desse modo, Oduvaldo Viana Filho, Chico Buarque e Paulo Pontes são colaboradores de Eurípedes, mesmo que à revelia deste. O monólogo que sintetiza a dualidade “tragédia grega/carioca” consiste dos seguintes versos de Joana:

JOANA. O pai e a filha vão colher a tempestade
A ira dos centauros e de pomba-gira
levará seus corpos a crepitar na pira
e suas almas a vagar na eternidade
Os dois vão pagar o resgate dos meus ais
Para tanto invoco o testemunho de Deus
a justiça de Têmis e a benção dos céus
os cavalos de São Jorge e seus marechais,
Hécate, feiticeira das encruzilhadas,
padroeira da magia, deusa-demônia,
falange de Ogum, sintagmas da Macedônia,
suas duzentas e cinquenta e seis espadas,
mago negro das trevas, flecha incendiária,

Lambrego, Canheta, Tinhoso, Nunca-visto,
fazei desta fiel serva de Jesus Cristo
de todas as criaturas a mais sanguinária
Você, Salamandra, vai chegar sua vez
Oxumaré de acordo com mãe Afrodite
vão preparar um filtro que lhe dá cistite,
corrimento, sífilis, cancro e frigidez
Eu quero ver sua vida passada a limpo,
Creonte. Conto co'a Virgem e o Padre Eterno,
todos os santos, anjos do céu e do inferno,
eu conto com todos os orixás do Olimpo! (p. 100 -101)

A dramaturgia se enriquece com associações inesperadas, tanto de ideias, quanto de experiências humanas. E a sala de aula, o espaço de ensaio é o local ideal para se realizar essas conexões, mesmo que a princípio pareça incongruente, ou dissonante. Como um chef de cozinha que testa combinações inesperadas de sabores, trata-se de um longo processo de tentativa e erro. Mas quando se encontra uma nova receita, todo esforço terá sido compensado.

A escolha dos dramaturgos em escrever a peça em versos rimados apresenta possibilidades e desafios interessantes para o ensino da dramaturgia. A começar pela variedade métrica: a cena inicial constitui-se de decassílabos rimados em ABBA, como “Ela é bem mais mulher que muito macho” (p.25). No restante do texto, a posição das rimas varia, e a metrificação dos versos. Há decassílabos: “Ninguém vai sambar na minha caveira/Vocês tão de prova: eu não sou mulher/prá macho chegar e usar como quer” (p.59), redondilhas maiores: “Misture cada elemento/uma pitada de dor, uma colher de fermento, uma gota de terror” (p.165), redondilhas menores: “Comadre Joana/Recolhe esses dentes/Bota panos quentes/No teu coração”, alexandrinos: “O pai e a filha vão colher a tempestade/ a ira dos centauros e de pomba-gira” (p.100), octossílabos: “Você veja como é o mundo/Me aparece esse vagabundo/cantando sambinha, jeitoso/falando macio, sestroso/E eu cá pensando: hum, é sambista?/Não passa dum bom vigarista” (p.117), e também eneassílabos “Todo mundo só tem a perder/ co’essa briga de foice no escuro” (p.70).

Essa variedade pode se tornar fonte de exercícios, não para exigir a escrita de diálogos metrificadas, mas para ensinar o cuidado próprio da poesia com sonoridade, ritmo e palavra. Deste modo, diálogos com coloquialidade banal são evitados, a não ser em caso de paródia. Também, em exercícios de improvisação, a rima pode ser usada, além de outros modos de contenção. Por exemplo, um jogo de improvisação onde cada personagem só pode se comunicar com falas de três palavras, ou somente com palavras que não contenham a letra “e”. Exercícios assim estimulam a criatividade, o uso de construções inusitadas, e evitam a verbosidade de alunos iniciantes, que lidam com o nervosismo de estar em cena com uma enxurrada de palavras.

Outro exercício ligado à poesia é pedir aos alunos que escrevam uma fala que resume a trama de suas peças em desenvolvimento, ou já escritas, ou que resume o objetivo de um personagem. Como esta: “Me mato, mato e me vingo,/ me vingo, me mato e mato” (p.63), fala de Joana repetida em prece. Esta fala também serve como exemplo para outro exercício, onde se escreve uma fala ou cena que prenuncia o final da peça. Em *Romeu e Julieta*, os versos iniciais anunciam o final trágico em que duas famílias inimigas perderão seus filhos. A partir daí, o público se pergunta *como* isso vai acontecer.

A poesia em teatro não se dá somente em versos, mas também em símbolos, como se dá na longa cena entre Jasão e Egeu (p.63), emoldurada pela ação de consertar um rádio. O rádio, nessa cena, pode simbolizar o tempo e sua passagem, já que evidentemente o rádio é velho, o rádio traz notícias, o rádio representa a vida familiar e os mais velhos. O rádio também simboliza o Mensageiro, personagem frequente das tragédias gregas, que traz más novas, e que nas mãos de Egeu, o personagem mais politizado da peça, representa sua convicção política. Também, o ato de consertar um velho aparelho simboliza a relação entre Jasão e Egeu, numa atividade que tipicamente é ensinada de pai para filho, e o fato do rádio estar quebrado, pode ser lido como sendo a relação dos dois, que está por um fio. E por fim, Jasão conserta o rádio (p.73), mais uma vez demonstrando seu talento, sua excepcionalidade.

Como exercício, os alunos podem escrever uma cena emoldurada por uma atividade que dialoga simbolicamente com a relação dos personagens. Exemplos clássicos são: um casal em vias de se separar, escolhe uma nova decoração para casa,

uma família desunida prepara um jantar, amigos que não se veem há muito se reencontram em enterro, e assim por diante.

Outra questão poética, mesmo que indireta, são os palavrões. Os palavrões dividem com a poesia a característica de serem extremamente difíceis de serem traduzidos. No auge de uma discussão, Jasão diz “Sua puta, merda, pereba! Agora você vai me ouvir, juro por Deus,/ sarna, coceira, cancro, solitária, ameba,/ bosta, balaio, eu te deixei sabe por quê?” (p.90). Nesses versos, os palavrões jorram a perfeição, porém, é comum ler trechos de dramaturgia onde os palavrões compensam a falta de energia ou de ideia. Para entender a necessidade de posicionar um palavrão com precisão, e não de modo gratuito, existe o seguinte exercício: escrever uma cena de alta intensidade emocional, não necessariamente uma briga, mas, uma situação onde os palavrões são necessários. Fazer em duas versões: uma *com* palavrões, e outra *sem* palavrões. Depois se compara as versões e se mantém aqueles que realmente soaram bem. Após este exercício, também se pode propor um no qual se inventam ofensas. No exemplo acima “balaio” vem com carga de ofensa. Para evitar o tédio de ouvir sempre os mesmo palavrões, como exercício, se escreve uma cena com dois personagens furibundos trocando ofensas antes nunca ouvidas.

Por fim, um exercício de caráter poético, é o de achar o verso ou a fala perfeita para encerrar uma cena, ato ou peça. É o que se chama *curtain line*, ou a fala que precede a cortina. A última fala de Joana no primeiro ato é: “Mas vou me vingar, isso não fica assim, não...” (p.91), que excita a curiosidade em relação ao que acontecerá no segundo ato. Estas falas finais podem também ser mais indiretas, alusivas, ou até mesmo incompreensíveis. No entanto, precisam ter o sabor de um acorde final.

Ato III Ensinando dramaturgia a partir da estrutura dramática

Das muitas formas de se ensinar dramaturgia, há a possibilidade de se começar pela estrutura dramática, que é a forma com que as peças se organizam em extensão¹⁴, em partes, como número de atos, cenas, quantidade de cenários (em quantos locais a história se passa) e número de personagens (ou quantos atores serão necessários para encenar a peça, ou se um ator pode interpretar mais de um papel) e a constituição do enredo. Há muitas vantagens de se começar por esse ponto, entre elas a conexão imediata com o processo de produção. Pensar em estrutura dramática é pensar no que será necessário para a realização cênica da peça de teatro. Desse modo, o processo criativo se interliga do papel ao tablado.

Mas, antes, é preciso fazer uma ressalva. A discussão em torno da estrutura dramática não deve tomar espaço excessivo na prática do ensino da dramaturgia, para que as atividades da oficina sejam mais voltadas à criatividade, e não a análise estrutural de peças de teatro. Também, após compreender essas técnicas, elas não devem ser impostas ao texto. As estruturas dramáticas devem servir aos temas, personagens e histórias, e não o contrário, para que a atividade artística não fique presa ao formalismo. Além disso, o uso excessivo de artifícios de enredo, cenário e tempo, pode deixar o resultado final confuso, resultando um espetáculo teatral, que em vez de exprimir questões humanas, torna-se uma exibição de virtuosismo.

Exercícios voltados ao desenvolvimento da estrutura dramática são exercícios de planejamento: de quantos atores podemos dispor, quantos cenários conseguimos erguer? Qual é o tamanho do palco, qual é a disposição espacial do público, qual seria o tempo necessário para se trocar de cenário? Todas essas escolhas influem no que pode ser escrito, e, muitas vezes, até mesmo o conteúdo e estilo do que pode ser escrito. Escrever um grande drama histórico para um elenco pequeno, que dispões de poucos recursos de figurino e cenário pode ser frustrante, ou, de modo contrário, seria uma pena desperdiçar vastos recursos materiais e humanos em um “drama de sala de estar”¹⁵.

14 Em geral se conta um minuto por página, técnica que nem sempre dá certo. Melhor ler em voz alta, devagar, o texto inteiro e cronometrar.

15 Um “drama de sala de estar” é uma peça com poucos personagens, geralmente sobre problemas familiares, que se passa num cenário único, como uma sala, quarto, ou cozinha. Um bom exemplo é

Ao se pensar dessa maneira, uma peça de teatro, além de escrita, é construída. Por isso se considera a ordem das cenas, quando uma começa ou termina, ou se o espetáculo está longo, ou curto demais, ou quando um personagem entra ou sai, quantos atores estão em cena, quem está esquecido em cena durante vinte minutos sem ter o que fazer, quem está esquecido no camarim sem ter motivo para retornar ao palco, quando será necessário mudar de cenário, e se haverá tempo e dinheiro para essa mudança. Como se vê, grande parte das preocupações de um dramaturgo são questões de planejamento, onde o que importa é a construção de um espetáculo. A etimologia da palavra inglesa para dramaturgo, *playwright*, contém o sufixo “*wright*”, que dá o sentido de “construtor”, como se percebe também nas palavras *shipwright* (construtor de navios), ou *wheelwright* (artesão que constrói rodas de carruagem), portanto, o *playwright* é aquele que constrói peças de teatro.

É interessante notar que os dramaturgos sabem tirar proveito dessa construção, e a partir das escolhas que fazem comunicam temas, símbolos e sentido. Por exemplo: a oposição lado a lado de duas versões do mesmo cenário, pode representar a passagem do tempo, e a decadência da oligarquia cafeeira paulistana, como ocorre em *Amoratória* (1955) de Jorge Andrade, ou um cenário único, cerrado, sem entrada ou saída de personagens, como em *As aves da noite* (1968) de Hilda Hilst, simboliza o horror da clausura a que os personagens da peça, prisioneiros de Auschwitz, são submetidos.

Quanto ao número de cenários, essa última peça é um exemplo de como se pode aproveitar o fato do edifício teatral ser um espaço fechado, e estabelecer apenas um cenário de onde não se encontra saída¹⁶. Assim, uma vantagem de produção, a necessidade de se erguer apenas um cenário, se torna um símbolo a mais para constituir “a peça mais dramática do conjunto das obras teatrais de Hilda Hilst, dramática no sentido de estabelecer claramente um conflito, fazê-lo evoluir e dar-lhe solução, [...] na destruição e na morte”, (PALLOTTINI, 2013, p.213). Hilst faz com que um edifício interprete o papel de uma tumba, ao se apropriar de um recurso simples, como o cenário único.

Quem tem medo de Virginia Wolf? de Edward Albee.

¹⁶ Ver Parte II, Bestiário, exercício 51-Elevador.

Essa habilidade de orquestrar os elementos estruturais da peça para transmitir assuntos e temas, era a função do poeta a que Aristóteles denominava “fabulador”, ou a do termo inglês *plotter*, um enredador, o especialista em criar enredos para contar histórias sobre um palco. E mesmo, quando no teatro contemporâneo, propositadamente se evita um enredo linear (começo, meio e fim), ou lógico, o público “lê” os possíveis sentidos que a progressão das cenas apresenta:

Entretanto, as plateias percebem que as peças, que são em superfície tão diferentes quando poderiam ser, podem compartilhar uma arquitetura subterrânea. Sei o tanto que essa ideia é impopular para dramaturgos em início de carreira. Acertadamente, dramaturgos insistem que suas vozes são únicas, e não querem começar um novo projeto com uma contabilização de quantas outras pessoas estiveram aqui antes. Mas sem essa arquitetura comum que identifiquei, a particularidade de suas visões será invisível (EDGAR, 2009, p.5, tradução nossa).¹⁷

O que torna necessária a detecção dessa arquitetura subterrânea, que é comum a tantas peças, e a partir dessas, elaborar um modo de criar novas habitações para novos sonhos. A dramaturgia divide com a poesia a capacidade de aludir um sentido não presente em primeiro plano, no uso de símbolos, sobreposições, no grande painel que descrevi no ato anterior. No entanto, mesmo que seja importante se perguntar sobre o sentido inerente de qualquer escrita teatral, inclusive a dos iniciantes, primeiro se escreve, depois se pergunta o significado:

A pergunta “o que isso narra?” se desdobra em uma reflexão sobre “de que isso fala?”. Uma classificação temática é mais insatisfatória do que nunca se leva a imaginar que os autores “escrevem sobre”, isto é, que eles “tratam de um assunto”. A maioria deles antes de tudo escreve, e são os assuntos que nascem da escrita e não os assuntos preexistentes que fazem a escrita, mesmo que haja, [...], uma política de encomendas ou escritas mais intencionais que outras. (RYNGAERT, 1998, p.28)

Portanto, os exercícios de estrutura dramática dessa pesquisa não propõe um tema como ponto de partida, como: “escreva uma cena sobre intolerância”, ou outras questões que poderiam ser objeto de um texto dissertativo. Aqui se trata de usar modos de construção de uma cena: a “ironia dramática”, uma cena onde o público sabe mais que o personagem, ou “a peça dentro da peça”, quando dentro da história se encontra um grupo de teatro que apresenta outra história, ou a “troca de identidades”, quando os

¹⁷No original: “Nonetheless, audiences do recognise that plays, which are on the surface as different as can be, can share an underlying architecture. I’m aware how unpopular this idea is for playwrights beginning their careers. Properly, playwrights insist that their voice is unique, and they don’t want to start a new project with an audit of how many other people have been here before. But without the kind of common architecture which I’ve identified, the uniqueness of their vision will be invisible”.

personagens com ou sem intenção trocam de posição ¹⁸. E, a partir desses exercícios, os temas costumam vir à tona, por ser parte das inquietações de seus autores.

Outra forma de ensinar estrutura dramática pode ser a realização de resumos e descrições de peças hipotéticas. Por exemplo: pede-se aos alunos o resumo de uma peça que contenha somente um número específico de cenários, ou, de um cenário real. Caso alguém tenha acesso a uma casa em ruínas, uma loja desativada, o objetivo da oficina pode ser escrever peças de um ato para um mesmo cenário evocativo. Descrever uma peça de modo hipotético, que contenha uma estrutura determinada, é parte da estratégia de se começar pelo final. Entre elas se encontra o exercício de propor um título, antes de se escrever sequer uma linha de diálogo, ou o exercício de produzir em grupos o cartaz de um espetáculo que não existe ainda. Grande parte das respostas será descartada, mas, algumas das propostas podem ser promissoras, contudo, o objetivo principal desses exercícios é desenvolver criatividade dos alunos.

Em geral, a prática da dramaturgia é voltada à ideia de “tirar muito de pouco”. Um palco, uma cadeira, e um ator podem ser suficientes para grandes realizações. Quando se ensina estrutura, vale o conselho de Ayckburn (2002), *less is more*, menos é mais. Se for possível contar a mesma história com menos atores, menos cenários, melhor. São menos agendas disponíveis, menos material a ser comprado, alugado, menos dor de cabeça de produção. E, como veremos, há técnicas de diálogo que podem suprir a falta de um personagem em cena, de um cenário, ou outras informações não presentes na realidade da cena, como a “exposição com conflito”, onde fatos passados à cena são revelados, ou o “monólogo” e o “solilóquio”¹⁹.

Contudo, também é necessário estimular o desenvolvimento de outros saberes do teatro, como a cenografia, maquiagem e o figurino. Especialmente em projetos educacionais, que envolvam muitas pessoas, é possível distribuir funções e criar espetáculos de estrutura maior. Essa é a vantagem de produzir nova dramaturgia para movimentos sociais, organizações comunitárias, sindicatos, faculdades, onde é possível escrever cenas com muitos figurantes, fazer de uso de corais, coreografias, e mudanças de cenário que envolva dezenas de braços voluntários.

18 Ver Parte II, Bestiário, exercícios 88-Ironia dramática, 21- Carroça e 190-Troca de identidades.

19 Ver Parte II, Bestiário, exercícios 64-Exposição com conflito, 100-Monólogo I.

Se nos casos anteriores a estrutura se adequa ao que é disponível, outra forma de se desenvolver a estrutura dramática é a partir da criação de espaços. Por uma noção de senso comum, sem o edifício teatral, urdimento e orçamento não se faz teatro. Pela mesma noção, as tragédias áticas teriam sido escritas para esplendorosos edifícios de mármore à sua espera. No entanto, o que se nota ao longo da história do teatro, é que na maior parte do tempo a dramaturgia cria seus espaços, em plataformas de madeira, em praças, e como diria Boal, “até mesmo no teatro”. Ocupar espaços variados é uma constante, e não uma exceção na história do espetáculo, como explica Ashby:

O teatro começa em um espaço criado para outra coisa que teatro. Sendo a última das artes a florescer, o teatro não emerge antes que outras instituições estejam no lugar e funcionando; somente então os atores começam a infiltrar os edifícios e estruturas originalmente designadas para outros propósitos. Uma grande parte da história do teatro diz respeito à adaptação de espaço encontrado para uso dramático: o drama medieval começou na igreja; o primeiro teatro com prosênio, o Farnese, foi criado como uma arena de equitação; o teatro elisabetano nasceu em currais de tourada e pátios de estalagem; as elaboradas mascaradas de Inigo Jone eram mantidas em salas de banquete; tanto os franceses quanto os ingleses usaram quadras de tênis como teatros; Max Reinhardt criou um teatro dentro de um salão real; Eugene O'Neill começou em um cais da Nova Inglaterra e ascendeu para um estábulo no Greenwich Village; Richard Schechner acomodou seu *Dionysos* em um estacionamento. Eu dirigi minhas produções mais recentes em uma loja vazia de shopping center, um cinema abandonado, um estúdio de dança, e um grande prédio do centro que antigamente abrigava um loja de roupas masculinas. Como então é curioso, que apesar de geralmente se considerar a tragédia como algo que evolui de outras formas de performance, uma suposição tácita mantém que os teatro gregos foram erguidos especificamente para a exibição de tragédias. Embora seja verdade que *theatron* queira dizer “um lugar de onde se vê”, nada especifica exatamente o que ali se vê (ASHBY, 1999, p.80, tradução nossa).²⁰

Transformar o próprio espaço das oficinas em sala de espetáculo, no momento em que se apresenta o resultado do trabalho, é parte do mesmo raciocínio. Constrói-se

20 No original: Theatre begins in space created for something other than theatre. As the last of the arts to flower, theatre does not emerge until other institutions are in place and functioning; only then do the actors begin to infiltrate the buildings and structures originally intended for other purposes. A major part of theatre history concerns the adapting of found space for dramatic use: medieval drama began in the church; the first proscenium theatre, the Farnese, was created inside a riding arena; the Elizabethan theatre was born in bullbaiting pits and innyards; Inigo Jone's elaborate masques were housed in banqueting halls; both French and English used tennis courts for theatres; Max Reinhardt created a theatre within a *Redoutensaal*; Eugene O'Neill began on a New England wharf and graduated to a Greenwich Village stable; Richard Schechner housed his *Dyonisus* in a parking garage. I directed my most recent productions in a vacant shopping center store, and abandoned movie house, a dance studio, and a large downtown building that once housed a men's clothier. How curious it is, then, that while a tragedy is generally assumed to have evolved from some earlier performance mode, a usually unvoiced assumption maintains that the Greek theatre building was created specifically for the performance of tragedy. While it is true that *theatron* means “a seeing place”, nothing specifies exactly what was to be seen. (ASHBY, 1999, p.80)

uma bilheteria de papelão, cortina de lençol, refletores de luz improvisados com latas de leite em pó, bastidores e cenários armados em varal. Com essa prática, a máscara teatral, em vez de ser apenas aplicada a um rosto, pode ser usada para transformar um local.

Ao se “enredar” um história para o teatro, além de ser possível começar pelo “onde”, pelos cenários, o real (em que teatro, em que lugar, em que praça), o imaginário (em qual ou em quantos lugares se passa a história), é necessário fazer outra escolha: a moldura de tempo, no qual a história se desenrola. Nesse caso as opções são várias: do começo ao fim, de trás para frente²¹, em tempo real (tempo de cena coincide com tempo do relógio), do começo ao fim com elipses (a história avança omitindo alguns trechos), do começo ao fim com analepses, também conhecido por *flashback* (a história avança, volta ao passado, e depois avança novamente), e seu contrário, a prolepse, o *flash forward*, (a história pula para frente, e depois volta), tempo alargado (o tempo de cena anda mais devagar que o tempo do relógio), onde, por exemplo, há cenas onde um personagem pensa enquanto os demais permanecem “congelados”, ou com tempo acelerado (o tempo de cena é mais rápido do que relógio), como quando vemos as décadas, séculos avançando em poucos minutos de cena. Ou, uma mistura de alguns, ou todos desses elementos. Para não confundir os alunos, cada procedimento de organização temporal pode ser objeto de um exercício de escrita, no qual se cria uma cena curta que utiliza um desses recursos.

Outro elemento estrutural da dramaturgia, que pode ser praticado através de exercícios, é a didascália, mais conhecida como rubrica, que são as informações do autor, geralmente impressas em itálico, que orientam quanto modos se dizer uma fala (“irônico”, “colérico”, “gritando”), os movimentos dos personagens em cena (“senta-se na poltrona e cruza as pernas calmamente”), e descrições de cenário (“um escritório de advocacia dos anos 1960, fichários, estantes, etc.”). A didascália serve para que o dramaturgo explique sua concepção de espetáculo, da interpretação dos atores, e das marcações de cena, mas, também, para que explique com clareza suas intenções quanto ao texto.

No entanto, como o teatro é uma arte colaborativa, essas indicações do autor podem ser seguidas ou não, e, em muitos casos, não é seguida. Os atores são artistas tão

21 Um exemplo famoso de peça “de trás para frente” é *Betrayal* (1983) de Harold Pinter.

ou mais criadores que o dramaturgo, e podem decidir que o “irônico” não funciona, e preferem o “sedutor”, e quando são bons atores, o resultado é muito melhor que o imaginado pelo dramaturgo. Do mesmo modo, o diretor do espetáculo pode julgar os movimentos de cena, e a descrição dos cenários estabelecidos pela didascália, como não sendo condizente com sua visão, estilo pessoal ou linguagem cênica adotada.

Porém, mesmo que ao fim não seja obedecido, nada impede que o dramaturgo registre no papel sua versão do que seria a direção do espetáculo. Muitas vezes, a primeira edição de uma peça registra as decisões da estreia, que nem sempre estavam ao encargo do dramaturgo. Em outros casos, a peça é preparada para a leitura, com didascálias de sabor novelístico, para a fruição do leitor. Um exemplo disso é a edição de *O pagador de promessas* de Dias Gomes, com sua didascália descritiva e sensorial: “e os traços regulares, com exceção dos lábios grossos e sensuais e das narinas um tanto dilatadas” (GOMES, 2006, p.27).

Como exercício, os alunos podem ser instados a escrever uma cena *com e sem* didascália, para testar a relevância de algumas informações. Na empolgação da primeira versão, algumas recomendações podem ser dispensáveis, ou óbvias no contexto da cena, como “eu te amo (*apaixonado*)”, ou marcações de cena irrealizáveis, “(*João oculta sua raiva*)”, que só fazem sentido no papel, e que deixam os atores na delicada posição de reconhecer que só podem trabalhar com o que é demonstrável, e não o que é invisível. Outro exercício interessante é pedir aos alunos que escrevam a didascália um para o outro, dessa forma, o autor entende como sua cena pode ser objeto de interpretações variadas²².

Outro ponto que o estudo da estrutura dramática deve atender é a coerência da peça de teatro. As perguntas do primeiro ato são respondidas no último, o que se demonstra acerca de um personagem não será contradito posteriormente, o fim não é precipitado, ou longo demais, o começo não é arrastado, e o desenvolvimento não é confuso. Para tirar proveito dessa coerência, um dramaturgo pode preparar uma cena com antecedência. Uma cena simples de café de manhã entre mãe e filho, como se dá no início do Ato III de *Eles não usam black-tie*²³ (1958), é rico em subtexto e conflito, pois

22 Ver Parte II, Bestiário, 166-Rubrica I e 167- Rubrica II.

23 GUARNIERI, 2010, p. 75-77

o público sabe que Tião está decidido a furar a greve, e esconde isso da mãe, Romana, que se preocupa com a violência que o filho venha sofrer no confronto com a polícia. A cena é um bom exemplo de como uma informação dada mais cedo, pode ser colhida mais tarde, para benefício da peça.

Para conseguir momentos assim, é preciso desenvolver uma visão global da obra. A prática mais indicada para isso é o uso de um quadro de avisos²⁴, onde se afixa numa parede cada cena, cada ato, para se entender como a peça se desenrola, ou, também, se faz diagramas, fichários, resumos expandidos, ou qualquer forma onde se possa visualizar a estrutura, e como essa pode ser transformada, expandida, ou abreviada. Essa visão geral é ainda mais importante em projetos que se decidam por uma estrutura não-linear, ou ainda, quando se quer aparentar a ausência de estrutura, justamente, para que o dramaturgo não se veja perdido em seu próprio caos.

Começar o processo de criação de uma peça de teatro, através do desenvolvimento da estrutura tem seu contraponto no processo que se baseia na criação de personagens, como veremos no Ato IV. Exercícios de um tipo e de outro podem ser intercalados, para evitar a construção de uma peça somente a partir do enredo. Caso contrário, os personagens podem se “rebelar” contra o enredo cuidadosamente preparado pelo dramaturgo, ou, por outro lado, um enredo específico exigirá um personagem com outras características. A prática ideal para evitar esse descompasso é manter o desenvolvimento do enredo em paralelo com o desenvolvimento dos personagens.

Desse modo, há duas modalidades de exercício: uma voltada para a elaboração de enredos, onde se pondera sobre a ordem dos eventos e seu efeito na composição da peça, chegando mesmo ao planejamento de cada *beat*²⁵, como aconselha o dramaturgo britânico Alan Ayckburn (2002), mesmo antes de se escrever a primeira fala; e a outra modalidade se constitui de exercícios aparentados com os que atores realizam para a criação de personagens, como a redação de biografias fictícias²⁶, descrições e perguntas que a princípio parecem irrelevantes: qual é a cor dos olhos do personagem,

24 Ver Parte II, Bestiário, 151-Quadro de avisos.

25 Um *beat* é uma unidade mínima de ação dramática que consiste de uma ação, uma reação e uma mudança.

26 Ver Parte II, Bestiário, exercício 83-Ibsen.

preferências gastronômicas, afiliações futebolísticas, traumas infantis, escolha de roupas, formação profissional e escolar, relações familiares²⁷, até o ponto em que os personagens ganham vida dentro da mente do dramaturgo, o que facilita a posterior realização da peça (DUNNE, 2009).

Pode ocorrer que um gênero, ou uma ideia específica requeira mais tempo em uma dessas modalidades de desenvolvimento, por exemplo: um monólogo centrado em um personagem único talvez requeira mais tempo para exercícios de desenvolvimento do personagem, e uma fábula para teatro infantil, ou uma história de mistério policial, exija mais tempo de elaboração para o enredo, quando o que mais importa são as intrincadas reviravoltas da história.

No entanto, para os impacientes, é possível adotar a prática de escrita que o dramaturgo Harold Pinter ao menos dizia empregar, escrevendo ao improvisado, sem saber qual seria o final, ou quem eram seus personagens, como também fazia o dramaturgo sueco August Strindberg, que escrevia explorando o inconsciente, em ritmo acelerado, com poucas correções, para alcançar maior crueza de sentimentos e ideias²⁸. O resultado dessa estratégia de criação pode ser surpreendente, e, mesmo que talvez não sirva a todas as pessoas, pode ser testado entre os demais exercícios de criação dramaturgica.

Da mesma maneira com que os atores experimentam diversos modos de se preparar fisicamente e mentalmente para um espetáculo, fazendo longos treinamentos e pesquisas, aprendendo um sotaque ou uma habilidade específica, como truques de baralho, tocar pandeiro ou dançar valsa, o dramaturgo, iniciante ou experiente, pode experimentar diversas estratégias de trabalho, que melhor servem ao projeto, como, por exemplo, quais peças e dramaturgos consultar, e que outros materiais podem ser relevantes ao tema: canções, lugares, acontecimentos históricos, obras de arte, etc.

Quanto à técnica da colagem em dramaturgia, temos o exemplo da peça *Brasileiro, Profissão Esperança* (1969), que nem sequer apresenta diálogos e cenas convencionais. Paulo Pontes, o dramaturgo, combinou canções e crônicas de Antônio Maria e canções de Dolores Duran, que por elas mesmas já estão carregadas de

27 Ver Parte II, Bestiário, exercício 152-*Questionário*.

28 Ver Parte II, Bestiário, 140-*Pinter*.

dramaticidade, enredos, ironias e personagens. No trecho abaixo estão sobrepostos uma crônica de 1959 de Antônio Maria com a *Canção da Volta*, composta e gravada por Dolores Duran em 1955:

ELE. Amanhece em Copacabana e estamos todos cansados. Todos no mesmo banco de praia. Todos que somos eu, meus olhos, meus braços, minhas pernas, meus pensamentos e minha vontade.

ELA. (*Canta*) Hoje volto vencido

a pedir pra ficar aqui

meu lugar é aqui

faz de conta que eu não saí (PONTES, 1997, p.58)

Assim, simplesmente reordenando os seus ingredientes, Pontes demonstra que muitas vezes a vida já nos oferece o material pronto de uma peça, e tudo que temos que fazer é selecionar, editar e apresentar um todo orgânico. Ora, essa capacidade de observar e esculpir uma peça de teatro a partir do que é dado pela realidade é o perfeito exemplo de como a estrutura dramática pode ser simples, e ao mesmo tempo difícil de dominar.

Dentro da noção de “simples, mas difícil”, encontra-se o arco dramático, uma relação de causa e consequência, que conduz o começo ao fim da peça. Essa estrutura recebeu várias definições e descrições, de teóricos como Gustav Freytag, William Archer e Lajos Egri. Grande parte do teatro do século XX se rebelou contra essa estrutura, embora ela nunca tenha desaparecido por completo, e hoje permanece sendo empregada em larga escala no audiovisual. Compreender essa estrutura é importante para analisar as peças clássicas escritas no passado, e, principalmente, para entender de onde surgiram os rumos do teatro contemporâneo.

Para descrever os eventos que compõem o arco dramático, em geral se usa termos descritivos como “clímax”, “queda”, “crise”, o que facilita na hora da explicação, mas pode levar a uma compreensão errada, de que sempre haverá nas peças ao que se assemelhe ao sentido literal dessas descrições. Ao se comparar diversas peças, é possível reparar que o clímax pode ser um beijo, uma morte, um discurso ou uma coreografia. Mas é preciso fazer uma escolha entre essas denominações, usando-as em

conjunto de exemplos contrastantes, para demonstrar a variedade que caracteriza as peças de teatro.

Entre os termos e expressões descritivas de momentos da estrutura dramática, os que mais costumam se repetir são “evento incitante” e “clímax”, como pergunta e resposta, o evento que dá início a história e o que a conclui. Em Aristóteles, há também uma descrição do “evento incitante” ao início, que conduzirá a um final, onde haverá um “clímax” à sua espera:

Em toda Tragédia há o nó e o desenlace. O nó é constituído por todos os casos que estão fora da ação e muitas vezes por alguns que estão dentro da ação. O resto é o desenlace. Digo pois que o nó é toda a parte da Tragédia desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim. (ARISTÓTELES, 1993, p.93)

Os termos “nó” e “desenlace”, adotadas nessa tradução de Eudoro de Souza, podem passar a impressão de que se trata de dois momentos isolados da estrutura dramática. Melhor seria um “atar”, que se refere a todo processo de criação de conflito dramático, que não ocorre necessariamente no início da peça, que é correspondido por um “desatar”, também não necessariamente ao final da peça. Deste modo, tensão e distensão são orquestradas pelo dramaturgo, do início ao fim, de cena em cena, para criar sentido ao texto.

Quanto aos outros momentos do enredo, a variedade de denominações aumenta, bem como o uso de expressões subjetivas como “tudo está perdido”, “o inimigo se aproxima”, “a volta pra casa”, e o que mais servir de caráter ilustrativo. Essas expressões são todas carregadas de senso comum, não podendo ser tomadas por uma gramática da dramaturgia. Sua função é detectar elementos de construção que se repetem em maior número de peças de teatro.

Existem diversos modos de explicar um arco dramático, por exemplo: no início da peça, se estabelece o mundo em que os personagens vivem, e onde nos familiarizamos com o ambiente e seus tons, o gênero de peça, eventuais contradições, questões do passado, um retrato do mundo que precede a história. Ocorre então um *evento incitante*, que põe esse mundo em desequilíbrio. Pode ser um problema qualquer, uma descoberta, uma proposta de casamento, uma fuga, um plano, uma desafio, uma

briga, uma revolta, uma descoberta, uma chegada ou uma partida. Em todo caso, é algo determinante, que acontece com um, dois ou todos os personagens.

Estabelece-se um *protagonista*, que move a ação do evento iniciante ao clímax, seu arco dramático coincide com do enredo, sendo, portanto, quem conduz a história aos olhos do público. Em oposição ao protagonista, há um *antagonista* que o impede de alguma forma, talvez por disputar o mesmo objetivo, por algum motivo psicológico, por dever profissional, como nos casos em que o protagonista é criminoso, e o antagonista representa a lei, ou vice-versa. O antagonista pode simplesmente ser a pessoa amada que não corresponde ao ardor do protagonista. Comumente, o antagonista não é uma pessoa, podendo ser uma lei, uma sociedade, uma imposição divina.

No melodrama²⁹, o protagonista é o mocinho, e o antagonista o vilão, como ainda se vê em parte do cinema hollywoodiano, e nas telenovelas. Na tradição do drama psicológico do século XIX, o embate entre protagonista e antagonista é uma luta entre iguais, daí a predileção por dramas familiares, como se percebe nas peças de Ibsen e Strindberg, e as peças de “casa de campo” de Chekhov, onde pessoas cultas, de alta classe, disputavam o que David Mamet define como “o perfeito jogo de futebol”:

O que nós esperamos do jogo perfeito? Nós queremos que nosso time entre em campo e destroce o adversário desde o primeiro momento, impondo uma goleada até o apito final? Não. Nós desejamos um jogo acirrado que contenha muitos e deliciosos reveses, mas que podemos ver retrospectivamente como sempre haver tendido em direção à uma conclusão desejada e inevitável. Nós queremos, efetivamente, uma estrutura em três atos (MAMET, 2000, p.106, tradução nossa).³⁰

Quanto à tragédia ática, também se apresenta uma dramaturgia sem vilões e mocinhos, como em *Antígona* de Sófocles, onde não fica claro quem teria a razão, tio ou sobrinha, e em *Édipo Rei*, onde o protagonista e o antagonista são a mesma pessoa, o que transfere o conflito dramático para dentro do personagem.

Após o *evento incitante* o protagonista toma uma *decisão*. Essa decisão gera a *grande questão dramática* que vai levar a peça inteira para ser respondida. Essa decisão

29 O melodrama é um gênero de teatro do século XIX, bastante popular, caracterizado por grandes espetáculos, acompanhamento musical (daí o nome), e uma moralidade bem maniqueísta, tendo influenciado o cinema e o folhetim de rádio e televisão.

30 No original: What do we wish for in the perfect game? Do we wish for Our Team to take the field and trash the opposition from the First Moment, rolling up a walkover score at the final gun? No. We wish for a closely fought match that contains many satisfying reversals, but which can be seen, retroactively, to have always tended toward a satisfying and inevitable conclusion. (MAMET, 2000, p.106)

pode estar crivada de dúvidas como acontece em *Hamlet*, onde se pergunta se ele vai ou não vingar seu pai. Em seguida, essa “grande questão dramática” pode reverberar em vários planos, e responde pelo cerne do interesse que um texto possa ter. A grande questão dramática gera mais *conflito*, *crise*, *complicações* que se sucedem numa intensidade crescente. Esse *crescendo* desemboca numa queda, o momento do “*tudo está perdido*”, em caso de final feliz, ou comédias, já que esse momento costuma estar no meio da história, como um reflexo contrário do que será o final da peça, e, por esse motivo, se faz um “*tudo está ganho*” quando se trata de peças com desfecho infeliz, dramas (aqui como gênero), ou tragédias. A isso se segue um momento de *esclarecimento*, onde o protagonista recebe ou conquista a chave para responder sua questão. A questão é respondida, o que leva ao *clímax*, que é sucedido por um breve *desfecho* onde o mundo volta ao como era antes, numa visão de mundo mais cínica, ou levemente transformado, em caso haver espaço para mais otimismo (DOWNS e RUSSIN, 2004, pg. 75).

Os dramaturgos sabem que essas estruturas fazem parte das expectativas do público, e, ao usá-las ou não, ao mudar ou inverter sua ordem, surpreendem os espectadores, que podem ser levados a esperar que um evento suceda ao outro, quando se dá o contrário. Por exemplo, o momento do “mundo em ordem” pode ser suprimido, e a peça começa com um evento incitante, sem dar muito tempo para o público respirar, como em *Vestido de Noiva* (1943) de Nelson Rodrigues, onde o atropelamento da personagem central, Alaíde, tem o efeito de iniciar a história com brusquidão.

No entanto, há peças que deliberadamente se opõem a esta sequência causal de eventos, para não envolver o público na ilusão dramática, para não prender ninguém ao “nó” a que Aristóteles se refere. É o que se nota em *A comédia do trabalho*, (2000) de Sérgio Carvalho, Márcio Marciano e colaboradores. Nela vemos interpostos poemas:

ATOR QUE REPRESENTA NÚLIO – Dentro de instantes, os senhores me verão representar Núlio, o suicida. Como estudo para uma personagem tão triste, pensei em minha própria situação e compus os seguintes versos. Permitam-me declamá-los:

Sou um ator de teatro

Apesar do amor ao ofício

As contas de casa não pago com isso.

Tenho saudades do dia
Em que era um ator-mercadoria
Fazia anúncios, vinhetas, reclames
Vendia carros, viagens, salames
E tudo fazia sentido
Porque meu cabelo não tinha caído.
Pensei mesmo que a vida era bela
Quando fiz um garçom numa telenovela.
Alguém aí tem outro emprego
Que volte a me dar sossego?
No mundo da mercadoria
Coisa má é não ser mercadoria.
Obrigado. [*Curva-se para agradecer os aplausos.*]
Voltemos à peça. (CARVALHO, MARCIANO, et ali. 2008, p.119)

Ao se referir à peça e a necessidade de retornar à ela, os autores estão lembrando o público de que assistem uma peça de teatro. Além de poemas, a peça contém diálogos, quase que “convencionais”:

LEONID – Quem é essa mulher?
CREONID – É uma bolchevique.
DOMINIC – Foi um engano de nossa segurança. Esta é a sra. Liu-Liu, a maior humanista do nosso tempo.
CREONID – Humanista?
LEONID – Parece interessante. Encantado. (Id., 2008 p.111)

E também coros, retomando o uso do teatro clássico, onde também o épico, o narrativo, irrompia a ação como comentário, exposição e poesia:

CORO DE DESEMPREGADOS – Nome sujo?
Isso é brincadeira
Eu não tenho mais crédito
Nem para roubar na feira. (Id. 2008, p.102)

Além disso, o texto prevê o uso de cartazes e atores que saem e entram nos personagens à vista do público, como se observa na fala que antecede o poema do “ator

que representa Núlio”. E sobrepondo-se a heterogeneidade da escrita, não se desprende da leitura uma história com começo, meio e fim, nem muito menos um protagonista e um objetivo dramático. Claramente de inspiração brechtiana, *A comédia do trabalho*, não precisa lidar com as dificuldades de exposição do teatro “dramático”, que precisa envolver o público, tendo que mostrar e narrar ao mesmo tempo, como explica Edgar:

A vantagem do teatro épico de Brecht reside em seu caráter de tempo presente: há pouca necessidade de exposição, vemos tudo que precisamos ver. A desvantagem não é apenas o fato de que peças com muitas cenas pequenas tem mais dificuldade em nos engajar, pois cada nova cena requer um novo ambiente para se acostumar, e com frequência (no caso de Brecht) um novo grupo de pessoas para se conhecer; mas também, por fazer escolhas tão visíveis, o dramaturgo se intromete entre nós e a ação, impedindo-nos de nos identificar completamente com o que se passa em cena. É claro, isso é exatamente o que Brecht queria fazer (EDGAR, 2009, p.107, tradução nossa).

Mesmo não estabelecendo uma história com protagonista que envolva o público na ilusão que o poeta inglês Coleridge definiu como “a voluntária suspensão da descrença”³¹, o teatro épico, como todos os outros, organiza-se através da divisão de cenas. A cena pode ser definida desse modo: “uma cena acaba e uma nova começa sempre que há uma mudança de tempo ou de lugar”³². (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.100, tradução nossa). Assim, a peça se divide sempre que chegamos a outro local, ou quando se avança ou se recua no tempo. Dividir o texto desse modo auxilia na parte técnica, pois agora sabemos quando mudar a luz, quando inserir música, quando trocar o cenário ou baixar a cortina.

Uma divisão mais clássica, e que hoje pode ser usada para se organizar o “entra e sai” dos atores, é a cena francesa. “Uma cena francesa começa sempre que um personagem entra e/ou sai, e continua até a próxima entrada e/ou saída”³³. (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.101, tradução nossa). Hoje raramente se faz essa divisão em edições ou manuscritos, por ser considerada desnecessária à produção, que se preocupa mais com luz e cenário. Cena, ou cena francesa, é um microcosmo dentro do cosmos da peça, é em um todo em si mesmo, com começo, meio e fim. Tanto é assim que certas cenas

31 “the willing suspension of disbelief”

32 No original: “One scene ends and a new one begins whenever there’s a change of time and/or place”. (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.100)

33 No original: “A French scene begins whenever a character enters and/or exits, and continues until the next entrance and/or exit”. (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.101)

podem ser apresentadas isoladamente, como material para teste de atores ou exercícios, ou podem ser vistas como um poema, que se basta por si só.

O conjunto de cenas, que forma um bloco estrutural da peça, constitui um ato. O ato é “a maior unidade dentro de uma peça”³⁴ (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.97, tradução nossa). Um ato é, para a peça de teatro, o que o capítulo é para o romance. Nem sempre um ato é sucedido por um intervalo. Mas em peças de longa duração, geralmente se estabelece um intervalo entre os atos. Daí que peças de cinco atos, como *Fedra* (1677) de Racine, podem aparentar ter dois atos, quando se tem em mente a parte do espetáculo que precede o intervalo, e a que vem a seguir.

A quantidade de atos é usada para definir formatos de peças de teatro. O *one-act play*, ou peça de um ato, como *O Juiz de Paz na Roça* (1838) de Martins Pena (designada de *comédia de um ato*), é geralmente uma peça de extensão menor, algo em torno de trinta a quarenta minutos. Peças de maior extensão, próxima a de um longa-metragem, são as peças em dois atos, como *Gota d’água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, que eles chamaram de *drama em dois atos*. Ou, como fazem muitos dramaturgos, a peça é designada não pelo número de atos, mas pelo número de cenários, ou *tableaux*, como *Amor* (1933), de Oduvaldo Vianna, uma *sátira em três atos e trinta e oito quadros*.

Uma peça de teatro pode ser intitulada basicamente de qualquer coisa: tragédia, comédia, drama, peça de teatro, monólogo, texto teatral, arlequinada, mascarada, baile, sátira, entremez, interlúdio, jogo, farsa, etc. Essas designações às vezes incorrem numa expectativa de uma estrutura específica, no entanto, ninguém detém a descrição exata do que vem a ser determinado gênero teatral. O que se pode fazer é ler determinado número de peças, que portam a mesma designação, e procurar por semelhanças. Mas sempre haverá textos que põe em xeque o que se espera de um gênero, por desconhecimento do que um “entremez” seja de fato, ou por rebeldia de artista.

Para a criação de nova dramaturgia, não há que se pensar em formas fixas, e sim, elementos que podem ser arranjados à imaginação e ao gosto de quem cria. E o repertório de utilização dessas estruturas, como personagem, enredo, diálogos, se

34 No original: “The largest unit in a play is an ‘Act’”. (DOWNS e RUSSIN, 2004, p.97)

encontram em peças de teatro, romances, contos, espetáculos, filmes e séries, onde quer que seja, o que reforça a necessidade de uma formação abrangente para dramaturgo, para ter o que dizer em suas criações.

A variedade de caminhos que essas estruturas dramáticas possibilitam é tão grande quanto o número de impressões digitais no mundo. O que é ao mesmo tempo uma coisa boa, e assustadora. Motivo pelo qual essa pesquisa procura saber como se estimula a criação de nova dramaturgia, por diversas estratégias, para auxiliar o surgimento de novas maneiras de expressar o ser humano em peças de teatro, em sua arquitetura no tempo e no espaço.

Ato IV O desenvolvimento de personagens e a arte do diálogo

Quando comentamos uma peça de teatro, o que vem primeiro à mente são seus personagens e falas mais importantes. Certos personagens nos dão a impressão de serem mais reais do que pessoas ao nosso redor, e falas memoráveis de peças são citadas em diversas instâncias, como uma lembrança do impacto emocional que uma peça de teatro nos tenha causado. Para alcançar essa intensidade, o desenvolvimento de personagens e a redação dos diálogos requer atenção especial no ensino da dramaturgia, e no processo de escrita. Devido a extensão dos temas personagem e diálogo, nesse ato vou me ater ao teatro dramático. Por teatro dramático entendo um teatro mais centrado nos diálogos, e que tenha conflito, e enredo com começo, meio e fim. Para outras linguagens teatrais, o desenvolvimento dos personagens e a escrita dos diálogos apresentará outras características, do que a das peças selecionadas nos exemplos que se seguem.

Contudo, apesar da importância dos diálogos, a prática da dramaturgia não é apenas definida por esse aspecto. Como a sequência de falas é a parte visível da peça, e sua estrutura é menos aparente, confunde-se o todo da peça com seus diálogos, apesar de que grande parte do que constitui uma peça seja elementos visuais, e o que é descrito na didascália, além dos gestos e ações dos atores, que podem ser tão importantes quanto o que se fala. Não menos importante, uma peça pode ser destituída de diálogos, como se dá na pantomima³⁵, ou espetáculos circenses, e mesmo um espetáculo de dança pode ser escrito em sua sequência de cenas e atos, na escolha de ideias, imagens, sentimentos e música.

Por outro lado, a criação de personagens, se iniciada pelo dramaturgo, é concluída pelo ator. O dramaturgo trabalha a estrutura, o subterrâneo da caracterização de um personagem, como caráter, extração social, formação, e o ator, a partir dessa estrutura, cria um modo de sentir, de andar, e de falar, daí se diz “interpretação teatral”, onde o ator interpreta a criação do dramaturgo. Por esse motivo, quem escreve deve procurar facilitar a vida de quem atua, com um material estimulante, sobre o qual o ator tenha o que criar.

35 A pantomima é um gênero teatral que utiliza a mímica, atuação, música e dança.

Desse modo, mesmo que um dramaturgo não tenha que saber atuar, deve ao menos saber construir um personagem “dentro de si”, dentro de sua própria imaginação, para que seu retrato seja convincente sobre as páginas. Nos casos em que o dramaturgo não seja envolvido com o trabalho sobre o palco, deve procurar no processo de escrita a mesma busca por profundidade psicológica, por criatividade e pela capacidade de retratar, que é treinada e exercida pelos atores.

Para isso existem vários exercícios, como redigir biografias fictícias, e questionários, aos quais me referi no ato anterior, mas também atividades como a improvisação teatral, e exercícios de escrita criativa como descritos na Parte II, contudo, há outras formas de se abordar o desenvolvimento de personagens, observando a técnica de grandes dramaturgos brasileiros, e procurando detectar suas estratégias de composição.

No início de uma peça, há a dificuldade de apresentar o personagem, pelo fato de que no gênero dramático, o autor precisa ao mesmo tempo começar a narrativa da história, e apresentar seus personagens e seu mundo. Na cena inicial de *O Noviço* (1845) de Martins Pena, há um bom exemplo de como isso pode ser alcançado. É um solilóquio – um personagem falando consigo mesmo - que exerce a função dupla de narrar o passado do personagem e mostrar quem ele é. Ambrósio conversa com o público, informando suas circunstâncias de vida e se apresentando:

AMBRÓSIO, só, de calça preta e chambre – No mundo a fortuna é para quem sabe adquiri-la. Pintam-na cega... Que simplicidade! Cego é aquele que não tem inteligência para vê-la e a alcançar. Todo o homem pode ser rico, se atinar com o verdadeiro caminho da fortuna. Vontade forte, perseverança e pertinácia são poderosos auxiliares. Qual o homem que, resolvido a empregar todos os meios, não consegue enriquecer-se? Em mim se vê o exemplo. Há oito anos, era eu pobre e miserável, e hoje sou rico, e mais ainda serei. O como não importa; no bom resultado está o mérito... Mas um dia pode tudo mudar. Oh, que temo eu? Se em algum tempo tiver de responder pelos meus atos, o ouro justificar-me-á e serei limpo de culpa. As leis criminais fizeram-se para os pobres... (PENA, 1990, p.188)

No trecho “mas um dia pode tudo mudar”, existe um prenúncio do que acontecerá no decorrer da história, que serve para criar expectativa no público. E em “o como não importa; no bom resultado está o mérito...”, o personagem incita a curiosidade no público para acompanhar a revelação, de como esse personagem fez fortuna. Nesse exemplo fica claro como a apresentação de um personagem pode se

entrelaçar tão bem com a construção do enredo. Queremos conhecê-lo melhor, porque sua circunstância é interessante, e queremos saber o que vai acontecer com ele, porque é um personagem peculiar.

E em seguida, para desenvolver o restante da obra, uma forma bastante comum de definir um personagem dramático é a partir de seus objetivos. “O que os personagens fazem é seguir seus objetivos, [...] Como disse Chekhov: diga-me o que você quer e eu te direi quem você é”. (EDGAR, 2009, p.48, tradução nossa)³⁶. Exercícios baseados no que um personagem tem por objetivo apresentam várias vantagens, entre elas, a possibilidade de criar histórias centradas na obtenção ou não de determinado objetivo. Por exemplo, se um personagem é obsessivo, como o Euricão de *O santo e a porca* (1957), de Ariano Suassuna, a história pode se desenvolver a partir dos problemas causados por essa obsessão, no caso o amor desvairado ao dinheiro.

Personagens obsessivos podem gerar histórias altamente cômicas, ou trágicas, quando essas obsessões são levadas às últimas consequências, como se dá no caso de crenças religiosas ou políticas. Um exemplo assim é o do padre Maximilian, de *As aves da noite*, de Hilda Hilst, onde o personagem escolhe tomar o lugar de outro prisioneiro na “cela da fome”, e assim, sua caridade cristã o leva à própria morte. Por essas possibilidades das obsessões dos personagens, um exercício de criação promissor é fazer listas de obsessões até encontrar uma história.³⁷

Contudo, muitas narrativas dramáticas se baseiam na ideia de um personagem que não sabe o que de fato quer. Como Edgar se refere ao filme *Cidadão Kane* de Orson Welles “um homem se propõe a conquistar um objetivo, conquista-o, mas descobre tarde demais que não era afinal o que ele queria” (2009, p.56).³⁸ Ou seja, em muitos casos as pessoas têm a obsessão errada, e se dão conta em certo momento disso, ou apenas ao final da história, como se dá no filme de Welles. As variações em torno disso apresentam possibilidades à criação dramática. Também, é possível criar personagens passivos, que não querem nada, e são por isso mesmo, alvos de outros personagens, ou da sociedade.

36 No original: What characters do is pursue objectives, [...] As Chekhov said: tell me what you want and I'll tell you who you are. (EDGAR, 2009, p.48).

37 Ver Parte II, Bestiário, exercício 112-*Obsessões*.

38 No original: A man who sets out to achieve an end, achieves it, but discovers too late that it wasn't what he wanted after all. (EDGAR, 2009, p.56)

Outro modo de trabalhar com o objetivo dramático é de cena a cena, ato e peça inteira. Perguntando-se o que personagem quer a cada momento, é possível traçar de bloco em bloco, como a cada pequeno objetivo o personagem procura atingir seu grande objetivo. Certamente, o grande objetivo não é expresso a cada momento, caso fosse assim, o personagem seria monótono, no entanto, o grande objetivo pode estar presente de modo velado, como que definindo um personagem. Em *Eles não usam black-tie* (1958), de Gianfrancesco Guarnieri, o personagem Tião é apresentado como alguém que não quer mais pertencer a uma classe social, o que o leva a trair seu pai e sua comunidade. A cada cena em que ele aparece, um elemento a mais desse objetivo é introduzido, e aos poucos, a opinião do público vai se formando em relação ao personagem.³⁹

Esse personagem também serve de exemplo, de como se pode movimentar uma história a partir de alguém que serve de “desequilíbrio”⁴⁰ a certo ambiente, família ou sociedade. No quadro II, do Ato III, Tião chega para se encontrar com o pai, Otávio, após ter furado a greve. A cena tem a preparação de um duelo, pois o público sabe da tensão e o conflito entre os dois personagens.

TIÃO (*aparecendo na porta*) – Com licença!

Todos esfriam. Mudos. Estáticos.

TEREZINHA (*depois de alguns instantes quebra o silêncio*) – Tá vendo, Tião, soltaram seu Otávio! (*Chiquinho lhe dá um beliscão. Pausa.*) (GUARNIERI, 2010, p.101).

Além da presença de um personagem em desequilíbrio com os demais, o silêncio constrangedor é quebrado por um personagem de menor status, no caso, uma menina. O que exemplifica outro modo de se criar personagens: a partir de sua função em relação ao grupo. No caso, essa menina pode ser vista como um “alívio cômico”, um personagem que faz rir em momentos de grande tensão dramática. Outros personagens podem exercer a função de “mentor” como Egeu de *Gota d’água*, em geral uma figura mais velha que possa aconselhar os demais.

Para entender quais são essas funções é preciso entender as relações estabelecidas entre os personagens. E ao se separar os personagens pelas funções que

39 Ver Parte II, Bestiário, exercício 73-Gol e Golaço.

40 Ver Parte II, Bestiário, exercício 129-Peixe fora d’água.

exercem em uma peça é possível detectar personagens dispensáveis, por serem da mesma função. Ou por outro lado, percebe-se uma função que faz falta, e que poderia oferecer novas possibilidades para a peça. Nesse intuito, existem exercícios que propõem a criação de um personagem centrado numa função, como quem julga, quem ouve, quem relata, quem acusa.

Outro modo de criar conflito, exemplificado por essa cena, é introduzir personagens que sejam bastante diferentes entre si e que estejam separados por status social.⁴¹ A menina, Terezinha, fala quando todos demais se calam, por não se dar conta da gravidade do momento. Essa “falta de noção” de personagens de status inferior, é um dos grandes instrumentos da comédia e da arte do palhaço. A diferença de status também se aplica a momentos onde dois personagens em conflito, como Tião e Otávio, alternam momentos de poder um sobre o outro. Numa cena de conflito dramático, o status parece oscilar entre dois personagens, como se dá num jogo disputado.

Além da função que um personagem exerce na peça, o seu modo de dizer, sua escolha vocabular, expressa seu nível de formação, classe social, temperamento e demais características, que explicam ao público de quem aquela pessoa se trata. Encontrar a “voz” de cada um é parte dos exercícios em dramaturgia, por exemplo, com diários e fluxos de consciência escritos na primeira pessoa do personagem, ou gravar alguém que fala de modo próximo ao registro que se quer atingir. Se o personagem tem determinada profissão, ou idade, uma atividade que pode ser feita é entrevistar alguém semelhante.

Dias Gomes em *O pagador de promessas* (1960) conseguiu caracterizar seus personagens em tom, vocabulário e status social. Por exemplo, o protagonista Zé do Burro, um homem simples do interior, e sua mulher Rosa, impaciente e enérgica, são retratados falando desse modo:

ROSA

Por quê, homem?! Santa Bárbara é tão sua amiga...

Você não está em dia com ela?

ZÉ

41 Ver Parte II, Bestiário, exercício 179-Status.

Estou, mas esse negócio de falar com santo é muito complicado. Santo nunca responde em língua de gente, não se pode saber o que ele pensa. E além do mais, isso também não é direito. Eu prometi levar a cruz até de dentro da igreja, tenho que levar. Andei sessenta léguas. Não vou me sujar com a santa por causa de meio metro (GOMES, 2006, p.26).

Assim, fica evidente logo no início da peça, a energia de Rosa e a mansuetude de Zé, através da linguagem escolhida para eles. Na mesma peça, os personagens secundários são estabelecidos do mesmo modo. O cafetão Bonitão: “Mas eu sei que tenho qualidades. É justo que eu viva de acordo com essas qualidades” (Id, p.30). Um padre intolerante: “E um burro com nome cristão! Um quadrúpede, um irracional!!” (Id, p.68), e o poeta Dedé: “Versos que, modéstia à parte, são lidos pela Bahia inteira! (Id. p.106). Isso é um bom exemplo de dramaturgo que facilita a vida de seus atores.

Apesar dessa variação de registro, por detrás de cada fala pode-se encontrar também o estilo do autor. Em Dias Gomes essa voz autoral é mais discreta, mas está presente. O dramaturgo brasileiro de voz prontamente discernível é esse citado abaixo, cujo estilo qualquer leitor frequente de dramaturgia brasileira reconheceria:

(Trevas sobre as três. Luz na firma, onde Arandir trabalha. O rapaz acaba de chegar. É cercado pelos colegas.)

WERNECK *(com um humor bestial)* – Mas então, seu Arandir! O senhor!

SODRÉ – Você não diz nada pra gente?

ARANDIR *(já inquieto)* – O que é que há?

WERNECK – Você fica viúvo e não avisa, não participa?

ARANDIR – Isola!

PIMENTEL *(batendo-lhe nas costas)* – Nem me convidou!

ARANDIR *(atônito e meio acuado)* – Que piada é essa?

WERNECK – Piada, uma ova! Batata!

SODRÉ – Viúvo, rapaz! *(Werneck com as duas mãos apanha e aperta a de Arandir)*

WERNECK – Meus para-choques!

ARANDIR – Mas qual é a graça? E isso não é brincadeira! *(olhando as caras que o cercam)* Não faz assim que eu não gosto! Werneck, para, sim? Essas brincadeiras comigo! *(Werneck rompe, com uma boçalidade feroz e jocunda)*

WERNECK – Rapaz! A tua viuvez está aqui! Em manchete! *(Werneck sacode o jornal)* Em manchete, rapaz!

ARANDIR (*exasperado*) – Você para ou não para!?

WERNECK (*triumfante*) – Lê! Lê! Beijo no asfalto! Está aqui! Traz no jornal! O título é – “Beijo no asfalto”! (RODRIGUES, 2012, p.54)

Expressões como “humor bestial”, “boçalidade feroz e jocunda”, e a exclamação “batata”, são típicos do estilo exagerado de Nelson Rodrigues, que como um poeta, está mais interessado na própria voz, do que o jeito em que outras pessoas falam. Por esse viés, Rodrigues é menos realista que Gomes, o que não o impede de também atingir uma forte caracterização de seus personagens, através de seus diálogos.

Num ponto, entretanto, os dois se assemelham: o gosto pelas frases de efeito, pelas tiradas. Nelson Rodrigues chegou ao ponto de intitular suas peças com frases de efeito como *Toda nudez será castigada*, e *Perdoa-me por te traíres*, e Dias Gomes, em *O pagador de promessas* põe o seguinte dizer na boca de Zé do Burro: “santo é como gringo, passou calote num, todos os outros ficam sabendo” (2006, p. 23). Falas dessa ordem atendem a um duplo propósito: por um lado, faz com que o público se simpatize por um personagem, criando empatia, e por outro, oferece uma citação para que as pessoas saiam da sala de espetáculo com uma parte do texto na memória.

Essa prática pode ser levada ao extremo, como no caso do personagem Pinhão, de *O Santo e a porca*, que fala na maior parte do tempo por adágios (SUASSUNA, 1984, p.17). Retomando uma prática do teatro romano, onde comediógrafos como Terêncio recolhiam dizeres do povo e as reproduziam em suas peças, como “nada que é humano me é estranho”, “diz-me com quem anda que direi quem és”, Ariano Suassuna desfila uma sucessão de expressões populares como “É por isso que o povo diz que cobra que não anda não engole sapo”, (Id.,1984, p.14), “seguro morreu de velho” e “quem vive de promessa é santo” (Id.,1984, p.17). Essa estratégia, além de servir como registro histórico dessas expressões, serve para conectar um personagem ao público, que nele reconhece sua memória coletiva, e para apresentar o personagem como alguém sabido, e de extração popular.

Se Pinhão tem um repertório variado, há também personagens que sempre repetem a mesma frase, e assim o dramaturgo constantemente relembra o público da obsessão que conduz certos personagens. Essas frases, quando cômicas, são chamadas de “bordões”, como os da *Escolinha do Pr. Raimundo*, “e o salário, ó...”. Euricão, o

avarento de *O santo e a porca* sempre repete “Ai a crise, ai a carestia!” (SUASSUNA, 1984, p.20). Esse bordão serve de *running gag*, ou uma piada baseada na repetição. Quando o ator sabe dizê-la com tempo de comédia, a cada repetição, é uma nova risada do público.

Frases assim ficam na memória do público, assim como frases que encerram um ato, ou uma peça, chamadas de *curtain line*, a fala que precede a “cortina”, quando se usa cortina, ou o cair das luzes que anuncia o fim do espetáculo. Encontrar a fala certa para esses momentos não é fácil, pois uma fala assim cumpre várias funções: algo que o personagem diria, serve à cena do momento, e indica ao público uma conclusão. Um bom exemplo é a fala final de *A moratória* de Jorge Andrade: “os que plantaram... vão começar a colher!” (1996, p.188). Dentro do contexto da peça, que se passa em uma fazenda decadente, e como uma família lida com o impacto de uma mudança histórica, essa última fala é cheia de significados, e ao mesmo tempo é simples, como algo que se poderia dizer naquele momento.

Nessa relação que os diálogos estabelecem com a história, se inclui a dificuldade de expor eventos passados dos personagens. No cinema, seria possível fazer um *flashback* e mostrar como algo se sucedeu. Mas, numa peça que opta por um cenário único, e por não “quebrar a quarta parede”, ou seja, se dirigir diretamente ao público e narrar o que dever ser narrado, a exposição desses eventos passados requer um cuidado especial.

O modo mais simples é introduzir um personagem que não sabe de eventos passados, ou que se tenham passado fora de cena. Narrar o que sucede fora dos olhos do público remonta ao Mensageiro das tragédias áticas, que vinha descrever o que era inaceitável em cena, ou que era mais poderoso de se imaginar do que mostrar. Neste trecho de *Leonor de Mendonça* (1846) de Gonçalves Dias, a criada, Paula, serve de ouvidos para ouvir a descrição de uma cena de aventura que se passou com a Duquesa:

PAULA – Senhora Duquesa, é certo o que se diz que vos ia acontecendo?

A DUQUESA – O quê?

PAULA – Um desastre?

A DUQUESA – É certo.

PAULA – Mas podia ele ser de morte?

A DUQUESA – Que sei eu? Talvez fosse: felizmente o meu bom anjo me não desamparou.

PAULA – O vosso bom anjo?

A DUQUESA – Sim. Foi um momento terrível, Paula. O duque se havia embrenhado pela floresta com a sua comitiva e alguns cavaleiros que me guardavam insensivelmente me foram abandonando, seguindo o voo de um falcão que tinham soltado: de repente o meu palafrém arrancou comigo pulando troncos, pedras e valados.

PAULA – E não caístes?

A DUQUESA – Quis ver de que se tinha ele espantado: voltei a cabeça e vi... foi horrível! Um javali que vinha sobre mim.

PAULA – Jesus, Senhor!

A DUQUESA – Perdi o tino; em vez de soltar as rédeas, puxei-as com força: ele tropeçou, caiu, e eu caí com ele.

PAULA – Virgem Santíssima... E como vos salvastes?

A DUQUESA – Houve-me por morta, porém não tive tempo para ter medo. Escrava de minha sorte e sem tentar escapar-lhe, fechei os olhos, senti o zunido de uma coisa que cortava os ares e um braço que me enlaçava pela cintura quando eu ia a cair por terra.

PAULA – Foi o senhor duque!... Bom homem!... Que muito que lhe eu já quero só pelo bem que vos há feito!

A DUQUESA – Não foi ele. Abri os olhos para ver o protetor que o céu tão oportunamente me enviara. Era Alcoforado quem me tinha salvado a vida. Por esforço de coragem sobrenatural, que ainda não sei como a achei em mim, quis-me interpor entre ele e o animal que pouco havia não tinha ousado afrontar; porém ao tropel de alguns cavaleiros olhei naquela direção e vi meu marido que de nós se aproximava: senti como uma nuvem diante dos olhos e caí desmaiada.

PAULA – Nobre mancebo!

A DUQUESA – Quando tornei a mim já ele tinha desaparecido: vi somente o javali com um venábulo que o atravessava de parte a parte. Foi preciso vê-lo para me convencer de que o que eu supunha um sonho tinha sido uma realidade. (DIAS, 1979, p.84).

Esta cena é do tipo que prova que o cinema existia antes ter sido inventado, na cabeça de escritores como Gonçalves Dias. Montar uma cena com cavalos, javalis, resgates acrobáticos, é factível, no entanto, é uma proeza técnica considerável. No entanto, a poesia da descrição nas palavras da Duquesa, se bem interpretadas, podem desenhar essa cena na imaginação do público. Os manuais de cinema repetem o mantra “mostre, não conte”. Porém, essa cena mostra que com as palavras de Gonçalves Dias, se pode contar em vez mostrar uma cena, sem prejuízo algum.

Gonçalves Dias empregou nessa cena um recurso muito utilizado na tragédia clássica francesa, como na *Fedra* de Racine, onde um serviçal é confidente aos personagens centrais, ouvindo informações em conjunto com o público. Outra versão da mesma técnica é introduzir na peça um personagem recém-chegado, ou que tem uma profissão que impele a investigar o passado dos demais, como um detetive, um jornalista, e dessa forma ouvindo revelações e informações sobre os personagens enquanto o enredo se desenvolve.⁴²

Se um personagem pode aprender com o outro, um personagem pode também preparar o público para a chegada de um personagem que virá em seguida. Dessa forma, a reputação precede alguém que ainda não foi visto em cena, e na imaginação do público, uma pessoa normal pode se transformar num monstro, numa esperança, ou que quer seja que os personagens em cena acreditem. Esse recurso é especialmente poderoso nas tragédias, onde é preciso personagens “maiores que a vida”, para estabelecer o tom trágico:

Excluindo Ricardo II e Ricardo III (que abrem suas peças), não há nenhum herói trágico shakespeariano que não seja introduzido antes de sua primeira entrada. Hamlet é discutido pelos soldados à ameia, Otelo por Iago e Roderigo, e Macbeth pelas bruxas e por Duncan. Antes da chegada de Lear, Kent e Gloucester especulam sobre as intenções dele, e antes de Timão entrar, sabemos de sua generosidade e suspeitamos que ele está sendo enganado. (EDGAR, 2009, p.44, tradução nossa)⁴³

Contudo, mesmo numa comédia como *O Noviço*, o caráter do personagem central, Carlos, é introduzido antes de entrar em cena, para aumentar a expectativa de confusão que esse vai instaurar no enredo:

AMBRÓSIO – Este levaremos com facilidade... De pequenino se torce o pepino... Cuidado me dá o teu sobrinho Carlos.

FLORENCIA – Já vai para seis meses que ele entrou como noviço no convento.

AMBRÓSIO – E queira Deus que decorra o ano inteiro para professar, que só assim ficaremos tranquilos.

FLORENCIA – E se fugir do convento?

42 Ver Parte II, Bestiário, exercício 55-entrevista.

43 No original: Apart from Richard II and Richard III (who open their plays) there is no Shakespearean tragic hero who is not introduced before his first entrance. Hamlet is discussed by the soldiers on the battlements, Othello by Iago and Roderigo, and Macbeth by the witches and Duncan. Before Lear's arrival, Kent and Gloucester have speculated as to his intentions, and before Timon enters, we have learnt of his generosity and suspect he's being take for a ride. (EDGAR, 2009, p.44)

AMBRÓSIO – Lá isso não temo eu... Está bem recomendado. É preciso empregarmos toda nossa autoridade para obrigá-lo a professor. O motivo, bem o sabes...

FLORENCIA – Mas olha que Carlos é da pele, é endiabrado.

AMBRÓSIO – Outro tenho eu domado... (PENA, 1990, p.190)

No entanto, a técnica de narrar sobre um personagem fora de cena, um evento ou uma informação, só funciona se alguém em cena sabe mais que o outro. A dificuldade é maior se os dois personagens sabem do passado um do outro, por exemplo: se os personagens são marido e mulher, ou se conhecem desde antes dos eventos representados na peça, podem surgir diálogos onde se diz o que os personagens sabem, e o público não. A isso se chama *má exposição*, onde se ouve falas como: “você sempre foi assim...”, ou “como a senhora bem sabe...”, “lembra quando fomos não sei onde...”, que soam ilógicas quando se considera a realidade de quem as diz. Em geral, esses problemas de exposição tem lugar no início de uma peça, onde o público deve ser informado das circunstâncias dos personagens. Um exemplo de boa exposição é o início de *O pagador de promessas*:

ZÉ

(Olhando a igreja) É essa. Só pode ser essa.

Rosa para também, junto aos degraus, cansada, enfasiada e deixando já entrever uma revolta que se avoluma.

ROSA

E agora? Está fechada.

ZÉ

É cedo. Vamos esperar que abra.

ROSA

Esperar? Aqui?

ZÉ

Não tem outro jeito.

ROSA

(Olha-o com raiva e vai sentar-se num dos degraus. Tira o sapato.) Estou com cada bolha d’água no é que dá medo.

ZÉ

Eu também. (*Num ricto de dor, despe uma das mangas do paletó.*) Acho que os meus ombros estão em carne viva.

ROSA

Bem feito. Você não quis botar almofadinhas, como eu disse.

ZÉ

(*Convicto*) Não era direito. Quando eu fiz a promessa, não falei em almofadinhas.

ROSA

Então: se você não falou, podia ter botado; a santa não ia dizer nada.

ZÉ

Não era direito. Eu prometi trazer a cruz nas costas, como Jesus. E Jesus não usou almofadinhas (GOMES, 2006, p. 21-21).

Nessa cena inicial, marido e mulher, Rosa e Zé, sabem qual é a sua situação, e o público não. Má exposição seria ele dizer “fiz a promessa de trazer essa cruz até essa igreja”, no entanto, primeiro, os dois expressam seu cansaço, depois, ao ser provocado pela mulher, que lhe lembrou da sugestão de usar almofadinhas para carregar a cruz, Zé fala sobre sua promessa, e agora o público sabe do que se trata. Essa informação é reforçada pela informação visual do início da cena, um homem carregando uma cruz até a porta de uma igreja. Os diálogos confirmam a suposição do público, já intrigado por essa cena inicial, e também, inteirando-se da personalidade dos dois, o estoico Zé e a prática Rosa, que prefere a comodidade.

Os diálogos do teatro por muito tempo foram em verso, e só partir do século XIX é que a prosa se tornou a forma dominante de escrita teatral. Por esse motivo, a escrita de diálogos conserva resquícios de seu passado em verso, dentre eles o uso do ritmo. Falas podem ser ágeis ou lentas, e a alternância desses andamentos altera o ritmo das cenas e do espetáculo como um todo. Por exemplo, este é um momento ágil de *A moratória*:

HELENA: Lucília!

LUCÍLIA: (*Voz*) Senhora.

HELENA: Não vai rezar a ladainha comigo?

LUCÍLIA: (*Voz*) Vou.

HELENA: Então, venha.

LUCÍLIA: (Voz) Já vai, mamãe.

HELENA: Não demore, minha filha (ANDRADE, 1996, p.91).

Como se percebe, os diálogos são ágeis, e o tempo de interpretá-los é breve, com uma atriz fora de cena sendo chamada, e por isso mesmo, gritando para a que está em cena. É um momento que requer falas breves, e uma interpretação ligeira.

Em oposição, outro momento da mesma peça, com diálogos “lentos”:

JOAQUIM: Se continuar assim, não sei onde vamos parar!

(*Helena levanta-se e volta-se para Joaquim*)

HELENA: O que foi que você disse?

JOAQUIM: Não chove, não pode haver café.

HELENA: Hoje tudo está ficando diferente! Não compreendo mais nada. De primeiro, tempo de chuva era tempo de chuva.

JOAQUIM: Não há mais café como antigamente (ANDRADE, 1996, p.33)

Neste trecho acima, o caráter da cena, intimista, reflexivo, pede falas mais longas, e pausas. Sendo trechos da mesma peça, esse paralelo entre ritmos diversos, ensina que se o ritmo for constantemente rápido, ou lento, a monotonia se instaura. Um dramaturgo como Jorge Andrade, como um poeta de bom ouvido, alterna a velocidade dos diálogos para dar movimento musical à sua peça.

Outro recurso rítmico, que provoca momentos de humor, é a quebra cômica. Há várias formas de fazê-la, entre elas, a mudança de registro formal para o coloquial, neste exemplo abaixo realizado por Martins Pena em *O noviço*:

FLORENCIA – Histórias! Sabes tu o que é mundo? O mundo é... é... (*à parte*) Já não me recordo o que disse o Sr. Ambrósio que era o mundo. (*Alto*) O mundo é... um... é... (*à parte*) E esta? (*vendo Ambrósio junto da porta*) Ah, Ambrósio, dize aqui a esta estonteada o que é o mundo.

AMBRÓSIO, *adiantando-se* – O mundo é um pélago de enganos e traições, um escolho em que naufragam a felicidade e as doces ilusões da vida... E o convento é porto de salvação e ventura, único abrigo da inocência e verdadeira felicidade... Onde está minha casaca? (PENA, 1990, p.191)

Neste exemplo, a primeira fala começa num tom sério, vem a quebra provocada pelo esquecimento. E na fala seguinte, o mesmo procedimento, só que estendendo a parte formal, o que ralenta a fala, e um ágil “onde está minha casaca?”. Fica claro como

Pena está pensando em ritmo, e atores com experiência, sabem perceber esses momentos em um texto.

Do mesmo modo que um dramaturgo pode propor mudanças no ritmo da fala, pode também inspirar os atores a se movimentarem, dando energia e à cena. Como se nota neste outro trecho da mesma peça:

CARLOS – Que não se constranja ninguém, que se estudem os homens e que haja uma bem entendida e esclarecida proteção, e que, sobretudo, se despreze o patronato, que assenta o jumento nas bancas das academias e amarra o homem de talento à manjedoura. Eu, que quisera viver com uma espada à cinta e à frente de um batalhão, conduzi-lo ao inimigo através da metralha, bradando: “Marcha... (*Manobrando pela sala, entusiasmado*) Camaradas, coragem, calar baionetas! Marche, marche! Firmeza, avança! O inimigo franqueia... (*Seguindo Emília, que recua, espantada*) Avança!” (PENA, 1990, p.192)

A intensidade cresce, o ritmo acelera, e as rubricas sugerem um começo de ação física com “manobrando pela sala, entusiasmado”, mas será o ator quem vai escolher os gestos, o tipo de marcha, e por onde se deslocar no palco. Esse é um tipo de escrita dramática que revela a experiência do dramaturgo com as possibilidades da cena e da arte do ator. Como exercício, escreve-se uma cena onde um monólogo é combinado com uma ação física qualquer. E para explorar as variações ritmo, o monólogo pode seguir uma dinâmica pré-escolhida: do mais lento ao mais rápido, ou do rápido ao lento, ou em três variações, lento/rápido/lento, e rápido/lento/rápido.

Outro parentesco com a poesia na escrita dos diálogos é o uso de subtexto, ou seja, o mais importante é o que não foi dito. Muitas vezes, o melhor de uma fala é o que é somente aludido. Por exemplo, a fala já citada de *A moratória*: “Não há mais café como antigamente” (ANDRADE, 1996, p.33), não é sobre o café propriamente, e sim, sobre a vida que mudou, a saudade do personagem Joaquim por outra época. Daí a necessidade de fazer exercícios onde se esconde o significado explícito, inicial de uma cena.⁴⁴

Por esse motivo, há um compreensível cansaço com obras dramáticas que explicam tudo, que são apresentadas com sua interpretação em anexo. Essa necessidade de impor um pouco de incompreensão ao público é assim explicada por Nelson Rodrigues:

44 Ver Parte II, Bestiário, exercício 173-*Sentimentos*.

Qualquer novidade em teatro tem de exigir do espectador uma lenta, progressiva acomodação visual e auditiva. O sujeito está vendo e ouvindo o que nunca viu e ouviu, o que desafia toda a sua experiência e todo o seu raciocínio. Portanto, uma incompreensão inicial é obrigatória. E, de mais a mais, por que a obra de arte há de ser de uma transparência burríssima? Até um soneto parnasiano preserva um mínimo de mistério, de solidão. (RODRIGUES, 1993, p.116)

As primeiras versões de uma peça de teatro costumam apresentar significados “berrantes”, diálogos sem subtexto, ou *on the nose*, expressão inglesa que quer dizer “direto no nariz”, como um soco, ou seja, o sentido da fala vem como um soco no nariz, não há espaço para elucubrar, adivinhar, ou mesmo intuir. As peças que aqui servem de exemplo são cheias de significados implícitos, podem ser lidas e encenadas inúmeras vezes, e a cada vez se abrem a novas interpretações. Como isso é atingido? Através de rescrita, ensaio e revisão, onde os sentidos originais são atenuados, são envoltos nas metáforas do teatro.

Outra questão que se apresenta na criação de personagens é o problema da coerência. Sem coerência, não há empatia, pois o público não se reconhece nas pessoas que estão em cena:

O autor, na criação de uma personagem, desenha um esquema de ser humano; preenche-o com as características que lhe são necessárias, dá-lhes as cores que o ajudarão a existir, a ter foros de verdade. Uma verdade, é claro, ficcional. Não se trata de ter uma personagem que seja a cópia real de uma pessoa qualquer, viva, existente, conhecida do autor. Mas de criar um ser de ficção, que reúna em si condições de existência; que tenha coerência, lógica interna, veracidade. Um ser que poderia ter sido, não necessariamente um ser que é (PALLOTTINI, 2013, p. 25).

Muitas vezes o que poderia ter sido, parece mais real do que é, pois, sabe-se, a vida é o teatro mais incompreensível que há. Portanto, coerente com a vida não quer dizer um personagem igual do começo ao fim da peça. Um personagem deve ser coerente em suas transformações, em sua transição de uma situação à outra, e mesmo quando “...a personagem a representar não seja coerente nas suas ações, é necessário, todavia, que [no drama] ela seja incoerente coerentemente” (ARISTÓTELES, 1993, p.78). Ser “incoerente coerentemente” quer dizer que a coerência deve retratar a instabilidade da condição humana, em seus momentos mais difíceis de explicar.

Para desenvolver a coerência de um personagem se propõe exercícios onde se testa o personagem em situações diversas, procurando saber como esse fala, age ou se adapta em relação ao seu mundo. Do mesmo modo que as pessoas agem de modo

diverso em determinados contextos sociais, um personagem pode ser flexionado em exercícios que procuram desvendar quem ele é em diversos planos. Assim, obtém-se um personagem multidimensional, que possa surpreender o público e permitir conexões e associações para quem lê a peça.

Por esse motivo que personagens de peças de teatro como *Édipo*, *Antígona*, *Hamlet*, *Macbeth* se prestam a tantas interpretações e discussões a outros campos de conhecimento. São personagens que não podem ser descritos com apenas um adjetivo, como bom ou mau. E por serem retratos tão complexos do ser humano é que despertam o interesse de especialistas de diversas áreas, com percebe Carlson:

Seguramente, nenhuma outra arte tem estimulado, como o teatro, a especulação teórica de tão grande variedade de pessoas de outras esferas de interesse. Ela é feita por filósofos e teólogos, retóricos e gramáticos, músicos, pintores, poetas e – mais recentemente – sociólogos e cientistas políticos, antropólogos e historiadores da cultura, psicólogos, linguistas e matemáticos. Por trás de cada teórico ergue-se todo um mundo intelectual e, não raro, uma disciplina absolutamente não teatral, com conceitos, vocabulário e uma sólida tradição que nada têm a ver com o teatro, mas dentro dos quais se desenvolveu uma preocupação teórica específica com essa arte. (CARLSON, 1995, p.4)

Como o teatro é uma arte que se abre para o público, onde os personagens são retratados para seduzir, para assombrar, para nos espelhar, não é de se estranhar que os seres fictícios do palco tenham tanta sobrevida no trabalho das ciências humanas. Isso ocorre, porque um personagem de teatro representa todos nós, vidas inteiras concentradas na duração de um espetáculo de poucas horas, o que, quando bem realizado, parece, paradoxalmente, mais vivo que a própria vida.

Parte II

Como se pode ensinar dramaturgia

Interlúdio

Bestiário era um tipo de livro escrito por monges da Idade Média, onde se descreviam animais, as “bestas”, existentes e inexistentes. Inexistentes para nós do mundo contemporâneo, telespectadores do *Discovery Channel*, mas para os monges que escreviam e desenhavam tais bestas, eram seres reais. Ao se criar um personagem imaginário é necessário a mesma fé no invisível, o mesmo cuidado de delinear cada traço de seu rosto, para que habite um mundo, que por mais se pareça com o nosso, também será imaginário. Por esse motivo batizei essa lista de exercícios para criação e ensino de nova dramaturgia de bestiário, para que se invente novos animais para vagar em novos mundos.

Os nomes dos exercícios são completamente arbitrários. É comum entre professores de teatro a prática de inventar e/ou batizar jogos e exercícios, como fazem as crianças. O nome serve como um truque mnemônico, um modo de lembrar um exercício em aulas posteriores. Quando não houver nota de rodapé indicando a proveniência no exercício, é porque foi criado por mim, ou foi adaptado da tradição oral de ensino de teatro, como o exercício *Espelho*, que deve ter nascido de brincadeiras de crianças. Como os exercícios de criação são objeto de tantas transformações, é difícil precisar sua autoria.

Os exercícios são divididos entre “aquecimento”, “escrita” e “cena”. Os de escrita podem ser realizados individualmente, ou em grupo. Os de cena são para ser improvisados, ensaiados em sala de aula, mas podem também ser desenvolvidos em casa como atividade escrita. Dessa forma, o que é “escrita” e “cena” pode ser uma etapa do outro, onde o que é escrito em casa se desenvolve em cena, e o que é ensaiado em cena se reescreve em casa. Os exercícios de aquecimento são em sua maioria para ser realizados em grupo, e servem tanto para aquecer os corpos, mas também para instaurar um clima de cooperação e ludicidade, no entanto, adicionei também alguns exercícios de aquecimento que podem ser feitos individualmente, para os poetas solitários.

Os exercícios de escrita e cena que forem mais promissores, na opinião de quem os realizou no papel e no palco, podem ser desenvolvidos até se tornarem uma

espetáculo curto (peça de dez minutos, peça em um ato) ou um espetáculo completo (peça em dois atos), sendo o primeiro formato ideal para se apresentar o resultado de vários alunos, num pequeno festival de peças curtas, e o segundo melhor para se apresentar o resultado de um grupo trabalhando em cooperação, para uma apresentação de final de semestre/curso, onde família, amigos e comunidade vão poder fruir o resultado dos trabalhos.

Todos os exercícios podem e devem ser repetidos, em especial os que forem de mais agrado à turma. Porém, é bom tomar cuidado para não ceder à pressão de sempre se fazer os mesmos, por comodidade e inércia, e não se tentar os que foram mais difíceis de serem realizados. O desafio que não gostamos costuma dizer mais sobre nossas deficiências do que a atividade na qual sempre nos saímos bem. Em qualquer treinamento artístico é bom intercalar o prazeroso com o árduo, para sabermos em que momento estamos, e para onde devemos seguir.

Os participantes da oficina podem ser convidados a propor suas próprias ideias em forma de trabalho em grupo ou individual. Criar estes exercícios não deixa de ser uma atividade dramatúrgica. Como um jogo ou um improviso podem “gerar” uma cena, nada melhor do que um aluno inventar seu próprio jogo, ou, como é mais comum, adaptar um jogo já existente.

Sempre é preciso estabelecer um ambiente onde se pode dizer e/ou fazer qualquer coisa, mesmo obscenidades, mesmo ideias estapafúrdias, atentando apenas a regra do respeito com o corpo e as fragilidades dos colegas. A confiança em teatro é basilar: como se pode exprimir dores, medos, raivas num ambiente coercitivo, competitivo? A maioria dos exercícios de aquecimento é voltada à descontração, à ridicularização de si mesmo, tendo por objetivo a aceitação mútua, para atingir um conceito muito forte para o treinamento do ator: “primeiro põe pra fora, depois analisa o que é”. Escrever mal antecede o escrever bem. Num primeiro momento, a dramaturgia deve ser totalmente não analítica.

Logicamente, a participação nos jogos é voluntária, caso contrário, o sentido se perde: “Antes de mais nada, o jogo é uma atividade voluntária. Sujeito a ordens, deixa de ser jogo, podendo no máximo ser uma imitação forçada” (HUIZINGA, 2000, p.9).

No entanto, os tímidos devem ser encorajados a participar, com média insistência. Aos poucos os medos se quebram e a participação se torna mais entusiasmada. Quanto à escrita, se dá o mesmo processo. A princípio, muitos não ousam ler em voz alta seus exercícios, e, com o tempo, e com ajuda dos jogos, as inibições se desfazem.

Contudo, passado este momento inicial de libertação, os alunos devem aprender analisar criticamente o que escrevem e o que o colega escreve, sem jamais adotar uma postura destruidora, como: “joga tudo fora!”. Deve-se aprender a procurar o que é bom, o que é ruim, o que pode ser desenvolvido, o que pode ser cortado. E esse trabalho só se dá fala a fala, cena a cena. E também, requer leitura dramática do que foi feito e ensaios. Quem escreveu deve ver em cena o que funciona e o que não funciona. Assim, os colegas servem de cobaia um ao outro, e aprende-se não apenas através do que se lê, e, também, pelo que acontece sobre o palco.

Estrutura da aula

Cada aula segue uma miniestrutura de três atos: aquecimento, teoria/temas e atividade em grupo ou individual. Desta forma, a aula começa em tom de brincadeira e termina com o *frisson* da cena, do teatro vivo. Esse “brincar” do início da aula pode parecer suspeito a quem não está familiarizado com a prática teatral. No aprendizado do teatro vemos que um pique-pega é a coisa mais séria, mais importante do mundo. E isso não é uma metáfora!

Após esse momento inicial, espera-se que os alunos estejam mais despertos, mais receptivos ao segundo momento, onde se aborda uma questão teórica, um exemplo de uma peça de teatro, um exemplo de procedimento técnico. É bom que essa parte seja breve, em linguagem acessível, com a participação dos alunos em debate. E servirá de base do exercício prático para ser apresentado ao final da aula, pelos alunos individualmente, ou divididos em pequenos grupos, formados pelo professor. É sempre bom evitar que as pessoas escolham sempre os mesmos colegas por afinidade. Uma boa estratégia é sortear, ou dividir a partir de quem *não* está lado a lado. Quanto mais

heterogêneo melhor o grupo. Sempre é bom lembrá-los da aceitação das ideias: ganha quem tem a primeira ideia. Cada grupo costuma ter um líder natural. Esses devem ser lembrados de estimular os colegas mais tímidos a participar.

Quando as cenas são apresentadas, aplaude-se ao final, não importando o resultado. A cena mais caótica, mais mal elaborada e realizada, merece mesmo assim aplausos. Ao menos, os alunos se expuseram e tentaram. Porém, o ministrante da oficina não deve se esquivar de apontar o que deu errado, onde deu errado e por quê. Muitas vezes, quando a cena foi improvisada, os problemas usuais são: falam todos ao mesmo tempo, ninguém se escuta, uma ideia foi imposta sobre a outra, e nenhuma delas se desenvolveu, alguém falou muito baixo ou a cena era voltada para uma direção que não era a do público (por vezes os alunos “fogem” do olhar do público por nervosismo). Se há tempo, a cena pode ser repetida com mais calma, com mais clareza de intenções. Mas, em regra geral, o que importa é o desenvolvimento, a compreensão do que foi exposto, e não a qualidade artística do que foi realizado:

O processo de desenvolvimento da capacidade de expressão é mais importante do que o produto final, motivo pelo qual não se deve enfatizar a avaliação de uma pintura, de uma dança ou de uma peça criada pelo aluno, mas avaliar seu modo de atuar, o qual nos revela o crescimento gradual de suas possibilidades expressivas (REVERBEL, 1996, p.24).

Contudo, uma oficina de teatro ensina não apenas conteúdo, mas também a avaliação da obra de arte. Para isso, uma boa prática é convidar os alunos a assistirem espetáculos profissionais para discutir em aula o que se viu e o que se entendeu.

Se uma oficina de dramaturgia deve formar público para o teatro, quando as cenas são apresentadas, o resto da turma deve ser orientado a manter silêncio absoluto, a não comentar, fazer piadas, enquanto a cena se desenrola, e colaborar com os atores em cena caso sejam convidados a isso. Alunos de teatro devem aprender a ser uma plateia ideal, atenta e respeitosa. E devem ser lembrados disso, que antes de aprender a atuar, escrever, devem aprender como ser uma plateia exemplar.

Após as cenas, os improvisos, as leituras dramáticas de exercícios, os comentários dos alunos são mais que bem-vindos. Porém, os que participaram da cena, atuando ou escrevendo, estão vedados à fala. Tudo que poderiam dizer deveria estar em cena, ou no papel, e não podem depois se justificar, ou explicar o que não ficou claro.

Caso o resto da turma não tenha entendido nada do que eles queriam exprimir, isso servirá de boa lição. Se a explicação vier antes da cena, ou da leitura (“essa cena é sobre isso ou aquilo”), pior ainda, por ter se retirado a oportunidade do público de interpretar o que se viu.

Nas primeiras semanas de aula, a parte de aquecimento e de ludicidade pode ser esticada. Não há nada de errado em se gastar metade do tempo de aula com brincadeiras, e jogos teatrais destinados a iniciantes. É o período em que a turma se conhece e os alunos aprendem a se relacionar em grupo. Nesse período, a parte teórica deve ser reduzida a um mínimo essencial. Posteriormente, essa relação pode ser compensada, com mais teoria, mais leituras dramáticas de peças de teatro, vídeos de espetáculos e discussões de textos teóricos.

Contudo, durante todo o percurso, é recomendável encerrar as aulas com apresentação de cenas, e resultados dos exercícios. Com o tempo, a turma se entrosa mais e é capaz de apresentar propostas cada vez mais interessantes, onde se acumula o conhecimento adquirido nas aulas anteriores. E também, ao deixar a cena por último se fortalece constantemente o fim principal do teatro: não a discussão, não a absorção de informações, e sim, a cena, o aplauso.

Segue uma sugestão para ordem de exercícios:

1º encontro	2º encontro	3º encontro	4º encontro
Muito prazer	Nome em roda	Dicionário	Dois perguntas, duas respostas
Espelho	Sim, e...	Um de cada vez	Eu escrevo...
Peripécia I, II, e III	História palavra a	Espelho	Adaptação II
Status	palavra/História com maestro	Conflito em dupla	

5º encontro	6º encontro	7º encontro	8º encontro
Muito prazer	Em forma de...	Espelho	Dicionário
Livre associação	Conflito imaterial	Conflito material	Poema 50 palavras
História palavra a	Cena	Ato	Cenário III
palavra	Anagnórise	Arquétipo	Elevador
Atividade			

Os exercícios *Status*, *Conflito em dupla*, *Adaptação* e *Atividade* podem ser improvisados em sala de aula e depois se tornar atividade de casa. Os alunos podem escolher uma cena de seu próprio grupo ou dos grupos dos colegas, e desenvolver a escrita de uma cena curta baseado no improviso. Depois, essas cenas são lidas na aula seguinte, e então são reapresentadas.

9º encontro	10º encontro	11º encontro	12º encontro
<i>Máquinas</i>	<i>Esculturas</i>	<i>Boxe</i>	<i>Em forma de...</i>
<i>Poema-relâmpago</i>	<i>Formatação</i>	<i>Poetastro</i>	<i>Insultos</i>
<i>O que se tem</i>	<i>Peixe fora d'água</i>	<i>Hitler</i>	<i>Leitura dramática</i>
<i>Bomba-relógio</i>	<i>Cliffhanger</i>	<i>Bomba-relógio</i>	<i>Farsa</i>

13º encontro	14º encontro	15º encontro	16º encontro
<i>Ensaio</i>	<i>Ensaio</i>	<i>Ensaio</i>	<i>Apresentação</i>

Cada encontro pode também incluir um exercício a mais com atividade de casa. Os três últimos encontros são destinados a ensaiar as cenas escritas e/ou improvisadas pelos alunos, e que eles queiram apresentar. Nem todos deverão atuar. É sempre necessário respeitar os limites dos mais tímidos, dos que preferem escrever, dirigir ou auxiliar nos bastidores, e, no teatro, nunca faltam boas funções.

O 16º encontro seria uma apresentação de um espetáculo constituído por cenas curtas, ou um espetáculo completo, produzido, dirigido e atuado pelos alunos. Caso não se tenha um teatro, o espetáculo pode ser realizado no próprio espaço da aula, com convidados, refrigerantes e salgadinhos, para mais uma vez, entender que dramaturgia é planejamento de festa!

Bestiário

Obs.: Todo exercício de escrita pode ser feito individualmente ou em grupo. Exercícios de aquecimento podem ser individuais ou em grupo. Exercícios de cena são sempre em grupo. Todos os exercícios foram por mim adaptados para essa pesquisa, alguns inspirados nas fontes constantes nas notas de rodapé, outros são da tradição oral do ensino de teatro, ou foram criados para as minhas oficinas.

Adaptação I (escrita)

Para os que têm dificuldade em criar seus próprios enredos, uma boa saída é a adaptação. Escolhe-se um mito, causo, conto, filme, episódio de série televisiva, piada, evento histórico e se muda em parte ou no todo. Muda-se nomes, local, final, começo ou meio. Esse exercício serve para um filme do qual se tenha gostado, exceto o final. Como inspiração, é bom lembrar que os gregos e Shakespeare, na maioria das vezes adaptavam histórias pré-existentes para escrever suas peças. O resultado é apresentado em sala de aula para os colegas, em forma resumida, somente o enredo, e, eventualmente, desenvolvido, escrito, ensaiado e apresentado em forma de peça em um ato, V. *Peça em um ato*, ou em espetáculo completo, com uma peça de dois atos, V. *Peça em dois atos*.

Adaptação II (cena)

O instrutor divide a turma em grupos. Cada grupo recebe uma história, uma fábula, conto folclórico, ou escolhe uma que todos conhecem. O grupo discute uma adaptação dessa história, mudando cenário, personagem, período histórico, final, começo, etc. Uma história já existente, como “Chapeuzinho Vermelho”, pode ganhar novo final ou novo gênero: por exemplo, versão terror, romance policial, etc. Em dez a quinze minutos o grupo prepara uma cena curta baseada na história que escolheram, e a apresenta.

Alfabeto (aquecimento – em grupo)

Clássico exercício de improvisação: duplas em cena começam um diálogo, onde a primeira fala deve iniciar com a letra A, e a fala seguinte com a letra B, e assim por

diante. Caráter eliminatório: quem ficar sem ideia é substituído. Quem sai deve sair comemorando. Quando a turma estiver dominando bem o exercício, pode-se propor o alfabeto ao contrário. Nas letras Z e X vale trapacear com saídas criativas.

Amargo e doce (escrita)

Os finais de uma peça de teatro podem ser “felizes” (comédia) ou “infelizes” (tragédia). Faça o seguinte experimento, escolha uma história qualquer, de um filme, um livro, ou uma história inventada, o que está em sendo escrita, e proponha um final feliz e outro infeliz. Apresente motivos pelos os quais o final é adequado a sua história, ou discuta em qual final ficou melhor e por quê.

Anagnórise (cena)

A turma é dividida em grupos. Cada grupo cria em conjunto uma breve cena de poucos minutos, onde um personagem descobre algo muito importante, que mudará sua vida para sempre. Cada grupo apresenta o resultado e se aplaude não importando o resultado. Bom exercício para brincar com revelações de melodrama “então você é a minha mãe!”, “o assassino é o mordomo!”.

Argumentos (escrita)

Comumente diálogos apresentam argumentos pró e contra determinada opinião, conceito, pessoa, etc. Faça uma lista de argumentos a favor ou contra determinada questão. Em seguida escreva uma cena onde dois ou mais personagens debatem uma ideia, um plano, ou uma questão polêmica como a criminalização do aborto, a legalização das drogas, etc.

Analepse (escrita)

Quando se conta uma história às vezes precisamos mostrar um evento que aconteceu no passado da história. É o *flashback* do cinema. Melhor não usar esse recurso cedo demais, quando o público ainda não se familiarizou com os personagens e com a história. Muitas vezes a analepse é usada como um twist, V. *Twist*, que revela um segredo sobre o passado dos personagens. Por ser um recurso bastante usado no cinema, quando usado em peças de teatro é preciso pensar em como a analepse será realizada em

cena: mudança de figurino, cenário, outros atores? Como exercício, escreva uma cena de curta duração que contenha uma analepse.

Arquétipo (cena)

Os arquétipos, ou personagens com traços gerais que se repetem, são bastante comuns na comédia, do melodrama, e no cinema. Elabore e apresente em grupo uma cena com arquétipos, com no máximo dois ou três por cena. Use, por exemplo: o vilão, o herói, o rei, o cowboy, o detetive, o vampiro, a princesa, a bruxa, o mordomo, e a madame.

Arquétipo II (escrita)

Escreva uma cena onde os arquétipos se rebelam contra o próprio arquétipo. Exemplo: o cowboy revela que é gay; a princesa e a bruxa se unem contra o patriarcado; o vilão revela ser um incompreendido, e no fundo, mais generoso e bondoso que o mocinho. Esse exercício tem a vantagem de brincar com as expectativas do público e só funciona quando o arquétipo é bem representado inicialmente para armar a quebra posterior.

Atalho (escrita)

Nesse exercício, escreva um enredo, ou uma cena, ato, ou peça, onde se desenvolve uma história que começa com determinado personagem, que chega a determinado local, ou conhece determinada pessoa, e a história prossegue então mudando de foco para esse novo local ou personagem, e assim por diante. É uma forma de variar a tendência de contar histórias centradas em torno de um personagem apenas. O formato é circular ou não: ou seja, ao final o personagem inicial pode retornar ao centro da história, o que sugere um final. Ou senão, o personagem inicial nunca retorna, e o final é simplesmente o final de uma das pequenas histórias que vão se formando. Uma história pode comentar a outra, ou as histórias podem abordar temas e questões aparentadas, como num livro de contos. Filmes como *Short Cuts* de Robert Altman ou *Relatos Salvajes* de Damián Szifron podem servir de exemplo.

Atividade (escrita)

Um modo comum de “emoldurar” um diálogo é encaixá-lo numa ação cotidiana que os personagens estejam fazendo. Por exemplo, dois rapazes conversam sobre sua vida, seus

sonhos e frustrações enquanto lavam um carro. A cena fica bem chata se nós os ouvirmos apenas conversando. Mas, com a ação de lavar o carro, nós observamos atentamente a vida real sendo flagrada em cena. Experimente com tricotar, lavar a louça e o clássico beber e comer à mesa. Tentar descobrir outras atividades mundanas que podem servir de pretexto para que os personagens conversem. *V. Papa na piscina.*

Ato (escrita)

Após uma explicação teórica do que é um ato, com exemplos de algumas peças, a turma dividida em grupos prepara em vinte minutos uma sequência de eventos que estrutura um ato, por exemplo:

- Mendigo encontra um cachorro na praça
- Mendigo e cachorro tornam-se amigos
- Mendigo e cachorro ganham dinheiro fazendo truques
- Carrocinha leva cachorro embora e Mendigo fica só.

Assim, os alunos apresentam uma sinopse contendo cenas que se enredam numa transformação da sorte dos personagens, importante o suficiente para mudar a direção da história, como uma morte, separação, união, descoberta, etc. Os atos assim planejados devem também estar situados em relação ao todo: se trata de um ato inicial? Intermediário? Final? Ou completo em si mesmo? *V. Peça de um ato.* Em seguida o resumo dos atos é lido e discutido em grupo. Os resultados mais promissores podem ser desenvolvidos e escritos para serem apresentados posteriormente.

Ausentes (escrita)

Certos personagens importantes de uma peça podem ser apenas mencionados, sem nunca aparecer em cena. O exemplo mais famoso é o Godot de *Esperando Godot*, eternamente aguardado. Personagens ausentes são poderosos em proporção ao efeito que causam nos personagens presentes. O personagem ausente pode ser um monstro, uma salvação, uma ameaça, uma competição. Nesse exercício, escreva uma cena com no máximo dez páginas, com dois ou três personagens em cena, e dois ou três ausentes.

Berenice (escrita)

Berenice é uma tragédia de Racine que observa as três unidades dramáticas do classicismo francês, cenário único, V. *Cenário único*, a história se passa num só lugar, tempo real V. *Relógio*, o tempo é do começo ao fim, sem interrupções ou mudanças de tempo, e de ação dramática, V. *Enredo*, somente uma história, sem subenredos. Escreva uma cena de cinco a dez páginas que contenha essas três características, e perceba os desafios.

Bobagem dupla (escrita)¹

As pessoas tendem a aceitar *uma* quebra das leis da física e do realismo, mas na segunda e na terceira vão rir e perceber que estamos inventando tudo. Por exemplo: o mundo como ele é, e de repente temos uma invasão alienígena. Até então, tudo bem. Mas se em seguida aparecer zumbis ou lobisomens, ninguém acredita mais em nada. O santo pode dar um milagre, a partir do segundo vai parecer que as regras do jogo são modificadas em função do resultado. A bobagem dupla serve também para procedimentos técnicos: você pode prometer um gênero e mudar uma coisa, mas, se, além disso, houver outra transformação, as pessoas vão se perguntar o porquê daquela definição. Nesse exercício escreva uma cena onde duas coisas impossíveis acontecem em seguida.

Bordões (escrita)²

Muitas vezes um personagem é estabelecido através de vícios de linguagem, expressões, gírias, ou estratégias de comunicação como perguntas retóricas, frases desconexas, etc. Nesse exercício escreva uma lista dessas práticas. Escolha algumas que podem compor um seu personagem. Em seguida, escreva uma cena com dois ou mais personagens que utilizam estas expressões, frases e bordões. Muitos atores gostam de começar o trabalho de construção do personagem a partir de elementos externos, um modo de andar, um figurino, um chapéu. Aqui o dramaturgo trabalha do mesmo modo, criando um personagem a partir de seus tiques linguísticos. Exemplos: “Veja bem...”, “Como eu ia dizendo...” “Meu querido...”.

1 SNYDER, Blake. *Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need*. Saline: McNaughton & Gunn, 2005, p.126.

2 EDGAR, David. *How plays work*. Londres: Nick Hern Books, 2009, p.155.

*Bomba-relógio (escrita)*³

Escreva uma cena onde os personagens precisam resolver algo, informar alguém, fugir de algum lugar, matar alguém, ou qualquer outra coisa urgente, dentro de um limite de tempo. Exclui-se apenas a bomba-relógio em si, que aqui só tem valor metafórico, e após ser usada para exemplificar o exercício, está descartada do baralho. Esse efeito é cinematográfico por excelência, como no clássico faroeste *High Noon*, ou *Corra Lola Corra*. Mas também pode ser usado em cena, também servindo para emoldurar a história. O *Godot* pode ser visto como uma bomba-relógio que nunca é detonada.

Boxe (aquecimento)

Duplas, ou grupos pequenos, apresentam esportes praticados em mímica. Lutas de boxe, tênis, kung-fu. Caso seja em grupos, eles podem se ajudar para fazer mímicas complexas, como salto de vara, hipismo, com colegas subindo em cima uns dos outros.

Caminhada (aquecimento-individual)

A maioria dos exercícios de aquecimento é em grupo e propõe dinâmicas de interação e descontração que auxiliam as pessoas a trabalharem em conjunto. Mas o que fazer em relação aos dramaturgos solitários, os poetas que trabalham enfurnados na solidão do quarto? Muitas vezes, começar a escrever “do nada” pode resultar em nada. Para tal, esse exercício pode ser vantajoso, além de melhorar a saúde cardiovascular do escritor. Antes de escrever a primeira fala, levanta-se, olha-se para a janela, e se faz uma caminhada pelo bairro, nada muito atlético, mas com apenas um objetivo em mente: pensar no projeto que se escreve ou em projetos futuros. É preciso manter disciplina mental para não vagar o espírito em demasia: concentre-se numa história, ou texto apenas. Cuidado para não ser atropelado.

³ SMITH, Evan S. *Writing television sitcoms*. Nova Iorque: A perigee book, 2009, p.29

*Campbell (escrita)*⁴

A partir da lista de eventos descrita pelo antropólogo Joseph Campbell, na adaptação de Christopher Vogler:

1. Mundo normal – onde o herói vive sua vida normalmente.
2. Chamada à aventura – alguém desafia, ou convida, ou impõe o herói a sair pelo mundo por uma causa, a busca de um tesouro, lutar contra um dragão, etc.
3. Recusa da chamada à aventura – o herói por medo, amor à família, preguiça, desconfiança, recusa-se a aceitar a aventura.
4. Encontrando o mentor – o herói tem a ajuda de um mestre, uma bruxa, um guia, que lhe dará informações, ou um conjunto especial de poderes, equipamentos, que o auxiliarão na aventura.
5. Atravessando o primeiro umbral – o herói deixa sua aldeia, seu planeta, sai pela estrada, rouba um carro, etc.
6. Aproximando-se da caverna mais funda – o herói se vê num mato sem cachorro, é preso em um calabouço, se perde no deserto, etc.
7. Testes, aliados, inimigos – o herói passa por testes, faz amigos e inimigos.
8. Sofrimento – o herói quer desistir, ele perde algo importante.
9. Encontro com a deusa. Recompensa. Uma explicação, ou clarividência.
10. O caminho para casa. Tudo parece ter dado certo, mas...
11. Ressureição. O herói aparenta ter morrido, ou desaparece, ou perde algo importante.
12. Retorno com o elixir. O herói chega em casa, e tudo dá certo.

Escreva uma história que se encaixe nesse modelo, podendo mudar de ordem, ou crie uma variação.

Carroça (escrita)

Nesse exercício, escreva uma cena que contenha uma apresentação teatral. É o velho recurso da “peça dentro da peça”, que geralmente serve como um espelho da própria realidade vista sobre o palco. Como em Hamlet, onde o crime perpetrado por Cláudio é reencenado à sua frente, ou seja, o artifício do teatro revela a verdade. A história da peça dentro da peça pode ser tanto um comentário sobre condição do ator (daí o uso comum de carroças, palcos improvisados, frisando a vida mambembe, errante dos atores), ou

4 VOGLER, Christopher. *The writer's journey: mythic structure for writers*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998, p.17.

pode ser uma história que mantenha relação irônica com a história principal. Esse exercício, que requer mais elaboração, é para ser atividade de casa, e é mais adequado para uma peça de maior duração. Pense como o espetáculo dentro do seu espetáculo interfere na vida de seus personagens, pense no efeito psicológico que sua peça dentro da peça pode causar.

Cartazes (cena)

A turma se divide em grupos, cada um recebe um número de folhas de cartolina e canetas. O grupo cria uma cena onde os cartazes serão usados para começar, desenvolver e terminar a cena, como letreiros: “Cia X apresenta”, “Dez anos depois”, “Dentro da baleia azul”, “Fim”, “Aplausos febris”, e assim por diante. Lembrar os alunos da possibilidade do uso irônico dos cartazes, o que anuncia “Finalmente paz”, pode ser seguido por uma batalha campal.

Cartazes II (aquecimento)

Grupos de alunos criam o cartaz de um espetáculo não existente, mas que gostariam de fazer, ou que seja uma paródia de um espetáculo existente.

Cena (escrita)

Após explicação do que é uma cena, e o que é uma cena francesa⁵, a turma é dividida em grupos e cada grupo elabora e apresenta uma cena em improviso ou que seja lida resumidamente. Nesse caso é importante frisar o começo, meio e fim da cena. E, se a cena termina com mudança de tempo, ou de local.

⁵ Cena é uma divisão do texto dramático, após mudança de tempo ou de lugar (por exemplo, Cena I se passa na sexta-feira e Cena II se passa no domingo, ou Cena I se passa na sala e Cena II no banheiro), e Cena Francesa é a cena determinada pela entrada ou saída de um personagem.

Cenário I (aquecimento)

A turma se senta em fila, formando um público. Um por vez vai até a cena e improvisa a descrição de um lugar. O professor pode estimular a pessoa com perguntas. Aos poucos, a pessoa pode dizer onde em cena estão objetos, estruturas arquitetônicas ou naturais de seu cenário.

Cenário II (escrita)

Cada aluno procura um lugar que o interesse, excetuando a própria casa, ou local de trabalho. Escrever uma descrição detalhada deste lugar, sem considerações e comentários, o texto deve se ater às informações visuais do local. Ler depois para a turma e discutir que enredos, histórias que poderiam se passar em tal local.

Cenário III (escrita)

Quantos cenários serão necessários para a montagem de uma peça? Muitas vezes, por influência no cinema, as primeiras versões de uma peça apresentam muitos cenários, e as cenas pulam de lá pra cá, como acontece com o corte cinematográfico. Enumere todos os eventos da história, e veja qual o mínimo de cenários realmente necessários. Quais eventos podem se passar todos no mesmo lugar? Como os cenários serão realizados? Nesse momento, é bom conversar com todos envolvidos na montagem para saber o que é possível realizar. Caso for preciso, reescreva a peça para diminuir número de cenários, e concentrar eventos em determinados locais.

Cenário único (escrita)

Uma estrutura tipicamente teatral é a história que se passa em um cenário único, ou seja, tudo se passa no mesmo local. Desse modo, é possível construir um cenário elaborado, e que permanece sem mudança durante todo o espetáculo. A história escrita para um cenário único fica um pouco limitada, e vai ser necessário expor informações do passado dos personagens, V. *Exposição com conflito*, e também mencionar personagens e eventos que se passam fora de cena, V. *Ausentes*. O ambiente criado por uma peça assim pode se tornar claustrofóbico, e essa tensão é boa quando se torna fonte de conflito e assim obriga que os personagens se revelem. V. *Elevador*. Quanto à escolha do local, é bom evitar o clichê da sala de estar. Tantas peças foram escritas no ambiente

doméstico, que somente uma ideia muito boa justificaria essa escolha. Outro clichê famoso é a cozinha, que recebeu até uma denominação pejorativa, *kitchen-sink drama*, ou “drama de pia”. Procure cenários interessantes e inusitados, já que o público vai ter que habitá-lo por duas horas. Como exercício, escreva uma cena de no máximo dez páginas em cenário único, e veja os desafios que se estabelecem.

Clichês I (escrita)

Faça uma lista de clichês, falas que são recorrentes a vários livros, filmes e peças. Escreva uma cena com os clichês, e, em seguida, reescreva cena com uma surpresa, ou transformação em cada clichê, por exemplo, em vez “estou ficando velho demais para isso”, escreva coisas como “estou ficando azul demais para isso”, e veja onde sua imaginação te leva.

Clichês II (escrita)

Faça uma seleção de cenas clichês, como casamento interrompido, julgamento cuja prova decisiva chega ao último momento, briga em jantar de família, e imagine formas de subverter completamente as expectativas, com chegada de personagens improváveis ou outras revelações inesperadas.

Cliffhanger (escrita)

O *cliffhanger* consiste em uma cena com dois momentos, no primeiro, os personagens são confrontados com uma situação em que o público deverá ser deixado com a sensação de “o que vai acontecer agora?”, e no segundo momento, que se dá após uma pausa, o público se inteira do que aconteceu. O exemplo clássico é o mocinho deprimido na beira do penhasco, que dá nome ao efeito (“cliff” é penhasco, “hanger”, quem está pendurado).

Condenação pública (cena)

Os alunos se dividem em grupos, elaboram em até quinze minutos, e apresentam uma cena onde alguém é condenado pela sociedade, através da lei ou através de costumes e opinião pública. Os melhores resultados podem ser desenvolvidos em histórias de uma peça de maior extensão, que mostra passo a passo como ocorre o processo de condenação, os efeitos disso sobre a família, os amigos do condenado.

Confissão (escrita/cena)

Muitas vezes um personagem precisa desabafar o peito, para outro personagem, ou para um grupo de personagens, ou para uma cidade inteira. Quanto mais inesperada é a confissão, melhor o efeito. Se essa confissão é precedida por um longo período em que o protagonista ocultou uma informação importante, o público aguarda esse momento com muita expectativa. Escreva, ou improvise com os colegas, uma cena de confissão com dois ou mais personagens.

Conflito em dupla (escrita)

A turma é dividida em duplas. Cada dupla escreve uma cena com conflito, onde um escreve uma fala e outro a fala seguinte, e assim por diante. A cena deve conter no mínimo duas páginas. Depois os alunos a leem para o resto da turma, e ouvem os comentários.

Conflito material (escrita)

Escreva uma cena com no mínimo cinco páginas, cenário único, onde dois personagens estão em conflito por causa de um objeto material: última cerveja da geladeira, uma chave, uma granada.

Conflito imaterial (escrita)

Escreva uma cena com no mínimo cinco páginas, cenário único, onde dois personagens estão em conflito por causa de um objeto imaterial: perdão, uma informação, desprezo, Deus.

Conflito material e imaterial (escrita – individual)⁶

Escreva uma cena com no mínimo dez páginas, cenário único, onde dois personagens estão em conflito por causa de um objeto material (dinheiro, cigarro, dromedário) e um objeto imaterial (vingança, atração, Flamengo).

⁶ SPENCER, Stuart. *The playwright's guidebook*. Nova Iorque: Faber and Faber, 2002, p.72.

Contraponto I (escrita)

Na vida real é comum as pessoas falarem ao mesmo tempo. Em dramaturgia, por uma questão de clareza, na maior parte do tempo, os personagens falam um por vez. No entanto, muitos autores escrevem cenas onde duas pessoas falam ao mesmo tempo, com os nomes de personagem em coluna dupla:

JOÃO

MARIA

Você não está me escutando, Maria! Vai embora, não quero ter ver nunca mais!

Experimente essa técnica, numa cena de cinco páginas, com dois ou três personagens, tomando o cuidado para que informações importantes da cena não fiquem “enterradas” no meio do falatório. Um variante disse é intercalar as falas a partir de certo ponto. Em vez de escrever em coluna dupla, especifica-se em que momento um personagem sobrepõe sua voz em relação ao outro, por exemplo:

JOÃO

Não é nada disso que você está pensando, Maria, ela é somente uma colega minha de serviço.

MARIA (*sobrepondo a partir de “ela é...”*)

Quem é essa mulher? João, seu sem-vergonha, como você pode...

Contraponto II (escrita)

Como no exercício anterior, é possível escrever cenas onde personagens falam ao mesmo tempo. Mas nesse exercício, experimente mais que dois personagens, e escreva uma cena onde três, quatro, ou coros de personagens falam ao mesmo tempo. Não escreva em coluna dupla, especifique as sobreposições nas rubricas, por exemplo:

JOÃO

Temos que fugir daqui imediatamente.

MARIA (*sobre a fala anterior*)

Que barulho foi esse?

JOSÉ (*sobre a fala anterior*)

Eu não devia ter vindo com vocês.

Ou senão:

CORO DE GREVISTAS (*falam ao mesmo tempo*)

Cala a boca! Sai daqui! Conversa furada! Pelego! Pede pra sair! (*vaias, assovios e gritos*)

JORNALISTAS (*falando ao mesmo tempo*)

Governador, só uma palavrinha! O senhor poderia... Só uma perguntinha... Como o explicar o... Fala aqui pros nossos ouvintes...

Coro (escrita)

Escreva uma cena onde um ou mais personagens interagem ou são comentados por um coro. Leia o exercício em sala de aula com os colegas em jogral. O poder de muitas pessoas falando ao mesmo tempo tem algo de sagrado e amedrontador. Como isso pode ser usado para se escrever uma cena de caráter não realista, mágica e evocativa?

Cortina (escrita)

A primeira fala de uma peça, ou a última, costumam ficar no ouvido do público. Em Hamlet temos “Quem vem lá?” no início e “O resto é o silêncio” para terminar. Nesse exercício, a partir de uma cena, ato, ou peça já escrita, ou de um enredo resumido, escreva uma fala que possa servir como última fala. Procure algo que tenha a ver com estilo, a ideia, o gênero da peça.

Cruz e espada (escrita)

Muitas histórias são baseadas a partir de uma escolha difícil, como matar ou casar, vingar ou fugir, etc. Cada uma das opções deve ter uma motivação bem forte: por exemplo, de um lado a lealdade com a família, e do outro, a lealdade com os amigos ou o trabalho. Imagine três escolhas difíceis, com motivações igualmente poderosas, e escreva o enredo de três possíveis peças.

Dez minutos (escrita)

A peça de teatro de dez minutos, geralmente corresponde a dez páginas, e leva por volta de dez minutos para ser encenada. Ao escrevê-la, apesar da brevidade, procure apresentar bem um ou mais personagens, a situação, o lugar e o desfecho. Se muitos participantes da oficina escreverem peças desse formato, é possível combinar um espetáculo onde se apresentam várias peças de dez minutos em sequência. Nesse caso, elas devem ser simples em termos de cenário, para que a produção de uma não tumultue as outras. (Não escrever cenas onde há guerra de comida, por exemplo).

Diálogo multifuncional (escrita)

Um dos modos de saber se os diálogos são bons ou não é fazer as seguintes perguntas: essa fala revela meu personagem, contém seu jeito de falar, revela sua escolaridade, vocabulário, sotaque, essa fala é algo que ele ou ela poderia dizer? A fala movimenta a ação da cena e da história? Você já leu em voz alta esse diálogo para se assegurar de que a fala é boa de dizer (já procurou se tem “trava-línguas”, frases longas demais, falta vírgulas para respirar, pontuação)? A fala tem subtexto (não é óbvia, exagerada, não é um clichê)? A fala tem conflito (interior ou exterior, ou por chegar V. *Foreshadowing*)? Idealmente, uma fala tem que ser coerente com o personagem, movimentar a trama, ser boa de falar, e tenha subtexto e conflito (mesmo que velado). Use essas perguntas para avaliar uma cena já escrita.

Diálogo/Ritmo (escrita)

Exercício para se testar em casa a velocidade dos diálogos. Primeiro escreva uma cena com falas curtas: “Ei! Que foi? Já vai? Não! Por quê? Não quero!” Teste uma sequência de monossílabos. Quantas páginas com diálogos monossilábicos você consegue fazer? Depois faça o mesmo com orações curtas: “Quem é ele? Talvez seja um rei. Precisamos descobrir”. Depois com frases mais longas, e depois com “bifes” (falas longas), e depois monólogos e solilóquios (no monólogo o personagem fala com o público ou outro personagem em cena, e no solilóquio o personagem fala consigo mesmo, como se pensasse em voz alta). Repare como a velocidade do diálogo muda em relação à extensão das falas. Procure então um ritmo que lhe agrade, que oscila entre rápido e lento, que acelera, que desacelera, que é entre cortado, e assim por diante.

Dicionário (aquecimento)

Em roda os alunos dizem uma palavra que não existe e dão sua definição. Insistir por algumas rodadas, até que as ideias mais óbvias desapareçam e começa a surgir verdadeiras bizarrices. Pode-se usar palavras complicadas que não se sabe o significado, por exemplo: “anagnórise, procedimento médico para a desinflamação dos rins”.

Duas perguntas, duas respostas (aquecimento)

Em roda cada participante escreve duas perguntas e duas respostas. Então alguém começa perguntando ao vizinho ao lado, que responde. As perguntas seguem a roda e depois a segunda pergunta. O choque entre uma pergunta aleatória com uma resposta aleatória pode criar breves momentos de humor e poesia. O exercício serve para os alunos se divertirem no começo da aula e para demonstrar que nem sempre uma sequência causa-consequência deve ser observada na escrita dos diálogos. Como as pessoas raramente se escutam e se respondem, certos diálogos assim aleatórios podem soar bastante verdadeiros. E também, para nos lembrar de que diálogos são elaborações artísticas, e não conversa corriqueira.

Duelo (escrita)

O duelo é um recurso dramático por excelência: tem conflito, espetáculo (coreografia de combate, armas, etc.), e oferece um clímax de vitória e derrota. Também provê suspense, no tempo que antecede o combate. Em geral, um duelo é construído em três momentos: a apresentação das armas e combatente, a expectativa, o suspense que antecede luta, que é o momento mais demorado, e a luta em si, que é o momento mais breve. Um duelo pode também ser uma disputa não violenta, onde dois personagens competem ao longo da história por poder, razão, dinheiro, amor, etc., V. *Two-hander*. Como exercício, escrever uma cena onde dois personagens lutam fisicamente ou verbalmente, atendendo a ordem de apresentação, longa expectativa, e breve combate.

Duplo engano (escrita)

Muitos enredos começam a partir de uma ruptura do cotidiano, de um acidente. Acidentes geralmente acontecem não quando um indivíduo se distrai e erra, mas quando dois erram, como acontece em acidentes de trânsito. O “duplo engano” então é isso:

alguém liga para o número errado, e quem atende também se engana pensando que se trata de um telefonema ansiosamente aguardado; alguém chega ao lugar errado e é recepcionado por alguém que estava lá por engano; alguém compra um objeto por engano e este objeto é usado erroneamente por outrem; e assim por diante. Escreva uma cena onde ocorre um duplo engano, e desenvolva suas complicações.

Duplo sentido (escrita)

Vernant (1999) aponta para o fato que na tragédia Antígona, de Sófocles, dois personagens usam a palavra grega para “lei” com dois sentidos diferentes, um de obediência à família, e outro de obediência ao rei. Em geral o duplo sentido pode causar situações cômicas, mas, como no exemplo, também pode ser trágico. Escreva uma cena onde uma palavra que tenha dois, ou mais sentidos, seja compreendida por dois personagens de modo diverso, e desenvolva o conflito que isso resulta.

Elenco (escrita)

Ao estruturar sua história, a divisão entre atos e cenas, é hora de se perguntar quantos personagens serão necessários. Lembre-se de que quanto maior o elenco, mais difícil e cara é a produção da peça, a não ser em contextos onde haja muito gente disposta a atuar, como escolas, sindicatos e associações. No entanto, é sempre bom observar a prática do “menos é mais”. É possível um ator fazer mais de um personagem? Não há personagens que exercem a mesma função na história, e que podem ser fundidas em uma só? Existem personagens dispensáveis? Faça essas perguntas em relação a uma cena, ato, ou peça já escrita, e apresente versões com o menor número de personagens possível.

Elevador (escrita)⁷

Escreva uma cena onde personagens por algum motivo explicado ou não, encontram-se trancados em algum lugar. Só não vale usar o elevador quebrado, que ao intitular este exercício já serviu de exemplo. Uma das vantagens desse exercício é que ele gera tensão dramática quase que por inércia, os personagens estão em um lugar e não conseguem ir

⁷ TOSCAN, Richard. *Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing with and Introduction to screenwriting*. Franz press, 2011, p.31.

embora. Os exemplos típicos são apocalipse zumbi, ilha perdida, barco à deriva, presídio, etc. O elevador também proporciona um final evidente, que é quando as portas se abrem. Essa técnica é essencialmente dramática, pois se aproveita do caráter cerrado do edifício teatral, e há muitas peças que são construídas a partir dela, como é o caso de *Hui Clos (Entre quatro paredes)* de Sartre.

Elipse (escrita)

Hitchcock dizia que um filme é a vida sem as partes chatas. Ao mostrar a vida de seus personagens, não é preciso incluir tudo, a não ser momentos importantes da vida de alguém. Para isso existe a elipse, que é um salto temporal. Por exemplo, “João foge de casa. Na manhã seguinte, ele consegue um trabalho no circo”. Escreva um enredo, ou uma cena que contenha ao menos três elipses.

Em forma de... (aquecimento)

Em improvisos, muitos iniciantes tendem a falar em postura reta, quando muito. O corpo em cena tem muito mais possibilidades. Mas, para isso, é preciso que a turma se dê conta disso. Os alunos forma uma fila. O da frente, ao comando do professor vai se posicionar “em forma de...”, de acordo o objeto nomeado pelo professor. Exemplo: árvore, cadeira, ponte, xícara, revólver... Notem bem que não é para segurar uma xícara, ou revólver imaginário. Deve-se posicionar o corpo em forma do objeto nomeado. Em seguida, é possível propor um improviso onde os objetos falam um por vez, ou estabeleçam um diálogo, com dois alunos por vez.

Enredo (escrita)

Muitas peças podem ter seus eventos reduzidos até um mínimo denominador comum, onde se enumera os eventos básicos pelos quais os personagens passam. Para uma peça de longa duração, o enredo seria um resumo de poucos parágrafos. No cinema, também se usa o termo “sinopse”, ou “argumento”. É a ideia central da peça, ainda pouco detalhada e desenvolvida. Esses enredos são a história principal da peça, e são completados por subenredos, V. *Subenredo*. Como exercício, escreva o enredo de três peças imaginárias.

Entrevista (escrita)

Recurso dramático clássico, que pode ser apenas parte de uma cena, cena inteira ou moldura para uma peça inteira. A entrevista é um momento onde um personagem que já tem conhecimento de algo é interrogado por outro, que, como o público, precisa se inteirar do que aconteceu, ou sobre características de outro personagem. Por exemplo: um convidado novo chega a uma casa, e durante uma festa conversa com um velho parente da família, ou, alguém novato num emprego qualquer conversa com um veterano que explica quem é quem. São geralmente cenas de exposição, por isso correm o risco de se tornarem enfadonhas. Um modo de deixá-las mais interessantes é com alguma forma de conflito, V. *Conflito*, ou uma atividade física qualquer, como varrer, pescar, lavar a louça. V. *Atividade*. A entrevista também pode ser uma entrevista de fato, quando se trata de contar a vida de certo personagem, onde o personagem interrogador será jornalista, escritor, pesquisador, etc.

Epílogo (escrita)

Algumas peças terminam de modo abrupto, deixando o público sem saber se acabou ou não, ou com vontade de saber mais. Quando houver necessidade, uma cena a mais pode aparecer após o “final” da peça. Em geral são cenas mais tranquilas, onde personagens podem refletir sobre eventos passados, ou contar o que aconteceu com alguém anos depois. Caso já tenha uma peça pronta, escreva um epílogo somente como experimento.

Erro trágico (escrita)

O erro trágico é a ação de um personagem que conduz a um final trágico. Por exemplo, em *Édipo Rei* de Sófocles é a pressa com que Édipo condena o assassino de Laio, antes mesmo de saber quem é (no caso é ele próprio). Muitas vezes esse erro está associado a uma característica admirável do personagem, como coragem, honestidade, paixão, só que levada ao extremo. Ou também a características ruins como ambição, inveja, ciúme, num personagem a princípio bem-querido pelos demais. O que importa é o erro trágico estar diretamente ligado ao final. Escreva então uma cena de cinco a dez páginas onde um personagem cometa um erro trágico, que conduza a um final trágico.

Escaleta (escrita)

Escreva uma sequência de eventos do que acontece durante uma cena, ato ou peça inteira. Não escreva diálogos, ou descrições pormenorizadas. Simplesmente o que se vê e se passa em cena, gestos, ações, e o que se fará em termos gerais. Por exemplo:

- João chega ao açougue e pede um quilo de patinho.
- O açougueiro responde que não tem mais carne.
- Ouvem-se tiros ao longe. João se agacha, etc.

É a versão resumida do que será o enredo. V. *Enredo*.

Esculturas (aquecimento)

A turma é dividida em grupos pequenos, que formam “esculturas”, onde cada um se posiciona em relação ao corpo do outro formando uma imagem. Os grupos apresentam suas esculturas enquanto o resto da turma comenta o que elas querem dizer, como visitantes de uma galeria. A partir de certas esculturas pode se imaginar uma história para ser desenvolvida em cena.

Espectro (escrita)

A peça mais antiga do mundo, entre as que chegaram até nós, *Os Persas* de Ésquilo, do ano de 472 A.C., já continha esse recurso, logo, podemos chamá-lo de truque mais velho do teatro. Escreva uma cena onde alguém morre e volta como fantasma. O ator que faz o personagem que morreu, retorna como espectro. Opcionalmente use maquiagem branca e/ou luz a pino, para frisar o fantasmagórico. Esse recurso é uma dos “efeitos especiais” mais fáceis e poderosos de se realizar em cena. Pode ser somente o trecho de uma peça, ou pode ser o evento central de uma peça de um ato ou dez minutos. V. *Dez minutos*.

Espelhamento (escrita)

Numa peça de maior extensão, como uma peça de dois atos ou mais, V. *Peça em dois atos*, uma cena da parte inicial da peça e outra cena da parte final da peça, podem conter similaridade de tema, estrutura, como se a segunda espelhasse a primeira. Por exemplo,

um personagem que é abandonado no primeiro ato, pode ser abandonado no segundo, mas em situação diversa. Dessa forma, a segunda cena funciona como um comentário à primeira cena. Escreva duas cenas que fariam parte de uma mesma peça, sendo que essas duas cenas não podem ser subsequentes.

Espelho (aquecimento)

Um velho clássico do ensino teatral que sempre funciona. Formam-se duplas, uma pessoa faz um gesto e a pessoa em frente a segue em espelho. Após uns instantes, os jogadores devem ser lembrados de não apenas usarem os braços e a cabeça. Usar as pernas, o quadris, e também se deslocar pelo espaço. Passados alguns minutos, troca a pessoa que conduz o gesto.

Eu escrevo... (escrita)⁸

Escreva a frase acima e siga escrevendo por um número de minutos acordado previamente (comece humildemente – 2 a 5 minutos) e deixe o seu coração te levar. Serve para aquecer a escrita e para experimentar com fluxo de consciência (escrever o que se está pensando).

Exagero (cena)

Em grupos, os alunos criam, ensaiam e apresentam cenas onde o que é apresentado no início, forçosamente é intensificado até o absurdo. Se o momento inicial da cena é triste, o final será um dramalhão insano. Se a cena começa feliz, no final a felicidade será transfigurada de tão exagerada. O exercício serve para se compreender a tensão ascendente que se nota em várias tramas. O público sempre espera um pouco mais. Geralmente se espera mais intensidade ao final do espetáculo do que no início. Esse modo de pensar pode ser usado para se repensar textos em casa, que possam estar aparentando monotonia.

⁸ GREIG, Noel. *Playwriting: a practical guide*. Nova Iorque: Routledge, 2005, p.5

*Exposição com conflito (escrita)*⁹

Uma das maiores dificuldades de se escrever dramaturgia é a exposição do passado dos personagens. Ao contrário de um romance, onde se tem a atenção do leitor por muito mais tempo do que as duas horas em média de um espetáculo ou filme, a dramaturgia requer contenção de informações. Seria muito caro e demorado representar a vida inteira de todos os personagens. Daí a exposição, onde em poucas falas sabemos sobre profissão, estado civil, posicionamento político, hábitos, crenças de determinado personagem, em vez de sermos obrigados a narrar sua vida desde o começo. Ocorre então o perigo da má exposição, que são dois personagens que se conhecem muito bem, contando um ao outro o que ambos já sabem, e o público não. Supondo que as informações sejam:

- 1- Dois personagens casados há vinte anos.
- 2- Eles se odeiam.
- 3- Ele nunca aceitou ajuda do sogro
- 4- Ela sempre quis ter um filho.

Um exemplo de má exposição seria:

MARIDO

Estamos casados há vinte anos. Como eu te odeio!

ESPOSA

Se você tivesse ao menos aceitado o trabalho que meu pai te ofereceu. Aí quem sabe eu poderia fazer o tratamento de infertilidade.

As informações surgem forçadamente. Tal problema pode ser contornado com exposição com conflito, onde as informações são arremessadas como acusações, por exemplo:

ESPOSA

Vinte anos desse inferno! Quem é que aguenta...

⁹ McKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2013, p.316.

MARIDO

Para de reclamar.

ESPOSA

E ainda morando nessa casa feia, nesse bairro pobre!

MARIDO

O que você queria? Que eu fosse um puxa-saco do seu pai, feito seu irmão?

ESPOSA

Ainda bem que eu não tive um filho seu!

Desse modo, os personagens arremessam as informações, em forma de acusações, na cara um do outro, e o público ouve de rebarba. Escreva uma cena de até dez páginas, onde dois personagens, que já se conhecem bem acusam um ao outro, e nesse processo informam o público sobre seu passado.

Farsa (escrita)

Alan Ayckburn (2002) diz que a farsa é o gênero dramático mais difícil que existe. E, podemos acrescentar, o menos respeitado. A farsa se constrói a partir de confusões, trocas de identidade, mal-entendidos. Escreva uma cena onde alguém é confundido com outra pessoa, alguém diz o que não deveria dizer em determinado momento, ou, onde alguém chega no lugar errado e na hora errada. V. *Peixe fora d'água*. E também com personagens escondidos em guarda-roupas, de baixo da cama, escutando o que não deviam. V. *Guarda-roupa*. Na farsa, o importante é manter um entra-e-sai dos personagens, o que pode se tornar bem complexo de organizar.

Final aberto (escrita)

O final de uma história não precisa explicar, revelar ou concluir tudo. Existem finais enigmáticos, onde cada espectador conclui o que quiser. Escreva um resumo (no máximo uma lauda) de peça, cujo final seja ambíguo (duas possíveis explicações), ou que seja aberto a várias explicações. E, com os colegas, proponha discuta três possíveis finais abertos, de filmes, peças, ou livros.

Final infeliz com um raio de sol (escrita)

No final de *Entrevista* de Federico Fellini, o diretor conta uma recomendação de um produtor, sobre o final de um de seus filmes: “terminar assim? Sem um raio de sol?”, referindo a finais infelizes (trágicos), onde não há espaço para nada positivo, os finais trágicos “cerrados”, sem nenhuma esperança. Escreva um resumo de peça de teatro que tenha um final “infeliz”, mas que, no entanto, tenha um lado positivo, um personagem escapa, outro aprende alguma coisa, alguém finalmente se liberta da dor através da morte, etc. E também, no meio da história, elabore um falso alarme de felicidade, como se tudo pudesse ficar bem. É comum um final trágico ser precedido por um “falso final feliz”, onde parece que o herói vai escapar de seu destino.

Final quase feliz (escrita)

Ninguém suporta pessoas excessivamente felizes, como um casal muito apaixonado, ou um ganhador da loteria. Por isso, ao escrever um final feliz, não se esqueça de pôr algumas gotas de amargura. Como exercício escreva um resumo de peça com final feliz, mas, que tenha também uma derrota, uma perda, etc. E no meio da história, faça o inverso do exercício anterior, inclua um “falso final infeliz”.

Foreshadowing (escrita)

O título desse exercício é uma palavra maravilhosa do inglês, e como toda a palavra realmente interessante, é intraduzível. Seria algo como “uma sombra que se aproxima”, ou sensação de perigo, uma premonição de problema que se aproxima. Escreva uma cena onde não acontece muita coisa, mas onde os personagens sentem ou sabem que algo perigoso pode acontecer. O resultado é uma cena onde pode haver pouco conflito, sendo mesmo calma e lenta, mas onde se estabelece tensão. É a calma que antecede a tempestade.

Formatação (escrita)

O primeiro contato com a leitura dramática se dá em edições feitas para a leitura e não para a montagem. Por isso muita gente se acostuma com o padrão:

João – Como vai?

Maria – Vou bem, e você?

Em vez de utilizar o padrão mais adequado à montagem, com nomes de personagem em caixa alta e bastante espaço, como num poema:

JOÃO (*timidamente*)

Como vai?

(*MARIA levanta-se e anda em direção a JOÃO*)

MARIA (*sensual*)

Vou bem, e você?

O motivo é o espaço que os atores precisam para anotar suas ideias, eventuais modificações, bem como todas as deixas que os envolvidos com a luz e o som vão inserir. Além da facilidade do olho encontrar rapidamente a fala, quando ainda se ensaia com o texto na mão. Rubricas podem ser em parênteses, em itálico, ou ao gosto do freguês. O importante é que sejam bem distintas das falas.

Como exercício, selecione um trecho de peça de teatro, e o copie com espaço suficiente para inserir ideias de montagem: efeitos de luz, músicas e “marcações” (movimentos dos atores no palco, gestos) para os atores.

Gaveta (escrita)

Nossos exercícios são todos voltados para a prática. Escreva com seus colegas para fazer teatro com o que se tem a mão. Isso é bom por vários motivos: ensina a se pensar com praticidade, e nos mantemos sempre em direção do prazer de fazer teatro. Porém, desse modo, acabamos por limitar certos voos de imaginação. Nesse exercício, esqueça seu grupo de teatro, esqueça os editais, esqueça as possibilidades físicas de iluminação, cenário, figurinos e número de personagens. Escreva peças onde surgem, por exemplo, naves alienígenas, castelos barrocos, pirâmides egípcias. Escreva tragédias de oito atos, com monólogos de cinco páginas. Esse exercício deve ser feito com todos os restos de ideias que foram abandonadas, em todos outros exercícios deste curso, por motivo de

impraticabilidade. No futuro, quem sabe, você terá dinheiro para montar tal extravagância, ou, transforme tudo em um romance.

Gêneros (escrita)

Escolha um gênero dramático que você goste: comédia, farsa, tragédia, musical, drama de tribunal, peça histórica. Leia todas as peças que encontrar e pesquise sobre o gênero. Faça lista com suas características mais marcantes. Quais são os personagens recorrentes, estruturas dramáticas, número de personagens, atos, vocabulário, cenários, duração? Quais são as características do estilo dos autores mais conhecidos de cada gênero? Faça então uma paródia deste gênero, de curta duração (dez minutos ou um ato). Escreva, por exemplo, Chapeuzinho Vermelho em versão tragédia sofocliana. Ou, uma peça ao estilo vitoriano com crime e detetive.

Gol e Golaço (escrita)

Na interpretação teatral se estuda o objetivo de um personagem em cada cena (descobrir uma pista, seduzir alguém, evitar ter que ir pra escola), o superobjetivo, que move o personagem até o final da peça, como vingar o pai, casar com a moça, roubar um banco. Em muitas histórias, o superobjetivo real não é o que se pensa de imediato: roubar o banco pode parecer ser o superobjetivo de um personagem, mas, no fundo, pode ser afirmar a masculinidade com dinheiro. Nesse exercício, estruture três cenas a partir de um gol (objetivo), e o conjunto dos três gols formará o golaço (o superobjetivo). Leia seu resumo para os colegas, e deixe que eles adivinhem qual é o superobjetivo.

Grande Gesto (escrita)

O grande gesto é uma situação dentro da peça em que um personagem faz um discurso, usa um megafone, contrata uma banda militar, ou estende uma faixa sobre um prédio público. Pode ser usado para pedidos em casamento, declarações de guerra e outras decisões drásticas. Imagine uma cena com um grande gesto, e escreva uma cena com até cinco páginas.

Guarda-roupa (cena)

Um dos truques mais velhos da comédia: um personagem é surpreendido onde não deveria estar, e se esconde. Lá ouve o que não deveria ouvir. V. *Testemunha* para ideias mais trágicas. Esse recurso, em sua chave cômica, é típico da farsa. V. *Farsa*. Improvise e apresente com os colegas uma cena onde personagens se escondem para bisbilhotar, ou para se esconder do perigo.

Hipólita (escrita)

Muitas vezes escolhemos um protagonista masculino por inércia. São reflexos contemporâneos do velho hábito de contar histórias de heróis, o mito de Perseu – guerreiro vence dragão e casa com a princesa – que reverbera em produtos culturais contemporâneos. Nesse exercício, considere uma das cenas que você já tenha escrito ou criado em grupo, e pergunte-se se o protagonista (quem é responsável pela ação principal da história) não poderia ser *a* protagonista. Caso não tenha uma razão específica, estrutural (meu protagonista é o papa Pio XII), ponha uma mulher no centro da história, e veja que possibilidades isso traz.

Hitler (escrita)

Escreva uma cena em que um ou mais personagens são as pessoas que você mais detesta no mundo. Pode também ser uma atividade em grupo, em que se combina uma cena improvisada, um debate, onde as opiniões mais odiosas serão expressas. Um exercício de surpreendente caráter terapêutico, e também amedrontador ao percebermos o motivo pessoal do nosso ódio. Faça um esforço para não desumanizar nossos vilões! Sua versão da pessoa que você mais odeia, não é a pessoa que você odeia mais, é o seu personagem: e devemos sempre amar nossos personagens. Pense nos magníficos vilões carismáticos dos mestres, como Ricardo III e Tartufo. Se o resultado for promissor, desenvolva o enredo de uma peça com seu ser odioso.

*História com maestro (aquecimento)*¹⁰

Esse jogo pode ser ensaiado e apresentado por grupos menores, com cinco a seis participantes. Escolhe-se um “maestro” que se posiciona a frente de uma fileira de alunos. O maestro aponta para alguém, e essa pessoa começa a contar uma história. Quando o maestro julgar proveitoso, aponta para outra pessoa que deve seguir a história. O maestro também escolhe onde terminar a história, com um gesto ou dizendo “fim”. Após algumas rodadas, os alunos devem estar prontos a se escutarem melhor e serem capazes de desenvolver temas e personagens criados pelo grupo. Aplausos não importa o resultado.

História com maestro/gênero (aquecimento)

Mesmo que o exercício anterior, mas dessa vez o maestro escolhe um gênero dramático/cinematográfico/literário, ou seja lá o que o coração do maestro mandar.

*História palavra a palavra (aquecimento)*¹¹

Em roda os alunos criam uma história com cada participante dizendo uma palavra por vez. Assim, se o primeiro disse “era”, o segundo poderia dizer “uma” e o terceiro “vez”. É necessário tentar mais de uma vez no começo até que a roda se familiarize com o jogo. A tendência é os alunos quererem completar o sentido da frase dizendo mais de uma palavra. Nesse sentido o ministrante deve recomeçar a história cada vez que alguém erra, dizendo a mais, ou dizer nada.

História palavra a palavra com gênero (aquecimento)

Depois que os alunos tiverem dominado o exercício anterior, e começarem a surgir histórias minimamente coerentes, é possível criar histórias palavra a palavra com gêneros pré-escolhidos, como terror, suspense, policial, etc.

¹⁰ HALPERN, Charna, CLOSE, Del e JOHNSON, Kim. *Truth in comedy*. Colorado Springs: Meriwether, 1993, p.76

¹¹ JOHNSTONE, Keith. *Improvisation and the theatre*. Nova Iorque: Routledge, 1981, p.130.

História palavra a palavra no papel (aquecimento)

Em duplas, trios ou grupos menores, escreva histórias palavra a palavra, mas dessa vez no papel. Depois de prontas, são lidas para o resto da turma.

Ibsen (escrita)¹²

Conheça seus personagens como se fossem velhos amigos. Escreva breves biografias e listas com hábitos, modo de andar, se vestir, preferências futebolísticas e políticas, escolaridade, vocabulário, antes de escrever uma cena para seu personagem. Se você não sabe responder um detalhe sobre seu personagem, seja arbitrário, nada o impede de retornar e mudar tudo.

Iceberg (escrita)

É comum que a primeira versão de um texto dramático contenha muitas ideias “explícitas”, onde os símbolos são bem evidentes, e os personagens dizem o que sentem e o que querem fazer. Ora, na vida tendemos a esconder quem somos. Vilões na vida real aparentam ser ótimas pessoas. Passamos anos a fio sem declarar um amor ou um ódio. E os atores, diretores, críticos de teatro, são pagos para tentar adivinhar nossas intenções. Por isso, lembre-se de prover enigmas para que eles decifrem. Nesse exercício, escreva uma cena curta em duas etapas. Primeiro com tudo bem explícito, e depois, como um iceberg: a maior parte permanece oculta. Os símbolos são atenuados, as falas tornam-se mais ambíguas e ações mais indiretas. Aproveite para cortar falas que declaram um estado emocional: “não aguento mais”, “estou muito nervoso”, “eu te amo”, “eu te odeio”, “eu sempre quis sair desse lugar”, e deixe que a própria situação da história e a expressividade dos atores comuniquem esses sentimentos. Corte também rubricas redundantes.

Ideias (cena)

O que nós queremos ver em cena? Quais temas, emoções, situações, personagens? Nessa atividade, todos recebem uma caneta e vários pedaços de papel. Cada um escreve apenas uma palavra em cada papel, “samba, filosofia, raiva, etc.”. Quanto mais, melhor. Depois as palavras serão agrupadas no chão a partir de relações que podem ser

¹² EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. Nova Iorque: Wildside Press, 1946, p.32

estabelecidas. As pessoas se reúnem em torno de cada agrupamento de palavras, formam grupos, criam e apresentam uma cena com aqueles elementos.

*Insultos (cena)*¹³

Nesse exercício, que deve ser aplicado com cuidado para ninguém sair magoado, dois jogadores competem em insultos. Um juiz decide quem sai melhor em cada rodada, com ajuda dos demais. A temática é livre, mas se pode começar com um clássico: “Sua mãe é tão gorda que...”, ou competições de palavrões, onde quem “travar” primeiro perde. Sempre recomendável terminar esse exercício com abraço coletivo para desanuviar a tensão. A partir da agressividade podem surgir boas ideias, e, também, a língua se liberta.

Investigação (escrita)

Um modo clássico de estruturar uma história dramática: um personagem ou vários investigam outro personagem, situação, crime, passado, mistério, etc. Não se trata necessariamente de uma história de detetive, com pistas e suspeitos. A investigação pode ser simplesmente um mergulho na história de uma família, de uma cidade, uma empresa. E o investigador pode ser profissional, ou alguém que por motivo qualquer seja impelido a descobrir algo. Essa estrutura é teatral por natureza, por que traz à tona o passado sem haver necessidade de encená-lo (o que requer múltiplos cenários e aumento de custo de produção). Faça esse exercício com bastante tempo. Histórias de investigação são todas construídas em cima de detalhes, que devem aparecer aos poucos, o que é bastante trabalhoso.

Ironia dramática (cena)

Elabore e improvise com os colegas uma cena onde o personagem em cena não sabe o que público sabe. É necessário, portanto, haver dois momentos, um em que o público fica sabendo de uma informação (dentro da casa tem uma bomba/ no bosque tem uma bruxa), e no segundo entra um personagem que não está em posse dessa informação. Esse recurso é um velho favorito: o público se sente superior ao personagem, e por isso lhe desenvolve afeição.

13 JOHNSTONE, Keith. *Improvisation and the theatre*. Nova Iorque: Routledge, 1981, p. 53.

Julgamento (escrita)

Julgamentos são dramáticos por excelência por serem cheios de conflito, teatralidade (com público em cena), e, sobretudo, por serem rituais comunitários, como casamentos e aulas. Escreva uma cena de julgamento, em cenário real (como se daria num tribunal brasileiro), ou em situações históricas, imaginárias, ou metafóricas – uma reunião familiar onde alguém julga (a mãe), alguém defende (avó), um réu (o filho).

Leitura dramática (cena)

Provavelmente o mais importante exercício de dramaturgia que existe. Pode ser ensaiado e apresentado a um público, pode ser apenas um exercício em sala de aula. Pode ser realizado como parte de uma aula, entre 10 a 30 minutos, através da leitura de trechos de peças, exercícios escritos pelos alunos, ou uma peça de um ato. O que é recomendável para que haja uma atividade subsequente ou discussão. Ou, pode-se empreender a leitura integral de uma peça escolhida, o que pode levar um tempo maior que da duração de uma aula. Nesse caso, se marca um horário especial, final de semana, leva-se lanche, café, e boa sorte: quatro horas de Hamlet.

Livre associação (aquecimento)¹⁴

Os alunos se dispõem em roda, e alguém diz uma palavra qualquer. O colega ao lado diz uma palavra, ou uma frase em associação com o que ouviu, e assim por diante. É preciso dizer para alunos tímidos que falem com voz bem projetada, para que todos na roda ouçam a palavra. Após algumas voltas, começam a surgir associações mais inesperadas. Sempre mantendo em mente a palavra inicial. Um bom exercício para desenvolver a espontaneidade dos alunos, a “falar antes de pensar”, o que nos momentos iniciais de criação artística é muito bem vindo.

Literal (escrita)¹⁵

Um dos recursos mais usados para a escrita cômica é a compreensão literal de uma figura de linguagem. Como o mundo cheio de mentiras e aparências, quando alguém diz a verdade, ou compreende a verdade, o público ri. Escreva uma cena onde um

14 HALPERN, Charna, CLOSE, Del e JOHNSON, Kim. *Truth in comedy*. Colorado Springs: Meriwether, 1993, p.30.

15 HELITZER, Melvin. *Comedy writing secrets*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2005.

personagem entende ou faz tudo de modo literal, como o Arlequim da *commedia dell'arte*. Escolha cenários e situações formais para aumentar o efeito cômico.

Lugares I (cena)

Em conjunto de seus colegas, escolha um cenário qualquer para elaborar uma cena. Quais histórias esse lugar em especial pode sugerir trazer? Alguns lugares evocam situações específicas, como cemitérios, igrejas e aviões. A partir do cenário escolhido, elabore e apresente uma cena improvisada para o restante da turma.

Lugares II (escrita)

Em geral, ao escrever dramaturgia, temos limitações de cenário. Uma mudança de cenário pode ser demorada, e construir um cenário pode ser caro e complexo tecnicamente. O que explica a abundância de textos dramáticos que se desenrolam em um local apenas. Nesse exercício, esqueça essa dificuldade. Escreva uma cena, ato ou peça, que pula de lugar em lugar ao sabor da imaginação. Mas, cada lugar novo, será simbolizado por um objeto: um drink representa um hotel de cinco estrelas, um martelo simboliza um tribunal, um copo americano um boteco, e assim por diante. Se você não tiver os objetos, faça origamis, ou folhas de papel escritas com as palavras “cetro”, “violino”, “tubo de ensaio”, etc.

Malapropismo (escrita)¹⁶

O malapropismo é um recurso de escrita cômica, onde um personagem entende errado o que o outro personagem diz, geralmente numa versão obscena do significado original. Também pode ser feito com um personagem que não entende “palavras difíceis”, ou versões da brincadeira do telefone sem fio, a cada repetição do significado original, surge um novo significado. Escreva uma cena com dois ou mais personagens usando esse recurso.

Máquinas (aquecimento)

A turma se divide em grupos pequenos, de quatro a cinco alunos, onde ao comando do professor, formam “máquinas”, móveis ou imóveis, onde cada corpo responde por uma

¹⁶ HELITZER, Melvin. *Comedy writing secrets*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2005, p.22.

ou mais engrenagens. Os clássicos são: liquidificador, escada rolante, lava roupa. Esse exercício serve para preparar os alunos a usarem o corpo de modo criativo durante as improvisações.

McGuffin (escrita)

Esse termo surgiu de uma piada de Alfred Hitchcock, onde se dá o nome “McGuffin” para um objeto, ou máquina, que serve para realizar uma função qualquer, que muitas vezes permanece não explicada. Muito comum em filmes de ação ou suspense, onde espões, agentes secretos lutam para recuperar um objeto importantíssimo, um código, uma pasta de documentos, cujo uso e descrição não vem ao caso. O que importa é o conflito, a busca, a investigação para achar o MacGuffin, e não o que de fato este é. Seria como a busca do Santo Graal, ou algo que se assemelhe. Escreva uma cena de cinco a dez páginas onde personagens disputam a posse, ou procuram, um objeto muito importante, cuja finalidade ninguém sabe ao certo.

McKee (escrita)¹⁷

Essa lista apresenta dez características que os diálogos podem apresentar. Escreva um diálogo com cada item, procurando um bom motivo para que os personagens falem dessa maneira.

- 1- Repetição: O mesmo beat¹⁸, ou a mesma informação sendo dita mais de uma vez, com sinônimos ou gestos similares. Por exemplo, dois personagens conversam assim: - Vai embora! – Não! - Saia daqui! – De jeito nenhum. - Se manda! – Nananica não! ... Três ações e reações que se repetem, dizendo mais ou menos a mesma coisa.
- 2- Banalidades: Uma cena clichê com falas clichês. A exceção desta regra obviamente se aplica a paródia. E é bom lembrar que em certos momentos é

17 Robert McKee: 10 Problems To Avoid With Dialogue In Screenplays

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LgQca4WxGM4>> Acesso em: 18/01/16

18 Beat é uma divisão do texto dramático que consiste em ação e reação, e que geralmente incorre numa pequena transformação, como uma microunidade do “começo, meio e fim” que se espera da cena, do ato e da peça como um todo. A maioria dos beats são bem curtos, com exceções. Um monólogo pode conter dezenas de beats. Dividir o texto em beat é mais vantajoso para os atores, que devem procurar pequenas unidades físicas e psicológicas onde se apoiar. Para os dramaturgos não é tão necessário, mas pode ser útil para estruturar uma cena que pareça estar se arrastando.

- necessário usar um clichê. Porém, é muito importante que o uso do clichê seja consciente.
- 3- Linguagem neutra e descaracterizada: Falas que podem ser ditas por qualquer pessoa na mesma situação. Quer dizer, em vez de pensar como aquele personagem específico se pronunciaria em tal situação, usa-se uma fala padrão.
 - 4- Ostentação: Diálogo floreado, com bastante pretensão artística. Em outras palavras, o dramaturgo faz muito esforço para se passar por artista. Manuel Bandeira disse louvando o diálogo de Nelson Rodrigues, como sendo “isento de literatice”. Portanto, cuidado para não cair em literatice. Mas pense em situações em que o floreio se justifique, ou um personagem que fale assim.
 - 5- Diálogo árido: Neste caso temos palavras difíceis, herméticas. Se no caso anterior tínhamos alguém querendo se passar por artista, neste caso temos alguém querendo se passar por intelectual. Um exemplo desse problema é a resistência em escrever errado, como as pessoas de fato se comunicam: “Cê vai?... Tá bom...”. Tente também escrever uma cena onde alguém se passa por mais erudito do que de fato é, como alguém se passando por especialista.
 - 6- Exagero: Falas com muita exclamação, muito grito, muito sentimento, para encobrir a falta de ideias e motivações. Palavrões são tipicamente um exemplo deste problema. Um exemplo seria uma cena onde os personagens compensam sua falta de ideias, uma culpa, ou falta de razão, tentando “falar mais alto”.
 - 7- Linguagem fática: Para dar o efeito de naturalidade, o dramaturgo escreve coisas como: - Oi! Bom dia. Como vai? – Eu vou bem. E você?, e assim por diante. Em geral, não há tempo para linguagem fática numa peça que só tem no máximo duas horas para retratar todo um universo humano. A exceção a esta regra são cenas onde os personagens não tem o que dizer um ao outro, por exemplo, para encobrir um silêncio constrangedor, eles dizem: “- Parece que vai chover hoje. – Sim, essa época do ano sempre chove”. A linguagem fática também pode ser usada quando os personagens não conseguem dizer o que querem, efeito que é mais forte quando o público sabe o motivo do constrangimento, e, desse modo, dando forte subtexto para a cena. Escreva uma cena usando a linguagem fática.
 - 8- Exposição forçada: os personagens falam aquilo que ambos sabem, para que o público fique sabendo. – Como você bem sabe, Jarbas, eu tomo meu chá todos os dias às cinco. – Sim, madame, e eu sempre trago creme de leite. V. *Exposição com conflito*. Essa constante reafirmação do que ambos dizem pode causar uma

cena de caráter absurdo, onde ambos repetem construções como: “você bem sabe que”, “como já lhe disse mil vezes”, etc. Esse exercício pode ser bom para criar jeitos de se falar, V. *Bordões*.

- 9- *Má formação*: o diálogo é ruim por que a cena é ruim, podia ser cortada, não se encaixa bem no resto da peça, ou tem motivação fraca. Um exemplo seria uma cena após o final da história: não há mais o que acontecer, e os personagens seguem conversando. Escreva uma cena assim, e veja como os personagens se comportam num momento “desnecessário”. Pode servir para se aprender mais sobre eles.
- 10- *On the nose*: ou, direto no nariz, uma fala onde o personagem diz exatamente o que sente ou que quer, sem subtexto, como que se o dramaturgo gritasse o sentido que quer passar. Esse problema também se aplica a mensagens políticas, e temas que uma peça aborda. Em vez de permitir que o público interprete os significados da peça, o texto expõe tudo de modo exagerado, sem sutileza, sem poeticidade. Escreva uma cena com muitas falas “on the nose”, e veja o efeito produzido, que pode ser cômico, histérico, exagerado. V. *Exagero*.

Melodrama (escrita)

Após ler ou ver alguns exemplos de melodrama (incluindo suas versões radiofônicas e/ou televisivas), escreva uma cena que contenha elementos melodramáticos, a saber: trilha sonora sentimental, divisão maniqueísta entre personagens, uns muito bons, inocentes, corajosos, intempestivos, e outros muito malvados, tolos, calculistas, ação dramática frenética (resgates, fugas, casamentos interrompidos). O resultado pode ser apresentado em leitura dramática, encenado ou como um trecho de radio-teatro, V. *Radio-teatro*.

Monólogo I (escrita)

No monólogo, o personagem pode estar falando com um personagem em cena invisível, pode estar pensando em voz alta, falando diretamente para o público, ou, alternando nessas três possibilidades. Escreva um monólogo, pensando nessas três possibilidades, e atentando para gradações de velocidade, V. *Diálogo/Ritmo*, para que o monólogo não fique monótono. E também, ao escrever, sempre teste o que escrevendo lendo o

resultado em voz alta, para que não fique com sabor de texto escrito, e sim, de texto para ser falado.

Monólogo II (escrita)

O monólogo também um gênero teatral, para ser apresentado como espetáculo completo. Ao final de uma oficina/curso, dois ou três monólogos podem ser apresentados, ao encargo de alunos divididos em grupo, sendo os monólogos escritos em colaboração, entre os alunos e atores que venham interpretá-lo. Esse gênero tem várias vantagens: pouca gente em cena facilita o processo de ensaio, o figurino e cenário podem ser bem simples, é fácil de viajar com o espetáculo, e, quando bem realizado, cria uma cumplicidade com o público, por ser um gênero que estimula confidências e intimismo.

Moralidades (cena)

Improvise em grupo uma cena em que um ou mais personagens são abstrações como “Morte”, “Esperança”, “Futebol”, etc. Um bom exercício para se discutir teatro medieval, mas, principalmente, para se entender o poder do simbólico em teatro, como um relógio, uma espada ou uma cruz podem dizer tanto quando em cena.

Minha mãe, meu chefe e meu namorado (escrita)

Alguns textos apresentam personagens que falam todos do mesmo jeito, que vem a ser o jeito de falar de quem escreveu. Como a monotonia deve ser sempre combatida em cena, esse exercício pode ajudar a entender os diversos papéis que exercemos na vida. Os alunos se dividem em grupos e têm 15 a 20 minutos para elaborar uma cena em que o personagem central conversa em três situações sociais diversas, onde será obrigado a mudar de registro. O exemplo “minha mãe, meu chefe e meu namorado” é proibido.

Muito prazer (aquecimento)

Para turmas onde os alunos não se conhecem ainda. Os alunos caminham pela sala. Ao cruzar com alguém, os dois se cumprimentam. Cada um diz o nome. A partir de então, um adota o nome do outro. Rebatizado, o aluno segue andando até cruzar com outro colega, eles se cumprimentam, trocam de nome e seguem repetindo esses cumprimentos até receberem de volta o nome verdadeiro. Raramente as turmas conseguem realizar

esse exercício sem que surjam nomes repetidos e alguém que esqueceu o nome adotado. Alunos tímidos tendem a sussurrar o nome. Recomende aos alunos dizer o nome com firmeza, olhando no olho do colega. Repita algumas vezes lembrando a importância da concentração e da boa memória para o ator.

Nadir (escrita)

Escreva uma cena onde um personagem afunda cada vez mais, perde dinheiro, ou a saúde, ou desce ao inferno, ou encolhe, ou desaparece, até não poder mais. O que essa constante perda causa na psicologia do seu personagem? E quando não tiver mais pra onde descer, o que acontece? Uma história de destituição e perda pode servir para criar o enredo de uma peça inteira. Mas também para fazer uma cena de curta duração onde vemos como se desenrolam as misérias humanas.

Narração (escrita)

Um narrador, em cena ou gravado, pode ser um recurso útil para comentar, explicar e informar eventos passados e futuros acerca dos personagens. Porém, é importante tomar cuidado para que a narração não se torne uma “muleta”, uma solução para qualquer problema de exposição e de comentário. A narração não pode ser usada para explicar tudo, ou para analisar a peça enquanto o público a assiste. Também, a narração costuma ser mais poderosa no início, e no fim do enredo, e não deve ser usada para interromper a história, salvo em propostas de teatro épico, onde a narração pode servir como distanciamento. Como exercício escreva uma cena de no máximo dez páginas, com narração, e dois a três personagens.

Neologismos (escrita)

Nesse exercício escreva uma cena onde existe ao menos uma palavra que você tenha inventado. Se for apenas uma, deixe que o contexto da cena explique o que ela quer dizer. Em seguida, tente acrescentar mais uma, ou mais, chegando ao limite da inteligibilidade. Deixe que a invenção dessas palavras guie o processo de criação da história e dos personagens.

Nilton (aquecimento)

Nilton Santos, lateral esquerdo bicampeão do mundo em 1958 e 1962, disse numa entrevista a Jô Soares: “O futebol é a brincadeira mais séria que existe”. Definição melhor para teatro e dramaturgia é difícil de encontrar. Para testar essa definição, cada aluno tem 15 minutos para anotar três ideias: uma cena, uma história, uma peça, um personagem, podendo ser desde boas ideias até mesmo ideias absurdas, ridículas, malucas, aleatórias, conquanto sejam anotadas dentro do tempo estabelecido. Caso os alunos tenham vergonha de apresentar ideias estapafúrdias, V. *Poetaastro* pode ser a solução. Em seguida, se formam grupos de quatro integrantes, que discutirão as ideias como se fossem a ideia mais importante e genial do mundo. O objetivo do jogo é discutir uma bobagem como se fosse ideia importante. Deixe as piadas para depois.

Nome de personagem (escrita)

Um nome de personagem nunca é neutro. Se alguém entra em cena com o nome de Conde de Olivares, é esperado um jeito de falar e ser diverso de um João da Silva. Nesse exercício, antes de se ter uma ideia de enredo ou situação, cria-se nomes evocativos, que excitem nossa imaginação. E deixe que eles interajam. Como na comédia antiga, certos nomes podem ser criados, contendo ironia ou trocadilho.

Nome em roda (aquecimento)

Em roda, um participante diz seu nome, acompanhado de um gesto. O gesto deve ser de preferência estapafúrdio. Todos na roda repetem o nome e o gesto. A pessoa ao lado faz o mesmo, e a roda repete o primeiro nome, o respectivo gesto ridículo, o segundo nome, e o segundo gesto horrendo. E assim por diante até completar a roda. Um bom exercício para a memória, para o grupo se conhecer (bom para o primeiro dia de ensaio), e para dar boas risadas e para ninguém se levar a sério. Como as pessoas vão a partir de agora expor suas ideias, e, forçosamente, errar e tentar de novo na frente dos colegas é sadio começar com a desconstrução de si mesmo.

Números (cena)

Escolha três números, “número” no sentido cênico, como “número de circo” (malabares, palhaço, canção), entre os que os integrantes do grupo consigam realizar.

Quem sabe tocar violão? Quem é bom de contar piada? Quem dança? Selecione os três números mais promissores, e escreva uma cena que inclua esses números. Se ninguém souber fazer nada, façam de conta que sim, com danças estapafúrdias, cantores desafinados, e números de circo de mentirinha. Ao escolher o enredo da cena, evite o clichê de contar a história de um circo, da montagem de um espetáculo, etc. V. *Carroça*. Se um dos números for uma canção, o que essa canção diz? Em que situação poderia ser cantada? Se for um número de dança, por que os personagens estão dançando? Ensaie e apresente a cena diante dos demais colegas e pergunte se os números se inseriram bem na história. Esse exercício é ideal para desenvolver o tipo de pensamento dramático que está por detrás de espetáculos circenses, musicais e óperas. Como seguir com a história durante o número?

Obsessões (escrita)

O herói trágico divide uma qualidade com o palhaço – a obsessão. O palhaço insiste em obsessões impossíveis para causar o riso, e o herói trágico persiste em sua obsessão apesar de antever junto com o público sua catástrofe. Personagens obsessivos despertam o interesse do público, curioso em saber a que ponto chega à loucura humana. Escreva uma lista de obsessões, e entre elas escolha a que pode ser desenvolvida para escrever uma peça.

Opressão (escrita)

Discuta em grupo situações de opressão, ou casos reais de que se saiba. Escreva em seguida uma sequência de eventos (Marido chega em casa, Marido bate na esposa, etc.), e improvise uma cena diante da turma. Se algo parecer promissor, desenvolva a cena em casa, escrevendo-a com mais detalhes.

O que se tem (cena)

Ao propor cenas para serem apresentadas ao final da oficina, é bom sempre lembrar aos participantes a usarem objetos de cena que se têm à mão. Com aviso prévio, os alunos trazem objetos inusitados de casa. Formam-se grupos de até quatro, e cada um improvisa uma cena usando no máximo três objetos.

Oxímoros I (aquecimento)

Faz-se uma roda. Cada participante diz um oxímoro (duas palavras contraditórias em seguida, por exemplo: água seca, doença saudável). Insistir por algumas rodadas até surgirem ideias mais inesperadas. Também se pode promover campeonatos de oxímoros, onde quem fica sem ideia é eliminado.

Oxímoros II (escrita)

Desenvolva cenas que começam de um personagem ou cenário baseado em oxímoro: “alguém nadando em um deserto”, “um castelo de ar”, “alguém solitário no meio de muita gente”, etc. Escreva uma cena de cinco páginas baseada nesse oxímoro. Notar como oxímoros geram conflito dramático. *Esperando Godot* pode ser entendido como um grande oxímoro, “esperando quem nunca chega”. *Édipo Rei*, “o detetive é o culpado”, também.

Painel (cena)

Imagine uma cena onde o palco é dividido, e cada espaço representa um segmento social. Por exemplo, à direita ficam os empresários, à esquerda os empregados, à direita ao fundo os policiais, e à esquerda ao fundo os astronautas. A justaposição de grupos pode ou não fazer sentido. Nas primeiras vezes, é bom limitar o número de divisões para evitar o caos. Cada grupo de alunos combina quando se dá as mudanças de foco, e se apresenta aos demais.

Palavras (escrita)

Faça uma lista com palavras engraçadas: “bazuca”, “pingue-pongue”, “buceta”, “farofa”, “geleia”, “bagunça”, e desenvolva uma cena a partir das mesmas. Não imponha as piadas, deixe que o humor surja por si mesmo. Em oposição faça uma lista com palavras sérias: “estupro”, “câncer”, “abcesso”, “mágoa”, e desenvolva uma cena a partir das mesmas. Veja como o “espírito da tragédia” aflora! Tente outras listas: palavras poéticas (orvalho, saudade, luar), futebolísticas (gandula, zagueiro, escanteio), judiciais (tribunal, promotor, vara, chicana), e veja onde sua imaginação te leva.

Palavrões I (escrita)

Escreva uma cena “intensa”, de discussão ou qualquer outra situação onde haja personagens com a cabeça quente. Faça duas versões, uma com palavrões, e outra sem palavrões. Compare as duas versões e veja quais palavrões são dispensáveis, quais precisam ser trocados de lugar ou substituídos.

Palavrões II (escrita)

Faça uma lista de palavrões e insultos inventados, e escreva uma cena de forte conflito, onde os personagens batem a boca com seus novos palavrões.

Palhaço (escrita)

Os palhaços fazem uso de seus defeitos corporais, ou de traços psicológicos dominantes: timidez, vaidade, agressividade. Escreva uma cena que retrate algum defeito seu, ou algo do qual você se envergonha. Por exemplo: se você for uma pessoa tímida, escreva uma cena sobre um personagem que foge do mundo e de todos, se você for uma pessoa mandona, escreva uma cena sobre um ditador que controla Deus e o mundo.

Panfletário (cena/escrita – em grupo ou individual)

Muitas vezes dramaturgos são instados a escrever para que as crianças sejam aconselhadas a não se drogarem, a não jogar lixo no chão, ou para convencer os operários a seguirem normas de segurança no trabalho. Ou para convencer o povo a fazer revolução, ou para que nossos filhos escovem os dentes. O fracasso é garantido. Ninguém gosta de ouvir lição de moral, e ninguém vai ser bonzinho com o coleguinha após ver uma cena moralizante sobre *bullying*. No entanto, podemos e devemos usar o teatro para educar. Como? Mostrando contradições, o que nos revolta, o que põe nossas convicções em cheque. Em suma, perguntar em vez de responder. Escreva uma cena onde uma pergunta insolúvel é posta. Mire em questões sociais, políticas, que vão dar ensejo para muitas discussões.

Papa na piscina (escrita) ¹⁹

Uma variação de atividade, V. *Atividade*, onde se emoldura uma cena com atividade física, no entanto, de ordem surpreendente. Se em “Atividade” se usa funções corriqueiras como tricotar, varrer o chão, nesse exercício dois personagens conversam, expondo seu passado e características enquanto fazem a manutenção de uma estação espacial, caçam rinocerontes, passeiam de balão, ou qualquer outra coisa que chame a atenção pelo inusitado. O nome do exercício evoca filme onde longa cena de exposição era realizada enquanto o papa se exercitava em uma piscina fictícia do Vaticano, o que deixa o público intrigado sobre a existência ou não de tal piscina, como esta seria, e se o papa em questão faria ou não natação.

Peça em um ato (escrita)

Reunindo todo conteúdo já trabalho em aula, e as referências que os alunos trouxeram consigo, escreva uma peça em um ato. Em geral são peças com no mínimo vinte páginas, e no máximo quarenta. Procure reduzir número de personagens e cenários para facilitar a produção, para possibilitar a apresentação de mais de uma peça por noite de espetáculo. Esse trabalho é ideal para o encerramento de oficina ou semestre.

Peça em dois atos (escrita)

Nesse trabalho espera-se uma peça que possa durar mais de uma hora, e que se constitua como um espetáculo completo, ou seja, algo com no mínimo quarenta páginas. Trabalho para vários meses, e que pode ser acompanhado por ensaios e leituras dramáticas. O fato de haver dois atos não quer dizer que deva haver intervalo. O intervalo é recomendado para espetáculo acima de três horas, que raramente estão ao alcance das possibilidades de estreates. Nesse caso, a divisão em dois atos se refere à estrutura do texto, que abarca ao menos duas grandes transformações, mudanças temporais ou de cenário, reviravoltas, etc. Peças em dois atos costumam ser mais introspectivas, com menos cenários, mais adequadas a textos psicológicos e/ou poéticos, por comportar um espetáculo inteiro onde só acontecem duas peripécias grandes o suficiente para haver

¹⁹ SNYDER, Blake. *Save the cat!: the last book on screenwriting you'll ever need*. Saline: McNaughton & Gunn, 2005, p.123.

mudança de ato. Em geral, quanto maior o número de atos, maior a dinâmica de uma história.

Peça em três atos (escrita)

Trata-se de uma peça não necessariamente maior que uma peça em dois atos. Simplesmente quer dizer que neste caso a história pode ser dividida em três momentos temporais, cênicos, ou de enredo, que podem incluir ou não um intervalo para descansar o público. Não confundir com a teoria dos três atos (começo, meio e fim), que pode ser observado mesmo numa cena curta. Aqui, esperamos uma peça que possa ser dividida como um livro com três capítulos. Por ser um trabalho de maior fôlego, pode ser realizado em conjunto, para o encerramento de ano letivo ou para ser apresentado em forma de leitura dramática.

Peça em quatro ou cinco atos (escrita)

Escreva uma peça que pode ser dividida em quatro ou cinco atos. Cinco atos era a divisão predileta do teatro clássico, de influência horaciana. Para um espetáculo de uma hora e meia até duas horas, cada ato teria então algo entre quinze a vinte páginas. Muitos dramaturgos gostam de usar o primeiro ato para explicar o problema central e apresentar os personagens, o segundo aumenta a tensão, o terceiro é o auge da crise, o quarto as coisas começam a se resolver, e no quinto tudo volta à paz em comédias, ou a desgraça é irreversível no caso de tragédias. Essa divisão de momentos dos atos é bem flexível e pode atender vários propósitos. O que se espera é transformação no destino dos personagens e movimento (temporal ou espacial) ao suceder dos atos.

Peça com mais de cinco atos (escrita)

Escrever peça com mais cinco atos é criar uma estrutura bastante móvel, que requer muita energia de produção, e em geral, se traduz em história bastante movimentada, com o perigo de ficar confusa. Se uma longa peça de dois atos pode apresentar monotonia, uma peça com mais de cinco atos pode apresentar um enredo rocambolesco. É uma estrutura apropriada para quem quer usar elementos circenses, bonecos, e aponta em direção a escolhas como histórias de aventura, contos fantásticos e/ou folclóricos.

*Peixe fora d'água (escrita)*²⁰

Escreva uma cena em que um personagem chega a um lugar onde ele é um peixe fora d'água, alguém que não entende o código social, a língua, as regras de etiqueta, ou que seja. Em geral, são cenas de comédia. Mas, pode também ser bem trágico, quando a exclusão é mais brutal.

Pensando em voz alta (escrita)

Nelson Rodrigues empregou uma “voz interior” para o personagem Olegário de *A mulher sem pecado*, um recurso tipicamente modernista, como se vê no teatro de Eugene O'Neill. Pode ser feito com a voz gravada do ator/atriz, ou com outro ator fazendo o “pensamento em voz alta”. Nesse exercício, teste esta técnica escrevendo uma cena de cinco a dez páginas, onde dois ou mais personagens são acompanhados por vozes interiores, que exprimem seus pensamentos.

Pentâmetro iâmbico (escrita)

Um pentâmetro iâmbico é um verso com cinco iambos (sílabas átona seguida de sílaba tônica: “café”, “eu vou”), como em “de tudo ao meu amor serei atento”, cinco acentos precedidos por um som mais fraco. Escreva uma cena em que os personagens falam neste verso. Um personagem pode completar o verso do outro, quando a fala é mais curta. Depois de brincar de Shakespeare, note as vantagens e desvantagens que os antigos tinham ao escrever assim. O resultado pode se tornar um embrião de uma cena paródica ou de época.

Perda (escrita)

Muitas histórias são baseadas em perdas, como morte, falência, ou perda de um objeto precioso qualquer (máquina do tempo, documento, cadáver em caixão), que vão gerar conflito e problemas para os personagens. Imagine uma situação de perda qualquer, e vá se fazendo perguntas sobre o que isso inflige aos personagens. Apresente o resultado em resumo.

²⁰SMITH, Evan S. *Writing television sitcoms*. Nova Iorque: A perigee book, 2009, p.32.

Perguntas (escrita)

Escreva listas de perguntas aparentemente desnecessárias acerca de seus personagens, cenários, situações e lugares. O que aconteceria se... O que ele faria se... O que ela diria caso soubesse que... Qual a cor do lençol que ela usa? Qual a marca de dentifrício que ele usa? Como é que nós aprendemos sobre a vida das pessoas que nos cercam? Com perguntas, fofocas e bisbilhotices. Faça o mesmo com suas histórias, enredos e personagens.

Peripécia I (cena)

Em grupo, crie uma cena onde haja ao menos duas peripécias, ou seja, duas transformações ou acontecimentos importantes na vida dos personagens. Apresente para o resto da turma, e veja se os acontecimentos foram apresentados com clareza.

Peripécia II (cena)

Como no exercício anterior, mas dessa vez são ao menos três peripécias, ou acontecimentos importantes na vida de seus personagens. O resultado costuma ser mais movimentado do que o exercício anterior, e a terceira peripécia pode tomar um caráter resolutivo, como um final, com um “começo, meio e fim”.

Peripécia III (cena)

Como nos anteriores, mas dessa vez é pra ir ao exagero. O máximo de peripécias (transformações) possível. O resultado será talvez cômico, rocambolesco, e uma cena com movimento frenético. É difícil realizar esse exercício com clareza, evitando o caos absoluto. Mas, o grupo pode se divertir muito com as idas e vindas do enredo.

Personagem multidimensional (escrita)

Escreva uma cena onde um personagem demonstra graduação entre sentimentos e atitudes, ou seja, não se comporta do mesmo modo ao longo da cena. Por exemplo: alguém em dúvida, que depois toma uma decisão, alguém que não sabe quem de fato é, e depois descobre ser algo inesperado. Também, quando aplicado não a apenas uma cena, mas sim a uma peça inteira, esta multidimensionalidade se expressa em mudanças e características que vêm à tona.

Pesquisa (escrita)

Você separou o tempo para escrever. Você pegou lápis e caderno, ou está na frente do computador. E nada. A velha opressão da folha branca. Não se desespere. Pesquise. Em geral, nossa história tem um tema. Este tema pode ser aprofundado de várias formas. Se você estiver pouco inspirado, pesquise seu tema em diversas fontes e tome nota de tudo que achar interessante. Quem sabe daí nasça mais um personagem, um evento ou nova ideia. Tem certos temas que exigem mais essa prática. Suponhamos que você queira escrever sobre um assunto que você domina por alto, ou vamos dizer que um de seus personagens é médico, e você não é e não sabe nada sobre medicina. Passe a tarde estudando sobre a vida, a rotina dos profissionais da medicina. Faça entrevistas. O tempo gasto com isso pode ser mais frutífero do que ficar escrevendo à toa, só para cumprir uma quota diária.

Pianista (escrita)

Como se pode criar estratégias para se escrever todos os dias? Como desenvolver a memória muscular da escrita, para se pensar e aprofundar as ideias enquanto se escreve? Como um pianista que treina escalas e arpejos todos os dias, o dramaturgo pode e deve se exercitar das seguintes maneiras: diário, relato de viagens, e a escrita de fluxos de consciência. Em vez de se pensar em silêncio, pensa-se escrevendo. Ou estabelecendo-se quotas. Uma quota semanal de tantas horas. Comece com humildade, algo em torno de oito horas, divididas em cinco dias, com um final de semana de descanso. Dez horas, vinte horas, e assim por diante, até haver apenas um dia da semana de descanso. Esse sistema oferece uma postura profissional, que é muito salutar para a mente sonhadora dos artistas. Anote as ideias assim que elas surgem, já que elas teimam em aparecer nos lugares mais estranhos, daí a necessidade de carregar bloquinhos por onde quer que seja. Os novatos devem sempre ser lembrados que as boas ideias desaparecem como flores vanescidas.

Pinter (escrita)

O bom senso, os manuais de roteiro e Aristóteles aconselham a pensar na estrutura antes de começar a escrever os diálogos. Porém, tem pessoas que se sentem cerceadas por essa prática. O grande dramaturgo inglês Harold Pinter gostava de começar suas peças

simplesmente dando uma fala para um personagem chamado A e fazia com que o personagem B respondesse. Sem saber para onde estava indo, sem saber quem A e B eram. É como um improviso livre de atores na cabeça do dramaturgo. Se der errado, é só jogar fora e começar de novo. Experimente essa técnica escrevendo uma cena com no máximo dez páginas.

Plano genial (cena)

Crie em grupo uma cena onde um grupo de personagens traça um plano genial, com bastantes detalhes, e, que, logicamente, vai dar errado. Apresente ao demais, e resultados promissores podem ser desenvolvidos em escrita.

Plantação (escrita)

Os exercícios desse besteiário são voltados para a criação de cenas isoladas, ou para o planejamento de ato e peças. No entanto, grande parte da dramaturgia é planejamento, o que é aludido no primeiro ato é revelado no último ato, o que é informado no início se desenvolve no decorrer da peça. É como se o dramaturgo “plantasse” um elemento, para “colhê-lo” mais adiante, o que dá coerência à estrutura dramática. Nesse exercício escreva três exemplos desse procedimento, por exemplo: “na cena inicial, Jorge é apresentado como sendo suscetível, e no meio da peça ele se envolve em uma briga de bar”, ou “no começo do segundo ato, Maria recebe seu diploma de Medicina, no último ato ela ajuda uma mulher a dar a luz”, e assim por diante.

Poema relâmpago (aquecimento individual) ²¹

Cronometre dois a cinco minutos, e nesse tempo escreva um poema. Não importa a qualidade, o importante é concluir. O tempo pode ser reduzido aos poucos. Repita várias vezes e guarde os poemas mais promissores.

²¹ GREIG, Noel. *Playwriting: a practical guide*. Nova Iorque: Routledge, 2005, p.7.

Poema 50 palavras (escrita – individual) ²²

Cada um escreve um poema onde só pode haver 50 palavras. Depois, dividir em versos como se bem entender. Todos leem seus poemas. Exercício para se exemplificar o poder criativo da concisão.

Poetastro (escrita) ²³

Tente escrever o pior poema das galáxias. Em inglês usa-se a expressão “doggerel” para designar um poema horrendo. Aproveito a ocasião para usar rimas batidas (amor e dor) e metáforas clichês (seus olhos são como o mar). Ou então escreva qualquer coisa de mau gosto. Ótimo exercício para acionar o clown que mora dentro de todos nós e baixar a expectativa de um grupo humano onde todos tendem a se considerar geniais.

Premissa (escrita)

Crie uma frase, ou poucas frases, que resumam a ideia central de uma peça. Por exemplo: “Dois adolescentes de famílias rivais se casam em segredo”, “homem pede para ser beijado após atropelamento”. Note como essa frase pode apontar um gênero específico: a premissa pode ser cômica, trágica, absurda, e assim, já estabelecer a atmosfera do espetáculo. Esse exercício pode ser feito em qualquer momento do processo de escrita. Pode ser feito arbitrariamente quando ainda não se tem nenhuma ideia, como para atizar a imaginação. V. *Título*. Ou também durante o processo de escrita, ou mesmo ao final para se recordar qual a ideia central, e como essa pode ter se transformado.

Prenúncio (escrita)

Em muitas histórias o final é revelado, mesmo que de modo sutil, antes do fim. No início de *Romeu e Julieta* o desenlace trágico é resumido em poucos versos. A partir de então, o público espera pacientemente *como* aquele desenlace ocorrerá. Esse prenúncio do fim pode também ser apenas um símbolo, um indício do que vem adiante. Nesse exercício, escreva uma cena de cinco a dez páginas, onde o que acontece no final é anunciado de modo velado, uma ou mais vezes no decorrer da cena.

22 WHITWORTH, JOHN. *Writing poetry*. Londres: A&C Black, 2006, p.5.

23 Id., p.16

Prolepse (escrita)

A prolepse é o contrário da analepse, V. *Analepse*, ou seja, é um *flashforward*, uma antecipação do futuro dos personagens. Muitas vezes a prolepse é usada no início de um filme, quando vemos uma cena próxima ao final. Daí, vemos como os personagens chegaram até ali. A prolepse serve para causar curiosidade, suspense, com uma prova do que há por vir.

Prólogo (escrita)

Quando já se tem uma peça escrita, o começo pode parecer muito brusco, sendo necessário uma cena inicial que prepare o público para o que há por vir. Esse é o prólogo, que antecede o primeiro ato. Pode ser um narrador V. *Narrador*, que explica o mundo no qual estamos entrando. Experimente esse recurso escrevendo um prólogo para uma cena, ato, ou peça que já tenha escrito.

Propp (escrita)

Crie uma versão do texto abaixo. Todos os elementos deverão ser mudados, por exemplo, onde se lê “rei” deve-se incluir algo como “cartola de futebol”, “general”, “avó”, etc. Como resultado poder se tornar bem extenso, esse exercício pode ser realizado ao longo de um semestre, para estruturar uma peça completa.

“Um rei, mercador ou pai parte, ou morre, deixando uma proibição. (Não entrar na floresta, não abrir a porta, não comer a maçã). A proibição não é respeitada. Um vilão aparece e rouba um objeto ou uma pessoa. Um herói é escolhido/ intimado para o resgate. No caminho ele é enganado ou atraído pra cumprir uma tarefa qualquer. Ao cumpri-la, recebe um objeto aparentemente inútil ou um habilidade. Quando chega ao seu objetivo, derrota o vilão, resgata a pessoa ou recupera o objeto, usando a habilidade ou ferramenta que ganhou no caminho. Ao regressar a casa, não é reconhecido ou teve sua função usurpada. É submetido a um teste para provar quem é. Casa e ganha tesouro/reino”.

Quadro de avisos (escrita)

Uma boa maneira para se desenvolver o enredo antes de se começar a escrever os diálogos é utilizar um quadro de avisos, ou quadro branco, ou simplesmente grudar pedaços de papel na parede. No caso de cenas curtas, ou peças de um ato, não é tão necessário, embora possa ser também útil. Mas para estruturas maiores, espetáculos acima de uma hora, musicais, para que o dramaturgo não se perca em meio a tantas cenas, para ter uma noção do todo, para antever um final abrupto, um meio muito arrastado, cenas desnecessárias, a disposição de toda estrutura numa sequência de papeizinhos ajuda muito. E, com a vantagem adicional, de que quando surgir uma nova ideia, tudo o que se deve fazer é arrancar um papel do quadro e afixar um novo. Esse processo pode levar muito tempo, até a estrutura geral estar satisfatória. Além das anotações com descrições de cenas, personagens e cenários, não é má ideia grudar desenhos, pequenos objetos, fotos, rabiscos, até se formar uma maçaroca incompreensível que só faz sentido na cabeça de quem vai escrever a peça. Quando estiver pronto, escrever os diálogos e cuidar do acabamento da peça é bem mais fácil, seguindo um “mapa” externo e afixado em algum lugar.

Questionário (escrita)

Em duplas, um colega faz perguntas para o personagem do outro (personagem já em desenvolvimento, ou a partir do zero), no entanto, as perguntas são por escrito. O colega indagado responde também por escrito, e depois os papéis se invertem. Os questionários são lidos para o resto da turma, que faz sugestões de histórias para os personagens.

Quimera (escrita)

Escreva uma cena, ato, ou peça totalmente fantástica, onde poltronas falam, dragões tomam chá, ogros dançam valsa e divirta-se.

Radio-teatro (escrita)²⁴

Esta modalidade de escrita dramática pode ser o projeto de uma turma de dramaturgia, e tem a vantagem de não requerer figurino, nem cenário. Após o curso normal de dramaturgia, escreve-se uma peça de teatro, em geral de 50 minutos a uma hora, que

²⁴ HAND, Richard J., TRAYNOR, Mary. *Radio drama handbook*. Nova Iorque: Continuum, 2011.

será gravada ou transmitida ao vivo por rádio ou internet. Neste meio é possível empregar recursos de sonoplastia, trilha sonora, e também serve como um ótimo laboratório para o uso da voz dos atores. Aproveitar a vantagem de não ser necessário construir cenários, que podem ser descritos, transformados, etc. Nesse gênero, o dramaturgo tem a liberdade similar ao do romancista, mas com tempo bem mais reduzido.

Red herring (escrita)

Técnica típica de romances policiais, o *red herring*, literalmente “arenque vermelho”, é uma pista falsa. Serve para despistar o público, para surpreendê-lo ao final da história. Em histórias baseadas em investigações, V. *Investigação*, é uma técnica bastante importante. Escreva uma cena de dez páginas onde há uma investigação, e onde surge uma pista falsa. E no final, a verdade vem à tona.

Redenção (escrita)

Muitas histórias são criadas em torno de um personagem em busca de redenção. Imagine um personagem que tenha um passado ruim, e que procura através de uma ação qualquer se redimir. Histórias assim podem prender o público, que quer saber se o personagem terá ou não sua redenção. Escreva um resumo de peça, de no máximo duas páginas, com um personagem em busca de redenção.

Reencontro (escrita)

Os reencontros também servem de estrutura para uma peça de teatro: velórios, batizados, formaturas, jantares, etc. Escolha um momento de reencontro, e escreva o resumo de uma peça em que personagens que não se vêem a muito tempo, encontram-se, e o que decorre desse reencontro, ou então, uma cena de até cinco páginas com o reencontro de apenas dois personagens.

Registros (escrita)

Escreva duas cenas, de no máximo três páginas, com dois personagens: uma com fala em registro formal, ou até mesmo empolado, e a outra em tom coloquial, ou até mesmo bem errado e regional. Veja a diferença de comportamento de seus personagens, ao

mudar seu registro de fala. Teste também outros modos de falar, sotaques, jargões profissionais, e veja aonde a cena te conduz. Um bom modo de acionar o ouvido para o modo como as pessoas realmente falam.

Relógio (escrita)

A maioria das histórias requer alguma forma de salto temporal, V. *Elipse*, (“um ano depois”, “na manhã seguinte”), omitindo momentos onde nada acontece, e desse modo, condensando os eventos mais importantes na vida dos personagens. Mas alguns textos dramáticos utilizam o recuso do “tempo real”, onde tempo transcorrido do espetáculo coincide com o tempo do relógio. O efeito causado é de urgência, e também de hiper-realismo, já que o tempo vivenciado pelo público é mesmo do palco. E também, é um efeito limitador, já que as possibilidades da história diminuem bastante. Vale, no entanto, experimentar esse recurso para entender suas vantagens e desvantagens. Escreva uma cena de dez páginas, onde a história se passa em tempo real.

Remix (escrita)

Muitas vezes é difícil criar uma história original. V. *Adaptação I*. Nesses casos, uma saída é usar como ponto de partida dramaturgia já existente. Escolha, portanto, uma peça de teatro de sua admiração, contemporânea ou clássica. Reescreva-a usando-a por base. Aos poucos tudo vai se transformar, como se você estivesse traduzindo a peça para sua própria necessidade. Essa é uma atividade de longo prazo, e, para quem ainda não tem seu autor dramático favorito, o professor pode oferecer algumas sugestões de peças usadas como modelo.

Repórter (cena)

Com celulares ou gravadores de mão, os alunos se gravam conversando. Em seguida, transcrevem e o apresentam os diálogos para os colegas. O objetivo é demonstrar a diferença entre o modo que falamos e modo que escrevemos. Por pudor literário se teme a crueza da coloquialidade. Mesmo assim, é bom lembrar que o diálogo é sempre uma elaboração. No entanto, deve-se evitar o sabor de “linguagem escrita”, com elementos que não são usados na linguagem coloquial, com palavras como “todavia” e “entretentes”.

*Rifle (escrita)*²⁵

O dramaturgo russo Anton Chekhov escreveu uma carta a um amigo, que continha um famoso conselho: “Se tiver um rifle pendurado na parede no começo do primeiro ato, no segundo ou no terceiro ato deve haver um tiro”, e talvez mais importante: “se não houver o tiro, o rifle não deveria estar lá!”. Esse é um ótimo lembrete de não introduzir elementos que não são desenvolvidos, que se estende não apenas a objetos de cena, como rifles, mas também a personagens, subenredos, cenas, e diálogos dispensáveis. Também nos ensina a planejar o uso futuro dos elementos que são introduzidos no começo do texto, V. *Plantação*. Contudo, não se trata de levar essa noção de modo literal: certos objetos podem ter somente função simbólica. Nesse exercício, escreva uma cena de cinco a dez páginas, onde no início vemos um objeto de cena qualquer (máquina do tempo, geladeira, violoncelo), que é usado ao final da cena.

Rima I (aquecimento)

Em cena, uma dupla começa a improvisar com rimas. As rimas devem ser emparelhadas. Assim, um jogador diz uma fala, e outro responde com um fala que rima com a anterior. Em seguida, pode dizer outra coisa, e o jogador que deu início responde com outra fala rimada. Quem errar, ou travar, é substituído por outra pessoa. Quem perde deve sair comemorando. O campeão deve ser ovacionado.

Rima II (escrita)

Gota d'água de Paulo Pontes e Chico Buarque é um exemplo de peça escrita com rimas. No passado, era comum uma peça de teatro ser escrita com rimas. As rimas auxiliam os atores a lembrarem de suas falas, e também servem para que os diálogos se desprendam da coloquialidade. Com as rimas, os dramaturgos são obrigados a burilar fala por fala. No teatro clássico francês rimava-se com o verso alexandrino. Em *Gota d'água* os autores variaram o metro em decassílabo, redondilhas, e também alexandrino. Pra escrever uma peça com rimas é bom estudar um pouco peças que usam o mesmo procedimento para entender como uma fala pode completar a métrica da outra, além de estudar regras de metrificação em geral. Antes se aventurar a escrever uma peça rimada,

25 RAYFIELD, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997, p.203.

faça esse exercício: escreva uma cena com no mínimo cinco, e no máximo dez páginas, dois personagens, e falas rimadas. Leia em sala e discuta com os colegas. Quais as vantagens e desvantagens da rima?

Ritual (escrita/cena)

Casamentos, velórios, julgamentos, e afins, são terreno fértil da dramaturgia. No entanto, geralmente vemos esses ambientes serem perturbados pelo conflito dramático: alguém interrompe o casamento com uma declaração de amor, o defunto ressuscita, uma contraprova chega no último instante. O público gosta de ver um ritual sendo interrompido, tumultuado. Portanto, escreva, ou improvise uma cena que se passa em local público, e que consiste em um ritual religioso ou não, e nele se passa algo inesperado.

Rubrica (escrita)

A rubrica, ou a didascália, são as informações em parênteses que informam, ou sugerem aos atores como deveriam dizer suas falas. Em certos casos são essenciais para a compreensão do sentido, por exemplo:

LINDAURA (*sarcástica*)

Nossa, que vestido mais lindo.

Com essa rubrica a fala teria sentido completamente diverso do que:

LINDAURA (*admirada*)

Nossa, que vestido mais lindo.

Contudo, o excesso de rubrica passa a impressão de que o dramaturgo está “dirigindo” seu próprio texto, invadindo o espaço reservado à criatividade de atores e, em especial, dos diretores. Há dramaturgos discretos no uso de rubrica, como Ariano Suassuna, e pródigos ao usá-la, como Nelson Rodrigues. Quem escreve muitas rubricas corre sempre o risco de ser ignorado pelos atores, e os que escrevem rubricas com precisão, onde esta é de fato necessária, será, talvez, mais obedecido. Nesse exercício escolha uma cena já escrita em exercícios anteriores, ou uma cena de um colega, ou trecho de peça clássica, e reescreva-a com rubricas diferentes, que vão ao favor do sentido do

texto, ou em direção paródica, irônica, ou como preferir. Apresente os resultados em sala de aula, na forma de leitura dramática.

Rubrica II (escrita)

Experimente pôr rubricas no texto de um colega, e vice-versa, para discutir como a rubrica se torna uma interpretação das falas e ações dos personagens.

Sacrifício (escrita)

No final do filme *Casablanca*, um personagem se sacrifica pela mulher que ama, ajudando-a a escapar dos nazistas. *Ifigênia em Áulis*, tragédia de Eurípedes, também apresenta um sacrifício de uma jovem, para que uma frota de navios possa seguir viagem. O sacrifício dá vários motivos para se criar uma história. Imagine uma situação assim, e escreva uma cena de cinco a dez páginas que gira em torno de um sacrifício.

Salada (escrita)

Faça uma lista de gêneros, V. *Gêneros*, enredos, V. *Enredos*, e tente combiná-los de diversas formas, e/ou procure outros exercícios desse bestiário, como: *Elevador*, *Bomba-relógio*, *Peixe fora d'água*, *Perda*, *Viagem*, *Investigação*, etc. Procure combinar essas estruturas de formas diferentes. O resultado pode se tornar um projeto de maior extensão, uma peça de dois atos ou mais. Cuidado para não deixar o enredo complexo demais, macarrônico. Duas ou três dessas estruturas já pode ser bastante. Discuta as melhores ideias em grupo, e em tempo hábil, escrever, ensaiar e apresentar o espetáculo.

Se (cena)

Para quem está sem ideia para escrever, faça perguntas começando com a palavra “se”. Por exemplo: “Se um cachorro fosse eleito presidente, o que aconteceria?”, “se o Brasil fosse colonizado pela China, como seria?”, e assim por diante. Esse exercício é para ser feito em lista, e depois, as ideias podem ser combinadas. Apresentar os três resultados mais interessantes em cenas improvisadas com os colegas.

Segundo ato (escrita)

Uma dificuldade comum da dramaturgia é começar bem uma ideia, e depois ter problemas em desenvolvê-la. São os “problemas de segundo ato”, em geral mais complexos em peças de maior extensão, como peça em dois atos. Para resolvê-los se pode usar um quadro para mapear o problema, V. *Quadro de avisos*, e desenvolver subenredos, V. *Subenredos*. Como exercício, crie em grupo um começo de história, e cada integrante do grupo propõe um prosseguimento e final. Comparem as propostas, e combinando as sugestões, apresentem o resultado para o resto da turma.

Sementinha (escrita)

É sempre bom, ao escrever dramaturgia, aprender com os atores. O dramaturgo é o escritor que sabe pensar como ator, quando for necessário. Para atores iniciantes, demora mais tempo até encarnar um personagem, o que requer muita concentração. Essa capacidade de entrar na cabeça de outra pessoa é um dos procedimentos que definem o teatro. Nesse exercício, antes de escrever a cena pretendida, usando uma ou mais das técnicas sugeridas aqui, feche os olhos, e se concentre no personagem que vai escrever. Ponha-se em seu lugar, se convença de que você é essa pessoa. Depois meia hora, ou mais tempo, escreva a cena. Refaça com cada um dos personagens. Pode levar vários dias, meses, anos, até conseguir realmente se sentir na pele do outro, e pra isso, repita sempre esse exercício.

Sentimentos (escrita)

Cenas onde um personagem diz “eu te amo”, com sinceridade, e outro responde “eu te amo”, também com sinceridade, são exemplos de má escrita. Dramaturgia melodramática é carregada de “eu te odeio”, “eu te desprezo”, “tenho medo”, “tenho saudade”, ou seja, os personagens declaram o que sentem, quando de fato o sentem. Tirando o fato de menosprezar os atores, ao fazê-los declarar sentimentos que foram treinados a expressar com olhos e corpo, a declaração ostensiva de um sentimento é menos interessante que um gesto, uma ação, ou uma fala qualquer cujo subtexto seja “eu te amo” ou “eu te odeio”. O mesmo se aplica a didascálias cheias de “furioso, apavorado, apaixonado, sedutor”, como quem rege os sentimentos dos atores, que podem ser bem mais insondáveis. Procure em seu texto essas declarações de

sentimentos, e procure um modo mais sutil de dizê-los. Nem sempre há necessidade de mudar. Em certos casos, e em certos personagens, é necessário haver essa franqueza. Nesse exercício, escreva uma cena onde os personagens declaram o tempo todo o que sentem: “Quero dormir”, “quero te matar”, “eu quero transar com você”, etc. Depois, reescreva a cena, e todas essas declarações são substituídas por ações, gestos, e falas com subtexto.

Sexo e Morte (cena)

Sexo e Morte são dois temas que estão presentes, mesmo que subliminarmente, na maioria das histórias. Antes de realizar o exercício, discuta com os colegas sobre filmes, livros, séries de televisão, e procure detectar a presença desses dois temas. Em seguida, elabore, ensaie e apresente uma cena onde esses temas são de importância central.

Silêncio (escrita)

Quando se aproxima o confronto final entre dois personagens, *V. Duelo*, um momento que esperamos desde o início da peça, espera-se um longo diálogo. Para surpreender as expectativas, é possível criar uma cena toda em silêncio, onde o confronto se dá apenas por gestos, ou olhares. Funciona melhor com personagens que não sejam especialmente loquazes, mas em todo caso, confrontos silenciosos, quando bem realizados, são mais interessantes do que longas discussões. Imagine dois personagens com bastante conflito, que finalmente se encontram, e resolvem (ou não) suas diferenças em silêncio.

Sim, e... (cena)²⁶

Clássico do improviso, que ensina um colega a desenvolver a ideia do outro. Em duplas, os alunos em cena devem começar um diálogo no qual, antes de cada fala (a partir da segunda fala) deve começar por “Sim, e...”. Desta forma os jogadores são obrigados a concordar, e concordando desenvolvem a ideia do colega. Importante se lembrar de não fazer perguntas (perguntas em improvisos não são recomendáveis, por que ninguém sabe de nada, já que nada foi ensaiado, nem preparado), e sempre seguir com afirmações. Quanto mais certeza melhor. Exemplo:

A – Olha só, o circo chegou à cidade.

²⁶ HALPERN, Charna, CLOSE, Del e JOHNSON, Kim. *Truth in comedy*. Colorado Springs: Meriwether, 1993, p.46.

B – Sim, e lá vai ter leão, trapezista e palhaço.

A – Sim, e nós vamos lá hoje à noite.

B – Sim, e você vai levar sua irmã.

A – Sim, e minha irmã vai de vestido azul.

E assim por diante.

Sinal verde (escrita)

O sinal abre, e o carro fica parado. O público presta atenção na cena, porque os personagens em cena não realizam algo que se espera da situação. A mesa é posta e ninguém come. Esse tipo de cena também tem a vantagem de chamar atenção para a tensão de um momento, onde os personagens se distraem, ou estão paralisados, ou indecisos. Escreva uma cena onde os personagens por algum motivo qualquer não fazem o que se espera deles, ou não usam objetos de cena que convidam certa ação.

Situações (cena)

Crie cenas com os colegas a partir de uma situação específica: briga de trânsito, casamento, ou um briga de trânsito dentro de uma cerimônia de casamento. As situações trazem consigo personagens e conflito, e ajudam a se construir cenas. Pensar em situações embaraçosas, perigosas, confusas, tediosas.

Slogan (escrita)

Em grupo, se cria alguns slogans de peças de teatro imaginárias. Trocadilhos, jogos de palavra, aliterações são bem-vindas. Após se selecionar três slogans melhores, os slogans são apresentados e quem os ouvir deverá fazer conjecturas sobre como será o espetáculo. Anotar as impressões e ideias que os slogans inspiraram e, quem sabe, dali surge um enredo. Outro modo de adotar a tática de “começar pelo fim”. V. *Título*. V. *Premissa*. V. *Cartazes II*.

Sonhos (cena)

Ponha um caderno ao lado de sua cama. Todo dia, ao acordar, escreva o que sonhou. Ao passar dos dias, escolha um sonho particularmente sem pé nem cabeça. Encene-o com ajuda dos colegas. Também é possível combinar dois ou mais sonhos, ou sonhos de pessoas diferentes. Os melhores resultados podem ser desenvolvidos em forma de peças de um ato.

*Status (cena)*²⁷

Improvisar uma cena onde um personagem tem status mais elevado do que o outro. A princípio a diferença pode ser sutil. Depois, pode-se tentar aumentar o nível de diferença até o absurdo, passando por várias gradações. Primeiro em dupla e depois com mais personagens, onde a cada um que é inserido o status se diferencia mais. Clássico exercício de clown, porque a partir de três ou quatro degraus de status, forçosamente surgirá um palhaço.

Subenredo (escrita)

Após a ideia de uma premissa, *V. Premissa*, e um enredo, *V. Enredo*, para desenvolver uma peça de maior duração, é necessário desenvolver a história com subenredos, que são destinados a desenvolver personagens secundários, para enriquecer as ideias contidas no enredo. Se o enredo é sobre um período histórico, ou se o enredo contiver uma ideia política, o subenredo pode servir para comentar e desenvolver o que se desprende do enredo. O subenredo também serve para apresentar diferentes facetas de um personagem: se no enredo se apresenta a vida profissional de um personagem, no subenredo podemos ser apresentados à sua vida familiar e/ou amorosa. O excesso de subenredos pode deixar a peça cada vez maior. *V. Xerezade*. Nesse exercício, escreva um enredo, *V. Enredo*, e o desenvolva com três subenredos.

Subenredo temático (escrita)

É comum em dramaturgia o uso de subenredos para comentar o que se passa no enredo. Por exemplo, os subenredos podem se agrupar em temas: luta entre classes, relação pai

²⁷ JOHNSTONE, Keith. *Improvisation and the theatre*. Nova Iorque: Routledge, 1981, p.33.

e filho, hipocrisia, etc. O subenredo pode mesmo satirizar, ou espelhar temas presentes no enredo. Se o enredo é trágico, o subenredo pode ser cômico, e vice-versa. Se o enredo contém um filho que hesita antes de se vingar, (Hamlet), o subenredo apresenta um filho que não hesita nem um instante (Laertes). Como exercício, escreva um enredo, e, resumidamente, três subenredos que comentam, ou ironizam, ou complementam o enredo.

Subtexto (escrita)

Escrever uma cena onde os personagens escondem suas reais motivações, onde alguém ou todos mentem, onde há intriga e falsidade. Um modo de fazer isso é decidir antes quais as verdadeiras intenções e motivações dos personagens, e só então escrever a cena. Por exemplo: um empregado de escritório odeia profundamente seu patrão, mas durante a cena, o vemos sendo vilmente servil, puxando o saco do patrão de todo jeito. Mas, por um olhar aqui, um gesto forçado ali, o público saberá o real sentimento do personagem. O subtexto é um jeito de respeitar a inteligência do público, e do convidá-lo a decifrar o que acontece em cena. Idealmente, toda cena, de todo ato, de toda peça, deveria ter algum nível de subtexto.

Tatuagem (escrita/cena)

Um personagem descobre algo sobre o passado de outro personagem através de um objeto, marca, ou modo de agir. Por exemplo, uma pessoa tem uma tatuagem, e o personagem é reconhecido finalmente como sendo uma pessoa específica. Também, objetos como roupa, isqueiro, lenço, qualquer coisa que sirva para identificar um personagem, revelando um crime ou um parentesco. Escreva, ou improvise com os colegas, uma cena onde um personagem é reconhecido, ou algo de seu passado é revelado, a partir de um objeto qualquer, ou um marca no corpo, ou modo de agir.

Teatro-documentário (escrita)²⁸

Este gênero de teatro funciona similarmente ao do documentário do audiovisual: após prolongada pesquisa e recolhimento de material, o texto é montado a partir de encenações de fatos reais, entrevistas, narrações, imagens, e outros recursos. Apesar da

²⁸ CHEMERS, Michael Mark. *Ghost Light: an introductory handbook for dramaturgy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010, p.136.

estrutura mais fragmentada, é bom pensar na estrutura de atos, V. *Ato*, para que o espetáculo tenha uma condução satisfatória.

Tempo (escrita)

Antes de começar a escrever, pense nos possíveis recortes de tempo para a sua peça. O tempo pode ser real (como na vida), V. *Relógio*, ou pode ser mais rápido, mais devagar, pode andar ao contrário, pode parar, pode ser fragmentado, pode pular muito pra frente ou muito pra trás. Escreva uma seleção de possibilidades, e use sua escolha favorita para escrever uma cena, um ato ou uma peça. V. *Analepse*. V. *Prolepse*. V. *Elipse*. Apresente o resultado em um resumo.

Testemunha (escrita/cena)

Grande ferramenta dramática, que serve tanto para uma cena isolada, mas também como motor de toda uma peça de teatro. Alguém vê ou ouve o que não devia. Pode tanto ser por vontade própria do personagem, ou por acidente, o personagem é pego por surpresa em uma situação e agora enfrenta o dilema se age ou não a partir do que sabe. Escreva, ou improvise com os colegas, uma cena onde um personagem é testemunha de um acontecimento.

Título (escrita)

Outra forma de começar pelo final. Para quem não tem nenhuma ideia sobre o que escrever ou encenar, escreve-se uma lista de títulos. Geralmente, os primeiros são óbvios e exagerados. Mas com o rabiscar das folhas, surgem títulos interessantes e que podem suscitar enredos e personagens. Ao fim do exercício, os melhores títulos são apresentados aos colegas, e ouve-se que histórias, situações, personagens esses títulos imaginários evocam. V. *Slogan*. V. *Premissa*. V. *Cartazes II*.

*Três falas (cena)*²⁹

Cada um escreve uma cena com apenas três falas. Nessas três falas deve aparecer quem são os personagens, onde estão e o que estão fazendo. Este exercício é voltado para o treinamento do ator em improviso, mas serve para dramaturgos iniciantes ao mostrar

²⁹ HALPERN, Charna, CLOSE, Del e JOHNSON, Kim. *Truth in comedy*. Colorado Springs: Meriwether, 1993, p. 67.

como estabelecimento do “onde”, “quem” e o “quê” funcionam como motor inicial da cena. Exemplos:

- Me passa o pão, por favor
- Eu detesto quando ele fala em parábolas.
- Você derrubou o sal, Judas

Ou

- Você não tá vendo aquilo não?
- Pedro, a gente nunca vai chegar a lugar algum.
- Terra à vista!

Trilha sonora I (aquecimento individual)

Alguns trechos de música de estilos contrastantes são escolhidos e escrevem-se poemas relâmpagos (dois a três minutos) inspirados pelas músicas V. *Poema relâmpago*. Os poemas podem ser reunidos por temas e usados como base de cenas.

Trilha sonora II (escrita)

Escolha uma música, e desenvolva uma cena a partir da mesma. Momentos do enredo podem se associar a momentos da música. Apresente o resultado ao colegas, em leitura dramática e com a música ao fundo.

Troca de identidade (escrita)

Um recurso bastante associado à comédia, onde dois personagens são confundidos, trocam de roupa, ou função social. Juiz vira réu, e réu vira juiz. Professor vira aluno, e vice-versa. Escreva uma cena a partir de uma troca de identidades.

Trocadilho (escrita)

Shakespeare tem cenas de comédia onde não acontece muita coisa, a não ser dois personagens dizendo trocadilhos. Faça uma lista de trocadilhos em conjunto com os colegas, e escreva uma cena onde as falas são entremeadas de trocadilhos.

Twist (escrita)

O twist é uma reviravolta, um acontecimento inesperado que muda significativamente o rumo da história, que pode suceder a qualquer momento da peça, porém, é mais comum no final. O único cuidado que se deve ter ao escrever um twist é não “quebrar as regras do jogo”, V. *Bobagem dupla*. O twist deve ser coerente com o que foi apresentado anteriormente. Nesse exercício, escreva uma cena de no mínimo cinco páginas, que contenha uma surpresa ao final.

Two-hander (escrita)

O *two-hander* é uma peça com apenas dois personagens, como *The Zoo Story* de Edward Albee, ou *A mais forte* de Strindberg. Além da vantagem de orçamento quanto ao pagamento de cachês, horários de ensaio que só precisam se adequar a duas agendas, o *two-hander* também apresenta a vantagem de aflorar o conflito, o “um contra um”, como numa partida de tênis ou luta de boxe. O poder, a razão, a empatia do público pode oscilar entre os personagens, pode haver alianças temporárias, monólogos, etc. Não confundir com peça em que dois atores fazem diversos personagens, o que na verdade só representa uma economia de produção. Escreva uma peça de dez minutos, V. *Dez minutos*, ou uma peça de um ato, V. *Peça de um ato*, com apenas dois personagens.

Um por vez (aquecimento)

Nos improvisos de iniciantes, um erro comum é a incapacidade de se escutar um ao outro. Todos querem impor suas ideias sobre a cena, e falam ao mesmo tempo. Para isso, esse exercício serve como um aquecimento para os improvisos posteriores. Os alunos são divididos em trios ou quartetos, são postos em cena diante do resto da turma. Sua função será simplesmente falar: não precisam contar história, não precisam discutir um assunto previamente acordado. No entanto, a única regra é que eles não podem falar ao mesmo tempo. Eles podem se interromper, mas quando interrompidos, devem imediatamente permanecer em silêncio. Parece simples, mas a ansiedade faz com que dois ou mais falem ao mesmo tempo. Quando o grupo tiver dominado a primeira regra, o professor pode pedir para que a mudança de interlocutor seja mais rápida.

Usurpador (escrita)

Versão dramática (trágica) da troca de identidades, V. *Troca de identidades*, o recurso clássico da comédia. Escreva uma cena onde alguém toma lugar de alguém, mas em vez de causar confusão e mal-entendidos, essa troca causa toda espécie dor e miséria humana. Por exemplo, madrasta ou padrasto malvado, um chefe sádico substituiu o chefe bonachão, etc. A troca pode ser percebida pelos demais, ou pode ser em incógnito, onde alguém mente para tomar uma posição social. Esse exercício pode servir para se criar o enredo completo de uma peça de longa duração.

Viagem (escrita)

Um jeito muito comum de estruturar um enredo é através de uma viagem. O gênero cinematográfico *road movie* é um bom exemplo como uma viagem pode emoldurar uma história. De certa forma, toda história é uma viagem, com um ponto de saída e outro de chegada. Escreva uma cena onde alguém parte de viagem, ou chega de viagem. Pergunte-se o que isso representa na vida dessa pessoa e das pessoas em volta. Faça várias perguntas sobre a vida dessa pessoa antes e depois da viagem.

Vingança (escrita)

Histórias de vingança são bastante comuns na dramaturgia no teatro (*Hamlet*) e cinema (*Kill Bill*). Imagine um enredo baseado num caso de vingança, e escreva-a em cinco a dez páginas.

Xerazade (escrita)

Escreva uma cena cuja história é interrompida por alguém contando outra história. E, por que não, dentro da história contada pode haver outra história. A história dentro da história pode servir como um comentário sobre a história inicial. Por exemplo, uma história cujo tema principal seja a vingança, pode ter um personagem contando a história de alguém que soube perdoar. É importante inserir a nova história no momento certo, quando se quer saber como a história inicial vai terminar, V. *Cliffhanger*.

Zênite (escrita)

Escreva um resumo de uma peça, onde um personagem é elevado socialmente, ganhando dinheiro, campeonatos, prêmios, o prêmio Nobel, etc. O que essa ascensão causa nos personagens ao redor? O que essa ascensão nos diz sobre nossa sociedade? Quais transformações o personagem sofre após e durante a ascensão? E escolha também se ao fim da história o personagem permanece com sucesso, ou se vai decair até onde começou, ou ainda para uma pior situação de vida.

Zulmira (escrita)

Tia Zulmira é um personagem do escritor brasileiro Sérgio Porto (pseudônimo Stanislaw Ponte Preta), que é uma senhora nada convencional. Nesse exercício, escreva uma cena a partir de um personagem excêntrico, que fala de modo peculiar, tem hábitos estranhos e age de maneira imprevisível. Um personagem assim pode se tornar parte de uma peça como “alívio cômico”, ou seja, um personagem cômico dentro de uma peça que não seja uma comédia.

Epílogo

Na primeira oficina que realizei, eu usei como exemplo de *evento incitante* - o acontecimento que propulsiona uma história - o momento em que a casa dos tios de Luke Skywalker é encontrada em chamas, um ponto de não retorno para o herói. Diante de olhares indagativos, perguntei quantos presentes haviam assistido *Guerra nas estrelas*. Das vinte a trinta pessoas presentes, somente três ou quatro ergueram a mão. Entendi então, que, numa aula de dramaturgia, é preciso contextualizar ao longo do caminho. Nada garante que os alunos vão estar familiarizados com as peças, filmes, séries, livros, que proverão exemplos de personagens, falas e enredos.

No entanto, essa primeira palestra, e as primeiras aulas que se seguiram, foram uma oportunidade para que eu organizasse minhas ideias, um processo que se seguiu ao longo dos anos, e que tornou essa dissertação possível. Desde a primeira aula, comecei a elaborar exercícios, jogos, entre os que figuram no Bestiário. Muitos devem ter sido descartados, mas somente por ter tido acesso à experimentação proporcionada pelas aulas. Dessa forma, de todos alunos de dramaturgia presentes nas oficinas, eu possivelmente terei sido um dos mais beneficiados.

Por ser também parte do processo de aprendizado, meu entusiasmo fez que com as primeiras aulas quase soçobrassem de tanto conteúdo. Ao ver os planejamentos dos primeiros encontros, era como se almejassem ensinar a dramaturgia universal em duas horas. Ao observar as aulas que foram dadas nos meses seguintes, notei que então já estava agindo de modo mais sensato, e cada aula tinha uma ambição mais modesta: um recurso como *ironia dramática*, poderia ser o tema de uma aula inteira, com exercícios práticos e explicação teórica.

Na fase inicial, em 2013, o curso era voltado para iniciantes em teatro, e mesclava elementos de aula de interpretação teatral, improvisação teatral com a dramaturgia. Dessa forma, pude comprovar minha ideia de que a dramaturgia pode ser uma porta de entrada ao teatro. Esse formato de oficina tinha o problema de não exigir montagens, nem de se aprofundar num autor ou linguagem específica, logo, havia um limite do que podia ser atingido. Também, ao aceitar alunos com diversos níveis de

formação, muitos conteúdos não podiam ser ensinados para a turma como um todo. Certas questões eram trabalhadas de um em um, em trocas de e-mail. Essa prática se estendeu para além do final do curso, quando alunos me mandavam textos para ouvir sugestões e conselhos. O ensino da dramaturgia mantido desse modo individual, baseado no processo de escrita de uma peça do aluno, indica que nem sempre é necessário manter aulas presenciais, ou seja, a Escrita Criativa parece funcionar bem em cursos à distância.

No segundo ano de projeto, 2014, mudamos o formato das oficinas. Em vez de separar as turmas de interpretação teatral e dramaturgia, decidimos juntá-las, para terminar o semestre com um espetáculo escrito, dirigido e interpretado pelos alunos. Em parceria com professor Alan Foster, e com um turma onde a maioria era formada por veteranos, terminamos o semestre com a montagem de *O bom Cercado*, em que os participantes da oficina puderam escutar suas falas sobre o palco do Teatro Goiânia. O resultado positivo me convenceu mais uma vez de que o ensino da dramaturgia deve estar associado à prática teatral, mesmo que todos não escrevam, podem auxiliar nas sugestões, na criação dos personagens e nas escolhas de direção.

Essa experiência me impulsionou a escrever essa dissertação, que certamente não respondeu a todas questões suscitadas, e dentre elas, surgem novas reflexões que podem levar a eventuais prosseguimentos para essa pesquisa. Para se criar nova dramaturgia há que se propor novas perguntas. E, assim, quase que por força do hábito, sugiram essas perguntas de pesquisa, para um campo tão vasto como a dramaturgia, e que por sua própria característica convida ao diálogo, e a intersecções com outras áreas.

Se nesse trabalho o público alvo era o de jovens e adultos, um desdobramento necessário seria como alcançar novos grupos. Um, em especial, seria o das crianças. Já que a iniciação teatral voltada à infância se dá mais no âmbito da interpretação teatral, com jogos lúdicos, onde fica difícil separar a brincadeira da formação artística, como se poderia aprofundar essa prática com auxílio da produção dramática? Como mesclar os esforços das aulas de Redação e de Artes Cênicas? Como abordar os fundamentos de diálogo, enredo, personagem em linguagem acessível à criança? Para isso, seria de grande valia um estudo mais aprofundado sobre o teatro infantil, sua história e suas diferentes concepções, para propor um teatro infantil escrito por crianças, e a partir dos

textos produzidos, avaliar e selecionar as estratégias de ensino que mais deram resultado.

Outro grupo que mereceria uma atenção especial é o da terceira idade. A dramaturgia pode se tornar um grande veio da memória, e um modo de se contar e mostrar histórias de vida. Para isso, um caminho seria desenvolver oficinas voltadas para esse público, propondo um estudo de caso, onde peças e espetáculos criados a partir dessa prática seriam estudados como exemplo de modos de expressão, como retratos de vida e preservação da memória.

As oficinas de dramaturgia que deram base a essa pesquisa eram parte do projeto *Verusgladiatores*, idealizado pelo diretor e ator Alan Foster. Entre os espetáculos produzidos nesse projeto se encontrava *Como nascem os heróis* (2013), escrito e dirigido por Clégis de Assis, um espetáculo infantil direcionado ao público de crianças com deficiência visual. Parte de seu sucesso se deveu à estratégia de criar um espetáculo também acessível a adultos, com ou sem deficiência, onde todos usavam uma venda, e participavam de uma experiência sensorial: uma história que se contava a partir da audição, do tato, do olfato e do paladar. Uma dramaturgia de tal ordem, que se baseia em princípios de inclusão, pode ser objeto de um estudo específico, que inclua concepções de novos espetáculos que propõe a inserção de um grupo social, que esteja tradicionalmente afastado das salas de espetáculo.

Ainda pensando no desenvolvimento de projetos para atender grupos sociais específicos, a dramaturgia funciona muito bem quando empregada para a discussão política de movimentos sociais. A dramaturgia, de certa forma, pode ser entendida como um debate posto em cena, com a diferença de ser bem mais divertido, em média, que um debate literal. Dessa forma, grupos que lutam por questões de gênero, raça, ou formas de exclusão social têm na dramaturgia um instrumento poderoso, para se posicionar em relação ao mundo e, até, para dar visibilidade à suas reivindicações. Estar em cena é sempre uma forma de poder, mesmo que de modo simbólico. Ao clamar o teatro para si, grupos que lutam por uma sociedade mais justa, podem conquistar novos espaços e novas mentes.

Nesse intuito, há que se aprofundar no estudo de linguagens teatrais. Outro desdobramento dessa pesquisa é o estudo do pensamento teatral de autores como Bertolt Brecht, Augusto Boal ou Dario Fo, e outros artistas/teóricos que propõem um modo de fazer teatro associados a uma prática cênica, e uma filosofia de mundo. Em um estudo assim, a dramaturgia está mais ainda associada a uma perspectiva cênica, onde não se pode separar o “escrever” do “ensaiar”.

Essa dissertação se baseou em livros teóricos e diversos manuais dramaturgia, mas também na “engenharia reversa” de algumas peças da literatura brasileira. Por “engenharia reversa” me refiro à prática de procurar entender o que levou um dramaturgo a fazer suas escolhas estruturais, procurar compreender os elementos constitutivos de uma peça de teatro. Essa atividade de desmontar e analisar as peças poderia servir como base de outros estudos, onde se proporia um método de criação em dramaturgia segundo autores consagrados do palco brasileiro. Um método de dramaturgia tendo por base dramaturgos como Nelson Rodrigues, ou Ariano Suassuna. Não para formar imitadores, mas para compreender a técnica dramática de um grande mestre.

No entanto, para não nos atermos demais ao passado, seria proveitoso acompanhar a produção contemporânea, estudando e registrando o contato de dramaturgos em atividade com iniciantes, oferecendo as vantagens às quais Ryngaert se refere:

O turbilhão em torno das escritas contemporâneas participa de uma dupla intenção pedagógica. Claro que ninguém diz que se podem formar novos escritores talentosos nem que a escrita pode realmente ser ensinada. Mas implicitamente espera-se que com essas confrontações públicas o autor “aprenda” alguma coisa, quando não que “se aprenda” nelas; que ele perambule pelas leis da cena ou no diálogo como o diretor e os atores, que “exercite”, de alguma maneira, a escrita. No outro extremo, espera-se que o público se familiarize com as novas dramaturgias, que saia esclarecido desses múltiplos encontros. (RYNGAERT, 1998, p.76).

Promover esses múltiplos encontros poderia ser uma remédio contra a tendência, um tanto irônica, de que a arte do “aqui e agora” seja ensinada a partir do começo. Quando se inicia uma aula de história de teatro, muitos professores, por excesso de zelo, decidem começar por “O teatro nasceu na Grécia...”. Quem sabe uma dose de *in media*

*res*³⁰, começando “no meio das coisas” ajudasse a envolver mais os alunos no teatro que se produz em seu tempo.

Outro ponto que pode merecer uma atenção mais aprofundada é a escrita dos diálogos. Escrever bons diálogos é tão difícil quanto escrever bons versos. É uma habilidade de ordem musical, que requer domínio do ritmo, bom ouvido para falares, sotaques e expressões. Somente uma prática demorada e direcionada conduz à uma boa técnica para a escrita de diálogos, sendo também necessário ler muitas peças de teatro e analisar como cada autor tem seu estilo, sua voz distinta, além da capacidade de flexionar suas falas de acordo com a característica dos personagens. Um método de ensino em dramaturgia voltado à escrita de diálogos poderia se basear em amostras de grandes dramaturgos e propor exercícios variados para testar e desenvolver suas técnicas.

Em relação às especificidades técnicas da dramaturgia, se poderia propor um estudo dos gêneros teatrais, como teatro-musical, comédia, farsa, drama, ópera, circo, monólogo, com seus respectivos exemplos, como uma forma de desenvolver uma peça completa em um desses gêneros, ou, combinações dos mesmos. Talvez, um estudo assim, poderia atrair dramaturgos atuantes, que já dominem um formato de peça teatral, e que queiram expandir seus horizontes. Para um trabalho assim, a exigência quanto ao nível prévio de conhecimento dos alunos teria que ser maior. Seria um processo de aprendizado com mais leituras, com mais exemplos de montagens, para um número menor de alunos, cujos textos seriam acompanhados passo a passo, de acordo com os detalhes de cada gênero.

A dramaturgia sempre se alimentou do que é exterior a ela, como outros gêneros literários e outros campos de conhecimento. Por exemplo, o folhetim alimentou Nelson Rodrigues, e a pedagogia do oprimido de Paulo Freire inspirou o teatro do oprimido de Boal. Se o teatro representa e dialoga com o mundo, não pode ser mantido numa redoma, isolado das pessoas que deveriam ser convidadas a habitá-lo e povoá-lo com suas histórias.

30 O “*in media res*” é a técnica de começar não pelo início da história, mas pela metade, ou mais próximo do fim, para dar mais urgência e concentrar o enredo.

Desse modo, o estudo da dramaturgia pode se associar ao da filosofia, e ao de outras ciências humanas. Uma peça pode versar sobre qualquer coisa. Desse modo, novas peças podem ser criadas para se discutir a condição do ser humano, para se exemplificar comportamentos e modos de pensar. E peças clássicas, que já foram objeto de estudo de filósofos do passado e do presente, contêm novas observações sobre vários campos de conhecimento, prontas para serem discutidas, mas, para serem desvendadas, precisam da compreensão técnica de seus elementos, em geral, em posse dos dramaturgos.

Uma vantagem para estabelecer essas conexões entre disciplinas diversas está na característica interdisciplinar da dramaturgia, que se caracteriza pela intersecção entre teatro, cinema e televisão. A dramaturgia de cada um desses meios alimenta uma à outra, por esse motivo, roteiristas do audiovisual podem se beneficiar do estudo de peças de teatro. Ao promover esse encontro com estudo da dramaturgia clássica, podem surgir novas propostas de criação para o audiovisual. De mesma maneira, os roteiristas podem também se apossar das possibilidades da criação teatral, para terem mais um veículo para suas ideias.

Por fim, resta discutir a opção política de se ainda fazer teatro, em um mundo em que aumenta a interação virtual entre as pessoas. A dramaturgia abarca a produção de filmes hollywoodianos cujo orçamento está acima dos cem milhões de dólares, e peças de teatro com uma mesa, duas cadeiras e dois atores. O filme não será necessariamente melhor, e a experiência construída de modo artesanal, com os mesmo ingredientes do filme, como personagem, enredo, diálogo, pode emocionar as pessoas ainda com mais intensidade, sobretudo, por contar com a presença real de atores.

Numa época marcada por tantas disparidades, a opção pelo teatro carrega em si uma resistência de ordem política, como de quem planta uma horta orgânica ao lado de um hipermercado. Esse trabalho de pesquisa fez a opção de se ater ao teatro, mesmo que ao se discutir dramaturgia se estabeleça conexões com o audiovisual. O teatro é um sobrevivente de outras eras, uma tecnologia arcaica como o pombo correio, a carta, e hoje, pode-se dizer até mesmo o livro, e sobrevive pelo amor de seus defensores, como os defensores do LP, e da caligrafia. Sendo assim, o teatro nos faz constantemente pensar sobre o mundo que nos cerca e sobre a sobreposição do passado e do presente.

Por ser um resquício de um mundo não virtual, o teatro nos permite questionar nosso vício comum pelo excesso, ao lembrar o poder da voz falada e ouvida.

Visto em oposição ao audiovisual, o teatro requer uma concisão maior, um despojamento de recursos, uma necessidade ativa de atenção e de tempo alargado, que se opõe a uma realidade social onde o visual, o instantâneo, dispersam a atenção das pessoas, e as afastam da silenciosa comunhão com as palavras que o teatro requer. Resgatar essa capacidade de atenção, de se maravilhar por tão pouco, é um gesto de rebeldia em nossa época de saturação visual e informacional. O teatro vai na contramão do exagero, pois oferece muito, por pouco.

Por opção política não me refiro ao teatro panfletário, com espetáculos que se confundem com palestra antidrogas, seminários políticos, e curso de segurança no trabalho. O teatro requer a presença física das pessoas, e somente isso, esse encontro já tem algo de especial nesse mundo de redes sociais e serviços de *streaming*. De resto, talvez seja essa a pergunta mais importante de todas que se impõe à dramaturgia: qual é o espaço do teatro no mundo de hoje? Por que ainda se fazer teatro? Acredito que essa resposta virá dos que não têm acesso nem ao filme de cem milhões de dólares, nem à sala de espetáculo, e que ainda não se deram conta do poder da própria voz. Pois a dramaturgia é a criação, e a ocupação de novos espaços, nem que seja com tábuas improvisadas como bancos, e um lençol por cortina.

Referência bibliográfica

- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poetica, 1993.
- ASHBY, Clifford. *Classical Greek Theatre: new views of an old subject*. Iowa City: University of Iowa Press, 1999.
- ASSIS BRASIL, Luiz Antonio de. *Histórico das oficinas literárias*. Disponível em: <<http://www.pucrs.br/fale/oficialiteraria/hist.htm>>, Acesso em: 10/01/2006.
- AYCKBURN, Alan. *The Crafty Art of Playmaking*. Londres: Faber and Faber, 2002.
- BORNHEIM, Gerd. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BUARQUE, Chico e PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.
- CANDIDO, Antonio. *A literatura e a formação do homem*. In *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora UNESP, 1995.
- CARVALHO, Sérgio, e MARCIANO, Márcio e colaboradores. *Companhia do Latão – 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- CHEMERS, Michael Mark. *Ghost Light: an introductory handbook for dramaturgy*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 2010.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004*. In *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n° 26, Brasília, jul-dez 2005, p. 13-71.
- DENZIN, Norman K. e LINCOLN, Yvonne S. *O planejamento da pesquisa qualitativa*. São Paulo: Artmed Editora, 2006.

- DIAS, Gonçalves. *Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional do Teatro, 1979.
- DOWNS, William e RUSSIN, Robin. *Naked playwriting: the art, the craft, and the life laid bare*. Los Angeles: Silman-James Press, 2004.
- DUNNE, Will. *The dramatic writer's companion*. Chicago: The University of Chicago Press, 2009.
- EDGAR, David. *How plays work*. Londres: Nick Hern Books, 2009.
- EGRI, Lajos. *The Art of Dramatic Writing*. Nova Iorque: Wildside Press, 1946
- ESSLIN, Martin. *The field of drama*. Londres: Methuen, 1987.
- FIELD, Syd. *Screenplay: the foundations of screenwriting*. New York: Bantam Dell, 1984.
- GOMES, Dias. *O pagador de promessas*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.
- GUARNIERI, Gianfrancesco. *Eles não usam black-tie*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- GREIG, Noel. *Playwriting: a practical guide*. Nova Iorque: Routledge, 2005.
- HALPERN, Charna, CLOSE, Del e JOHNSON, Kim. *Truth in comedy*. Colorado Springs: Meriwether, 1993.
- HAND, Richard J., TRAYNOR, Mary. *Radio drama handbook*. Nova Iorque: Continuum, 2011.
- HATHCER, Jeffrey. *The art & craft of playwriting*. Cincinnati: Story Press, 1996.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de Estética Vol. IV*. Trad. Marco Aurélio Werle, Oliver Tolle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- HELITZER, Melvin. *Comedy writing secrets*. Cincinnati: Writer's Digest Books, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.
- JOHNSTONE, Keith. *Improvisation and the theatre*. Nova Iorque: Routledge, 1981.
- CHAVES CARDOSO, Reni. *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

- MAMET, David. *3 uses of the knife*. New York: Vintage Books, 2000.
- McGURL, Mark. *The Program Era: postwar fiction and the rise of creative writing*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- McKEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiros*. Trad. Chico Marés. Curitiba: Arte & Letra, 2013.
- McKEE, Robert. 10 Problems To Avoid With Dialogue In Screenplays
Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=LgQca4WxGM4>> Acesso em: 18/01/16
- NÚCLEO DE DRAMATURGIA SESI: BRITISH COUNCIL. Coordenação Marci Salomão. *1º turma, volume 1*. São Paulo: SESI-SP, 2011.
- RIBEIRO, Paula Chagas Autran. *Teoria e prática no seminário de dramaturgia do Teatro Arena*. Revista “AspaS”, São Paulo, nº1, p.140-149, 2011.
- RODRIGUES, Nelson. *O beijo no asfalto: tragédia carioca em três atos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- RODRIGUES, Nelson. *O óbvio ululante*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- PALLOTTINI, Renata. *O que é dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.
- PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção da personagem*. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva. 2013.
- PEIXOTO, Fernando. *Prefácio: a dramaturgia como teoria*. Introdução a *O que é dramaturgia*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- PENA, Martins. *Comédias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1990.
- PONTES, Paulo. *Teatro de Paulo Pontes Volume 1*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- RAYFIELD, Donald. *Anton Chekhov: A Life*. Nova Iorque: Henry Holt and Company, 1997.
- REVERBEL, Olga. *Jogos teatrais na escolar: atividades globais de expressão*. 3 ed. São Paulo: Ed. Scipione, 1996.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- SMITH, Evan S. *Writing television sitcoms*. Nova Iorque: A perigee book, 2009.
- SNYDER, Blake. *Save the cat!: the last book on screenwriting you’ll ever need*. Saline: McNaughton & Gunn, 2005.

- SPOLIN, Viola. *Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*. Trad. Ingrid Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SPENCER, Stuart. *The playwright's guidebook*. Nova Iorque: Faber and Faber, 2002.
- SUASSUNA, Ariano. *O santo e a porca e O casamento suspeito*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1984.
- TAVARES, Cássio. *O conto e o Conto Brasileiro Contemporâneo*. 2003. 628. Tese – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.
- TOSCAN, Richard. *Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing with and Introduction to screenwriting*. Franz press, 2011.
- VOGLER, Christopher. *The writer's journey: mythic structure for writers*. Studio City: Michael Wiese Productions, 1998.
- VERNANT, Jean-Pierre e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- WHITWORTH, JOHN. *Writing poetry*. Londres: A&C Black, 2006.