

REALIZAÇÃO



# ENTRE: DRAMATURGISMOS

Carmen Hornbostel, Edécio Mostaço, Fátima Saadi,  
Marcus Dross, Marici Salomão e Silvana Garcia

ORGANIZADORES

Antonio Duran, Daniel Cordova e Michele Rolim



REALIZAÇÃO



# ENTRE: DRAMATURGISMOS

Carmen Hornbostel, Edécio Mostaço, Fátima Saadi,  
Marcus Dross, Marici Salomão e Silvana Garcia

ORGANIZADORES

Antonio Duran, Daniel Cordova e Michele Rolim

		4	Apresentação	Antonio Duran Daniel Cordova Michele Rolim
	<b>Dramaturgismo e processos de criação cênica</b>	9	Dramaturgistas	Fátima Saadi
		20	Dramaturgismo: Aspectos <i>entrevistos</i>	Silvana Garcia
	<b>Estudo e formação em dramaturgismo</b>	30	Dramaturgismo na SP Escola de Teatro	Marici Salomão
		39	Dramaturgista, desafio e colaboração	Edécio Mostaço
	<b>Dramaturgismo e instituições</b>	45	Instituições dos presentes	Marcus Dross
		53	O eterno ensaio	Carmen Hornbostel

 link de youtube com as transmissões das mesas temáticas.

# Apresentação

---

Antonio Duran, Daniel Cordova e Michele Rolim

A publicação desta obra conclui a primeira edição do projeto **entre:dramaturgismos**, realizado em plataforma digital do Instituto Goethe, entre os dias 08 e 15 de abril de 2021, e dividido entre três mesas de debates e mais um espaço para compartilhamento de ideias, experiências e formação de redes de contatos, o “Espaço Aberto: Redes Possíveis”. Aqui estão reunidos os textos de cada uma das pessoas convidadas a discutir no evento a prática do dramaturgismo no Brasil e no exterior, assim como a refletir acerca de uma possível formação na área.

É impossível não mencionar que, no momento em que publicamos, o Brasil vivencia um dos piores e mais tristes episódios de sua história, atingindo a assombrosa marca de mais de 540 mil vidas perdidas em decorrência da pandemia de COVID-19, o que poderia ter sido evitado caso não tivéssemos embarcado em um projeto de destruição do Estado democrático, assim como de negação da Ciência e do próprio pensamento crítico, engendrado por um governo federal marcado por políticas retrógradas em todas as esferas – saúde, ambiente, cultura, educação – e que afetam com maior intensidade, como sempre na história, os setores menos favorecidos da sociedade.

Continuar produzindo reflexão e trabalhando com cultura neste país torna-se cada vez mais um ato de resistência. O projeto **entre:dramaturgismos** contém, em sua raiz, uma aposta no exercício do pensamento crítico no teatro e nas artes em geral, aliando teoria e prática. É também um gesto de reconhecimento da trajetória de algumas e alguns precursores e precursoras da prática do dramaturgismo no Brasil, cuja atuação vem colaborando desde, aproximadamente, meados da década de 1980, com a produção teatral brasileira, com a dramaturgia da cena e sua construção de sentidos, ao lado de diretores, encenadores, coreógrafos e demais criadores e criadoras.

Após a abertura política com o fim da ditadura civil-militar, vivemos um fortalecimento da pesquisa no campo das artes no país e da experimentação de novas formas de organização coletiva. Isso resultou, especialmente no teatro, em modos menos hierarquizados de agrupamento e em diversos tipos de processos de criação compartilhados. É basicamente esse contexto que enseja o teatro de grupo e a prática do dramaturgismo no Brasil.

Com esse contexto histórico como princípio norteador, nosso recorte curatorial apresenta, nas duas primeiras seções de textos, contribuições de algumas e alguns representantes das primeiras gerações de dramaturgistas atuantes no Brasil e que seguem em atividade em processos de criação contemporâneos, assim como na formação de novas gerações de profissionais. A terceira seção amplia nosso panorama ao explorar uma face do dramaturgismo bem pouco conhecida em nosso contexto: a institucional, reportando-se, para tanto, às contribuições de profissionais atuantes no campo europeu.

Na primeira seção, *Dramaturgismo e processos de criação cênica*, Fátima Saadi faz uma leitura da trajetória de Lessing – primeiro dramaturgista do qual temos notícia, como ela coloca – a partir da ideia do fracasso de uma utopia, de um projeto de liberdade e autonomia das artes, e tece uma análise sobre as transformações na cena contemporânea, na sua relação entre estética e política. Silvana Garcia aponta para os desafios que essas transformações representam para a prática do dramaturgismo no mundo contemporâneo, e que demandam uma atualização constante do campo de materiais e de referências que sustentam conceitualmente e artisticamente um trabalho cênico, bem como a formação de novas gerações de dramaturgistas.

Na seção *Estudo e formação em dramaturgismo*, Marici Salomão discorre sobre sua experiência de implantação e condução do ensino de dramaturgismo na SP Escola de Teatro há nove anos, enfatizando, nessa iniciativa pioneira, a formação baseada na constante relação entre teoria e prática, alicerçada no intercâmbio entre estudo em sala de aula e prática nas salas de experimentos. Edécio Mostaçó salienta, a partir de sua experiência como dramaturgista desde 1987 e também como professor e crítico, vários aspectos do papel do dramaturgismo frente a um teatro contemporâneo cada vez mais norteado pela pesquisa e pela experimentação e propõe a ideia do dramaturgismo como

curadoria de proposições artísticas, que catalisa o desenvolvimento de pesquisas cênicas.

Complementando essas abordagens, a seção *Dramaturgismo e instituições* apresenta textos de Carmen Hornbostel e Marcus Dross, que são dramaturgistas em instituições culturais localizadas, respectivamente, na Bélgica e na Alemanha, locais onde essa atividade é melhor estabelecida. Partindo do paradigma do dramaturgismo institucional, realizado em teatros municipais de repertórios tradicionais do contexto alemão, ambos situam suas práticas criticamente em relação a esse denominador, tanto no que se refere à atuação dentro de um teatro municipal que questiona seus métodos convencionais – no caso de Hornbostel – quanto, do lado de Dross, na cena independente, surgida em oposição ao sistema municipal.

O **entre:** que intitulou nosso projeto diz sobre o espaço limiar que o dramaturgismo ocupa no processo teatral, na intermediação de teoria e criação e de pesquisa e produção de sentido, mas é também um convite a adentrar uma discussão ainda pouco desenvolvida no nosso meio, de uma prática que vem, aos poucos, tornando-se mais frequente e pesquisada no Brasil. Esperamos que, com essa publicação, possamos expandir o alcance dessa discussão, contribuindo para a instauração de novos diálogos, o fortalecimento e a ampliação do campo, enriquecendo a produção de conhecimento e material de referência para pesquisa na área e, consequentemente, para a criação e pesquisa em teatro.



**Antonio Duran** é dramaturgista, ator, diretor e pesquisador. Titular de um doutorado em Artes Cênicas (ECA-USP) e de um mestrado em Comunicação (Cásper Líbero). Integra o Grupo de Pesquisa Cultura, Comunicação e Sociedade do Espetáculo (Cásper Líbero) e o Grupo de Estudos em Estética Contemporânea (FFLCH-USP). É dramaturgista do Teatro da Vertigem desde 2010 e professor convidado na SP Escola de Teatro. Escreveu e dirigiu o espetáculo *Estudo sobre o masculino: primeiro movimento*. Ator pela Escola de Atores do TUCA (PUC-SP).



**Daniel Cordova** é produtor cultural, mestrando em Estudos Teatrais Aplicados na Universidade Justus Liebig de Giessen, na Alemanha, e graduado em Artes Cênicas pela ECA-USP em 2010. Atuou no escritório de produção prod.art.br como produtor executivo e coordenador editorial na realização de eventos multidisciplinares, apresentações e exposições de artistas e coletivos estrangeiros em São Paulo, além de produzir, independentemente, artistas e coletivos de dança e teatro paulistanos.



**Michele Rolim** é jornalista, pesquisadora e crítica teatral. Doutoranda e mestra em Artes Cênicas (UFRGS). Trabalha na imprensa cultural desde 2009. É editora do site Agora Crítica Teatral. Autora do livro *O Que Pensam os Curadores de Artes Cênicas* (Cobogó, 2017). Participou como “provocadora artística” no projeto TRANSIT, idealizado pelo Goethe-Institut Porto Alegre de 2017 a 2020. Vem atuando como crítica e debatedora em diversos festivais de artes cênicas brasileiros.

**ENTRE:**

## **Dramaturgismo e processos de criação cênica**

Dramaturgistas

Fátima Saadi

Dramaturgismo:  
aspectos *entrevistos*

Silvana Garcia





## **Dramaturgistas**

---

Fátima Saadi

Faz dias que venho pensando sobre o que eu gostaria de dizer aqui a respeito do dramaturgista, sobre a origem dessa função, suas atribuições, sua relevância. E insistentemente me vem à memória, é óbvio, a figura de Lessing (1729-1781), o primeiro *Dramaturg* de que se tem notícia. Porém, junto com o nome dele, me trabalha a mente a ideia de fracasso, o que também faz todo sentido, em se tratando dele. Não apenas o fracasso financeiro o acompanhou até o fim, mas também seu projeto de vida foi um fracasso continuado. Peço licença a Beckett para usar o seu mote: Lessing fracassou muitas vezes, de muitos modos, cada vez mais completamente. Basta dizer que o insubmisso burguês, o maior polemista de sua época, o primeiro intelectual de língua alemã a viver (embora mal) de sua pena, sem patrono ou mecenas, acabou seus dias como bibliotecário do palácio ducal de Wolfenbüttel, ganhando 50 vezes menos que o encarregado das festas da corte e, o que é pior, proibido pelo duque de publicar fosse o que fosse sem a sua autorização, depois que alguns escritos de Lessing sobre teologia foram considerados heréticos por um punhado de pastores carolas.

O fracasso de Lessing, que tinha um projeto cultural para o povo alemão, um projeto de independência artística, me faz pensar no nosso fracasso como cidadãos, no momento em que tentamos fazer o luto por mais de trezentos mil brasileiros mortos, luto sempre interrompido pela indignação e pela necessidade de brigar para que não tenhamos que chorar, em breve, a morte de outros trezentos mil compatriotas. O fracasso de Lessing torna ainda mais relevantes todas as iniciativas que remam contra a maré no momento em que ao luto se soma a revolta pela destruição de todos os órgãos públicos de cultura e de praticamente todos os mecanismos estatais de fomento.

O nosso fracasso faz com que Lessing fracasse ainda mais. Por isso, em memória do seu projeto de liberdade e autonomia das artes, convindo todos nós a resistirmos diante dos pastores carolas e dos “duques”

sem noção e a reafirmarmos o trabalho das margens diante do mercado hegemônico do entretenimento descerebrado.

Lessing passou à história como um dos mais lúcidos intelectuais de seu tempo. Representante do Iluminismo alemão, pousou seu olhar sobre inúmeros campos do saber – da filologia à teologia, fonte dos dissabores que acabamos de referir. Começou aos 19 anos sua carreira de tradutor, editor, livreiro, ensaísta, dramaturgo. Durante a Guerra dos Sete Anos (1756-1763), trabalhou por 4 anos, entre 1760 e 1764, como secretário de um general não muito honesto, encarregado pelo rei da Prússia, Frederico II, da emissão de moeda para o esforço de guerra, procedimento inflacionário e bastante permeável a todo tipo de falcatruas. O general fez fortuna. Lessing resistiu aos que tentavam, por seu intermédio, participar dessa farra.<sup>1</sup> A partir dessa experiência, Lessing escreveu, entre 1763 e 1765, a comédia *Minna von Barnhelm*,<sup>2</sup> na qual atribuiu a ganância do seu ex-patrão, o tal general, ao ridículo dono da estalagem do Rei de Espanha, onde a peça se desenrola. A trama gira em torno de uma discussão ética que se desdobra tanto no âmbito político quanto no âmbito pessoal. O Major Tellheim é acusado injustamente de corrupção e, para proteger sua noiva e dedicar-se à própria defesa, desmancha com ela, que não se conforma com o rompimento e vem à procura dele. Depois de 5 atos de infundáveis peripécias, a inocência do Major é atestada pelo próprio Rei e tudo acaba bem. Não é difícil reconhecer nessa comédia, embora ordenadas de outro modo e orquestradas em outro ritmo, várias peças do jogo que, nos últimos anos, se desenvolve no Brasil, na acirrada disputa pela narrativa a respeito de fatos muito relevantes da vida nacional.

<sup>1</sup> CROUSLÉ, Léon. *Lessing et le goût français en Allemagne*. Paris: A. Durand, 1863, pp. 126-128.

<sup>2</sup> Há duas traduções de *Minna de Barnhelm* para o português: a de Marcelo Backes, num volume em que figura também sua tradução de *Emília Galotti* (Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999), e a de J. Guinsburg e Ingrid Damien Koudela, que traduziram também, para o mesmo livro, *Emília Galotti e Natã, o sábio* (Lessing. *Obras*. São Paulo: Perspectiva, 2016).

[...] convido todos nós a resistirmos  
diante dos pastores carolas e dos  
“duques” sem noção e a reafir-  
marmos o trabalho das margens  
diante do mercado hegemônico  
do entretenimento descerebrado.

Quando, em fins de 1766, Lessing foi convidado a integrar a equipe do Teatro Nacional de Hamburgo, seu nome já era bastante conhecido nos meios culturais de língua alemã. Depois de vinte anos de atividade, ele acumulava uma impressionante lista de traduções na área do teatro,

tanto de textos teóricos quanto de peças – incluindo títulos de Plauto, Calderón de la Barca e Diderot. Também já tinha escrito várias peças e coordenado ou colaborado com iniciativas que visavam a ampliar e a diversificar o gosto médio do público que, lá como cá, preferia espetáculos ligeiros, de entretenimento, em especial os franceses. Tudo o que vinha da França – balés, comédias ou tragédias – era considerado o *suprassumo* do bom-gosto, e a produção local não conseguia fazer frente às trupes gaulesas.

É preciso ressaltar que a militância de Lessing em favor da constituição de um teatro alemão se inseria numa realidade muito peculiar. Dividido em inumeráveis unidades políticas – condados, ducados, principados, cidades livres – trezentos ou três mil, a depender do critério adotado, o domínio germânico ainda estava longe de se constituir como nação, o que só vai acontecer em 1870. O sonho de uma unidade cultural era, portanto, um sucedâneo da tão almejada unidade política. No entanto, o próprio Frederico II, o todo-poderoso rei da Prússia, “considerava seus súditos como estrangeiros e os homens de espírito franceses como seus compatriotas”.<sup>3</sup> Acreditava que o alemão era uma língua boa para falar com cavalos e soldados e ele mesmo falava melhor o francês do que a sua língua materna...<sup>4</sup>

A iniciativa de Lessing em prol de um teatro nacional nada tinha de chauvinista. Ele acreditava que cada povo tinha suas características e que nenhuma nação tinha mais “espírito” que as demais.<sup>5</sup> O que o incomodava profundamente no “bom gosto” francês era ele se apresentar (e ser reconhecido pela Europa culta) como norma poética incontestada. Lessing não era ingênuo a ponto de achar que bastava pôr em cena a realidade alemã para que um teatro alemão se constituísse. Ao contrário, ele ridiculariza essa ideia na parte número XXII da *Dramaturgia de Hamburgo*, quando pergunta: “A quem interessa saber quantas vezes por ano se come repolho aqui ou acolá?”<sup>6</sup>

O que ele queria colocar em cena no lugar do teatro francês ou de textos alemães escritos segundo as normas poéticas do classicismo do século XVII era a liberdade de recorrer às formas que parecessem ao autor mais interessantes para refletir sobre as estruturas subjacentes à realidade que o cercava. Lessing acreditava que os alemães tinham condições de produzir, a partir do estudo e da reflexão sobre a história do teatro antigo e moderno de diferentes países, um teatro afinado com seu espírito. E, para ele, o espírito germânico tenderia mais para

<sup>3</sup> Mme. de Staël. La Prusse. In: *De l'Allemagne*, Paris: Garnier-Flammarion, v. 1, 1ª parte, cap. XVI, pp. 131-132, 1968.

<sup>4</sup> <https://camalees.wordpress.com/2011/04/05/o-alemao-e-uma-lingua-bom-para-cavalos-e-soldados/> (acesso em 25/03/2021)

<sup>5</sup> “Pois estou plenamente convencido que nenhum povo do mundo recebeu a primazia de qualquer dom do espírito, em detrimento de outros povos”. Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*, Seleção antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005, parte LXXXI, p. 129.

<sup>6</sup> LESSING, Gotthold Ephraim. *Hamburgische Dramaturgie*. Stuttgart: Reclam, 2013, parte XXII, p. 118.

<sup>7</sup> Esse era o objetivo da coletânea *Contribuições à história do teatro e ao seu desenvolvimento*, de 1750 e dos quatro volumes da Biblioteca teatral, publicados entre 1754-1759.

<sup>8</sup> Anatol Rosenfeld. *A aventura de Hamburgo*. In: Gotthold Ephraim Lessing. *De teatro e literatura*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Herder, 1964, p. 13.

<sup>9</sup> Gotthold Ephraim Lessing. *Dramaturgia de Hamburgo*. op. cit., partes CI-CIV, p. 172 e 173: “[...] isto custa-me tanto tempo, tenho de estar tão liberto de outras ocupações, tenho de ter tão presentes todas as minhas leituras, tenho de poder, a cada passo, rever com calma todas as observações que fiz acerca dos costumes e das paixões, que ninguém no mundo pode ser menos dotado para a tarefa do trabalhador que pretende distrair um teatro com novidades. O que Goldoni fez pelo teatro italiano, que o enriqueceu com treze peças novas num ano, tenho eu, em consequência disto, de prescindir de fazer.”

<sup>10</sup> “Não sei como lhes veio à mente a minha pessoa e como puderam sequer sonhar que eu viesse a ser útil a uma empresa destas. Eu estava à disposição no mercado, tinha disponibilidade para o fazer, ninguém me queria contratar, sem dúvida porque ninguém sabia como empregar-me, a não ser estes amigos!” LESSING, Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Seleção antológica. Tradução, introdução e notas de Manuela Nunes, op. cit., partes CI-CIV, p. 171.

a estrutura aberta do teatro elisabetano do que para o rigor da tragédia clássica francesa.<sup>7</sup>

O convite feito pelos doze sócios que criaram o Teatro Nacional de Hamburgo era para que Lessing assumisse a função de “poeta da casa”, bela tradução de Anatol Rosenfeld para a palavra alemã *Theaterdichter*.<sup>8</sup>

O que ele queria colocar [...] era a liberdade de recorrer às formas que parecessem ao autor mais interessantes para refletir sobre as estruturas subjacentes à realidade que o cercava.

Mas, como escrevia lentamente e não queria passar pela angústia de ter que redigir, a toque de caixa, peças e mais peças para o repertório da companhia,<sup>9</sup> Lessing pôs seus textos à disposição do Teatro Nacional, que poderia montá-los todos, mas fez a seguinte contraproposta: colaboraria exercendo o conjunto de funções que fizeram dele o primeiro *Dramaturg* de que se tem notícia. Participaria da escolha do repertório, traduziria e adaptaria textos para montagem, analisaria os espetáculos em todos os aspectos que julgasse relevantes e publicaria essas resenhas duas vezes por semana, veiculadas como folhetos de programa.

Apesar de afirmar na *Dramaturgia de Hamburgo* que não sabia como havia ocorrido aos sócios do Teatro Nacional contratá-lo,<sup>10</sup> é fato que o arranjo interessava aos dois lados. O nome de Lessing atribuiria verniz cultural à iniciativa, que queria se diferenciar do sistema teatral então vigente, denominado *Prinzipalschaft*, em que o primeiro ator era, em geral, o empresário, e a preocupação primordial era com a bilheteria. Por parte de Lessing, ter um salário fixo e poder pôr em prática suas ideias a respeito do estímulo à criação de um repertório alemão não era coisa de se desprezar. Por isso ele vendeu a metade de sua biblioteca, o bem mais precioso que tinha, fez as malas e partiu para Hamburgo.

O objetivo do Teatro Nacional de Hamburgo, em consonância com o ideário iluminista, era melhorar o nível do teatro alemão. Para tal,

propunha-se a apresentação de espetáculos de qualidade, a partir do repertório clássico e contemporâneo. Para estimular o surgimento de novos textos, foram instituídos concursos de tragédias e comédias. Para dar melhores condições de trabalho aos atores, os contratos passaram a ser anuais, e não por espetáculo, e foi criada uma caixa de previdência, que lhes garantiria aposentadoria na velhice. O refinamento do gosto dos espectadores era buscado pela possibilidade que lhes era oferecida de comparar suas opiniões às de Lessing, que, em seus comentários, procuraria explicar um pouco do contexto da peça e de sua realização cênica.

A iniciativa do Teatro Nacional foi recebida com indiferença pela cidade. A imprensa pouco se interessou por ela, muito pelo contrário, de modo pessimista – ou realista –, adiantou que a empresa não prosperaria. Os pastores luteranos se orgulhavam de jamais pôr os pés num teatro, no que, provavelmente, eram seguidos por seus fiéis, e isso, como se pode deduzir, não ajudou em nada a nova companhia. Os concursos não chegaram a se realizar. Os atores logo se revoltaram contra o diretor artístico, Löwen, que não tinha prática de palco, embora fosse um estudioso do teatro, e se recusaram a seguir suas indicações. De quebra, repudiaram os comentários de Lessing que, a partir do seu texto número XXV, foi proibido por eles de tecer quaisquer comentários a seu respeito. Também os sócios do Teatro Nacional se levantaram contra Lessing, porque achavam que suas observações deveriam ser parte da publicidade do grupo e não uma discussão rigorosa dos pressupostos artísticos e dos resultados obtidos pelas montagens.

A empresa se aguentou em Hamburgo um ano e meio, de abril de 1767 a novembro de 1768. O capital, que era pouco, logo acabou. Todos começaram a brigar. O dinheiro que pingava na bilheteria era imediatamente confiscado pelos credores. Vários atores se recusavam a representar nessas condições, e o repertório ficou comprometido. Enfim, o caos.

E Lessing? Lessing escreveu 104 comentários que, reunidos em livro, formaram o que ficou conhecido como a *Dramaturgia de Hamburgo*. De início, ele se preocupou em analisar os espetáculos em todos os seus aspectos, não se concentrando apenas nos textos. A partir da revolta do elenco e dos empresários, passou a se dedicar às questões teatrais que lhe interessavam, sem acompanhar mais tão de perto as montagens.

<sup>11</sup> A primeira parte da *Dramaturgia* é datada de 1º de maio de 1767 e as últimas quatro, publicadas num único bloco (CI-CIV) são de 19 de abril de 1768, mas, na realidade, foram escritas um ano depois da data que figura em seu cabeçalho e foram publicadas na primeira edição integral da *Dramaturgia*, em abril de 1769.

<sup>12</sup> A última apresentação do Teatro Nacional em Hamburgo se deu a 25 de novembro de 1768, e a derradeira aconteceu em Hannover em março de 1769.

<sup>13</sup> KREBS, Roland. *L'idée de „Théâtre National“ dans l'Allemagne des Lumières* Théorie et réalisations. Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1985. p. 426. (tomei “o mais extremo asco contra tudo o que se refira a teatro ou tenha significado teatral [...]”)

<sup>14</sup> Minha tradução para essa tragédia foi publicada pela editora Peixoto Neto em 2007.

<sup>15</sup> Na qual se incluem as já referidas peças de Lessing, *Emília Galotti* e *Natã, o sábio*; *Goetz von Berlichingen* (1773), de Goethe; *O preceptor* (1774) e *Os soldados* (1776), de Lenz e, de Schiller, *Os salteadores* (1781), *A conjuração de Fiesco* (1782) e *Intriga e amor* (1784).

A escrita foi muito aventureira e não acompanhou as datas que encaixam as diferentes análises.<sup>11</sup> Foi interrompida duas vezes, porque editores inescrupulosos pirateavam o que Lessing escrevia e publicavam o material em outras praças. Quando Lessing dá a público os últimos comentários, o Teatro Nacional já estava extinto<sup>12</sup>, e ele de malas prontas para deixar a cidade, à qual tomou ojeriza insuperável, que se estendeu ao próprio teatro, a ponto de, em carta a seu irmão, Lessing ter afirmado que nunca mais se dedicaria a nada ligado às lides teatrais,<sup>13</sup> o que, no entanto, não o impediu de ainda escrever duas peças, *Emília Galotti*, em 1772<sup>14</sup>, e *Natã, o sábio*, em 1779.

*A Dramaturgia de Hamburgo* é o diário de bordo de um fracasso anunciado que, no entanto, floresceu na afirmação cada vez mais decidida da autonomia da obra teatral frente à imitação da natureza, à religião, à História e às autoridades constituídas; floresceu na incrível explosão dramática alemã entre 1770 e 1785<sup>15</sup>, floresceu na afirmação do espetáculo como articulação de pensamento criativo e crítico e floresceu, finalmente, na longa linhagem de dramaturgistas que, ao redor do mundo, trabalham segundo condições e projetos muito díspares, mas animados pela crença na importância do teatro para a vida em sociedade, porque ele oferece meios de pensarmos poeticamente a nossa comunidade a partir da sua realidade e dos seus sonhos e, assim, cada um de nós colabora com um fragmento para o mosaico da nossa vida, tão estilizada neste momento.

No Brasil, o trabalho do dramaturgista se inicia nos anos de 1980, sob a designação de assistência ou assessoria teórica. No fim da década anterior, o professor Antonio Mercado, que acabara de chegar de uma temporada de formação nos Estados Unidos, propôs que os alunos de Teoria também participassem das montagens de fim de semestre, que reuniam os estudantes de direção, interpretação e cenografia da Escola de Teatro da atual Unirio. Assim, essa prática veio se juntar à nossa formação em crítica, potencializando-a. Não tínhamos propriamente uma orientação ou supervisão para essa nova atividade, e confesso que me vi muito perdida nos primeiros processos de que participei, ainda na Escola.

Em 1984 fui convidada por Celina Sodré, que criou na extinta fundação municipal RioArte o projeto Cenas Cariocas, para assessorar Luís Antônio Martinez Corrêa, de saudosa memória, na criação de *O califa da Rua do Sabão*, de Artur Azevedo, apresentado, na hora do almoço,

em ruas e praças da cidade. Realizamos juntos, ele e eu, a adaptação do texto, e elaborei o programa, para o qual fiz um glossário com os termos menos conhecidos ou arcaicos.

A experiência se repetiu em 1986 com *Ouro sobre azul*, adaptação e direção de Domingos Oliveira para *O usurário*, peça inacabada de Martins Pena, e em 1987, com *Guerras do alecrim e manjerona*, de Antônio José da Silva, direção de Bia Lessa. Esses dois espetáculos foram apresentados no pátio interno do Paço Imperial, na Praça XV. Minha participação seguia sempre o mesmo padrão: colaborar com a direção na adaptação do texto e trabalhar sua compreensão por parte dos atores, o que incluía tentar tornar naturais o tratamento na segunda pessoa do plural e a elocução das muitas palavras já em desuso, de modo que não des-toassem da frase em que estavam inseridas e que precisava ser compreendida em seu sentido geral.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> *O califa da Rua do Sabão* é de 1880; *Guerras do alecrim e manjerona* é de 1737 e *O usurário* foi escrito em 1846.

Estávamos saindo de 21 anos de ditadura, e a iniciativa da Prefeitura do Rio cancelava, de algum modo, a festa pela recuperação da rua como lugar de sociabilidade. O projeto Cenas Cariocas previa a contratação de assessoria teórica para os diretores.<sup>17</sup> Independente das amizades que nasceram a partir desse trabalho e das parcerias que desenvolvi depois, em especial com Luís Antônio Martinez Corrêa, é importante frisar que fui escolhida e contratada diretamente pela RioArte. Sublinho isso para dizer que era compreensível um certo estranhamento inicial entre a equipe e eu, e era natural que minhas funções não ultrapassassem a apresentação da pesquisa e a elaboração do programa da montagem e a preparação da edição do texto adaptado, para o qual eu escrevia uma brevíssima apresentação.

<sup>17</sup> Por exemplo, Ângela Leite Lopes trabalhou, em 1983, como assessora teórica de Artur Faria, que dirigiu para o projeto *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, em adaptação de Celina Sodré.

Em 1987 fui convidada pelo diretor Antonio Guedes a integrar, como dramaturgista, em parceria com Ângela Leite Lopes, o processo de trabalho que resultou nas duas versões de *O olhar de Orfeu*, inspirado no mito grego e no texto homônimo de Maurice Blanchot. O espetáculo, criado no âmbito do Projeto Transdisciplinar de Estudos Avançados do Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, coordenado por Marcio Tavares d'Amaral, foi apresentado em julho de 1987 na capela São Pedro de Alcântara em sua primeira forma, e, em abril de 1988, em sua segunda forma, dessa vez num dos pátios internos do Fórum.

As várias equipes – texto, cenário, música, dramaturgismo e direção – trabalhavam em separado, e uma vez por semana nos reuníamos para



ver o que havia sido criado. Menciono especialmente esse trabalho porque, pela primeira vez, vi que nossa intervenção, de Ângela e minha, incidia realmente sobre a cena. Talvez a questão mais importante que discutimos tenha sido a localização do público, que foi instalado no alto e em torno da ação – o que era relativamente simples na Capela São Pedro de Alcântara, que dispunha de um coro que se estendia por três lados do espaço, tornou-se muito complexo no pátio interno, onde a densa folhagem e a maior distância do público em relação à cena exigiram soluções de produção bastante trabalhosas. No Fórum de Ciência e Cultura, participei como dramaturgista também de *A princesa branca*, de Rilke, com direção de Ângela Leite Lopes. Foi o período em que fiz o mestrado, na Escola de Comunicação da UFRJ, e minha bolsa de estudos se justificava também pela atividade no Programa Transdisciplinar.

Dali saímos, Antonio Guedes e eu, para fundar o Teatro do Pequeno Gesto. Mas, sem pouso, depois do nosso primeiro espetáculo, *Quando nós, os mortos, despertarmos*, de Ibsen, apresentamos ao IBAC (Instituto Brasileiro de Artes Cênicas), o projeto de reabrir o histórico Teatro Duse, da Casa de Paschoal Carlos Magno, que dispõe de 42 lugares. Era a época do governo Collor, e a cultura estava sendo sucateada e sufocada... Em 1992, depois de dobrar a resistência do IBAC, lançamos o movimento Teatro Duse Volta à Cena, em conjunto com alguns outros artistas.<sup>18</sup> Lá foram montados espetáculos, aconteceram tertúlias, shows musicais, cursos, oficinas, enfim, por dois anos movimentamos, como era possível, aquele teatrinho.

<sup>18</sup> Formavam o núcleo de criação e gestão do projeto, além de Antonio Guedes e de mim, Helena Varvaki, Priscilla Duarte e Ricardo Carlos Gomes.

<sup>19</sup> No site [www.pequenogesto.com.br](http://www.pequenogesto.com.br) há um histórico dos espetáculos e das publicações do Teatro do Pequeno Gesto.

Muitos espetáculos se sucederam ao longo destes 30 anos de existência do Teatro do Pequeno Gesto: 21, para ser exata, e vou poupá-los da referência a todos eles.<sup>19</sup> Participei da maioria dos trabalhos, sempre como dramaturgista, mas minhas tarefas variaram muito a cada montagem. Posso dizer que fiz traduções, adaptações, roteiros, acompanhei reuniões da equipe de criação, discuti repertório e conceitos de espetáculo, preparei seminários, palestras, aulas, assisti a ensaios, reuniões de produção, redigi *releases*, fiz divulgação, em jornais, escolas, participei de debates e, em 1998, por ideia de Antonio Guedes, substituímos nossos alentados programas de espetáculo por uma revista de ensaios, chamada *Folhetim*, que lançou 30 números e, em 2013, encerrou suas atividades.



<sup>20</sup> Juliana Lugão, Marcio Freitas e Pedro Florim foram editores-assistentes de fundamental importância para as publicações do Pequeno Gesto.

<sup>21</sup> Em 2007, foi montado o texto *A rua do inferno*, do espanhol Antonio Onetti; em 2008, *A filha do teatro*, do pernambucano Luís Reis; e, nesse mesmo ano, Antonio Guedes dirigiu Ana Kfoury em *O animal do tempo*, de Valère Novarina, autor que é retomado, em 2011, na instalação-espetáculo *O teatro dos ouvidos*, que reuniu Ângela Leite Lopes e a artista visual Bel Barcellos e foi apresentado em galerias de arte.

<sup>22</sup> Com o tempo, sentimos necessidade de publicar ensaios mais longos do que os que a revista comportava e criamos a coleção Folhetim/Ensaio, que publicou três títulos: *A exibição das palavras. Uma ideia (política) de teatro*, de Denis Guénoun (2003); *A arte do teatro, entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, de Béatrice Picon-Vallin (2006 e 2013, em segunda edição, em parceria com a Editora 7Letras), e *Sobre a fábula e o desvio*, de Jean-Pierre Sarrazac, também em co-edição com a 7Letras (2013). Atualmente, a companhia mantém uma plataforma de publicações, Edições Virtuais Pequeno Gesto, que já editou *A configuração da cena moderna. Diderot et Lessing*, de Fátima Saadi (2018); *Incursões e excursões*, de Edécio Mostaço (2018) e *Desvios de mim – autorrepresentação e cena teatral contemporânea*, de Marcio Freitas (2021).

A relação entre a teoria e a prática cênica sempre foi uma preocupação norteadora do trabalho do Pequeno Gesto. Pensamos que, na revista, poderíamos tematizar essa questão em diálogo com outros artistas e pesquisadores, criando, assim, uma rede de produção e disseminação de conhecimento. De início, os quatro coeditores eram também os articulistas – Ângela Leite Lopes, Antonio Guedes, Walter Lima Torres e eu. Além dos artigos produzidos por nós, havia, em cada edição, um texto traduzido e uma entrevista. Com o tempo, a lista de colaboradores foi crescendo e pudemos contar com a preciosa e sempre renovada parceria de Silvana Garcia, Edécio Mostaço, Fernando Marques e muitos outros estudiosos do teatro e da estética.

O trabalho como editora responsável pela revista me ocupava muito porque, nem é preciso dizer, a equipe era reduzidíssima, e toda a preparação editorial ficava a meu cargo, com a colaboração de um editor assistente.<sup>20</sup> Houve alguns poucos números em que o *Folhetim* se organizou em torno das pesquisas do Pequeno Gesto: fizemos duas edições sobre Nelson Rodrigues, autor recorrentemente montado pela companhia; os estudos sobre o trágico, veiculados no número 12, precederam a montagem de *Medeia*, de Eurípides, e o seminário Convite à Política foi o eixo do *Folhetim* 22 e serviu de estudo preparatório para a leitura encenada de *Peer Gynt*, de Ibsen. Fizemos em 2008 uma edição sobre Dramaturgia contemporânea, assinalando nova fase da companhia, que acolheu em seu repertório autores como Antonio Onetti, Luís Reis e Valère Novarina.<sup>21</sup> De modo geral, no entanto, a revista reunia artigos sobre temas variados, com a única exigência de que tivessem um viés ensaístico, isto é, uma questão de fundo que servisse de fio condutor ao texto.<sup>22</sup>

A pandemia veio nos apanhar nos primeiros ensaios de *A noite logo antes das florestas*, de Bernard-Marie Koltès, suspensos *sine die*. Não sabemos, ninguém sabe, o que virá. A montagem seria preparada no âmbito do Centro de Produção Teatral, projeto de extensão de Antonio Guedes na Escola de Belas Artes da UFRJ. A equipe técnica de criação de cenário e figurinos era composta por bolsistas de iniciação artística e cultural e as demais funções seriam preenchidas por profissionais que habitualmente trabalham com o Pequeno Gesto.

Olhando em retrospecto, acho que muita coisa tem mudado, não no papel do dramaturgista, que continua a ser alguém que, a partir de afinidades com uma equipe ou um projeto, partilhará o trabalho

de construção de sentidos para um espetáculo ou um conjunto de ações teatrais. O que mudou foi a vida e, com ela, o modo de encarar a arte e o teatro e as funções a eles atribuídas.

<sup>23</sup> GONÇALVES JÚNIOR, Antonio Luiz. *O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto*. 2019, 238f. Tese (Doutorado) Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Li com muito interesse a tese de doutoramento de Antonio Duran, *O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto*, defendida em 2019, na USP.<sup>23</sup> Ele relata o trabalho que desenvolveu, como dramaturgista do Teatro da Vertigem, durante a criação do espetáculo *Bom Retiro 958 metros* e suas variantes *Patronato 999 metros* (versão adaptada para apresentação no Chile) e *Dire ce qu'on ne pense pas dans des langues qu'on ne parle pas* (versão realizado na Bélgica), todos apresentados em espaços não convencionais, demandando uma aprofundada pesquisa em torno das obras *site specific* e da reapropriação que a sociedade capitalista faz com incrível rapidez de tudo o que parece questioná-la.

O trabalho dele me fez pensar nas diferentes maneiras de explicitação do pensamento teatral, em suas vertentes definidoras, estética e política, indissoluvelmente ligadas uma à outra. Partimos de Lessing, que tinha um projeto para o teatro alemão, posto em ação em suas peças – fossem elas comédias, tragédias burguesas ou poema épico – e também em sua colaboração com o Teatro Nacional de Hamburgo. Seu projeto era conceitual, baseado na autonomia da arte frente aos poderes constituídos e na autogênese da obra, que cria suas próprias leis. No que diz respeito ao espetáculo, Lessing preconizava a harmonia entre os elementos cênicos, organizados de forma lógica em função da trama do texto.

O conceito de encenação, que vai surgir em fins do século XIX e se impor de pleno direito nas primeiras décadas do século XX, em especial com Meyerhold, pode ser compreendido como a decisão a respeito da relação que os elementos cênicos estabelecerão entre si, de modo original, a cada novo espetáculo, em acordo com o desejo da equipe de criação. A partir de então, o peso do texto dramático, que já vinha diminuindo, desde meados do século XVIII, se torna ainda mais relativo, propiciando diferentes articulações, não necessariamente harmônicas, entre os elementos cênicos, entre os quais se inclui o público, considerado por Meyerhold o quarto criador, juntamente com o autor, o encenador e o ator.<sup>24</sup>

<sup>24</sup> MEYERHOLD. *Écrits sur le théâtre*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001, p. 116. Tome 1 (1891-1917).

Talvez se possa dizer *grosso modo* que a tarefa da geração de dramaturgistas surgida no Brasil, nos anos de 1980, tenha sido a de impor um trabalho efetivamente ligado à construção do conceito cênico dos espetáculos, de preferência em projetos de longo prazo no âmbito de uma companhia permanente. As assessorias teóricas, em projetos avulsos, também tiveram seu papel: ajudaram a difundir a existência dessa função e a tornar manifesto o gosto pela reflexão em ato, que caracteriza o teatro em que há pesquisa efetiva.

Nos últimos anos, o jogo entre os elementos cênicos se complexificou sobremaneira, ecoando o tenso equilíbrio entre o estético e o político, entre a expressão artística e a função social do teatro. Novos campos de reflexão se configuram na intercessão entre a construção do conceito cênico e sua relação com a sociedade e suas lutas. Como articular nossa urgência política com a polifonia informacional do teatro, com sua multivalência sónica, na bela definição de Barthes?<sup>25</sup> Como manter a necessária tensão entre a força política do teatro e seu caráter eminentemente aberto e livre? Como impedir que o teatro se torne veículo de respostas em vez de ser constelação de possibilidades? Creio que isso se dará pelo adensamento da reflexão crítica, que nos preservará de “fechar questão”, quando o que caracteriza a arte é abrir, imaginosa e criativamente, as possibilidades de ser e estar no mundo.

<sup>25</sup> Roland Barthes. *Littérature et signification*. In: *Essais critiques*. Paris: Seuil, 1964, p. 258. Disponível em: [http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes\\_\\_essais\\_critiques\\_\\_fr.htm](http://www.ae-lib.org.ua/texts/barthes__essais_critiques__fr.htm) (acesso em 06/04/2021)

RIO DE JANEIRO, 7 de abril do segundo ano da peste, 2021



**Fátima Saadi** é tradutora, ensaísta e dramaturgista da companhia carioca Teatro do Pequeno Gesto. Formada em Teoria do Teatro (Unirio), fez mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura (ECO-UFRJ). Lançou em 2018 o livro *A configuração da cena moderna – Diderot e Lessing* ([www.pequenogesto.com.br/edicoesvirtuais](http://www.pequenogesto.com.br/edicoesvirtuais)), cuja versão francesa foi publicada pela editora L'Harmattan em 2020. Tem colaborado com várias publicações sobre teatro e participou de inúmeros festivais como debatedora de espetáculos.

## **Dramaturgismo: Aspectos *entrevistos***

---

Silvana Garcia

Devo começar ressaltando que um encontro como este significará um passo consistente em direção ao reconhecimento do dramaturgista, figura ainda um tanto desconhecida e ainda menos presente do que deveria no ambiente da produção teatral. Mesmo assim, devemos celebrar que, em confronto com as últimas décadas, há hoje um número bem maior de profissionais que se declaram dramaturgistas, o que indica tendência de alta. Estou supondo que este encontro irá nos revelar muitas outras experiências e novos profissionais.

Outra constatação importante a fazer no dia de hoje é a de que já temos muitos trabalhos, produzidos na academia ou fora dela, que se debruçam sobre essa atividade. Neles estão devidamente comentadas as bases históricas do surgimento do termo e do exercício da função, traçando uma linha que vai de Lessing aos dias de hoje, passando obrigatoriamente por Brecht. Dessa perspectiva histórica, também está bem discutido o vínculo do dramaturgismo com o amadurecimento da noção de encenação e da definição do diretor moderno, encarregado de organizar e oferecer o espetáculo como obra orgânica, como totalidade coerente e coesa ao espectador.

Avançando no tema, podemos dizer que a presença do dramaturgista nos processos criativos tem relação direta e ao mesmo tempo representa um aspecto dinâmico da produção artística. Isso é por si mesmo uma garantia da persistência do ofício, já que o dramaturgista se vale da diversidade – de possibilidades, de desafios, de oportunidades. Quanto mais dinâmico for o panorama da produção, mais justificaremos a sua necessidade.

Ecoando a formulação de Fátima Saadi, dramaturgismo é antes um objeto de descrição do que de definição<sup>1</sup>, porque o dramaturgismo se delimita no fazer, e o dramaturgista, por sua vez, é aquilo que lhe permitem ser: se lhe pedem pouco, ele é pouco, se lhe pedem muito, ele pode fazer a diferença. Isso quer dizer que o dramaturgista é um ser um tanto

<sup>1</sup> Fátima Saadi, Afinidades eletivas. *A[[]berto. Revista da SP Escola de Teatro*, nº. 2, outono de 2012, p. 17.

<sup>2</sup> Ver Bernard Dort, L'État d'esprit dramaturgic. *Théâtre Publique*, Gennevilliers, nº. 67, jan.-fev. 1986, pp. 8-11. Fátima Saadi também discorre sobre o tema, focando em Bernard Dort, no texto *Dramaturgia/ Dramaturgismo*, que se encontra em Sigrid Nora (org.), *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC, 2010, pp. 101-127.

mutante, que se desdobra em múltiplos e que se espicha até o limite. Será que esse limite, transformado em destino, é se tornar diretor, dramaturgo, crítico ou pedagogo? Essa provocação, ecoada desde Bernard Dort<sup>2</sup>, é uma hipótese que sempre dá margem a boas discussões.

[...] o dramaturgista se vale da diversidade – de possibilidades, de desafios, de oportunidades. Quanto mais dinâmico for o panorama da produção, mais justificaremos a sua necessidade.

Partindo dessas observações iniciais, extraio alguns pontos que gostaria de destacar, pensando que poderão servir à atualização do entendimento sobre o dramaturgismo e a figura do dramaturgista, e também alimentar o nosso debate. Advirto que não sou uma pesquisadora do dramaturgismo, mas, naturalmente, como professora, pesquisadora, diretora e *dramaturgista*, penso e tento entender a questão. Vamos lá.

\*\*\*

Depois de rompida a subserviência ao paradigma dramático e distanciado definitivamente de quaisquer teorias prescritivas, o século XX insere-se na “tradição da ruptura”, como postula Otávio Paz<sup>3</sup>. Instalado nessa condição moderna – tradição do heterogêneo, da pluralidade e da autossuficiência – o teatro se vê condenado a se reinventar permanentemente.

Gosto de pensar o dramaturgismo como uma decorrência direta dessa necessidade de “dizer de si mesmo” que marca o teatro contemporâneo: mal comparando, tal como no mito de Sísifo, o teatro está destinado a sempre voltar à estaca zero, redefinindo-se a cada espetáculo. Qualquer espetáculo diz, antes de qualquer outro enunciado, ou como seu primeiro enunciado, quem ele é e a que veio.

Essa constante autodefinição, desvendando convenções, princípios e procedimentos, faz do espetáculo teatral um “conjunto complexo de processos produtivos e de fruição”<sup>4</sup>, exigindo uma constante atualização do campo de materiais e referências que possam acolher e dar

<sup>3</sup> Octavio Paz, *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. Madrid: Seix Barral, 1987, pp. 17-18.

<sup>4</sup> A formulação é de Marco de Marinis, que também se refere ao espetáculo teatral como “texto complexo, sincrético, composto por mais textos parciais, ou subtextos, de diferentes matérias expressivas [...] e regido, entre outras coisas, por uma pluralidade de códigos muitas vezes heterogêneos entre si e de especificidade diversa”. Marco de Marinis, *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997, pp. 8 e 23.

<sup>5</sup> Sobre esses temas, recomendo a pesquisa de Antonio Duran, que desvenda os processos do Teatro da Vertigem em algumas de suas criações, nas quais o autor cumpriu o papel de dramaturgista: Antonio Luiz Gonçalves Junior, *O dramaturgista no processo colaborativo de criação cênica: pensamento crítico em gesto*. Tese (Doutorado), Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, 239 p.

sustentação conceitual e artística ao trabalho cênico. Ocorreu assim com a difusão de espetáculos construídos por meio de processo colaborativos e de alocações em modo *site specific*, em especial dos anos 1990 em diante<sup>5</sup>. Essa foi a grande onda do teatro de grupo que favoreceu a presença, com contornos mais evidentes, da figura do dramaturgista no cenário nacional.

Se pensarmos no presente, iremos nos defrontar com a expansão de novos horizontes poéticos, que apontam para a necessidade de se explorar outros universos temáticos e formais. Refiro-me, em especial, à emergência de teatralidades negras, feministas, de expressividade lgbtqia+, do *artivismo* nascido nas comunidades periféricas, que certamente nos obrigarão à abertura de novos campos de referências teóricas e espetaculares, bem como à formação de uma nova geração de dramaturgistas, extraída do interior desses mesmos coletivos. São estes, a meu ver, o que há de novo e urgente a promover mudanças no mapa do teatro do país.

Com a emergência das novas teatralidades, [...] dá-se não apenas a necessidade de abrir campo para a atuação de novas levadas de dramaturgistas, como também para a convocação de novos públicos.

<sup>6</sup> G. E. Lessing, *Dramaturgia de Hamburgo*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 1993, p. 26.

Como decorrência, é necessário pensar a relação com o público, questão que se impõe desde Lessing. Para o pesquisador e germanista italiano Paolo Chiarini, autor da Introdução da edição espanhola de *Dramaturgia de Hamburgo*, Lessing via a relação público-espetáculo como dinâmica e dialética: “para ele, o público não é um sujeito passivo, mas um sujeito ativo da representação e – passo adiante de incalculável alcance – deve oferecer uma contribuição crítica – sua *própria* crítica – à vida de um teatro estável”<sup>6</sup>. Naturalmente, esse comentário está referido ao contexto da batalha de Lessing e alguns de seus conterrâneos por um teatro nacional e o público ao qual se refere é o público burguês do século XVIII. A questão, porém, permanece pertinente sempre que pensarmos o nosso tema, porque o trabalho do dramaturgista deve “vazar” até o público, de forma sutil, mimetizado na encenação,

bem como nas elaborações que chegam diretamente ao público, por meio dos programas, releases, participações em mesas, debates etc.

Com a emergência das novas teatralidades, mencionadas acima, dá-se não apenas a necessidade de abrir campo para a atuação de novas levadas de dramaturgistas, como também para a convocação de novos públicos. No contexto de ausência de políticas culturais efetivas, no qual vivemos permanentemente, testemunhamos um grande contingente da população que tem pouca (ou nenhuma) proximidade com o teatro. É preciso atrair esse público e compartilhar com ele as questões de natureza artística que estão imbricadas nesse novo campo de referências – porque não se trata apenas de uma questão de “conteúdos”, de um campo temático que se oferece ao reconhecimento e identificação da plateia – assim como na época de Lessing se buscava uma identidade entre os sujeitos no palco e os que frequentavam a plateia –, mas de tópicos que concernem diretamente à busca e construção de uma poética (poéticas abrangentes) da negritude, da estética *queer*, da cena feminista em sua dimensão plural, e de outras expressividades que devem florescer de agora em diante. Esse público, pouco ou ainda não iniciado, deverá se constituir em um mesmo movimento e de modo simultâneo aos artistas, enquanto eles constroem e amadurecem sua obra – segundo a mesma dinâmica pela qual o teatro de grupo convoca novos públicos e promove uma relação de aprendizagem mútua há pelo menos três gerações.

Não é pequena a contribuição de escolas e núcleos de formação para a emergência dessa nova geração de artistas e de público – pela política de cotas, mas, também, para além delas, pela demanda por formação que vem das comunidades periféricas e dos grupos normalmente excluídos do ensino artístico (tema que será tratado na próxima mesa do encontro).

Isso nos leva ao terceiro ponto que é a dimensão sempre pedagógica do trabalho do dramaturgista. Para além das explorações teóricas, atividades de pesquisa, estudo e análise que podem ser desenvolvidas durante o processo de criação do espetáculo, há outras instâncias que ampliam o alcance pedagógico de sua ação.

Ressaltaria que um dos aspectos mais efetivos do trabalho de dramaturgismo é que ele *constrói* o conceito do espetáculo a partir do próprio espetáculo, conceito que ao mesmo tempo justifica e dá forma



ao espetáculo. Mesmo que haja hipóteses teóricas, e independentemente do ponto de partida – um texto, uma ideia, uma provocação –, o espetáculo é um edifício que se constrói paulatinamente, e a presença do dramaturgista torna essa edificação objeto de reflexão crítica e estímulo criativo em um patamar mais aprofundado. Considerando que cada processo é um e que ele molda o papel do dramaturgista de acordo com aquilo que pede, e considerando também aquilo que o dramaturgista pode oferecer, a conclusão é de que não há raciocínio que se preste como modelo.

[...] o espetáculo é um edifício que se constrói paulatinamente, e a presença do dramaturgista torna essa edificação objeto de reflexão crítica e estímulo criativo em um patamar mais aprofundado.

Essa matemática particular se evidencia ainda mais quando o dramaturgismo encontra-se diretamente envolvido no processo pedagógico. Assim como o dramaturgista inserido de forma permanente em uma companhia ou grupo tem maiores oportunidades de configurar e enraizar um trabalho, também quando este acontece no âmbito de uma experiência pedagógica ocorre uma sedimentação positiva da sua figura e uma visibilidade maior de suas ações. Um elemento importante comum a esses dois processos são, de um lado, a familiaridade e a confiança conquistadas pela constância; do outro, a autoridade pedagógica e artística que dá aval à experiência.

Aqui começo a pisar em um terreno que me é bastante familiar. Boa parte do meu exercício como dramaturgista, eu o pratiquei na Escola de Arte Dramática, somando-o às minhas atividades como professora de disciplinas teóricas e às eventuais direções de espetáculos curriculares. Cito em especial meu trabalho em colaboração com a Mônica Montenegro, fonoaudióloga, professora de voz, também artista, e esta é uma associação bastante inédita, suponho eu. Mônica tem um sedimentado percurso de trabalho com a voz, oferecendo uma preparação técnica bastante sofisticada que conduz o aluno em direção à voz expressiva, envolvendo o corpo em movimento – daí a ideia de um *corporeal*<sup>7</sup> –, e priorizando, na abordagem dos textos, a materialidade

<sup>7</sup> Ver Mônica Montenegro, O corporeal. *A[Il]berto. Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, nº. 2, outono de 2012, pp.75-79.



das palavras em detrimento de uma compreensão de dominante semântica. Temos nós duas uma grande afinidade porque também me interessam os textos que, de algum modo, colocam a linguagem em primeiro plano, além da compreensão compartilhada de que um *dizer o texto* já implica corporalidade e espacialidade.

Trabalhamos essencialmente com textos não dramáticos, dando preferência à literatura de contos, relatos, crônicas e poesia. Compartimos na prática grande parte das escolhas e a condução dos trabalhos, mas, para um melhor entendimento, descrevo aquilo que sempre me toca e que se desenvolve em sequência – e em decorrência – das aulas de exploração técnica de corpo e voz ministradas por Mônica.

Encontram-se entre as minhas ações, em especial, a seleção de textos, a condução das análises, as provocações para o trabalho de improvisação, para a construção das figuras e para a espacialização dos textos; depois, na fase de estruturação de um possível espetáculo – que eu prefiro chamar de exercício cênico – também me ocupo, em grande parte, da disposição dos textos na cena e da organização do roteiro.

Nesse bate-e-volta permanente com Mônica e com alunos e alunas, vai se dando o ajustamento crítico das propostas cênicas e de atuação trazidas por todas e todos, e, simultaneamente, engendram-se os princípios que regem o trabalho, operação que parte do entendimento da natureza do material textual que têm à mão. Assim, os conceitos se expõem à medida que as práticas vão sendo problematizadas. A compreensão do processo e de seus princípios (conceitos) só se completa ao final, com as apresentações públicas, e no arremate crítico desenvolvido durante o encontro de avaliação.

Se olharem as fichas técnicas desses processos cênico-pedagógicos, verão que não existe a função do diretor: eu assino como dramaturgista e coordenação geral, compartilhando esta última tarefa com Mônica. Isso se dá porque, a rigor, todo o trabalho de construção do espetáculo, feito por colagem, é realizado com os alunos e as alunas, que são os criadores efetivos da cena. Para usar uma imagem de Cacá Brandão<sup>8</sup>, que considero pertinente e poética, eu apenas traço as margens do rio para que ele siga seu melhor curso. Então, no limite, o trabalho de dramaturgismo, ao abrir espaço para a colaboração dos alunos e alunas e para a parceria entre os professores, desloca para o coletivo a tarefa de construção do espetáculo – é importante ressaltar que as partes

<sup>8</sup> Em entrevista a Antonio Luiz Gonçalves Junior, *op. cit.*, p. 51.

são organizadas em uma estrutura que também deve ser significativa – e assim se efetiva a dimensão artístico-pedagógica do processo. É evidente que há uma costura, um acabamento que nós coordenadoras realizamos, e que a estruturação do roteiro também é tarefa de alguém que ocupa um lugar de condução, a partir de um raciocínio e uma mirada cênica. Porém, a rigor, o trabalho de direção foi, em grande parte, transferido para o coletivo.

No contexto da escola, esses deslocamentos não são problemas – ao contrário, eles estão perfeitamente afinados com o processo pedagógico; contudo, na esfera dos processos que eu conduzo fora da Universidade, por carregarem essa mesma ambiguidade, eles começam a se tornar provocações, ou, no mínimo, dão margens à confusão e, com isso, me encaminho para meu quarto ponto: os contornos sempre difusos, equívocos, deslizantes do trabalho do dramaturgista.

Vou me deter rapidamente em meu último trabalho: *Senhora X, Senhorita Y*. Ele partiu do texto de Strindberg *A mais forte*, e a primeira motivação foi especular sobre o que esse texto, francamente conservador – mas não por isso menos genial –, contaminado pela mentalidade androcêntrica do autor, teria a nos dizer, hoje, em tempos de feminismos necessários e misoginia resistente. O nosso coletivo estava composto pela diretora, duas atrizes e uma performer sonora<sup>9</sup>, com o reforço posterior de mais mulheres na iluminação e nas operações técnicas. O processo de construção: um bate-e-volta entre mim e as atrizes, com base em um trabalho essencialmente improvisacional. Meu papel era o de provocar as atrizes para a criação e, depois, ir estruturando o que seria a dramaturgia cênica do espetáculo. Um processo bastante semelhante ao que desenvolvo na Escola, mas levado a outro patamar de complexidade artística. Neste caso, a problematização do texto de Strindberg tinha dois constituintes que foram gatilhos para a criação: o fato de que, em nossa peça, a Senhorita Y tem voz, e de que ela é lésbica – condição que coincide com a orientação sexual da atriz. A partir daí, todo o processo foi de desmonte do texto do Strindberg – embora ele permaneça como uma das vozes do espetáculo – e de pôr em confronto diversos textos, com destaque para o fato de que as personagens não são fixas, mas intercambiadas entre as atrizes.

No meu trabalho, vejo claramente essa hibridização de diretora-dramaturgista. Quando me atribuem a direção, eu penso que, na verdade, meu trabalho foi, em grande parte, de dramaturgismo. O mesmo ocorre

<sup>9</sup> O elenco está composto por Sol Faganello e Ana Paula Lopes, ambas ex-alunas da EAD, e Camila Couto, performer e musicista; a iluminação foi de Sarah Salgado. Mais materiais sobre o trabalho podem ser visualizados no Facebook e no Instagram do Damas Produções.

quando me nomeiam dramaturga. Creio que hoje esses campos de atuação podem de fato acabar confundidos – a não ser que haja uma clara determinação em mantê-los separados – porque eles convergem e correspondem a um pensamento que vige em relação à cena que busca o dramaturgismo: a cena consciente de si mesma e imbricada criticamente, tanto no meio produtivo artístico quanto no ambiente social.

Creio que a existência desse profissional um tanto híbrido deve muito ao fato de que, nos últimos anos, muitos artistas foram para a academia e fizeram de seus processos artísticos material de pesquisa acadêmica. Isso também transparece em procedimentos mais coletivos de pesquisa e construção da cena, como já mencionamos, bem como também o comprovam certas práticas, como as demonstrações e as “desmontagens”, um modo performativo e pedagógico de revelar os processos de trabalho<sup>10</sup>, que indicam uma evolução dos debates de final de espetáculo, preservado o mesmo sentido de abertura para o diálogo com as plateias.

<sup>10</sup> Para uma introdução no tema das desmontagens, ver Ileana Diéguez, *Desmontajes: estrategias performativas de investigación y creación. A[l]berto. Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, nº. 5, primavera de 2013, pp. 84-93.

O dramaturgismo talvez seja o modo mais vertical de exercício da crítica porque é o lugar em que crítica e criação se alimentam mutuamente.

Para finalizar, gostaria de fazer um apontamento necessário já que, a meu ver, trata do aspecto mais significativo do dramaturgismo e que, sem ele, não há fecho possível para se pensar esse campo de atuação: o âmbito da intervenção crítica. Esse constituinte está presente desde a gênese desse campo de atuação – a ideia do “crítico interno” previsto para ser desempenhado por Lessing – e é, no geral, um grande tema de reflexão da maioria dos trabalhos produzidos sobre o assunto<sup>11</sup>. Por esse motivo, não desejo me estender, mas apenas reforçar que, sendo o trabalho do artista contemporâneo, em especial no teatro, uma construção intencionada e coletiva – no sentido de que sua edificação se dá de modo propositado, por escolhas que se pretendem justificadas –, o exercício crítico revela a consistência do processo de criação e aponta caminhos. O dramaturgismo talvez seja o modo mais vertical de exercício da crítica porque é o lugar em que crítica e criação se alimentam mutuamente.

<sup>11</sup> Antonio Luiz Gonçalves Junior dedica a porção inicial de sua tese ao tema, com uma abordagem bastante abrangente.

E vivemos um momento no qual a necessidade de espírito crítico se impõe como absolutamente crucial. Trazendo para um horizonte mais estendido, resgatei uma reflexão do veterano crítico espanhol José Monleón, que pensa a crítica teatral como parte de uma cultura crítica mais ampla e diz que uma sociedade de baixo nível de exercício crítico, que não o executa em todos os seus planos (político, econômico etc.), cujas avaliações sejam “pobres ou esquemáticas”, não pode ter uma crítica teatral que valha<sup>12</sup>. Estou de pleno acordo com essa formulação, mas creio que a inversão dela também me parece verdadeira: se não tivermos um teatro crítico, não poderemos contribuir para a construção de uma sociedade crítica. É aqui que se instalam os artistas e o dramaturgista em particular. Temos que começar do lugar que sabemos.

<sup>12</sup> José Monleón, La crítica: profesión dudosa. Taller Nacional de Crítica Teatral. Memorias/ Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá/ *Revista Gestus*, Número Especial, 1995, p. 17.



**Silvana Garcia** é pesquisadora, pedagoga, dramaturgista e diretora; professora da Escola de Arte Dramática (ECA/USP); autora dos livros *Teatro da Militância* (Perspectiva), *As Trombetas de Jericó – Teatro das Vanguardas Históricas* (Hucitec) e *Territórios e Paisagens. Estudos sobre teatro* (Giostri); é diretora dos espetáculos *Lesão Cerebral* (2007), *Há um crocodilo dentro de mim* (2009), *Não vejo Moscou da janela do meu quarto* (2014), *Mergulho* (2015) e *Senhora X, Senhorita Y* (2018); curadora da série *Cena Inquieta* (Olhar Imaginário, SESCTV).

**ENTRE:**

## **Estudo e formação em dramaturgismo**

Dramaturgismo na SP  
Escola de Teatro

Marici Salomão

Dramaturgista, desafio e  
colaboração

Edécio Mostaço



## **Dramaturgismo na SP Escola de Teatro**

---

Marici Salomão

Proponho-me pensar um pouco mais nitidamente acerca das imbricações entre a formação do dramaturgista na SP Escola de Teatro e os experimentos, um dos grandes diferenciais da nossa escola. Trata-se de uma escola muito pautada no fazer artístico, propondo uma ideia, que se poderia afirmar de inversão, na medida do possível, entre teoria e prática, entre o preparar e o fazer. Pensamos a prática teatral, se não totalmente antes, muito concomitantemente às habilidades preparatórias ou teóricas. Ou seja, não preparamos para então demonstrar nossas ações práticas. Podemos enquanto praticamos – ou depois – exercitar as teorias.

Digo “se não totalmente antes, muito concomitantemente”, porque, num curso de Dramaturgia, é muito importante que teoria e prática no mínimo caminhem juntas, em verdadeira relação complementar. Ao praticar, eu reflito e me preparo, e, ao refletir e me preparar, eu estou praticando. Quando os estudantes se encontram para gerar experimentos – já vou discorrer um pouco sobre eles –, dramaturgos e dramaturgistas levam em suas mochilas não só vontade e intuição para o “fazer”, mas já algum cabedal teórico e analítico que a função, sobretudo a do dramaturgista, requisita.

Ainda como introdução, gostaria de relembrar o título do evento, pois me conecta diretamente com imagens e procedimentos das nossas salas de trabalho na SP: *entre:dramaturgismos*. Um título que carrega o “entre” antes dos dois pontos, um “entre” desdobrado em dois sentidos: o “entre” preposição, ligando termos, ligando processos, pessoas, e o “entre” verbo, que convida o jovem artista a entrar – e recorro a uma imagem dos cursos da SP – nos meandros de um ofício; no caso do dramaturgismo, um ofício sobre o qual muitos ainda nunca tinham ouvido falar. Também convida a entrar em uma sala de ensaios, onde ela ele poderá tecer o seu trabalho, em fricção com outras instâncias criativas do teatro.

[...] dramaturgos e dramaturgistas levam em suas mochilas não só vontade e intuição para o “fazer”, mas já algum cabedal teórico e analítico que a função, sobretudo a do dramaturgista, requisita.

Igualmente, convida a entrar num universo de ampliação do repertório cultural, com programas de estudo ricos, que vão de leituras teóricas a vídeos de espetáculos, passando pelo aprendizado de algumas técnicas. Seja um “entre” verbo ou um “entre” preposição, o título é uma materialização textual da nossa própria aventura em propor um componente para uma função – não diria exatamente mal delineada – mas pouco conhecida no Brasil, pouco requisitada e pouco divulgada no campo artístico, nos meios críticos e mesmo educacionais, especialmente se falarmos das artes cênicas.

Assim, quando do início da criação da SP Escola de Teatro, em 2009, nos propusemos a nos colocar nesse “entre” de desconhecimento e algum conhecimento sobre o ofício, entre a falta de um modelo de curso compensada pelo desejo e pela coragem de estabelecer a teoria e a prática do dramaturgismo – isso numa escola que, de saída, propõe-se a ser inventiva e que tem no seu corredor de possibilidades o prazer do risco. Ao criarmos o componente, assumimos todas as dificuldades, mas também os ganhos que essa ação tem gerado dentro e fora da escola – ainda que de forma tímida.

Destacando o que o pesquisador francês Joseph Danan diz no texto *O que é o dramaturgismo?*, tanto a função do dramaturgo (que é aquele que escreve textos) quanto a do dramaturgista (um guardião de signos) são atributos da dramaturgia.

## **Respostas**

Estamos insistindo em manter esse componente que fica hoje entre respostas muito positivas e muitas vezes negativas no âmbito da SP Escola de Teatro. A nossa ação é de que o dramaturgismo se transforme paulatinamente numa espécie de ouroboros - a serpente mordendo a própria cauda. E aqui saliento, como resultado de um

trabalho sempre renovado pelos frutos que produz – que é fazer parte da formação de novas e novos dramaturgos – a minha crença de que os próprios estudantes artistas formados na SP começarão a gerar novas necessidades e demandas para que o ofício do dramaturgista exista de maneira mais plena e mais nítida no nosso país.

A SP Escola já tem onze anos de atividades, sendo ao menos nove deles com o componente em questão. Nesse lugar de assumir certa postura de insistência na continuidade do ensino do dramaturgismo na SP Escola, volto ao título desse evento, agora pensando nos dois pontos, como aquele anúncio de algo que pode ser inesperado, mas autêntico, e que surge não raras vezes nas falas dos estudantes quando dizem: “Eu estou me encontrando no dramaturgismo” ou “Entrei sem saber o que era dramaturgismo e agora me sinto mais dramaturgista que dramaturgo”.

Essas são falas que têm surgido da experiência de intersecção tanto entre o dramaturgo e o dramaturgista quanto entre o dramaturgista e o diretor, e entre todas as instâncias criativas e o dramaturgista. De qualquer modo, independentemente do patamar em que vai atuar, é certo que, de fato, deslocamos a figura do criador de texto da do dramaturgista, assim como da do diretor, do iluminador, do ator e assim por diante. Não se trata em nenhum momento de substituir a atividade da direção ou qualquer outra função, mas sim de agregar, friccionar, comentar, criticar, somar, limpar, oferecer novos pontos de vista num processo de montagem. (Fundamental confiar sempre no olhar do estudante, que, em conexão com o seu tempo, poderá ser orientado na direção de um vasto caminho de estudos e de prática, para além da escola.)

Pensar a arte estética e eticamente não é tão simples assim. Mas é nessa busca de organização de sentidos que se dá o nascimento de uma obra de arte e que nascem variadas formas de conduta e de procedimentos para os coletivos nas salas de ensaios. É a ideia de nutrir para correr riscos, mais do que evitá-los.

O programa de Dramaturgismo na SP Escola está muito vinculado a cada formador convidado, que apresenta ementa a partir de seus estudos e experiência específicos. São cinco os dramaturgistas formadores do curso de Dramaturgia que, com suas experiências, estudos e investigações, colaboraram ou têm colaborado muito com a existência desse componente: José Fernando de Azevedo, Lucienne Guedes,



Alessandro Toller, Antonio Duran e Marcia Nemer. Estes dois últimos estão atualmente conosco, especificamente como formadores no componente Dramaturgismo, além de trazerem ideias que estão fortalecendo cada vez mais esse componente. Só lembrar que na SP não usamos a palavra disciplina nem grade curricular, então componente entra no lugar da palavra disciplina; matriz, no lugar de grade curricular.

### **SP Escola de Teatro**

A SP Escola de Teatro existe, como disse, desde 2009. A escola é formada por oito cursos regulares, cada um com seu quadro de formadores e seu próprio coordenador, além dos artistas convidados a cada semestre. Os cursos têm dois anos de duração. São eles Atuação, Dramaturgia, Direção, Humor, Cenografia e Figurinos, Sonoplastia, Iluminação e Técnicas de Palco. Como disse no início, um dos grandes diferenciais da escola é o chamado Experimento, em que estudantes de cada curso formarão núcleos para geração de experiência estética. Três vezes durante o semestre, oito núcleos com representantes de todas as oito áreas apresentam pequenas construções espetaculares.

Trata-se de uma escola modular, em que, a cada semestre, novos núcleos se formarão (estudantes participantes, formadores convidados, orientadores e provocações conceituais que a escola oferece, e que são quatro – chamadas eixo, operador, material e artista pedagogo).

O dramaturgista, que, segundo Henry Thoreau, é um cientista que acompanha toda a produção de um espetáculo, deve de saída ser um estudioso dessas quatro vertentes de pensamento, que a escola apresenta no início de cada semestre.

Já são mais de dez anos de experimentos, com tal multiplicidade de processos e variedade de respostas que seria uma tarefa impossível tentar agrupar sob denominadores comuns tantos universos criativos – daí que, diante de dezenas de experiências muito diferentes, também é difícil colocar debaixo de um mesmo guarda-chuva procedimentos tão diversos como raios de ação de um dramaturgista. Como na vida de grupos, companhias e de tantos outros tipos de produções teatrais, é a partir de cada processualidade, respeitando suas características únicas, que se pode tecer um panorama do teatro contemporâneo.

Para um dramaturgista da SP, é muito importante compreender que dos materiais nascem as necessidades, e que os movimentos inauguram seus próprios processos, considerando os altos e baixos, as discussões e os entendimentos, a dispersão e a coesão, e assim se chegará a uma possível “resposta” teatral.

Além dos quatro nomes que citei de formadores do componente Dramaturgismo, nós recebemos em 2012 o Henry Thorau, *dramaturg* alemão, professor titular aposentado da Universidade de Trier, que foi *dramaturg*-chefe do Volksbühne, também do Schaubühne, para um curso de Extensão Cultural, departamento coordenado à época pela saudosa Lucia Camargo, gestora cultural. Um curso aberto aos interessados da SP e também ao público externo. O título era *O que é ser um dramaturg e seu papel na encenação do texto*. Lotou, muitos gostaram, outros não entenderam – achavam que se tratava de um curso sobre escrita, apesar de a ementa ser clara. Teve gente que dali prestou Dramaturgia, teve gente que dormiu no curso e nunca mais voltou. Na mesa de debates que antecedeu o início do curso, anotei frases do Thorau que guardo até hoje<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> Essas anotações em meu Ipad foram feitas no calor das falas de Thorau. Por exemplo, quando, na primeira frase, diz que o *dramaturg* nunca está na estreia, recordo que ele quis dizer que um *dramaturg* nunca é uma função muito lembrada no dia da estreia.

“O diretor e o autor sempre estão na estreia.  
*O dramaturg* nunca.”

“O *dramaturg* é um cientista que acompanha toda a produção (de um espetáculo).”

“Às vezes ele só leva o café ao diretor.”

“Dramaturgista faz cortes.”

(Ao citar Patrice Pavis): “o *dramaturg* aprende a valorizar todas as autorias, todas as funções do teatro.”

“O texto só se completa no palco.”

“O *dramaturg* é um mediador de todos os processos de criação.”

“Não deve assistir a todos os ensaios, para voltar com o olhar fresco.”

“O papel do dramaturgista visa à objetividade e à unidade.”

Dois anos depois, em 2014, recebemos a dramaturgista portuguesa, pesquisadora, professora, crítica teatral e doutora em Estudos de Teatro na Universidade de Lisboa, Ana Pais. Ela ministrou o curso *Dramaturgismo no século 21: procedimentos*, em que oferecia uma abordagem teórica e prática da dramaturgia como modo de estruturar o **sentido** do espetáculo, além de outros tipos de discursos, sociais, políticos etc.

Ana havia lançado o livro *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas* pela editora Colibri, com prefácio de André Lepecki. Como era colaboradora de criadores de teatro e dança em Portugal, como Tiago Rodrigues, Miguel Seabra, João Brites, Rui Horta e Miguel Pereira, conseguia tecer considerações fundamentais sobre as atividades do dramaturgista, entrevistando dramaturgos e diretores portugueses e outros europeus.

Bem antes de convidá-la para vir ao Brasil para um curso de extensão, mais uma vez pela mediação da Lucia Camargo, o livro dela já tinha chegado às minhas mãos. Foi a partir dessa leitura que comecei a perceber que podíamos criar um caminho de estudo e prática do ofício, ainda que timidamente. Já em 2019, o dramaturgista Antonio Duran foi convidado pela Lucia para ministrar o terceiro curso relativo a esse campo na SP. O título foi *Dramaturgismo e dramaturgia no Teatro da Vertigem*. Aqui tem algo bastante relevante, porque nesse momento um número significativo de estudantes de Dramaturgia da SP – já conhecedores de algumas teorias e práticas em sala de aula e de experimento – participaram do curso, e a retroalimentação entre curso regular e curso de extensão foi muito expressiva.

### Para além da SP Escola

Alessandro Toller e mais três autores formados no Núcleo de Dramaturgia Sesi-British Council (depois só Núcleo de Dramaturgia do Sesi) – em que fui coordenadora por 11 anos: Marco Catalão, Gustavo Colombini e Felipe de Moraes, atuaram como dramaturgistas em processos de criação nos Núcleos de Artes Cênicas do Sesi (NACs), entre 2013 e 2015, em várias cidades do Estado de São Paulo. Foram

experiências ricas ao lado da direção, atuação e dramaturgia, com pesquisa, críticas e esse olhar de fora tão importante para o aprimoramento dos sentidos de um espetáculo. Eles não só viajavam para as regiões que abrangiam os núcleos, como atendiam também à distância. Nós meio que inauguramos as relações em telepresença do dramaturgista nas salas de ensaios ou nas salas dos diretores e dramaturgos. E em cada Núcleo o processo se dava de forma muito diferente: alguns em processo colaborativo, outros com dramaturgias precedendo a cena, mas nem por isso, prontos – ganhavam completude nos ensaios.

É, sobretudo, nos experimentos que o dramaturgismo transborda no viés prático, uma vez que aqueles que exercitarão o papel de dramaturgistas vão para um ambiente de experimentação cênica em fricção com as oito áreas criativas.

Na SP Escola, o dramaturgismo, como eu disse, é um componente de estudo da sala de aula e de prática nas salas de experimentos. Atualmente temos dois formadores dramaturgistas: Antonio Duran pela manhã, quando estamos envolvidos nas pesquisas sobre performance, e Marcia Nemer à tarde, quando estudamos conflito e personagem. Cada vez mais, temos colocado o estudante dramaturgista em contato com seu professor de dramaturgismo durante os experimentos, para aquilo que estou chamando de “estudos de caso”. As opções estéticas, as materialidades, as opções de linguagem, os tipos de pesquisa, as relações éticas, essas questões cada vez mais saem das salas de experimentos (locais dos ensaios) para um retorno para a sala de aula, como lugar pedagógico de mapeamento dos processos, partindo dos pactos iniciais entre as instâncias criativas ao rastreamento dos problemas éticos e estéticos. É fundamental que eles sejam compartilhados com o professor/professora e, na volta à sala de ensaios, esperamos que voltem mais fortalecidos acerca da condução de suas funções.

É, sobretudo, nos experimentos que o dramaturgismo transborda no viés prático, uma vez que aqueles que exercitarão o papel de dramaturgistas vão para um ambiente de experimentação cênica em fricção

com as oito áreas criativas – considerando dramaturga ou dramaturgo, diretor, iluminador, ator, sonoplasta, cenógrafo, figurinista e técnico de palco. O Toller coloca o seguinte num texto base sobre o ofício, para quando explicamos grosso modo o dramaturgismo para ingressantes: o papel do dramaturgista na SP é “apresentar materiais, abastecer o grupo com referências, pesquisas e apontamentos que estimulem os integrantes do núcleo a aprofundar a investigação de cada experimento”.

E continua: o trabalho do dramaturgista começa antes dos ensaios: nas proposições iniciais do trabalho e de pesquisas em torno dos materiais pré-eleitos. Não só o texto é emissor de sentido na cena: iluminação, elementos de cena, sonoplastia, espaço (*site-specific*, por exemplo) etc. Dramaturgista atento a todos os elementos e suas correlações e expressividades. Termino relatando as premissas desse texto, criado para os primeiros dias de aula na SP, e que está sempre sofrendo acréscimos e mudanças:

- » O pensamento do dramaturgismo atravessa toda a encenação.
- » A ideia de **dramaturgia** contamina a todos no processo teatral hoje em dia – incluindo público que se vê diante de completar ou dialogar com os conteúdos da cena. O dramaturgista olha para esse todo, construindo significações.
- » Grupo e dramaturgista têm que criar aspecto de CONFIANÇA um no outro. (Os pactos iniciais devem ser retomados de tempos em tempos por todos os integrantes de núcleos!)
- » O dramaturgista é um parceiro como todos os outros (dramaturgo, diretor, ator, cenógrafo etc), com seu campo de atuação específico.
- » Deve ter consciência crítica do trabalho, tendo sempre um pé dentro e um fora – para ter distanciamento crítico e olhar as criações e reflexões do grupo (seus parceiros) com maior clareza.
- » Cada processo é um processo diferente. E cada um abrangerá demandas específicas para aquele dramaturgista.

- » Quanto mais afinidade entre dramaturgista e integrantes do processo artístico, maior será sua atuação e sentido.
- » Atua na busca pela fundamentação dos conceitos, refletindo sobre o alcance artístico que a cena obteve (ou não).
- » Dramaturgista pesquisa, propõe reflexões, faz adaptações ou “transcriações” de materiais já existentes.
- » Também assiste aos resultados e discute, redireciona, re-propõe, indica novas referências.
- » As cenas convergem para a discussão que o grupo quer provocar. O dramaturgista assiste e discute com o grupo. E propõe novas possibilidades.
- » O dramaturgista contemporâneo acompanha os ensaios e sabe como funciona a sala de ensaio.
- » Brecht era dramaturgo, diretor, teórico e dramaturgista de seus próprios trabalhos (muitas vezes o diretor de um processo teatral faz o papel de dramaturgista).
- » Mesmo quando não há um dramaturgista, é possível afirmar que sempre ocorre um grau de dramaturgismo nos processos.



**Marici Salomão** é dramaturga, pesquisadora e jornalista, formada pela PUC-Campinas. Foi repórter e crítica do Caderno 2 (O Estado de S. Paulo) e da revista Bravo!. Teve suas peças *Bilhete* e *Maria Quitéria* dirigidas por Celso Frateschi e Fernando Peixoto, respectivamente. Coordenou o Círculo de Dramaturgia do CPT de 1999 a 2003 e o Núcleo de Dramaturgia SESI-British Council de 2008 a 2019 (Prêmio Shell de Inovação 2015). Foi curadora do projeto Dramaturgias Urgentes, do CCB-SP. Coordena atualmente o curso de Dramaturgia da SP Escola de Teatro. Lançou os livros *O Teatro de Marici Salomão* (Imprensa Oficial), e *Sala de Trabalho* (Editora do SESI).

## **Dramaturgista, desafio e colaboração**

---

Edécio Mostaço

Designa-se por dramaturgista o assessor teórico de uma produção teatral, responsável por funções auxiliares à montagem, tarefas que podem ir muito além das estritamente dramatúrgicas. Ele não é o autor do texto, mas pode ser um adaptador, um revisor ou até mesmo efetuar ajustes no texto, no sentido de adequá-lo ao tempo e espaço onde ocorre a encenação.

Tal função se desenvolveu ao longo do século XX e foi se estruturando segundo práticas diversas aqui e ali. Sabe-se que o Berliner Ensemble sempre contou com dramaturgistas, considerados indispensáveis à organização artística e ideológica da companhia fundada por Bertolt Brecht. O que parece ser uma razão, ao menos aparente, para que tal função fosse encontrada em outros conjuntos estáveis, normalmente estatais, de diversos países europeus.

No Brasil, esse tipo de prática ganhou alguma relevância em meados dos anos 1980, quando grandes encenações eram conduzidas por diretores exigentes que, sempre que possível, propunham a contratação de um dramaturgista. Especificar suas tarefas não é fácil, porque elas podem abarcar atividades diversas de uma para outra produção, assim como as diferentes formações de cada indivíduo influem sobre esse desempenho. De qualquer modo, um dramaturgista pode realizar seminários práticos ou teóricos para instruir a equipe da montagem quanto a aspectos históricos, de costumes, de especificidades comportamentais de certa população abarcada pelo texto; fazer uma análise dramática detalhada para subsidiar os demais membros da equipe; assistir aos ensaios e avaliar o andamento do trabalho; dirigir atividades de divulgação e promoção do espetáculo, criando interfaces com o público; redigir o programa e supervisionar os materiais que o integram, entre outras.

Entre 1980 e 2000, eu fui o dramaturgista de sete diferentes produções, muito desiguais entre si, cumprindo tarefas diferenciadas em cada

caso. Com Márcio Aurélio, integrei a equipe de *Vestido de Noiva*, atuando desde o início da produção, e com ele discuti os rumos artísticos que a empreitada poderia alcançar, sendo um clássico de nossa literatura dramática e tendo como pano de fundo a poderosa montagem de Ziembinski que revelou a obra aos brasileiros. Acabamos nos decidindo por algumas opções, sendo que a primeira e mais radical foi a de mudar o eixo narrativo: tradicionalmente se costuma pensar que o enredo decorre “na cabeça” de Alaíde, enquanto é submetida à cirurgia. Esse viés não se sustenta, uma vez que uma pessoa anestesiada não possui nenhuma atividade mental e, além do mais, ela morre antes da trama se encerrar. Assim, o eixo narrativo foi deslocado para sua irmã, Lúcia, a beneficiária de todas as articulações propostas no enredo, inclusive o ex-marido da irmã, que com ela se casa.

Para caucionar tal opção estética e ideológica, tomamos muitos cuidados, tais como organizar vários seminários para o elenco para estudos de psicanálise; assistir a filmes dos anos 1940 (existem várias referências no contexto, sendo a mais destacada *...E o Vento Levou*); ler em conjunto várias cenas de outros textos de Nelson Rodrigues – sendo que eu, especificamente, organizei um seminário ao longo das apresentações, que, levado a efeito às segundas-feiras, exibia um filme extraído da obra de Nelson e promovia um debate com um especialista, como modo de expandir as proposições da produção. Considero essa a minha mais decisiva experiência como dramaturgista.

Na sequência trabalhei em *Mme. Pommery*, na qual minha participação se revelou providencial, uma vez que o primeiro encenador sofreu um infarto e foi substituído por outro, sendo eu a pessoa que detinha todas as informações sobre o processo, capaz de amenizar a passagem de uma encenação à outra. Com Gabriel Vilella, participei das montagens de *A Falecida* e *Mary Stuart*. Para a primeira, orientei estudos da equipe sobre Nelson e, para a segunda, várias abordagens de problemas históricos e religiosos relativos ao trecho posto em cena. Fiz análise dramática de ambas e subsidiei, todo o tempo, o encenador com discussões estéticas pertinentes.

Com Ulysses Cruz, integrei as equipes de *Péricles*, *Príncipe de Tiro* e *A Cerimônia do Adeus*. O texto de Shakespeare é um manancial de informações diversas do ponto de vista histórico, uma vez que é situado no período alexandrino e cita inúmeros lugares que mudaram de denominação. Além disso, tais informações eram as disponíveis no começo



do século XVII, quando o bardo criou sua obra. Além de atualizar tudo, para melhorar a compreensão do público, foi necessária uma condensação, para permitir um espetáculo com duas horas de duração. Produzida pelo SESI, a equipe trabalhou durante seis meses com todas as condições para efetivar uma criação de alto nível.

Em *A Cerimônia do Adeus* minha participação foi menor, uma vez que se resumiu em explicar o existencialismo para a equipe, além de ajudar Ulysses a desbastar o texto, um tanto quanto rebarbativo. Minha última experiência como dramaturgista foi ao lado de Beth Lopes, quando da encenação de *À Margem da Vida*, em 1998.

## Hoje

Como verificado, minha prática enquanto dramaturgista resultou de participações desiguais em espetáculos profissionais do período, de modo que certas observações não devem ser generalizadas para equacionar o que venha a ser a atividade em si.

Mas me parece que, em modo decisivo, minha dupla formação acadêmica em crítica e direção teatral foram de extrema valia para o enfrentamento dos problemas que se impuseram. Um dramaturgista necessita deter uma visão objetiva do espetáculo, ou seja, ser capaz de vislumbrá-lo ainda quando não passa de um esboço, dividindo, nesse caso, a mesma percepção do encenador. Seu treino junto às várias fases da criação da obra se coadunam, desse modo, como um todo, abarcando dos figurinos à cenografia, das atuações à iluminação, dos objetos cênicos aos efeitos sonoros, mesmo quando tais elementos ainda estão em fase de elaboração e pesquisa, processos que ele deve acompanhar e sobre os quais necessita estar informado.

Assim, ele pode deter as explicações conceituais para cada opção de cena, construindo não apenas sua leitura, mas, sobretudo, observando sua coerência e adequação aos rumos acordados sobre a encenação. Esse exercício semiológico costuma advir da recepção crítica e, nesse caso, se acopla com a prática de cena, conjunção de cálculos indispensáveis para que o conjunto seja apreciado em todo seu arco de implicações estéticas e ideológicas. Claro está que nem tudo está definido desde o início, especialmente em criações que tomam o processo colaborativo como fator de construção ou em processos performáticos

que implicam em contínuas improvisações para o resultado final. O dramaturgista deve ser eclético e flexível o suficiente para se recompor, a todo momento, à medida em que os processos caminham e se desenvolvem.

Um dramaturgista necessita deter uma visão objetiva do espetáculo, ou seja, ser capaz de vislumbrá-lo ainda quando não passa de um esboço, dividindo, nesse caso, a mesma percepção do encenador

Por outro lado, dificuldades ou conflitos podem ocorrer entre a equipe ou por outras motivações. Penso que esse profissional pode, dada sua posição de equidistância frente às partes conflituosas, funcionar como um agente de diálogo, auxiliando a serenar os ânimos exaltados. O que importa, afinal, é o produto final, e tal fator não pode ser perdido de vista frente às dificuldades que a ele se interponham.

Embora minhas experiências tenham ocorrido com grupos ou companhias efêmeras, em equipes ajuntadas unicamente para aquela produção, um dramaturgista pode ocupar importante papel dentro do projeto de um grupo estável e de produção contínua. Em tais casos, ele pode funcionar como um catalisador de proposições artísticas, um motivador para novas pesquisas e investigações, um verdadeiro curador de propostas que vão ganhando, com o tempo, um necessário amadurecimento artístico. Tal viés de atuação me parece cada vez mais ganhar importância, frente a um teatro que se norteia pela pesquisa e se afasta dos padrões consagrados pelo *mainstream*. Um teatro de arte, afinal, não vive sem suas próprias utopias.

Esse último tópico me parece crucial. Pensar os rumos que as artes almejam no momento atual é defrontar-se com opções díspares e muitas vezes ilusórias, com ondas fluidas de tendências e de eflúvios de um mercado que busca a novidade a todo custo, empanando uma discussão mais sólida e resiliente quanto a seus propósitos. Ou seja, um dramaturgista pode também assumir a postura de um curador, um eixo teórico e conceitual que ofereça balizas e, simultaneamente, as desafie

para ultrapassá-las, nesse vasto e instável território dominado pela criatividade e pela invenção.



**Edélcio Mostaço** é professor titular da Universidade do Estado de Santa Catarina. Doutrou-se pela ECA-USP, após ter se dedicado ao jornalismo, à crítica teatral e à pesquisa acadêmica. É autor do livro *Teatro e política: Arena, Oficina e Opinião* (reeditado em 2016 pela Annablume). Como dramaturgista, integrou as equipes de *Vestido de Noiva* (Márcio Aurélio, 1987), *Mme. Pommery* (Antônio Abujamra, 1988), *A Cerimônia do Adeus* (Ulysses Cruz, 1989), *A Falecida* (Gabriel Vilella, 1994), *Péricles, Príncipe de Tiro* (Ulysses Cruz, 1995), *Mary Stuart* (Gabriel Vilella, 1996), *À Margem da Vida* (Beth Lopes, 1998).

**ENTRE:**

## **Dramaturgismo e instituições**

Instituições dos presentes

Marcus Dross

O eterno ensaio

Carmen Hornbostel



## Instituições dos presentes

Marcus Dross

<sup>1</sup> Onde você trabalha?  
(Contextos teatro estatal x  
cena independente, como o  
NTgent / a Mousonturm se  
posicionam dentro desses  
contextos institucionais  
específicos)

— O que é que você faz?  
(Qual é o seu papel como  
dramaturgista no interior  
de processos criativos  
individuais / nos aspectos  
abrangentes da instituição)

— Como a pandemia mudou o  
contexto do seu trabalho / o  
seu próprio trabalho?

— Como você lida com  
questões de colonialismo  
quando estabelece diálogos  
interculturais dentro do seu  
trabalho?

Este texto faz parte do acordo de cooperação no âmbito da série de eventos *entre:dramaturgismos* do Goethe-Institut de São Paulo sobre o tema *O Dramaturgismo nas Instituições*. Nele eu volto mais uma vez a perguntas<sup>1</sup> que o anfitrião e moderador Daniel Cordova fez à dramaturgista Carmen Hornbostel e a mim como parte de uma conversa online em 4 de abril de 2021. Novamente me deixo guiar por essas perguntas; ao mesmo tempo, muitos dos pensamentos que confluem neste texto são o resultado da troca e da prática conjunta com meus colegas e minhas colegas dramaturgistas Anna Wagner, Leander Ripchinsky, Nele Beinborn, Matthias Pees e Tatsuki Hayashi na Künstlerhaus Mousonturm.

Escrevo este texto em *homeoffice*, a pouco menos de quatro quilômetros da Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt, para a qual trabalho como dramaturgista. Há mais de um ano, a maior parte do meu trabalho nesta casa de produção internacional vem sendo realizada nesse *homeoffice*. Antes da pandemia de Covid-19, a Künstlerhaus Mousonturm, com suas salas de teatro, palcos de ensaio, *foyers* e escritórios, era a plataforma físico-analógica para o tratamento de preocupações distintas e comuns de artistas, público e uma instituição cultural. Atualmente, essa plataforma não está disponível para todos os envolvidos ou está apenas sob condições bastante restritivas. As “lacunas” resultantes disso no interior de práticas estabelecidas de trabalho, produção e apresentação ocorrem em meio a um processo, que já se estende há mais tempo, de questionamento crítico e reflexão analítica sobre as “lacunas” em instituições que resultam de práticas privilegiadas e privilegiantes com relação à discriminação, à marginalização e à manutenção de práticas coloniais no interior de estruturas institucionais. O deslocamento da Künstlerhaus Mousonturm para o espaço digital atualmente operado em conjunto com artistas, instituição e públicos diversos reúne ambas as “lacunas” e as questões a elas relacionadas. Como projeto institucional, os processos de discussão e criação ligados a isso me parecem

adequados como modelo para descrever e ilustrar práticas dramaturgísticas no interior de uma instituição.

Para a Künstlerhaus Mousonturm, a suspensão de encenações públicas e a interrupção de todos os processos de produção não é a primeira, mas certamente a mais importante ruptura estrutural nos trinta anos de história deste teatro. A ruptura mostra-se ainda mais grave e, sobretudo, mais ameaçadora à sobrevivência, para os artistas e as artistas que já trabalham em condições precárias, sejam de Frankfurt ou da rede nacional do teatro, mas principalmente para a rede internacional não europeia. Como primeira forma de apoio aos artistas e às artistas, atualmente a dispendiosa organização de adiamentos das datas de espetáculos e produções ou a solicitação e distribuição de compensações financeiras e fomentos e auxílios adicionais têm determinado o dia a dia do trabalho institucional. Todos esses processos tornam necessárias reorganizações já bastante extensivas de processos artísticos e institucionais de trabalho, comunicação e intermediação.

Ainda enquanto a instituição tentava, no início da pandemia, enfrentar todos esses processos o tanto quanto possível com o pragmatismo artesanal de suas rotinas, esses “transtornos” já levavam ao delineamento e à explicitação de diferenças entre as novas exigências e os processos conhecidos e habituais na estrutura de funcionamento institucional da própria Künstlerhaus Mousonturm. Nesse processo, fica claro sobretudo como essas estruturas se inscrevem e se mantêm no autoentendimento da instituição, nos perfis de desempenho e fomento e nas orientações estético-curatoriais. Mecanismos de ação cristalizados, inclusive mecanismos de poder, vêm à tona, em especial inclusões e exclusões favorecidas estruturalmente, isto é, a questão de quem pode, deve e quer se beneficiar das atividades da Künstlerhaus Mousonturm – e quem não.

A contraditória dupla perspectiva a partir da qual há mais de um ano acompanho esses processos de mudança de forma analítico-conceitual ao mesmo tempo que participo de sua configuração me é familiar. Favorecidas por uma ampla digitalização, a instituição e suas práticas atualmente se apresentam aos meus olhos num modelo dramaturgístico que procuro descrever de forma mais abstrata, enquanto estou ativamente envolvido nas mudanças que estão em curso. Esta perspectiva de distância imersiva me parece típica de um ENTRE, no qual práticas dramaturgísticas passam a ter lugar e a se desenvolver.

As tentativas de formulação e ação no interior de práticas dramaturgísticas são movidas por esses transtornos dinâmicos que o “entre” provoca, uma vez que ele não é um espaço delimitado e exclusivo aquém ou além dos processos. As práticas que se realizam no “entre” são antes arranjos provisórios, que normalmente dizem respeito àquele âmbito de um trabalho artístico em que se presume algo ausente no sentido de uma lacuna tão indistinta quanto impactante.

Em torno desse “nada”, são associadas no processo artístico ideias, materiais e conceitos, que se concretizam em pessoas, ações, textos, sons, material, espaço e tempo, mas também nos meios e condições de produção. Nesse processo igualmente contraditório, que tenta reunir algo numa lacuna, sem contudo preencher esse “nada”, as práticas dramaturgísticas interferem com a intenção de nomear provisoriamente esse processo associativo, descrever as interações entre ideias, materiais e conceitos ou explicitá-las de outras maneiras. O caráter modelo das práticas dramaturgísticas possibilita transferir temporariamente o processo do trabalho artístico para outro cenário – para uma conversa, um recorte de ações, uma disposição supostamente aleatória de materiais – para nele poder explorar e sentir o processo mais de perto. Ao mesmo tempo, é necessário que esse cenário no sentido do “entre” seja abandonado, que o processo das práticas artísticas seja retomado e (nelas talvez) as dramaturgísticas se dissolvam e finalmente também aqui, em caráter exemplar, desapareçam, para evitar que ocupem o “nada”, que deve ser experienciável numa performance.

Enquanto tento delinear práticas dramaturgísticas neste texto, uso como referência a paisagem teatral como ela se desenhava nas minhas proximidades antes da pandemia de Covid-19. A Künstlerhaus Mousonturm é um local de produção e performance para artistas de todas as áreas das artes cênicas, de Frankfurt, dos países de língua alemã e de outras cidades e regiões internacionais – no Brasil, por exemplo, esses artistas seriam Lia Rodrigues, Bruno Beltrão, Eduardo Fukushima e Marcelo Evelin ou os grupos Cena 11 e Companhia Brasileira de Teatro.

O que une nuclearmente os métodos de produção de todos esses artistas e essas artistas são demandas de autodeterminação motivadas estética e politicamente: eles decidem no sentido de um autocomissio- namento sobre as ideias, materiais e estruturas que levam ao desenvolvimento de uma performance. Eles decidem sobre as constelações de pessoas que participam de um processo de trabalho. Mas também

decidem sobre as formas e estruturas das condições de produção, são autores e autoras e produtores e produtoras da sua prática artística e dos formatos do seu trabalho. Através de cooperações e coproduções, a Künstlerhaus Mousonturm apoia os artistas e as artistas nesse múltiplo trabalho.

Isso acontece através de facilitamento e fomento de residências para a pesquisa e o desenvolvimento de ideias, materiais e estruturas nas áreas de conceitos estéticos e sua concretização em produções. Acontece através de apoio organizacional e financeiro aos processos de ensaio e produção. E acontece através da apresentação das performances resultantes nas salas de teatro da Künstlerhaus Mousonturm diante de um público e através da comunicação com este público, para ao mesmo tempo tornar transparentes e transmitir o máximo possível dos fatores decisivos e determinantes que influenciaram uma performance e sua criação.

Esses processos também ocorrem nos chamados teatros estatais ou municipais nos países de língua alemã. Entretanto, aqui, na maioria dos casos, tradicionalmente ocupa o lugar central uma sólida e madura estrutura institucional básica, desenvolvida ao longo de séculos para a (re)produção de um repertório teatral. Com um cânone de textos dramáticos, um grupo de atores e atrizes e outros funcionários contratados de forma permanente pela casa nos mais diversos ofícios e departamentos, essa estrutura em princípio pressupõe para cada novo processo de trabalho artístico em autocomissionamento um grande cabedal de conteúdos e sistemas dificilmente negociáveis, ao mesmo tempo que o insere em numerosos outros processos comparáveis que correm paralela ou estreitamente encadeados e que devem ser realizados na mesma estrutura.

A ideia básica, assim como o grande número de práticas na cena “independente” no campo das artes cênicas, estão intimamente ligadas no espaço de língua alemã a estratégias de diferenciação perante essas estruturas tradicionais dos teatros estatais e municipais que são dominantes nos planos conceitual, prático e formativo. Para além dessas estruturas, abre-se um campo de ação amplo e dinâmico da “cena independente”, no qual os artistas e as artistas precisam se posicionar em mais longo prazo com sua prática ou através de projetos individuais, enquanto estão apenas esboçando-os conceitualmente. Portanto, a liberdade consiste nuclearmente em que nada em princípio deve



ser descartado de antemão: tudo é concebível, cada ideia de conteúdo, cada constelação de pessoas, cada tempo de produção, cada orçamento.

Cada projeto concebido e produzido de forma “independente” deve responder pela tarefa de se posicionar no contexto dessas liberdades, relativizando-as ativamente, explorando o campo de ação e tentando explicitar os fatores das limitações de tal forma que seja possível estabelecer um espaço de ação especificamente voltado para os interesses do projeto artístico. Comparadas às estruturas de (re)produção dos teatros estatais e municipais, também aqui as limitações estruturais condicionam a situação de partida de um trabalho artístico. Contudo, essas condições básicas levam de forma muito mais direta para dentro dos mais diversos espaços sociopolíticos de discurso e prática fora do teatro, tornando-os relevantes para o trabalho.

Descrevo essa diferença das condições estruturais com tantos detalhes porque elas também desempenham um outro papel central no campo contextual de minhas práticas dramaturgísticas. Na estrutura de (re) produção do teatro estatal e municipal, a tarefa central da prática dramaturgística é acompanhar as interações entre um texto dramático (quase sempre histórico), sua tradução cênica em prática de representação e um público. No caso de produções “independentes”, o campo de possíveis fatores estruturais – como descrito acima – configura-se de forma muito mais complexa e multifacetada. Na tentativa de acentuar o contraste entre as práticas dramaturgísticas nos dois campos, pode-se dizer que a produção “independente” pode formular de forma muito mais radical, associativa e irrestrita a sua ideia de uma lacuna, de um “nada” que é o ponto de partida da prática artística e que se busca manifestar numa performance.

Todavia uma instituição como a Künstlerhaus Mousonturm também preenche uma série de condições exclusivas que tenta usar em seu próprio benefício. As ideias curatoriais e os conceitos organizacionais, num primeiro momento desenvolvidos coletivamente num singular intercâmbio com artistas, são estabelecidos como técnicas estruturais em processos subsequentes e protegidos contra mudanças e reformulações mais substanciais. Esta consolidação de certas estruturas institucionais é bastante eficaz, também fora do seu próprio âmbito. Assim, uma determinada prática institucional atinge o status de caráter modelo e se torna expansivamente financiável, exequível e eficaz. Isto, por sua

vez, serve aos artistas e às artistas, por exemplo, na consolidação político-cultural de uma cena teatral “independente” dentro de determinada região ou no plano nacional e internacional. Contudo, nesse insistir em sua estrutura, uma instituição como a Künstlerhaus Mousonturm exerce e reafirma exclusões importantes perante artistas, públicos e estéticas, que (ainda) não acontecem nela.

Assim, enquanto a instituição tenta adaptar os projetos artísticos à sua própria estrutura e aplicar as técnicas rotineiras dela derivadas, passa a ser tarefa das práticas dramaturgísticas formular as lacunas de dentro da instituição junto com as das práticas estéticas dos artistas em modelos, de maneira que não sejam preenchidas tanto no lado artístico quanto no institucional e possam permanecer ativamente eficazes.

Ao longo das mudanças estruturais no contexto da pandemia de Covid-19, a instituição está criando, em conjunto com artistas, o seu próprio modelo digital. Entendida como prática dramaturgística, essa tentativa concomitante de (re)produção também atualiza as lacunas no âmbito de campos de tarefas e de áreas de atuação institucionais. Sobretudo, porém, essas lacunas das práticas institucionais se referem a pessoas que estão presentes no aqui e agora social e são estruturalmente excluídas pela instituição. São artistas que não aparecem ou aparecem apenas marginalmente na instituição, nas suas estruturas e atividades, ou cujo autocomissionamento ou autoempoderamento, por exemplo, no contexto de coproduções internacionais, reafirma dependências com relação a investimentos e a expectativas de desempenho correspondentes.

Abre-se um campo de crítica performativa, que visa ao aperfeiçoamento do modelo, por um lado, mas ao mesmo tempo confere mais espaço e visibilidade às lacunas e exclusões existentes.

O atual desenvolvimento de um modelo digital da instituição oferece de forma permanente possibilidades de transferências de práticas institucionais e artísticas. Estas abrangem desde a montagem de espaços de performance digital através de formatos digitais desenvolvidos

por artistas, suas estruturas técnicas e organizacionais de produção e de comunicação, até o estabelecimento de formas de compensação financeira e de coprodução. Contudo, essas transferências estão longe de acontecerem sem percalços; como se conhece bem a partir das discussões estéticas, o modelo de representação permanece imperfeito. Abre-se um campo de crítica performativa, que visa ao aperfeiçoamento do modelo, por um lado, mas ao mesmo tempo confere mais espaço e visibilidade às lacunas e exclusões existentes.

Assim como as práticas dramaturgísticas produzem modelos de trabalho artístico que devem ser continuamente reformulados e, sobretudo, são temporários, elas podem promover o (auto) entendimento de uma instituição com um caráter modelo, na medida em que ela entender a si mesma como uma estrutura temporária.

No caso concreto da Künstlerhaus Mousonturm, isso diz respeito a pessoas de uma sociedade altamente diversa, na qual por um lado a instituição está inserida e perante a qual se comporta de maneira particular. No contexto de iniciativas e práticas bem-sucedidas de autoempoderamento político nesta sociedade altamente diversa, estratégias e práticas marginalizadoras, excludentes, repressivas e discriminatórias destas estruturas particulares de instituições têm sido analisadas e explicitadas de forma cada vez mais precisa e desafiadora. Isso não apenas aumenta a disposição interna para um discurso que relacione criticamente esses interesses, preocupações e demandas com a própria prática, mas também expõe reflexos de preservação estrutural de privilégios por parte da instituição, ao mesmo tempo em que cria a disposição de implementar, com um caráter modelo, novas práticas nesse processo de transferências. Isso se aplica às demandas e possibilidades de artistas para influenciar a instituição no sentido dos seus interesses, de forma que eles próprios possam dispor de forma mais independente dos recursos disponibilizados e geridos, como espaço, tempo e dinheiro. Isso se aplica a pelo menos três planos: um ajuste contínuo do apoio institucional com respeito às demandas e necessidades dos artistas e das artistas,

uma reestruturação da própria instituição com respeito à diversidade da sociedade em que está inserida e, por fim, o estabelecimento de estruturas de produção independentes para além da instituição atual.

Assim como as práticas dramaturgísticas produzem modelos de trabalho artístico que devem ser continuamente reformulados e, sobretudo, são temporários, elas podem promover o (auto)entendimento de uma instituição com um caráter modelo, na medida em que ela entender a si mesma como uma estrutura temporária, como um “entre” que, em última instância, leva ao seu próprio desaparecimento em prol da presença daqueles cujos interesses até agora (ainda) não se manifestam nela.



**Marcus Dross** formou-se em Estudos Teatrais Aplicados na Universidade Justus-Liebig, Giessen. Co-fundou com Michael Wolters a rede de teatro musical New Guide to Opera e trabalhou como diretor, dramaturgista e mentor artístico em teatro musical, performance e coreografia, bem como em festivais, residências, casas de coprodução e na formação em artes. Desde 2012 é dramaturgista na Künstlerhaus Mousonturm, de Frankfurt, casa de produção internacional em artes performativas onde desenvolve pesquisa artística, programas de mentoria e de residência, e acompanha o desenvolvimento conceitual e a produção de performances.

## O eterno ensaio

—  
Carmen Hornbostel

<sup>1</sup> Teatro Neerlandês de Gante, capital de Flandres Ocidental. (Nota da tradução)

Trabalho como dramaturgista permanente no teatro municipal NTGent<sup>1</sup>, na Bélgica, e também na cena independente no IIPM (Institute of Political Murder). O NTGent não é um teatro municipal clássico como o conhecemos do contexto alemão, por exemplo, com sua própria companhia, repertório e diretores da casa, mas uma instituição que combina as vantagens dos processos de produção independentes com as de um teatro do setor público: liberdade e flexibilidade com estrutura e segurança.

Os teatros municipais encontram-se num permanente campo de tensão de movimentos opostos. Vou listar brevemente alguns.

Ênfases temáticas locais e globais na programação; fixação da casa na cidade e turnês internacionais; compromissos e planejamento de longo prazo versus abertura para novas abordagens artísticas e rapidez de reação na abordagem de temas atuais; a exigência de, enquanto instituição altamente subsidiada, atuar como um ímã cultural e social para todo o espectro de uma sociedade urbana diversificada versus as expectativas de um público culto e pagante ou dos patrocinadores; estruturas divergentes de produção e comercialização, etc.

Uma dramaturgista de produção cuida de temas e questões relacionadas à peça e sua encenação. Já eu, como dramaturgista da casa, me ocupo justamente com os campos de tensão nas quais o teatro se move como instituição. Onde nos situamos nesses campos de tensão, por que teatro, por que desta e não de outra maneira? O teatro enquanto instituição é uma encenação permanente, um eterno ensaio com um elenco gigantesco. As tarefas são, em sentido figurado, as mesmas do dramaturgismo de produção: assegurar a continuidade, fazer a moderação entre os diversos participantes, obter precisão até as raízes da obsessão detalhista e, ao mesmo tempo, manter distância para enxergar o todo e poder avaliar a coerência de decisões individuais e eventualmente criticá-las. Como dramaturgista da casa, tenho

que conhecer bem a instituição, as colegas e colaboradoras e suas tarefas, mas também os diversos desafios estruturais, pois a encenação de uma casa se baseia em interações hábeis e na coordenação eficiente dos departamentos artísticos, técnicos e organizacionais. Como numa peça.

Implementamos na realidade da instituição aquilo que levamos ao palco? Essa autorreflexão está ligada a processos contínuos de ajuste e transformação no palco e nos bastidores.

Dramaturgistas da casa podem, em sintonia com a direção artística, moldar a identidade e o perfil do teatro através da programação. Isso se dá com a seleção de artistas convidados para trabalhar em nossa casa ou para exibir suas produções conosco. Nesse processo, as escolhas sempre se inserem em considerações mais fundamentais e também estratégicas sobre para que formatos, peças e temas queremos dar um palco, no verdadeiro sentido da palavra. Estreitamente relacionada a isso está a questão de ordem superior: para quem queremos fazer teatro e com quem? Quem e o que queremos alcançar? Que temas locais ou globais precisam de um palco, de um outro formato de plataforma de discussão, e que temas devem ser ignorados, que pessoas serão preteridas e quais serão postas na ribalta, quem especificamente desejamos talvez apoiar? Essas questões, entretanto, não se colocam apenas em relação ao que ao final acontece no palco, mas também ao que acontece nos bastidores. Implementamos na realidade da instituição aquilo que levamos ao palco? Essa autorreflexão está ligada a processos contínuos de ajuste e transformação no palco e nos bastidores. Ajudar a iniciá-los e acompanhá-los interna e externamente também é uma das minhas tarefas como dramaturgista numa tal instituição. Isso significa que os dramaturgistas e as dramaturgistas devem manter um diálogo permanente tanto com colegas quanto com convidados artísticos e com o público e refletir sobre como é possível criar transparência em relação ao trabalho e aos processos de mudança. Um dramaturgista, uma dramaturgista pode impulsionar e moderar esses processos numa instituição, mas, em última análise, tudo naturalmente depende de estarem todos integrados ao máximo enquanto equipe interdepartamental

no processo de produção *teatro*. O dramaturgista ou a dramaturgista é antes uma interface do processo de produção onde se dão conexões e redes, e por vezes também a resolução de conflitos.

O diretor artístico do Teatro NTGent, Milo Rau, e sua equipe fizeram algo incomum para um teatro municipal, a saber, registraram suas concepções e objetivos num manifesto acessível a todos e, assim, deram à casa regras explícitas, que derivam de decisões artísticas básicas no sentido de que no teatro se trata de mais do que apenas representar o mundo. Trata-se de transformá-lo. O objetivo não é representar o real, mas que a própria representação se torne real.

O Manifesto é uma espécie de contrato básico ao qual todos podem se referir. O Manifesto explicita em que o NTGent se distingue de outros teatros municipais, em termos programáticos e factuais. Isso inclui de forma bem prática, por exemplo, que em todas as produções devam participar atores amadores ou que pelo menos duas línguas sejam faladas *no palco* e que não seja permitido adaptar clássicos ou outras obras acabadas.

Não é difícil imaginar que tais diretrizes tenham implicações diretas para o trabalho da dramaturgista ou do dramaturgista. Meu trabalho consiste em muita pesquisa, tanto por materiais, mas principalmente por pessoas de todos os grupos sociais com as quais queremos trabalhar no palco ou das quais precisamos e procuramos para que a ideia da peça possa ganhar vida. Escolher o elenco de amadores obviamente me ocupa mais tempo e espaço do que aqueles empregados por dramaturgistas em teatros municipais tradicionais, que trabalham dentro da sua própria companhia de atores e encurtam ou editam ligeiramente peças já existentes. Em vez de adaptar, criamos os textos. Não queremos engrossar o repertório de clássicos, mas sim fazer peças que possam vir a ser clássicas porque captam um aspecto do presente que ainda não foi elaborado artisticamente.

No desenvolvimento das peças, a mediação também deve ser levada em consideração desde o princípio. A quem queremos nos dirigir? Com quem da política e da sociedade queremos trabalhar, com quem devemos buscar o diálogo? Precisamos de pessoas das universidades, de cooperação com ONGs ou com ativistas? Até que ponto conseguimos incorporar divergências ou críticas, até que ponto precisamos corrigir nossas concepções anteriores, que acordos fazemos? Quais

são os formatos adequados para conferir um alcance ideal a determinados temas?

[...] o teatro tem que questionar a si mesmo – e eu diria que uma das tarefas mais importantes da dramaturgista ou do dramaturgista é cultivar o papel de questionador no sentido de que com isso se promovem os processos criativos.

Não é raro o dramaturgista ou a dramaturgista se encontrar numa posição bastante desconfortável. Por um lado, ele ou ela tem que fazer avançar o trabalho, mediar e recrutar; por outro lado, em virtude de sua própria função, permanece sempre crítico, vê e anota pontos fracos para que possam ser evitados na próxima vez – na verdade está o tempo todo buscando descobrir como se pode aprender e se desenvolver ainda mais. Nisso nem sempre é fácil encontrar um bom equilíbrio.

As instituições geralmente são lentas e têm dificuldades de lidar com mudanças. Sua previsibilidade é uma de suas vantagens. Contudo, se as instituições culturais não se transformarem, em algum momento perderão sua legitimidade numa sociedade que se transforma através de desenvolvimentos demográficos, digitalização ou mesmo eventos imprevisíveis como uma pandemia. A questão “Por que teatro?”, que recentemente fizemos a profissionais do teatro do mundo todo num livro<sup>2</sup> tem que ser sempre respondida novamente, se não quisermos perder a ligação com os desenvolvimentos sociais. É por isso que o teatro tem que questionar a si mesmo – e eu diria que uma das tarefas mais importantes da dramaturgista ou do dramaturgista é cultivar o papel de questionador no sentido de que com isso se promovem os processos criativos.

<sup>2</sup> Disponível para compra pela editora, em inglês, em: <https://www.verbrecher Verlag.de/book/detail/1035> (Nota da edição)

Se o teatro se entende como uma instituição permeável às questões sociais e políticas, é natural que trate de temas que também são discutidos fora do palco. A diversidade é um tema que nos preocupa numa sociedade pós-migrante e cada vez mais diversa. O teatro oferece um espaço em que não apenas um assunto é discutido ou representado no palco: ele próprio pode se converter em ator. Além de poder



se tornar mais diverso na atribuição de papéis ou com a integração de atrizes e atores não profissionais, o teatro também pode “performar” diversidade na atribuição dos papéis de bastidores, nas funções técnicas, na administração e, por último, mas não menos importante, na direção. Isso já começa com a seleção das plataformas nas quais são anunciadas as vagas. Ou seja, nem sempre aquelas plataformas mais relevantes para quem procura trabalho em teatro, por onde transitam pessoas da sociedade branca majoritária. Outro exemplo: no NTGent temos, entre outros, um projeto de *tablets* para deficientes auditivos. Todos e todas têm a possibilidade de ler as legendas em seus *tablets*, que podem ser ajustados individualmente quanto ao tamanho da fonte, contraste, etc. A acessibilidade também é um dos temas em que se trabalha de maneira muito prática na superação de exclusões. Nessas decisões ou processos de gestão de mudança, os dramaturgistas ou as dramaturgistas estão ou deveriam estar envolvidos. Onde quer que se trate de tornar a instituição permeável à sociedade e aos seus temas, absorver, mas também dar impulsos e encontrar ou desenvolver formatos para eles no espaço artístico, as competências e os conhecimentos do ou da dramaturgista desempenham um grande papel. Isso também inclui o permanente contato com parceiros de cooperação, como, por exemplo, ONGs, associações, universidades, ativistas etc., no plano local e internacional, com os quais se pode trabalhar conjuntamente para o desenvolvimento de novas peças e, com isso, atingir camadas do público que antes não estavam no âmbito de alcance do teatro.

A crise do coronavírus foi e está sendo para muitos profissionais do teatro uma pausa forçada, que, no entanto, criou oportunidades inimagináveis para a autorreflexão e para a introdução de mudanças. A interrupção forçada das atividades, em muitos casos de uma movimentação contínua e frenética, que depende de rotinas e previne distúrbios no processo sistêmico, levou a um repensar profundo em muitas áreas. Isso não se aplica apenas à questão de como podemos alcançar nosso público, apesar do fechamento da casa ou dos necessários protocolos de higiene. Nós nos perguntamos o que realmente se espera de nós, se somos necessários, se agora precisamos dar um passo atrás e dizer que há coisas mais importantes do que os interesses dos profissionais do teatro e, por outro lado, também pensar: que tipo de assistência podemos prestar ao nosso próprio pessoal, mas também a outras pessoas na comunidade urbana?

Também aproveitei o tempo desacelerado para me ocupar com o tema da sustentabilidade, no sentido social, mas sobretudo ecológico. Sabemos que temos apenas oito anos e meio para atingir a meta climática global de limitar a 2 graus Celsius o aumento da temperatura global causada pelo homem com o efeito estufa – na verdade, o máximo deveria ser de 1,5 graus. O que podemos e devemos fazer como instituição pública para dar o bom exemplo ou simplesmente a nossa contribuição? Pessoalmente, sou da opinião de que nem sempre precisamos de novos modelos e ideias para reduzir a pegada de carbono da casa e de nossos processos de produção. Em relação ao tempo que urge, não se trata de reinventar a roda, mas de fazê-la girar. Já contamos com trabalhos iniciados, como o de Patrick Dillon com o Theatre Green Book, que traduz o conhecimento existente em instruções claras de ação, que precisamos inescapavelmente colocar em prática. Apesar da pandemia, podemos aproveitar o tempo e implementar medidas práticas, como nos conectarmos a fornecedores de materiais sustentáveis, converter nossa eletricidade para 100% renovável, desenvolver cenografias e conceitos artísticos sustentáveis para que estejamos preparados quando, como se espera, o NTGent reabrir no verão.

Sobre a questão do nosso relacionamento com o Sul global, penso primeiramente em nossas diversas produções com o IIPM. Acabamos de produzir o filme *O novo evangelho*, que se baseia na encenação da Paixão de Jesus em Matera, na Itália, onde foram rodados os famosos filmes de Pasolini e Mel Gibson sobre a Paixão. Para a figura de Jesus, no entanto, não escalamos um ator, mas o ativista negro Yvan Sagnet, que mora na região, e os discípulos foram representados por pessoas negras, refugiadas que, como, assim chamadas, ilegais, são exploradas nas plantações de tomate ao redor de Matera e obrigadas a viver em condições abaixo da dignidade humana. A ideia é que hoje Jesus acolheria essas pessoas. O produto artístico torna-se um instrumento de transformação. Entre outros aspectos, o filme está vinculado, tematicamente, mas também de forma totalmente prática, à Associação NoCap – *no al caporalato*, que Yvan Sagnet fundou em 2017. “Caporalato” é o nome dado ao sistema criminoso que a Máfia implantou nos campos e nos guetos do sul da Itália. A NoCap atua contra a exploração dos trabalhadores e trabalhadoras rurais e luta por condições de trabalho melhores e mais éticas. Isso inclui, entre outras reivindicações, remuneração justa, contratos de trabalho regulamentados e acesso à assistência médica. Outro exemplo – que ainda não pode ser concluído em razão do coronavírus – é o nosso projeto

no Brasil em colaboração com o MST (Movimento dos Trabalhadores Sem Terra), *Antígona no Amazonas*. Somos nesse projeto uma equipe bastante diversificada de dramaturgistas do Brasil, Bélgica, Alemanha e Suíça. Sim, quem é o dono da terra?

O título de outra produção, *Orestes em Mossul*, já permite notar que trabalhamos para ela no Iraque e com atores locais. Para nós, é importante usarmos as possibilidades do teatro com o objetivo de chamar a atenção para circunstâncias desumanas em áreas de crise, em cujos conflitos a sociedade ocidental desempenha um papel massivo e deve, idealmente, promover a mudança. E também sempre conseguimos isso, pois nossas peças se afastam consideravelmente dos modelos clássicos em prol de um ajuste político e crítico ao presente. Às vezes, são eventos e processos aparentemente pequenos, como, por exemplo, a negação de vistos para atrizes e atores do Congo pelas autoridades belgas e, portanto, também o racismo estrutural, que convertemos em tema perante a opinião pública. Com o teatro, podemos criar um espaço de ressonância social para esses escândalos. Com tais formatos teatrais, para os quais estamos sempre em busca de parceiros de cooperação internacional, que, também por razões financeiras, temos que buscar, colocamos à prova a eficácia social do teatro e também a desafiamos fortemente, muitas vezes com reações desconfortáveis para nós, mas também para outros. Com o projeto *Assembleia Geral*, aproveitamos de outra forma o espaço do teatro e nele instalamos um parlamento mundial com atrizes e atores políticos reais, cujas vozes não estão representadas nos parlamentos nacionais, na ONU ou em outras organizações mundiais. Afinal, para nós, sempre se trata de mais do que “apenas” representar a realidade, trata-se de superar o princípio teatral tradicional da representação. Justamente com este princípio, como já mencionamos, começa o Manifesto de Gante: o objetivo não é a representação do real, mas que a própria representação se torne real.

## **Anexo**

### MANIFESTO DE GANTE<sup>3</sup>

<sup>3</sup> Acessível em inglês em  
[https://www.ntgent.be/en/  
manifest](https://www.ntgent.be/en/manifest)

Primeiro - Não se trata mais de representar o mundo. Trata-se de transformá-lo. O objetivo não é representar o real, mas que a própria representação se torne realidade.

Segundo - O teatro não é um produto, é um processo de produção. Pesquisas, audições, ensaios e as discussões relacionadas a isso devem ser acessíveis ao público.

Terceiro - A autoria pertence integralmente aos participantes dos ensaios e das apresentações – não importa que funções exerçam – e a mais ninguém.

Quarto - A adaptação literal de clássicos para o palco está proibida. Se, no começo dos ensaios, houver um texto – seja livro, filme ou peça de teatro –, ele deve perfazer no máximo 20 por cento da duração da apresentação.

Quinto - Pelo menos um quarto do tempo de ensaio precisa acontecer fora do espaço do teatro. Como espaço do teatro entende-se qualquer espaço em que uma peça já tenha sido ensaiada e apresentada alguma vez.

Sexto - Em todas as produções, pelo menos duas línguas diferentes precisam ser faladas no palco.

Sétimo - Pelo menos dois entre os atores ou atrizes que podem ser vistos no palco não podem ser profissionais. Animais não contam, mas são bem-vindos.

Oitavo - O volume total do material de cena não deve ultrapassar 20 metros cúbicos, isto é, o de um furgão que pode ser dirigido com uma carteira de motorista normal.

Nono - Pelo menos uma produção por temporada deve ser ensaiada ou apresentada numa região de crise ou de guerra sem infraestrutura cultural.

Décimo - Todas as encenações devem ser exibidas em pelo menos 10 localidades, em pelo menos 3 países. Antes de cumprir esse número, nenhuma produção poderá ser removida do repertório do NTGent.



**Carmen Hornbostel** estudou psicologia na Universidade Georg-August em Göttingen e na Universidade de Sevilla. É dramaturgista no teatro NTGent desde 2018 e no International Institute of Political Murder (IIPM) desde 2017. Trabalhou como colaboradora dramática em *General Assembly*, de Milo Rau (Schaubühne am Lehniner Platz, Berlim, 2017) e em *La Reprise* (Théâtre National Wallonie-Bruxelles, 2018); realizou *Box of Truth* (NTGent, 2018) e foi dramaturgista em *Family* (NTGent, 2019) e *Everywoman* (Salzburger Festspiele, 2020). Co-editou *Why Theatre?* (NTGent&Verbrecher Verlag, 2020).

**Goethe-Institut  
São Paulo**

PROGRAMAÇÃO CULTURAL

Karine Legrand

Julian Fuchs

Debora Pill

Tatjana Lorenz

COMUNICAÇÃO

Raike von Ruthofer

Bárbara Giacomet de Aguiar

TRADUÇÃO

Sonali Bertuol

**Goethe-Institut  
Porto Alegre**

PROGRAMAÇÃO CULTURAL

Stephan Hoffmann

Annekattrin Fahlke

Isabel Waquil

COMUNICAÇÃO

Bibiana Nilsson

Marcelo Frey

**entre:  
dramaturgismos**

ORGANIZADORES

Antonio Duran

Daniel Cordova

Michele Rolim

DESIGN GRÁFICO

Guilherme Luigi

REVISÃO

Consuelo Vallandro Barbo

Cyntia Silva Wessfl

#### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

E61 Entre:dramaturgismos [livro eletrônico] / organizadores  
Antonio Duran, Daniel Cordova e Michele Rolim ; revisão  
Consuelo Vallandro Barbo ; Carmen Hornbostel... [et al.].  
– Porto Alegre : Goethe Institut, 2021.  
63 p. ; PDF ; 742 KB.

Disponível em:

<https://www.goethe.de/brasil/entredramaturgismos>

Vários autores.

ISBN: 978-65-00-27942-9.

1. Teatro. 2. Dramaturgismo. 3. Criação cênica. I. Duran,  
Antonio. II. Cordova, Daniel. III. Rolim, Michele. IV. Barbo,  
Consuelo Vallandro. V. Hornbostel, Carmen.

CDU: 792

Bibliotecária responsável: Cyntia Silva Wessfl – CRB10/2212

