



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES - ICHCA
CURSO DE TEATRO LICENCIATURA**

TAMÁRIO FERNANDO RODRIGUES DE OLIVEIRA

**PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM INVESTIGAÇÃO: UMA
EXPERIENCIA EM O QUE EXISTE ENTRE NÓS?**

Maceió – AL

2021

TAMÁRIO FERNANDO RODRIGUES DE OLIVEIRA

PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM INVESTIGAÇÃO: UMA
EXPERIENCIA EM O QUE EXISTE ENTRE NÓS?

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Licenciatura Plena em Teatro da Universidade Federal de Alagoas, como requisito para obtenção do grau de graduado em Licenciatura em Teatro.

Orientadora: Prof. Dr. Lara Barbosa Couto

Maceió – AL

2021



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS INSTITUTO DE CIÊNCIAS
HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES CURSO DE TEATRO LICENCIATURA**

ATA DE APRESENTAÇÃO DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO – TCC

Aos 24 dias do mês de setembro do ano de 2021 às 10 horas, realizou-se nas dependências do Curso de Teatro Licenciatura desta Universidade a sessão de apresentação do trabalho de conclusão de curso – TCC – intitulado **PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM INVESTIGAÇÃO: UMA EXPERIENCIA EM O QUE EXISTE ENTRE NÓS?** do(a) aluno **TAMÁRIO FERNANDO RODRIGUES DE OLIVEIRA** matrícula 16111876 do Curso de Teatro Licenciatura como parte dos requisitos para conclusão do curso. A banca composta por: **LARA BARBOSA COUTO** (orientador/a), **MARCELO GIANINI** (membro), **WASHINGTON MONTEIRO DA ANUNCIACÃO** (membro). Após arguir o aluno deliberou: Aprovar o projeto, atribuindo-lhe **nota 10, com as modificações propostas pela banca**. Estavam presentes também: Elaine de Oliveira Neto, Aline dos Santos Almeida, Jéssica Euzébio da Silva, David André Gomes Pereira e Robson da Silva.

Observações _____

Assinaturas dos componentes da banca

Lara Barbosa Couto (orientador)

Gianini (membro)

Washington Monteiro da Anuncição (membro)

Washington Monteiro da Anuncição Coordenador/a de TCC do
Curso Teatro Licenciatura

DEDICATÓRIA

A Maria José, a José Fernando e a João Vitor, as
maiores inspirações da minha vida!

AGRADECIMENTOS

À Dona Eliane, a minha maior companhia pela força.

À minha Família pelo carinho.

À Jéssica Euzébio e Robson Silva, pela demonstração de afeto e cumplicidade.

À Cia Teatral Mestres Da Graça, pela confiança.

Ao Professor Dr. Marcelo Gianini pelo laço de afeto e por seus ensinamentos.

À Professora Dr. Lara Barbosa Couto pela compreensão e pelas motivações.

Ao Professor e Me. Washington Monteiro da Anunciação por sua forma de ver o mundo, e pela confiança depositada em mim.

À Nossa Senhora do Amparo pelas dadas alcançadas.

PROCESSO DE CRIAÇÃO DRAMATÚRGICA EM INVESTIGAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA EM O QUE EXISTE ENTRE NÓS?

Resumo

O presente artigo tem como objetivo analisar questões que envolvem a presença do dramaturgo, bem como a criação do texto teatral dentro do processo de encenação, desenvolvendo assim uma investigação que se dá através de conceitos históricos trazidos para este trabalho e uma análise da perspectiva de dramaturgia. A discussão conduzida é dada sobre a produção do material dramatúrgico que corresponde à obra teatral, a qual o autor do artigo produziu denominada “*O Que Existe Entre Nós?*”, relatando o processo de construção, colaboração de suas ações como dramaturgo, processos para idealização e realização de sua obra, até o ponto de fascínio criado com os personagens, que carregam a mensagem de que toda a forma de amor é válida. Por meio da liberdade poética, o texto dramatúrgico busca abordar questões políticas e/ou sociais, demonstrando isso através de suas falas e do enredo desenvolvido na trama. As mudanças de tomada de posições do dramaturgo, mediante as abordagens contemporâneas de encenação, são apresentadas como forma de desmistificar o exercício deste profissional.

Palavras-chaves: Dramaturgo; Dramaturgia; Dramatúrgica em Processo.

ABSTRACT

This article aims to analyze issues involving the presence of the playwright, as well as the creation of the theatrical text within the staging process, thus developing an investigation that takes place through historical concepts brought to this work and an analysis of the perspective of dramaturgy. The discussion conducted is about the production of dramaturgical material that corresponds to the theatrical work, which the author of the article produced called "What Is Between Us?", reporting the construction process, collaboration of his actions as a dramatist, processes for idealization and the realization of his work, to the point of fascination created with the characters, who carry the message that every form of love is valid. Through poetic freedom, the dramaturgical text seeks to address political and/or social issues, demonstrating this through their speeches and the plot developed in the plot. The dramatist's changes in taking positions, through contemporary approaches to staging, are presented as a way of demystifying the practice of this professional.

Keywords: Playwright; Dramaturgy; Dramaturgical in Process.

1. INTRODUÇÃO

Neste artigo serão discutidas questões que envolvem a figura do dramaturgo bem como a evolução de sua função dentro de processos de criação cênica. Será apresentado um breve panorama histórico, que abordará os percursos de transformação da função dramaturgical considerando mudanças de contexto que vão da perspectiva textocentrista até à expansão da noção de dramaturgia. Em seguida tratarei de discorrer mais o estudo referente a função do *dramaturgo*, suas ideias e diálogos com a sua representação no campo cênico contemporâneo. Mas adiante farei menção ao amor em *O Que Existe Entre Nós?* Para finalizar falarei sobre o caso de *O Que Existe Entre Nós?*. Aqui citarei como se deu o processo de criação textual, e como foi minha experiência na criação dramaturgical, tanto na fase de elaboração da primeira versão do texto (etapa solitária), como na fase de adaptação diante de mudanças na composição do elenco (etapa coletiva).

Meu percurso na escrita de dramaturgia teatral, inicia-se a partir do ano de 2018, e de lá para cá, escrevi alguns textos, entre eles estão *O Que Existe Entre Nós?*, o único que saiu do papel para o palco. Posteriormente, me encantei ainda mais com a arte de escrever textos teatrais no Curso de Teatro Licenciatura da UFAL, na disciplina de Dramaturgia, ministrada pelo Professor Marcelo Gianini (em 2019). Nessa matéria tinha atividades que estimulavam a criação de textos com temáticas e estilos diversificados. Fazer parte destas aulas acadêmicas me estimulou na descoberta de um novo trabalho artístico, que é ser dramaturgo, e foi por meio do texto cênico *O Que Existe Entre Nós?* que iniciei os estudos sobre dramaturgia, aos quais farão parte deste presente artigo.

1.1 Do textocentrismo à expansão da noção de dramaturgia.

Desde os primeiros textos teatrais até os fins do século XIX, estabeleceu-se como cultura uma função muitas vezes considerada central ao acontecimento cênico erudito: Ou seja, a presença do dramaturgo. É importante lembrar que a concepção de textocentrismo está ligada a ideia do teatro predominante aristotélico, ao qual o texto dramático é tido como o principal elemento constituinte da expressão cênica.

Quando cito a presença do autor dramático, me refiro não à personificação física de seu ser, mas sim uma relação de fidelidade às suas ideias, frustrações e ideologias. Em outras palavras, o dramaturgo não precisava estar obrigatoriamente presente em todas às apresentações, pois o ponto central não era a participação do autor no processo de montagem, mas o respeito do coletivo à visão expressada pelo dramaturgo no texto teatral.

Da mesma maneira, o dramaturgo muitas vezes inseria com detalhes em seus textos as características que visualizava para a encenação de sua obra. Características estas que demonstravam uma visão pessoal da situação dramática, diálogos e também da ambientação da história. Esse conjunto (diálogos e descrições de cena) compõem o conjunto do que, mais tarde, o autor assinará como sendo sua criação límpida e individual. Sobre estes detalhes Pavis destaca que:

DIDASCÁLIAS

(...)

Instruções dadas pelo autor a seus atores (teatro grego, por exemplo), para interpretar o texto dramático. Por extensão, no emprego moderno: *indicações cênicas** ou *rubricas**. (PAVIS, 2008, p. 96.)

As didascálias era o nome dado as indicações para orientar os interpretes do texto dramático, a se portarem em cena. Mais tarde o termo foi modificado para rubrica trazendo uma maior descrição da ambientação cênica. Atentando para isto, Henrik Ibsen, dramaturgo norueguês, servirá aqui de exemplo, e me ajudará a mostrar alguns aspectos desse fazer dramátúrgico, bem como seus maiores desejos e anseios para a montagem de sua obra *Casa de Bonecas*:

PRIMEIRO ATO

Sala mobiliada com conforto e bom gosto, mas sem luxo. No fundo, à direita, a porta da saleta, à esquerda a do escritório de Helmer. Entre essas duas portas, um piano. Do lado esquerdo da cena, no meio da parede, outra porta, e mais perto da boca de cena, uma janela. Ao pé da janela uma mesa redonda, poltronas e um divã pequeno. Na parede da direita, um pouco recuada, uma porta, e mais à frente uma estufa, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma estufa, diante da qual estão colocadas duas poltronas e uma cadeira de balanço. Entre a estufa e a porta lateral, uma mesinha, e nas paredes, gravuras. Prateleiras com porcelanas e outras

miuçalhas. Pequena estante cheia de livros ricamente encadernados. O chão é atapetado. A estufa está acesa. Dia de inverno. Toque de campainha na saleta; passado um instante ouve-se abrirem a porta. Nora entra na sala cantarolando alegremente. Está de chapéu e de sobretudo e traz muitos embrulhos que vai colocando na mesa da direita. Deixa aberta a porta da saleta, por onde se vê um entregador carregando uma árvore de Natal e um cesto; o moço passa esses objetos à criada que abriu a porta. (Ibsen, 2007, p. 7).

Levando em consideração os aspectos citados anteriormente acerca do dramaturgo, eles levam a crer que o autor perpetuava em sua escritura cênica, indicações apresentadas por meio de rubricas, estabelecendo desse modo orientações de como se deveria configurar a ambientação do espaço cênico com detalhes minuciosos de cenografia, sonoplastia, iluminação, figurinos e por fim, indicações de sentimentos das personagens para serem interpretados pelos atores. Esse conjunto de orientações sobre a cena demonstram a intencionalidade do autor de direcionar o processo de montagem, apresentando instruções que deveriam ser “obedecidas” num futuro processo de montagem.¹

No que corresponde ao vocábulo textocentrismo, Pavis comenta:

Texto E Cena

(...)

1.Evolução Histórica

a. *A posição logocêntrica*

Durante muito tempo – desde ARISTÓTELES até o início da encenação como prática sistemática, no final do século passado, e a exceção dos espetáculos populares ou das peças de grande espetáculo – o teatro esteve encerrado numa concepção logocêntrica. Mesmo que esta atitude seja característica da *dramaturgia clássica**, do aristotelismo ou da tradição ocidental, ela acaba, seja como for, convertendo o texto no elemento primário, na estrutura profunda e no conteúdo essencial da arte dramática. A cena (o “espetáculo”, o *opsis**, como diz ARISTÓTELES) só vem em seguida como expressão superficial e supérflua, ela só se dirige aos sentidos e à imaginação e desvia o público das belezas literárias da fábula e da reflexão sobre o conflito trágico. Uma assimilação teológica produz-se entre o texto, refúgio do sentido imutável da interpretação e da alma da peça, e a *cena*, local periférico da lantejola, da sensualidade, do corpo em falta, da instabilidade, em suma, da *teatralidade**. (PAVIS, 2008, p. 406.)

¹ Apresenta-se aqui uma pontuação de que essa forma de rubrica detalhada se fez recorrente sobretudo no drama burguês.

Parece claro que desde os tempos mais remotos, o texto foi o elemento chave para a realização do evento cênico. Pavis nos aponta que a expressão logocêntrica também está ligada ao texto como literatura e que a partir do instante em que esta escrita vai para o palco, por meio de cenas, sua riqueza literária se perde. Em relação à citação, creio eu que esta riqueza dramática não necessariamente se perde, pois deve-se levar em conta que o tratamento que a encenação dará ao texto, poderá compor imagens poéticas que colaborarão com a sua fruição.

Em face dessa reflexão, apresento algumas palavras de Jovet: “É apenas o ensino do texto que guia, é apenas o texto que conduz uma representação” (JOUVET apud ROUBINE, 2003, p. 144.) Essa afirmação também está atrelada ao paradigma textocêntrico de criação, no qual a equipe criadora deve se adaptar às necessidades do texto, e não o contrário. Essa perspectiva irá perder espaço a partir do final do século XIX, quando até mesmo a noção de dramaturgia será expandida.

Tendo em vista estas novas noções de dramaturgia, Andréa Stelzer fala que: “A dramaturgia não está somente relacionada ao texto, mas principalmente com o trabalho de composição das ações do ator” (STELZER, 2010, p. 2.). Esse pensamento nos indica, um outro modo de criação dramática, que se embasa essencialmente no trabalho do ator e para exemplificar esta configuração julgo necessário citar Eugenio Barba que diz o seguinte:

A expressão “dramaturgia do ator” refere-se a um dos níveis de organização do espetáculo ou a uma das faces do enredo dramático [...] dramaturgia do ator quer dizer, acima de tudo, a capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que é percebida como personagem, deve exercer um impacto sensorial e mental sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas. (BARBA apud MONZON, 1998, p. 6.)

Este tipo de dramaturgia nos apresenta uma noção que abarca também a função do ator que, sendo um ator dramático, articula e direciona o seu próprio instrumento de trabalho, corpo e voz. Tendo em vista isto, posso mencionar aqui minha participação no projeto de extensão Corpo Cênico, que pertence ao curso de licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Alagoas UFAL, o projeto tinha a coordenação do Professor Marcelo Gianini, e o texto que iríamos montar era Medeamaterial de Heiner Müller, durante os encontros pude perceber no elenco a dramaturgia do ator, tínhamos um lindo diálogo com o Diretor Gianini que nos proporcionou a colaboração de um

trabalho coletivo, baseando-se em exercícios de improvisação que são característicos em processos de montagem cênica, e conseqüentemente é por meio destes que se apresentam partituras corporais e vocais. Encaminhando-se desse modo para a construção das cenas e por fim, do espetáculo. Participar deste trabalho foi realmente muito gratificante pois foi por meio dele que, fui tomando gosto pela dramaturgia do ator.

No que diz respeito a essa dramaturgia, Barba nos apresenta por meio de sua reflexão, uma personificação de autonomia da criação artística do ator, de um ator que se propõe à procura de novos caminhos, para além das antigas resoluções cênicas. Esta atividade enriquecerá a criação e transmitirá para sua audiência um amontoado de sensações propícias à contemplação e ponderação. Este modo de trabalho parece ser uma das bases da criação colaborativa.

O exemplo do conceito de dramaturgia do ator, ajuda a exemplificar como as reflexões em torno do trabalho dramático podem ser complexas e amplas, de maneira que é possível identificar diversas formas de ser dramaturgo e de propor um texto cênico.

Do final do século XIX até a contemporaneidade, momento no qual estamos vivendo, as questões que abarcam a escritura teatral se ramificaram. em vista disso o texto dramático costuma ser transfigurado de diferentes modos para a cena. Em alguns processos de montagens cênicas, o texto é criado durante a própria apresentação, como acontece com os espetáculos de improviso. Em outros, o texto se faz presente unicamente na ação dos atores, não sendo necessário a expressão da forma verbal.

No que diz respeito ao meu processo com o espetáculo *O Que Existe Entre Nós?*, compartilho que comecei a criar o texto dentro de uma perspectiva textocentrista de criação, na qual o texto seria um membro motor da expressão cênica e para torná-lo auditivo, dramático, vívido e tocante, as palavras seriam primordialmente necessárias. Por outro lado, considerei menos importante o respeito às rubricas, ou a fidelidade às falas como estavam escritas. Entendia que o mais relevante era que o texto fosse dito em consonância também com as impressões dos atores mediante a obra a ser representada. Considerando este entendimento, Carreira e Silva externam que:

Nas décadas de 60 e 70, entretanto, adjacente aos movimentos de contracultura, questionava-se a autoridade do diretor junto ao dramaturgo e se fortalecia a figura do ator e da coletividade do grupo. Por conseguinte, quebraram-se padrões e formas tradicionais, o texto já não era elemento

fundamental para a realização cênica, as funções de desempenho dentro do grupo se dissolveram ainda mais. (CARREIRA, SILVA, 2008, p. 853.)

Neste momento a busca por uma maior autonomia do fazer cênico se sobrepôs à mobilização de 60, que tinha como objetivo estabelecer uma maior conexão com o social. Tendo em conta essa vontade coletiva, as posições antes assumidas pelo dramaturgo e pelo diretor, se diluíram juntamente com suas ordens no modo de direcionar os seus trabalhos dramáticos. Dessa maneira, estabeleceu-se como conquista dessa luta o termo processo colaborativo, expressão utilizada por alguns grupos de teatro para indicar essa nova forma de trabalho dramático. Entre os grupos que aderiram a este modelo de processo está:

(...) O grupo paulistano XIX, surgido em 2001 a partir de um curso de direção coletiva ministrado por Antônio Araújo, trabalha desde a criação de seu primeiro espetáculo, *Hysteria*, de forma autodenominada colaborativa. As criações do grupo nascem de uma pesquisa contínua da vida privada brasileira, lidando com a memória histórica e afetiva do país e seus cidadãos a partir de temas amplos como “mulher”, “casa” e “amor”. O primeiro estágio de criação do grupo parte de uma intensa pesquisa e coleta de materiais (cinema, livros, depoimentos) para depois partir para uma etapa teórica e reflexiva e seguidamente à cena. (CARREIRA, SILVA, 2008, p. 855.)

A exemplo do grupo de teatro paulistano XIX, nos é bastante claro a maneira como a interferência da atividade coletiva/colaborativa, fez com que a dramaturgia cênica escrita tomasse novos rumos. Um exemplar disso foi o espetáculo *Hysteria* que teve como direção e forma de processo de criação dramática a colaboração de todos envolvidos no processo criativo.

2. CONSIDERAÇÕES SOBRE SER DRAMATURGO: FUNÇÕES E RESPONSABILIDADES

As narrativas escritas assim como tantas outras formas de expressão existentes no mundo fizeram parte da criação e evolução do ser humano. Assim como outros modos de se comunicar com os seus respectivos leitores, e consequentemente espectadores, a arte de escrever textos teatrais é uma das mais primorosas expressões artísticas do mundo. No entanto, para que histórias nasçam é necessariamente importante a presença do ser humano, o indivíduo que raciocina e

escreve sobre aquilo que pulsar em seu interior. Para esse profissional da área cênica, foi denominado o termo dramaturgo, e sobre esta nomenclatura Pavis diz:

Dramaturgo

1. Sentido Tradicional

O dramaturgo é o autor de dramas (comédia ou tragédia). MARMONTEL fala, por exemplo, de "SHAKESPEARE, o grande modelo dos dramaturgos" (1787). Atualmente o costume francês prefere o termo autor dramático.

2. Emprego Técnico Moderno

Dramaturgo (que vem do sentido 1 por intermédio de sua tradução e de seu uso alemão. *dramaturg* (designa atualmente o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo. (PAVIS, 2008, p. 116-117).

Pavis apresenta um desdobramento da visão tradicional do dramaturgo através da função de *dramaturg*, cuja existência se faz mais presente na modernidade, visto que o seu modo de trabalho está inteiramente ligado a processos de criação colaborativa. Ou seja, o *dramaturg* será convidado por um grupo, coletivo ou companhia teatral para assistir e participar de ensaios, aonde o mesmo participará do processo de criação dramaturgical por outras vias que não a autoria solitária: pode ser um orientador ou editor do texto, por exemplo. Já o dramaturgo seria aquele que idealiza textos teatrais e a sua autoria não é compartilhada, fazendo brilhar desse modo, os holofotes da autoria literária unicamente para a sua figura.

Trazendo o termo *dramaturg* para a cultura brasileira, o qual é chamado de dramaturgista é aquele que não é autor do texto, mas assume outras competências que se relacionar diretamente com a dramaturgia. O dramaturgista seria o profissional responsável por dialogar com as companhias ou grupos de teatro para constituir um aconselhamento literário, e apresenta possibilidades de obras que venham a ser encenadas ou não.

Com relação às especificações de Pavis a respeito deste profissional, percebe-se como esse debate pode ser conflituoso, uma vez que o entendimento das funções do autor do texto pode variar de acordo com o tempo histórico, e também com a cultura teatral do país, ao qual o *dramaturg*/*dramaturgo* exerce a sua função. O nome por vezes pode ser até o mesmo, mas as competências são diversas.

Outro aspecto que cabe aqui discorrer é sobre a função social do artista-dramaturgo. No que se refere a este elemento, cabe apresentar uma citação do dramaturgo Luís Alberto de Abreu em publicação presente na *Rebento: Revista de Artes do Espetáculo*:

(...) E existe uma função social que abrange todo e qualquer artista, e que diz respeito à sua importância e responsabilidade na construção e fixação dos valores civilizatórios, claramente dizendo, na transformação do mundo. Esta função social, a meu ver, é básica, primordial, que organiza, ou deveria organizar, toda a sua função técnica. (ABREU, 2010, p. 29).

É possível considerar que qualquer manifestação artística pode possuir em seu conteúdo potencial para apresentar e discutir problemas de ordem política e/ou social. É possível considerar também que obras que não se aprofundam em debater questões de relevância para a sociedade fazem uma escolha de alheamento que muitas vezes refletem um posicionamento político. Assim sendo, percebe-se que, atrelada à função do dramaturgo, há uma responsabilidade de cunho social e porque também não dizer de cunho pedagógico, para com as pessoas que terão acesso à obra, seja ela na forma de literatura impressa, ou através da montagem da obra em espetáculo.

Quando me refiro à responsabilidade social do autor, automaticamente me vem à mente que seria absurdo que um texto cênico desrespeite os direitos humanos, o direito de ser o que se é. Me parece bastante pertinente que um autor dramático apresente em sua obra a diversidade humana e dessa amplitude mostre o quanto é necessário enxergar com empatia e respeito as múltiplas formas de amar, de pensar, de vestir, de opinar e por fim de existir. É uma responsabilidade social prazível do ser dramaturgo para com o seu público.

Em meio a esta responsabilidade, ao escrever *O Que Existe Entre Nós?* O meu impulso interior sentia a necessidade de falar sobre relacionamentos, o amor romântico padrão e não padrão, e os conflitos que estas relações provocam em meio a uma sociedade corrompida pelo machismo e pelo patriarcado. Essas foram as adversidades que me levaram à escrita de *O Que Existe Entre Nós?*.

3. FALANDO DE AMOR EM O QUE EXISTE ENTRE NÓS?

Levando em consideração as minhas pulsações de escrita dramaturgica, senti por muitas vezes uma vontade enorme de tratar sobre as diversas formas de amar. Atendendo a este meu desejo resolvi abordar na escrita cênica o amor romântico LGBTQIA+², atentando para esta temática e as suas respectivas problemáticas, a exemplo do trecho:

Leonardo – (com suas mãos, pega as mãos dele, segura elas, olha pra elas)
Sam, já faz algum tempo que sinto como se estivesse faltando algo entre nós!

Samuel – Não estou entendendo.

Leonardo – (olha fixamente pra ele, emocionasse) Uma criança, um filho, nós podemos ser pais sabia? Sinto uma (leva as mãos dele para o lado esquerdo de seu peito) coisa aqui dentro de mim, crio todos os dias um carinho, um afeto pelos pequenos que ensino, eu gostaria muito de ter um aqui junto de nós!

Samuel – (segura as mãos dele, olha para ele) Léo, as coisas não são assim, um filho traz muitos gastos, como roupas, leite, cuidados com a saúde... e não sei se nós teríamos condições financeiras para dar uma vida de qualidade a uma criança, e o processo de adoção seria complicado! A gente não conseguiria, eles não dariam a guarda integral de um pequeno para dois homens criarem!

Leonardo – (entristece) Nossa, quantas coisas equivocadas você acabou de falar! Já é lei! Casais do mesmo sexo podem sim adotar! Samuel, tem tantas crianças esperando por uma família... A gente pode sim! Nós trabalhamos, eu sei que o nosso dinheiro não é muito, mas creio que dá parece até que tu não quer ter um filho! (RODRIGUES, 2019-2020, p. 8).

Nesta cena direcionei o foco para o conflito que se desabrocha perante a forte vontade de Leonardo em ter um filho por meio da adoção. A vontade dele se choca com a de Samuel, o seu marido, que por motivos econômicos e sucessivamente por falta de conhecimento relacionado aos direitos que são destinados à comunidade LGBTQIA+, prefere negar interiormente os direitos que lhe são postos, pois acredita ele que, por ser homossexual, não tem direito algum. Acreditando também desse modo que as

² LGBTQIA+ é uma comunidade de cunho político social, a qual tem o propósito de lutar por direito de igualdade, de representatividade e de respeito a diversidade. O termo LGBTQIA+ é formado por um conjunto de letras seguidas pelo sinal de +, que diz o seguinte: A letra L representa lésbicas mulheres que possuem ligação sexual e afetiva por outras mulheres, a letra G caracteriza gays que são homens que sentem afeição afetiva e sexual por outros homens, a letra B denomina bissexuais que são mulheres e homens que sentem um forte laço afetivo e sexual pelos gêneros feminino e masculino, a letra T representa pessoas que não se identificam com o seu sexo biológico, a letra Q nos apresenta o gênero queer, que são pessoas que transitam entre os gêneros feminino e masculino, a letra I significa intersexo que são aqueles que não desenvolvem os sexos anatomicamente definidos, e quando desenvolvem a genitália apresenta características do sexo masculino e feminino, a letra A quer dizer assexuais são pessoas que não sentem nenhum tipo de atração sexual por outras pessoas, já o sinal de + simboliza a existência de outros grupos relacionados a gênero.

políticas públicas desenvolvidas para atender à comunidade LGBTQIA+ não possuem veracidade e um comprometimento emergencial, uma vez que os autores dessas políticas, na sua totalidade, são homens heteros normativos, sendo estes encarregados de perpetuar o patriarcado, o machismo, e a família tradicional, Pai, Mãe e Filhos, este modelo tradicional de família foi criado pela cultura burguesa e consequentemente proliferado pelo drama burguês.

É importante ressaltar que os bloqueios destes direitos, geram uma serie de efeitos na qualidade de vida dos LGBTQIA+. A exemplo de Leonardo e Samuel, essa intolerância interfere diretamente na relação deles, na perpetuação do amor que eles possuem um pelo outro, e também impede na atitude de proliferar e fazer mais completo este amor por meio da adoção. O embate entre os personagens é ao meu ver fruto, da proliferação de um preconceito que não tem fim, e que levar cada vez mais LGBTQIA+ a óbito. O discurso de Samuel demonstra bem a desesperança de um homem gay, e de tantos outros que sofrem diariamente por ser quem se é.

Ao colocar um casal homoafetivo em cena, tive a responsabilidade de dar mais visibilidade e representatividade à comunidade LGBTQIA+ e mostrar que existe amor entre pessoas do mesmo sexo, que eles podem sim constituir uma família, que eles podem sim adotar filhos, e também procurei fazer com que os contempladores da obra, reflitam sobre o preconceito que a sociedade comete com os representantes LGBTQIA+. Para mim foi muito importante dar voz para *todes* e por isso procurei ao máximo repassar para escrita dramaturgica de *O Que Existe Entre Nós?* que amar não se resume a uma formula padrão.

Dando ênfase à esta temática, também busquei transpassar para a escrita de *O Que Existe Entre Nós?*. as inquietudes da alma feminina, reveladas pelo viés de relacionamentos amorosos. Dito isto, o texto apresenta a personagem Pérola que no seu mais íntimo clamor, desabafa:

Pérola – (...)tudo absolutamente tudo estava bem, até o momento em que Beto abriu a boca e começou a jogar palavras malditas em minha face, ele foi rude! E me questionou, você não acha que é um pouco tarde demais para estar apaixonada por mim? Mas o pior mesmo foi quando o Roberto afirmou que o amor que fizemos tinha sido apenas um momento, foi a partir desse minuto que me exaltei, comecei a chorar, partir pra cima dele, e dei vários tapas no peito dele (...) (RODRIGUES, 2019-2020, p. 3).

Observando a narrativa dramatúrgica, a personagem é marcada por uma grande frustração, que se intensifica nas próximas cenas, fazendo de sua fala uma crítica severa à banalização do amor, o quanto ele tornou-se descartável. No decorrer de sua trajetória escrita, Pérola apresenta a falta de amor próprio enquanto lamenta a perda de seu amado, parece afundar na própria desilusão. O ápice da personagem ocorre no final do texto, quando ela diz:

Pérola -
 (...)
 Não é amor,
 Nunca foi amor,
 Esquecer desventurado,
 Esquece-me desconhecido!
 Aniquila tudo, tudo até os gestos mais pérfidos e mentirosos!
 Devo ir embora,
 (...)
 Necessito de força, força pra me reerguer!
 Sinto muito,
 Adeus abandono,
 Aprisionamento...
 Olhos de desprezo...
 (Pausa) sofrimento...
 Adeus Eu te amo,
 (Ela coloca as mãos sobre os seus seios) Agora vou me encontrar Eu Me Amo!
 (Pérola sai de cena leve e com um sorriso no rosto).
 (RODRIGUES, 2019-2020, p. 11).

Com a presença feminina no texto, tive a intenção de mostrar que o amor independe de ser um relacionamento a dois, e que diante de tantas decepções no campo amoroso, ela optou em olhar com mais carinho para ela mesma, dando uma nova chance de recomeçar o seu caminho. O desfecho da personagem também trouxe para a dramaturgia de *O Que Existe Entre Nós?*, a força da transgressão feminina, revelada pelo viés da liberdade abraçada por ela. .

4. A EXPERIÊNCIA DE SER DRAMATURGO NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DE O QUE EXISTE ENTRE NÓS?.

No início de tudo habitava em mim uma vontade enorme de colocar para fora, resquícios do que estava sentindo. À vista disso, a manifestação da escrita foi a forma que encontrei de expressar os meus desejos e frustrações mediante a conflitos amorosos.

Enquanto escrevia o texto que até então não tinha um título fixo, pude perceber que o meu estado psicológico foi sendo aliviado, os conflitos sofridos e avistados por mim impulsionaram na criação dramaturgica. Tendo em vista debater os processos criativos, Cecilia Salles compartilha que:

O percurso da criação mostra-se como um emaranhado de ações que, em um olhar ao logo do tempo, deixam transparecer repetições significativas. É a partir dessas aparentes redundâncias que se podem estabelecer generalizações sobre o fazer criativo, a caminho de uma teorização. Não seriam modelos rígidos e fixos que, normalmente, mais funcionam como fôrmas teóricas que rejeitam aquilo que nelas cabem. São, na verdade, instrumentos que permitem a ativação da complexidade do processo. Não guardam verdades absolutas, pretendem, porém, ampliar as possibilidades de discussão sobre o processo criativo. (SALLES, 1998, p. 21).

Conforme os rabiscos foram se desenvolvendo, constatei que o material criado alcançou uma unidade (repetições) no discurso temático do texto e pude perceber isso quando alguns personagens assumiram as mesmas ações, só que em situações diferentes. É importante notar que este fato propicia ao dramaturgo reescrever o que já foi escrito, isso tudo com o objetivo de deixar a obra mais clara, mais enxuta.

Salles chama a atenção do quanto é complexa a execução de um processo de criação. O qual também acredito por ser uma atividade enriquecedora e formadora de opinião, que se relaciona com o próprio ofício do dramaturgo, do coletivo que futuramente representará este texto e conseqüentemente do espectador que de certa maneira analisará está construção cênica.

Durante o processo da escrita de *O Que Existe Entre Nós?* a minha imaginação, não era totalmente fantasiosa, pois também tinha uma porcentagem concreta. Na primeira versão do texto estipulei a presença de seis personagens, três casais: Júlio e Ana, Pérola e Roberto, Leonardo e Samuel, cada par com seus respectivos conflitos entre

eles mesmos e entre a sociedade. Para constituir a narrativa dramatúrgica, me propus a contar histórias de personagens que já passaram por adversidades no campo amoroso, sendo assim as feridas, e rupturas emocionais sentidas *à priori* pelo dramaturgo da obra, foram introduzidas dentro do texto dramatúrgico, que traz como crítica e denúncia a banalização do amor, as posições de gênero dentro de relacionamentos e o preconceito que assola as relações homoafetivas.

A criação textual possui um elemento importante, neste caso tratasse da organização do material escrito. O dramaturgo nem sempre carrega, em seu exercício dramatúrgico, a organicidade das ideias no momento presente onde ocorre a manifestação do pensamento criativo.

O material colhido pelo dramaturgo pode ser recebido e organizado no instante da escrita, porém esse exercício demanda um pouco mais de tempo para a mente criativa raciocinar sobre o contexto geral que o criador pretende obter com aquela obra. No que tange este aspecto Cecilia Salles em seu livro *Gesto Inacabado* diz:

(...) A transformação se dá, portanto, por meio de re-significações e deformações de formas apreendidas. Assim, combinações insólitas acontecem na complexidade da ação criadora que, segundo a perspectiva aqui posposta, abre espaço para autorias novas.

Essas novas formas estão, certamente, relacionadas com os diferentes processos de apreensão do mundo. Encontramos, assim, a unicidade de cada obra e a singularidade de cada artista na natureza das combinações e no modo como estas são concretizadas. (SALLES, 1998. p. 113).

Levando em conta essa transformação, outra maneira de formular a organização do texto, seria após o término do mesmo. A partir daí o autor leria o fragmento, e selecionaria o que de mais potente o texto o tem, e o que não é relevante para ele. Acredito que a organização textual varia de um dramaturgo para outro. Assim como Salles disse, também creio que não exista uma fórmula a ser seguida, tanto da escrita, como da organização e edição do material concebido. Se existe uma desorganização, ela pode permanecer e formular uma nova linguagem de texto teatral.

A escrita de *O Que Existe Entre Nós?* por exemplo, ocorreu de forma fragmentada: eu escrevia, conforme o pensamento me trazia os dados, e quando acabava cada trecho, fazia uma investigação, verificava se os dados coletados estavam conexos. Se depois da análise do texto, o material cênico me trouxesse uma sensação de êxtase ou satisfação, isso seria a prova de que a criação textual constituiu uma

potência, e foi realmente o que aconteceu quando estava no processo de criação dramaturgica.

Quando estava na construção da dramaturgia de *O Que Existe Entre Nós?* inicialmente me vinha à mente, imagens de indivíduos em ação e posteriormente surgiram algumas frases soltas. Nelas já existiam uma interferência, parecia que as personagens queriam nascer, falar, contestar:

É cedo demais pra morrer de amor...

(...) O teu amor me revigora dia após dia!

O que está acontecendo comigo?

Ficarei aqui contigo! (RODRIGUES, 2019-2020, p. 5-11).

Estes pequenos fragmentos no decorrer da escrita cênica, foram sendo encaixados juntamente com outras frases, ganhando desse modo uma forma estrutural, própria do texto teatral.

Esse trecho “é cedo demais pra morrer de amor...” foi colocada no final de um dos monólogos da personagem Pérola. Nesse texto a figura feminina lamenta a perda de um amor não correspondido:

Pérola - (Ergue o órgão para o auto) (...) oh meu amado, (respiração pesada) Sinto uma dor enorme aqui no peito! É como se os batimentos de meu órgão pulsante estivessem paralisando aos poucos, (Pausa) nunca pensei que poderia dizer isso um dia (Pérola está com um coração simbólico em suas mãos) É cedo demais pra morrer de amor... (Luz apagar). (RODRIGUES, 2019-2020, p. 5).

No referindo instante, as falas das personagens começam a se revelar num discurso fortemente íntimo e vivido, de maneira que, tendem a causar um impacto no futuro público da obra, quando essa criação e sensação de que a mensagem está sendo transmitida ocorre. É a partir daí que o autor-dramaturgo começa a sentir-se realizado e se torna mais realizado ainda quando a dramaturgia vai para o palco.

O percurso da montagem de *O Que Existe Entre Nós?*, ocorreu de modo bem tradicional, a exemplo da realização de leituras brancas, leituras dramatizadas, jogos teatrais e exercícios de improvisação vocal e corporal, utilizando falas das personagens e trazendo também para as experimentações cênicas as ações dos protagonistas da narrativa.

Durante a criação da encenação, tive a oportunidade de participar dos ensaios como dramaturgo/diretor/ator e confesso que nos primeiros momentos em que o texto precisou sofrer alterações, fiquei um pouco perplexo com essa possibilidade, mesmo eu já deixando claro desde o início do processo, que a dramaturgia escrita estaria livre para o caso de modificações. Acredito que o rumo que a montagem tomou, em consequência dos desligamentos por parte do elenco e do diretor, levaram a uma necessidade de reconstruir o texto cênico.

Levando em consideração o processo de modificações textuais e como se procedeu a construção da montagem de *O Que Existe Entre Nós?*, o trabalho aconteceu na forma de processo colaborativo, no que se refere a essa atividade e no tratamento para com o texto, Fischer manifesta que:

O processo colaborativo, como modelo de criação em grupo, conduz ao aparecimento de uma obra cena e literatura, em que o texto é visto como um instrumento do espetáculo, criado a partir e em função da cena. (FISCHER apud MARQUES, 2011, p. 1.)

Tendo em vista as reflexões de Fischer, e os aspectos que regem a reescrita dramaturgical de *O Que Existe Entre Nós?*, é fundamental lembrar que o trabalho teve a colaboração de Jéssica Euzébio Diretora/atriz e de Robson Silva Diretor/ator. Com eles pude perceber a importância do diálogo, que nos permitiu a uma criação fluida. No que se refere à cena enquanto espetáculo, procuramos ressignificar alguns elementos do texto. Considerando isso, pensamos como seria construído o símbolo do espetáculo, o coração que a Personagem Pérola usaria em cena. Anteriormente o órgão tinha sido pensado em ser um simples balão de festa, mais tarde, nos ensaios, foi proposto o uso de um balão em formato de coração, na cor vermelha, indicação de Jéssica Euzébio. Nessa segunda opção, nós percebemos que esse coração seria um símbolo estigmatizado, representativo para o público, e que ao mesmo tempo, não traria para a cena uma estética potente. Consequentemente surgiu uma ideia de Robson Silva: ele nos propôs a construção de um coração feito com cacos de vidro transparente, estes cacos seriam colados um a um, formando assim um órgão pulsante remendado, isso tudo com o objetivo de trazer para a cena, a simbologia da fragilidade dos sentimentos humanos. Chegamos à conclusão que essa ideia fazia sentido, visto que ela se encaixava na proposta da encenação. Esse exemplo de construção nos mostra que quando várias cabeças pensam, temos a possibilidade de obter uma criação mais frutífera e provedora dos desejos do grupo.

Eu enquanto dramaturgo idealizei este coração, só que de um modo mais simplório e ele não deixou de existir na montagem cênica de *O Que Existe Entre Nós?* mas foi confeccionado e levado para a cena carregado de carinho e afeto pelo coletivo. Esse diálogo sobre a vastidão do trabalho colaborativo, justaposta com a presença do dramaturgo, me levar a apresentar a opinião de Araújo:

Ao invés de um escritor de gabinete, exilado da ação e do corpo do ator, queremos um dramaturgo da sala de ensaio, parceiro vivo e presente dos intérpretes e do diretor. Tanto quanto os outros colaboradores, caberá a ele trazer propostas concretas – verbais, gestuais ou cênicas – mas também dialogar com o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de dramaturgia em processo. Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construírem as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida (ARAÚJO apud MARQUES 2011, p. 76).

As palavras de Araújo revelam a minha presença dentro da montagem cênica de *O Que Existe Entre Nós?*, especialmente nos exercícios de improvisação e construção das cenas. Seguindo essa caminhada, eu expressava a minha posição diante das partituras corporais ali representadas, e também escutava os pontos de vista dos intérpretes, do sonoplasta, do iluminador etc. Tinha vezes em que chegávamos a um acordo, já em outras não. O processo colaborativo de criação dramaturgical é rico, e possibilita uma maior amplitude de transformação dramaturgical, pois é uma forma de trabalho cênico que abarca diferentes pensamentos e que resulta em obras representativas dos envolvidos nesta causa.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise refletida por meio do contexto histórico referente à condição textocêntrica que se estendeu até o final do século XIX, mostrou o quanto foi uma situação de posse dos dramaturgos, para com as suas indicações contidas nas escrituras cênicas, das quais não abriam mão. Vendo esta circunstância parece-me um tanto egoísta, pois deve-se considerar os anseios das outras vertentes que trabalham juntas com o texto. Caso não são contempladas, o acontecimento cênico ficará à mercê do texto e conseqüentemente do dramaturgo. Confesso que tinha essa mesma visão textocêntrica enquanto escrevia *O Que Existe Entre Nós?*, mas hoje penso que o que

importa é que haja espaço para as transformações na área cênica, a reconfigurações de conjunturas estabelecidas pelo desejo da equipe criadora. O processo de montagem de *O Que Existe Entre Nós?* de certa maneira revelou para mim a presença do dramaturgo multifacetado, aquele que articula de igual para igual com os atores, sonoplasta, iluminação, figurino etc. Fico me sentindo realizado, por ter participado e colaborado para este projeto tão lindo, cheio de sentimentos meus, e de *todes* que fizeram parte desse belíssimo sonho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. O dramaturgo e suas funções. **Rebento**, no. 2, Julho, SP: UNESP-Instituto de Artes, 2010, p. 27.

ARY, Rafael Luiz M. **A função dramaturgia no processo colaborativo**. 2011. 96f. Dissertação (Mestrado em Artes) Universidade Estadual de Campinas, Campinas,

CARREIRA, André. SILVA, André Felipe C. **Pensando uma dramaturgia de grupo**. Da pesquisa, Florianópolis, vol. 3, n. 5, p. 852-860, 2008.

IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Trad. Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo: Editora Veredas, 2007.

MONZON, Ana Carolina B. **Dramaturgia em processo**. R Aspas, USP, Campinas, vol. 5, n. 2, p. 29-40, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. 3. ed. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RODRIGUES, Tamário. **O que existe entre nós?**. Maceió-Palmeira dos índios: 2019-2020.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado**: processo de criação artística. 1.ed. São Paulo: Annablume, 1998.

STELZER, Andréa. **A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica**. Abrace, UNIRIO, Rio de Janeiro, v.1, 2010.