

TEATRO MUSICADO, ROTEIRO DIAGRAMÁTICO E SEMINÁRIOS INTERDISCIPLINARES: EXPERIÊNCIAS EM PESQUISA, ENSINO E CRIAÇÃO NO LABORATÓRIO DE DRAMATURGIA DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA.

Marcus Mota

Professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília (UnB)

E-mail: marcusmotaunb@gmail.com

Resumo

Neste artigo são apresentadas algumas atividades e metodologias que foram desenvolvidas no Laboratório de Dramaturgia (LADI) da Universidade de Brasília. Inicialmente, discuto a questão do teatro musicado, tomando-o em sua realidade multitarefa, que desestabiliza uma pretensa noção unificada das artes da cena. Em seguida, ampliando a questão da dramaturgia musical e sua heterogeneidade, apresento o recurso de roteiro diagramático, o qual manifesta opções de organização de um acontecimento cênico em sua multiplicidade de referências. Finalmente, faço convergir as análises e discussões anteriores para uma apreciação dos chamados Seminários Interdisciplinares, nos quais processos criativos são gerados a partir da correlação entre análise textual, escrita dramática e materialidade cênica.

Palavras-chave

Dramaturgia. Processos criativos. Teatro musicado. Textualidade.

Abstract

In this paper I present procedures and methodologies that were developed in the Drama Lab (LADI) at University of Brasilia. Initially, I discuss the issue of musical dramaturgy, taking it into its reality multitasking, which destabilizes an alleged unified notion of the Performing Arts. Then expanding the issue of musical dramaturgy and its heterogeneity, I present 'the diagrammatic draft', which manifests organization options for a scenic event in its multiplicity of references. Finally, previous analyzes and discussions are reoriented for an appraisal of the so-called "Interdisciplinary seminars", in which creative processes are generated from the correlation between textual analysis, playwriting, and scenic materiality.

Keywords

Playwriting. Creative processes. Musical dramaturgy. Textuality.

Considerações Iniciais

Início retomando a constatação de Autran Dourado (1976, p. 11), na década de 70 do século passado:

[...] o que de fato reclamo, de que acho que carecemos, é de uma auto-análise do fazer literário ficcional, para uso interno ou externo, não importa, que muito ajudaria não só os nossos analistas não-criadores como os próprios romancistas, novelistas e contistas. Por mais contraditório que pareça (e deixando de lado o risco dos espetáculos de vaidade e promoção pessoal), estes depoimentos seriam uma forma de ascese. Falta aos romancistas brasileiros, sobretudo em alguns contemporâneos, um pouco de ars poetica, de depoimentos mesmo.

A pouca tradição entre nós do desdobramento e integração entre quem escreve e comenta textos artisticamente orientados é o alvo crítico de Autran Dourado. O desconforto com tal situação o levou a, pioneiramente, trabalhar como escritor residente na PUC-RJ, em 1974 (Dourado, 2006). A partir dessa experiência, Autran Dourado passou a escrever, de forma regular, obras metanarrativas, mistos de ensaio e ficção, como *Meu mestre imaginário* (1982), *Um artista aprendiz* (2000) e *Breve manual de estilo e Romance* (2003).

A constatação de Autran Dourado se dirigia à organização do campo intelectual da Literatura em seu tempo: com a emergência dos cursos superiores de Letras e decorrentes pós-graduações, houve a especialização do analista literário, marcada pela adoção de novas e novas abordagens vindas de países hegemônicos, como bem indicam Oswaldino

Marques (1989) e Luiz Costa Lima (1981). Essa categoria emergente veio substituir a crítica dos suplementos literários, a qual, mesmo com predomínio de “críticos profissionais”, em diversas ocasiões, era realizada por gente que alternava os ofícios de artesão da palavra e crítico, como Mário de Andrade e Adonias Filho.

Quando de minha entrada como professor de Teoria e História do Teatro na Universidade de Brasília, em 1995, tinha em mente as implicações do que Autran Dourado promoveu: a explicitação dos procedimentos, a busca de uma racionalidade nos processos criativos que possibilitasse a compreensão dos diálogos composicionais, útil tanto para quem está envolvido nos processos criativos, quanto para aqueles que o estudarão. Assim irrompia, em um primeiro momento, a superação da dicotomia entre documentação e atividade criativa.

Para tanto, a partir da diversificação de minhas atividades no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, fundei o Laboratório de Dramaturgia e Imagem Dramática (LADI), em 1998, que procurou, a partir de um lugar reflexivo e realizacional para a escrita cênica, integrar reflexão e produção em dramaturgia¹.

Como demonstração desse empenho, apresento três fluxos de experiências, entre tantas outras, que o LADI propôs:

- a) a elaboração de um *know-how* em dramaturgia musical;
- b) a sistematização de procedimentos de dramaturgia em forma de curso de escrita criativa;

¹ Ver sobre o LADI em MOTA, Marcus. *Teatro Musicado Para Todos: Experiências do Laboratório de Dramaturgia-UnB*, Revista Participação, n. 25, 2014, p. 80-96. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11534>>.

c) a organização de seminários/oficinas de metodologia de processo criativo.

Dramaturgia Musical

A questão das relações entre teatro e música no LADI encontraram, na figura do multiartista Hugo Rodas, o seu momento inicial de impulso e recorrente parceria (Souza, 2007), como na co-orientação de projetos de fim de curso que envolviam teatro e música, que resultaram nos espetáculos *Idades.Lola* (2002), *As partes todas de um Benefício* (2003), dos quais partimos para obras com recursos de editais culturais, como a *Ópera-Hip-Hop No Muro* (2009) e o musical *David* (2012), até chegarmos no experimento artístico-acadêmico de *Sete Contra Tebas* (Mota, 2013).

Neste percurso, o roteiro e o material musical eram continuamente redefinidos a partir dos ensaios. O ponto de partida poderia ser um sumário de cenas, como em *No Muro*, elaborado inicialmente por mim e pelo ator-protagonista Plínio Perrú, ou o texto completo, como em *Idades.Lola*. Em todo o caso, tanto as partes faladas, quanto as partes cantadas e/ou dançadas – caso de *As partes todas de um Benefício* – seriam retrabalhadas e modificadas drasticamente.

Tal abordagem, muitas vezes complexa em realizações que não se alinham ao teatro musicado, coloca em questão, justamente, as distinções prévias entre uma dramaturgia sonoramente orientada e outra não. A amplitude do fazer cênico, catapultada pelos anos de experiência em diversos modos de produção e estilos que Hugo Rodas dispunha em seu re-

pertório, determinou a generalizada afirmação de um senso de mudança e alteração, mesmo naquilo que se poderia pensar imutável. Para alguns, a modificação de parte de um texto teatral parecer menos traumática que a alteração no material musical. Lembro como foi amargo ter de me desfazer de um arranjo orquestral inteiro para uma música de *No Muro*, o qual me custou uma semana de trabalho, substituindo-o por uma canção de levada mais pop.

No Muro, a partir de uma estrutura de tragédia grega, tanto na forma, quanto na trama das ações, apresenta o último dia da vida de um jovem que voltava para casa após ficar três anos em um estabelecimento de reabilitação para menores infratores. A tensão do espetáculo, elaborado a partir de *Rumble Fish*, de F. F. Coppola e *Orestéia*, de Ésquilo, residia no contraste entre as cantoras líricas e o coro composto por *performers* de Hip-hop. A modificação proposta por Hugo Rodas rompia com esse ritmo previsível de alternar e justapor estilos e tradições musicais, como, por exemplo, quando a cantora lírica performa um irônico *melody* agressivo e estilizado no lugar de uma ária, marcando a total imersão do herói no mundo para o qual ele retorna e que o rejeita.

Dessa maneira, aquilo que parecia correto e plausível como estrutura, como material pré-composicional, é revisto durante o processo criativo. A demanda por novos materiais acaba inserindo completamente o dramaturgo musical no cotidiano da cena. Há o trabalho de gabinete, de produção de novos sons e formas, mas tudo se coordena ao centro de orientação que gravita no trabalho nos ensaios.

² Vídeo do espetáculo, versão 2010, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0zPEYbLpYwg>>.

Em *David*, as alterações foram mais que em uma cena e outra: grande parte do material da sequência final do musical foi antecipado para o meio da peça, acarretando um acúmulo de trabalho extra para mim e para Marcello Dalla, com quem dividi a direção musical³. Como o material musical precisava ser composto e produzido para sua disponibilização como playback para a cena, a antecipação acarretou também uma melhor compreensão da organização rítmica do espetáculo, de suas cenas e sonoridades. O refazer aqui foi uma explicitação da poética da obra, não aquela prevista em parte no roteiro, mas aquilo que havia sido pressentido mas não encontrava uma materialização específica.

De qualquer forma, o pressuposto de uma reformulação de todos os materiais, ações e estados da cena, durante o processo criativo, em uma dramaturgia musical, pode parecer extremo se considerado a partir das referências do teatro musicado importado. De fato, o que aí existe é uma ilusão-referência: pois o que chega a nós é já um produto decorrente de um longo processo de amadurecimento e revisão, assim como, ao apenas se traduzir as falas originais para o vernáculo ou atualizar o contexto e as imagens da cena.

Este pressuposto de generalizada reformulação não se encontra restrito a um e outro processo de produção ou estilo: é o horizonte definidor da estética e da ética de Hugo Rodas. O que está em jogo é a transformação da sala de ensaio em um espaço-tempo no qual imaginações e materialidades são propostos, testados, alterados. A maior mudança de todas reside na construção de uma sensibilidade

de multissensorial na qual há a passagem de uma disposição refratária às modificações e à compreensão das alterações.

Isso me leva, para fechar este tópico, ao primeiro trabalho que tive com Hugo Rodas: a montagem de *Idades.Lola*. O texto havia sido solicitado para um trabalho de conclusão de curso. Na dramaturgia inicial, a peça se dividia em três momentos temporais diversos, articulados por apenas três atrizes. Hugo, percebendo o imaginário da peça, em sua orientação de montagem e direção, acabou por introduzir um figura que no texto era apenas referida na rubrica:

O corpo de um enforcado pende em uma corda. O corpo paira sobre todos e pode cair a qualquer momento. O corpo de um homem que se matou. O som da corda, do morto preso à corda, invade a cena e pulsa com os acontecimentos. Reveza-se o ranger das cordas com a gravação antiga da música Aurora. (Rodas, 2001, [s.p.]).

Ampliando a referência sonora da rubrica, Hugo trouxe para a cena um ator cantor que, com seu violão, abria o espetáculo, fazendo diversas intervenções durante a peça. No caso, não era apenas um teatro falado ao qual se adicionou música. A presença do canto e do violão redefiniu movimentos das atrizes, andamento das contracenações e das sequências dentro das partes da peça. Como em um sistema, a introdução de novos elementos acarretou uma reorganização das relações e dos materiais. Foi preciso a modificação para que o sistema se autoevidenciasse, tornando compreensível sua configuração e a interdependência dos elementos (Checkland, 1999).

³ Silva (2014) estuda, em detalhe, estas modificações. Ver SILVA, Angélica Beatriz. *Abordagens de Processos Criativos: O Teatro de Hugo Rodas*. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2014. Disponível vídeo Rei David em: <<https://www.youtube.com/watch?v=gmHTKJIQxIU>>.

Nesse caso, a transformação de uma dramaturgia não musical em uma outra musical, ou musicalmente orientada, foi proposta por alterações pontuais que se tornaram virais, espalhando-se por toda a estrutura do espetáculo.

A superação de uma perspectiva aditiva que vê no processo criativo multidimensional a simples soma de mídias diversas, acabou por se defrontar com seu pressuposto complementar: o da homogeneidade perceptiva na construção e recepção de eventos cenicamente orientados.

Como dramaturgo, eu providencio, em meu texto, cenas, situações, objetos, pensamentos, que são materialmente sinestésicos. Eu não digo para o ator ou para a platéia: “Não ouça esta cadeira rangendo, esses passos no tablado ou a respiração ofegante.” Não escrevo para uma câmara anecóica. Da mesma maneira, se faço uma obra sonoramente orientada, não posso exigir que agora todos apenas ouçam, que fechem seus olhos.

John Cage (1961, p.8) afirmara que o “[...] silêncio não existe. Sempre está alguma coisa acontecendo que produz som.” O caminho do teatro musicado no LADI se desenvolveu a partir de uma dramaturgia que desconhecia sua auralidade. Depois das mudanças propostas por Hugo Rodas durante o processo criativo de *Idades.Lola*, percebi que quanto mais audiovisual era a minha escrita, tanto mais multissensorial era o produto dramaturgicamente. Mesmo tendo depois me envolvido na direção e adaptação de óperas ou na composição de libreto e músicas e arranjos para musicais,

essa experiência primeva da possibilidade de me conectar aos sons, de ampliar o campo perceptual de um espetáculo, ainda ecoa em mim. Com base na descoberta da auralidade, da multissensorialidade do evento cênico, novas experiências cênicas, novas escritas teatrais puderam ser efetivadas.

Roteiro Diagramático

Entre 2008 e 2009, ministrei disciplinas de dramaturgia na Florida State University, por meio de convite proposto pelo colega e especialista em Beckett, Stanley Gonstarski⁴. As disciplinas ministradas (*Drama Technique e Advanced Drama Workshop*) integravam o currículo do curso de *Creative Writing* do *English Department* desta universidade⁵.

Para mim, foi um grande desafio, como se recomeçasse minha carreira docente, pois, além da língua, estava diante de compartilhar algo que não seria capaz no início de meu magistério superior: em 1995, eu ministrava disciplinas de literatura dramática, de leitura e análise de textos. Seguindo a periodização literária importada de currículos da área de Letras, tais textos eram agrupados em três grandes blocos: período clássico (teatro grego e romano), período renascentista e pós renascentista (teatro do Século de Ouro Espanhol, Teatro Elisabetano e teatro clássico francês), e período moderno/contemporâneo. Frente à impossibilidade de se comentar todos os autores e obras, e contando com a liberdade de cátedra, dentro dessas ementas amplas e

⁴ Nosso contato foi proporcionado pelo colega Robson Camargo, da Universidade Federal de Goiás, durante o seminário 100 de Beckett. Para saber ver Stanley Gontarsky acesse o link abaixo. Disponível em: <<http://www.english.fsu.edu/faculty/sgontarski.htm>>. Dado o escopo deste artigo, não apresento os materiais escritos (programas, análises de obras dramáticas e exercícios de dramaturgia) que foram especialmente elaborados para as disciplinas que ministrei.

⁵ Ver *Creative Writing* disponível em: <<http://english.fsu.edu/crw/index.html>>.

irrestritas, optei por escolher um conjunto de textos teatrais que eu comentava em profundidade, a partir de conceitos e análises desenvolvidas em teoria da literatura (Mota, 2003). Ou seja, no lugar de um tratamento mais exaustivo das informações, procurava trazer para a sala de aula uma compreensão mais detida da organização da obra a partir de seus dados textuais.

Na primeira disciplina, ministrada na Florida State University, em 2008, tal preocupação com uma experiência mais qualitativa de escritas criativas impulsionou a formatação do programa do curso: os três encontros semanais de uma hora eram distribuídos em análise e discussão de uma obra dramática; exercícios de escrita a partir de instruções dadas, e apresentação dos textos escritos seguida de apreciação dos mesmos.

Dessa maneira, a experiência de leitura e

análise de textos gestados e desenvolvidos na Universidade de Brasília era agora desdobrada na leitura, análise e produção de textos. Mesmo tendo habilidades diferentes em momentos diversos como foco, a ênfase de *Drama Technique* era promover a integração de habilidades escriturais e criativas a partir de uma inserção na textualidade específica de obras teatralmente orientadas.

Entre os diversos meio de acesso para tal teatralidade, textualmente verificável, estava a identificação e compreensão da produtividade do modo como os textos organizavam e distribuíam suas partes. Por exemplo: a dramaturgia trágica ateniense se fundamentava na alternância entre seções corais e seções faladas. Tal “macroestrutura” pode ser graficamente representada como no diagrama abaixo, a partir de Agamenon, de Ésquilo:

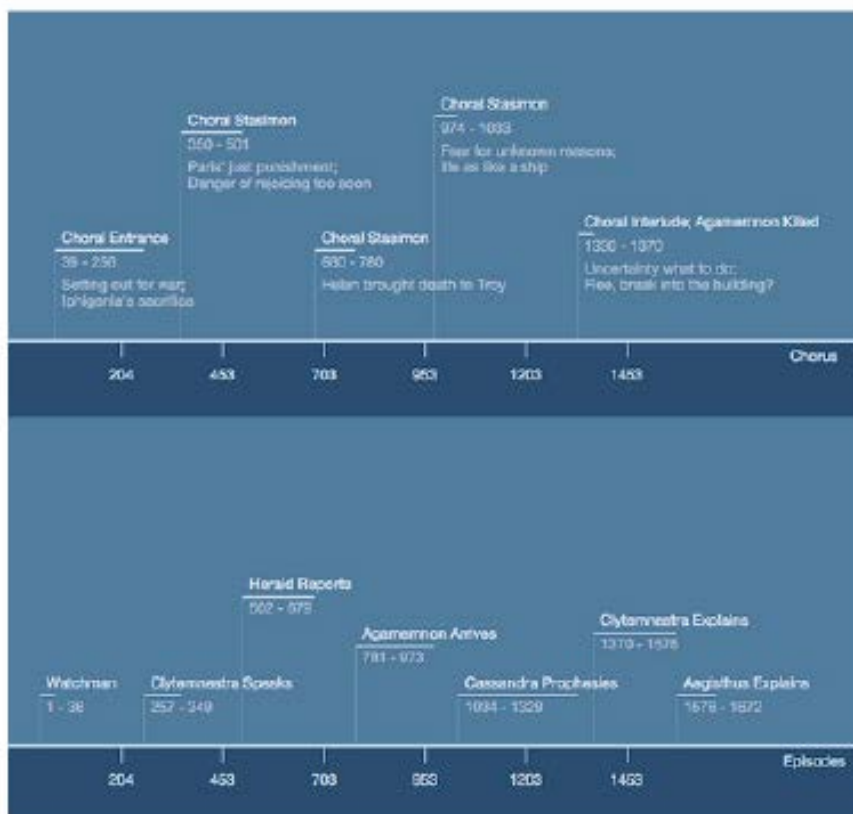


Figura 1 – Linha do tempo. Fonte: BEHRINGER, Adam. *Aeschylus's Agamemnon*. Seattle: DMCA Agent, 2011. [recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://blog.beedocs.com/2008/02/charting-structure-of-aeschylus.html>>.

Como se pode visualizar, o diagrama possui duas metades: a metade superior registra os eventos corais e a inferior, os eventos falados. Cada evento é apresentado com seus números de versos e sua definição (nome das personagens envolvidas e/ou dados básicos).

Tal macroestrutura, comum a todos os dramaturgos atenienses, podia ser variada pela introdução de canções de personagem, sobreposição de partes faladas e partes cantadas, e inversão de funções articulatórias, nas quais o coro fala e a personagem fala (Mota, 2013).

Assim, o jogo entre as partes e suas dimensões proporciona um ritmo de representação, uma dinâmica nas texturas, a qual pode ser graficamente visualizada (Mota, 2008).

Nos textos literários, essa organização e distribuição de partes também possui um papel relevante. Autran Dourado denomina “planta baixa” o recurso de elaborar um mapa de blocos narrativos, os quais são propostos em um momento pré-composicional, como idealização do que virá a ser uma criação romanesca,

para depois serem modificados em sua ordem e magnitude (Dourado, 1976).

Para quem analisa um texto já escrito, a “planta-baixa” ou a “macroestrutura” são o resultado final de um processo de amadurecimento da organização das partes da obra. A compreensão dessa organização das partes pode determinar o entendimento de diversas decisões criativas, funcionando como um fósil, um conjunto de evidências que se interpõem entre a obra e o leitor.

A partir dessas possibilidades, desenvolvi para o curso de dramaturgia na *Florida State University*, em 2008, a ferramenta “roteiro diagramático”. Trata-se de uma tabela que em suas colunas (eixo vertical) indica padrões de organização da cena e nas linhas (eixo horizontal) aponta para sequências ou pequenas unidades de acontecimento.

Como exemplo de roteiro diagramático a partir de cenas hipotéticas, apresento a tabela abaixo:

CENA	AGENTES	AÇÕES	OBJETOS	SONS	TEXTOS	CONCEITO
Chegada	o velho a velha	entram o velho e a velha carregando duas malas. Eles discutem. Depois abrem as malas	Duas malas	Sons de trens pré-gravados	improvisos em cima de reclamações	Expressar a dificuldade de comunicação entre pessoas que se conhecem há muito tempo.

Nova chegada	o moço e a moça	entram um jovem e uma jovem carregando duas mochilas. Eles discutem. Depois abrem as mochilas	Duas mochilas	Sons de trens pré-gravados.	Improvisos em torno de reclamações.	Expressar a dificuldade de comunicação entre pessoas que se conhecem há pouco tempo.
Outra chegada	Dois oficiais de funeral.	Os dois oficiais do funeral entram com o carrinho que traz dois caixões. Eles começam a cavar as covas. Enquanto cavam, discutem.	Um carrinho com dois caixões. Duas pás.	Sons de trens pré-gravados	Improvisos em torno de reclamações.	Expressar a comicidade que há em situações trágicas, irreversível.

Quadro 1 – Roteiro dramático. Fonte: (autor).

Mais do que fixar elementos, o roteiro diagramático faculta o acesso ao caráter modular da atividade, evidenciando a possibilidade de se dispor eventos a partir de suas perspectivas diferenciadas e simultâneas. Antes de propor falas para os agentes em cena, o recurso ao roteiro diagramático funciona como um impulso de organizar possibilidades de realização. A visualização dos elementos em seus grupos (eixos) e sub-grupos (colunas) integram a compreensão em detalhe e em amplitude. Assim, com apenas poucos elementos é possível gerar uma obra. Este móbil, este jogo, faculta ao escritor virtuais aberturas e orientações para seu imaginário. Além disso, além das colunas propostas, a tabela pode ser reorganizada, reelaborada.

Para os que iniciavam na arte de escrever texto, o roteiro diagramático funcionou como

um exercício de uma paraescritura já intimamente relacionada com a atividade dramaturgica, na fusão entre imaginar e analisar um evento multidimensional⁶.

Seminários de Criação

As experiências acima relatadas convergiram para a uma um modo de formatar demandas de ensino, pesquisa e criação que tem sido efetivadas no Programa de Pós-Graduação em Arte e na Graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília, desde 2010 (Mota, 2016).

Inicialmente, estes seminários de criação ou oficinas de dramaturgia foram denominados “seminários interdisciplinares”, na busca de oferecer um espaço para que artistas/

⁶ Adapto aqui o conceito de paratexto de Genette (2002). Ver GENETTE, Gérard. Seuil. Paris: Seuil, 2002.

pesquisadores de diversas trajetórias realizassem seus trabalhos a partir da sequência de ações, de um roteiro assim constituído:

a) primeira parte dedicada à leitura/discussão da obra ou material que será o ponto de partida para propostas de criação. São explicitados os procedimentos de composição e contextos relevantes como fatores impulsionadores de novas apropriações e transformações;

b) ao fim deste módulo, cada integrante da disciplina irá propor um projeto de transformação das discussões em processo criativo que tenha as seguintes características: a) integrar diversas artes; b) ter no mínimo 5 minutos; c) apresentar um roteiro de ações; d) indicar a organização dos ensaios; e) discorrer sobre as opções estéticas, sobre seu conceito e definição de espetáculo. Cada proponente vai elaborar e gerir um processo criativo. Cada proponente vai ser responsável por um *blog* de acompanhamento de seu projeto;

c) após a apresentação e discussão dos projetos em sala de aula, o foco da disciplina muda para uma consultoria criativa: com os projetos analisados e discutidos, passamos à etapa dos ensaios. Durante as aulas, teremos as discussões das questões surgidas durante os ensaios. Vídeos editados dos ensaios, revisões dos roteiros, relações entre cena e música, procedimentos composicionais, mapeamento das decisões criativas, entre outros temas, tudo será apresentado e discutido em sala de aula. O objetivo é formar uma comunidade de aprendizagem por meio de mútuos esclarecimentos;

d) para as apresentações, cada proponente com seu grupo vai elaborar uma pequena descrição de seu trabalho, contendo *release*, ficha técnica e necessidades técnicas, para orientar as equipes de cenografia e iluminação.

Durante os anos de vigência desses seminários, tivemos as seguintes resultados:

DISCIPLINA	ANO	TEMA/TEXTO/AUTOR	PARCERIA	PRODUTOS
Criação e Produção artística- Pós.	2010 (2°)	As Danaides.	LADI	12 eventos, entre performances, vídeo-dança, palhaçaria, improviso holofractal.
Teoria e processos criativos- Grad.	2011 (1°)	Vida Pitagórica, de Jâmblico	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkenik	5 eventos, entre instalação, vídeos e performances.
Criação e Produção artística- Pós.	2011 (2°)	O Banquete, de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli) e Hugo Rodas (Angélica Beatriz e Júlia Vale)	9 eventos, entre performances, vídeos, e telecenas.

Teoria e processos criativos- Grad.	2012 (1°)	O Banquete, de Platão	LADI, ARCHAI (Gabriele Cornelli), Samuel Cerkvenik	5 projetos.
Criação e Produção Artística. Pós.	2013 (1°)	Sete contra Tebas, de Esquilo	Hugo Rodas (Angélica Beatriz, Júlia Vale)	Uma montagem
Criação e Produção Artística	2014 (1°)	Ilíada, de Homero	Cinthia Nepomuceno Instituto Federal de Brasília	20 projetos apresentados, entre vídeo-dança, teatro musicado, dança-teatro, monólogos, improvisações, palhaçarias.

Quadro 2 – Resultado: seminários interdisciplinares. Fonte: (autor).

Estes seminários são uma etapa avançada em relação aos momentos anteriormente descritos, quando as aulas de dramaturgia tinham como produtos análises textuais ou escritas cênicas. A partir dos seminários, a amplitude dos processos criativos em artes cênicas foi atingida desde a composição, realização e recepção até produção de eventos multidimensionais.

A partir de um texto ou material previamente configurado, houve a ação de se acessar e compreender esta dramaturgia inicial e redefini-la em um outro processo criativo. A explicitação dos procedimentos de organização dramaturgic foram incorporados em atos de “redramaturgização, “ou mesmo de “desdramaturgização”, visto que muitas vezes o processo criativo era elaborado contra, como negação da forma identificada na obra utilizada como ponto de partida.

Assim, a análise textual (importante tópico de formação de leitores) quando aplicada

e aprimorada em contextos de criação artística, proporcionou um campo estendido de experiências e sensibilidades que arregimentou diversas outras atividades não contempladas na leitura fechada em si mesma como fruição solitária de textos.

A integração dos atos de leitura e análise de textos, a partir da explicitação de seus procedimentos de organização e marcas de teatralidade, em um processo criativo global, aproxima a formação de dramaturgos/dramaturgistas de situações concretas, de questões e soluções efetivas. A pressão do tempo, a troca de experiências entre os colegas, as discussões em sala de aula, a construção do *blog* de acompanhamento do projeto – enfim, tanta atividades expressivas inserem os integrantes dos seminários em um cotidiano em que texto e espetáculo não mais se opõe.

Conclusão

Valendo-me de uma estrutura em anel (*ring composition*) retomo o exemplo de Autran Dourado (1976). Insatisfeito com um livro seu que parecia pronto, acabado, o escritor alterou a ordem dos capítulos, dos grandes blocos narrativos, da macroestrutura da obra. Ainda indeciso em quanto aos resultados, fez diversas outras alterações: “nova trabalhadeira, novo desespero, vontade de jogar tudo no lixo. Mas ganhei demais em aprendizagem, aprendizagem que me foi útil daí em diante [...]” (Dourado, 1976, p. 21).

O dramaturgo, inserido nos processos criativos, com maior experiência em diversas atividades e formas de tradições performativas, compreende muito bem que a mudança não é um exógena, como uma ameaça ao seu trabalho. Por meio de diversas alterações, transformações e ressignificações, o processo criativo se materializa e pode ser textualizável.

Nesse sentido, as múltiplas facetas e experiências do LADI procuram assinalar o encontro entre a operacionalidade do conceito e da experiência da dramaturgia e a diversidade de produções nas quais tal operacionalidade foi realizada.

Referências

CAGE, John. *Silence. Lectures and Writings*. Middletown: Wesleyan University Press, 1961.

BEHRINGER, Adam. *Aeschylus's Agamemnon*. Seattle: DMCA Agent, 2011. [recurso eletrônico]. Disponível em: <<http://blog.beedocs.com/2008/02/charting-structure-of-aeschylus.html>>.

CHECKLAND, Peter. *Systems Thinking, Systems Practice*. Londres: J. Wiley, 1999.

DOURADO, Autran. *Poética de Romance Matéria de Carpintaria*. São Paulo: Difel, 1976.

_____. Autran Dourado. *Entrevista por Alexandre Nascimento Mograbi*. Botafogo, 26 mar. 2016. *Revista Alpha*, n. 7, 2006, 154-158.

LIMA, Luiz Costa. *Dispersa Demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

MARQUES, Oswaldino. *Acoplagem no Espaço*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MOTA, Marcus. *Dramaturgia, colaboração e aprendizagem: um encontro com Hugo Rodas*. In: Villar, Fernando Pinheiro; Carvalho, Eliezer Faleiros. (Orgs.). *Histórias do teatro brasileiro*. Brasília: [s.n.], 2003.

_____. *A dramaturgia musical de Ésquilo*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *Teatro, música e estranhamento: a dramaturgia e recepção de David*. In: *Anais eletrônicos... In: SIMPÓSIO DA INTERNATIONAL BRECHT SOCIETY*, 14. Porto Alegre: PPCA-C-UFRGS, 2013. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ppgac/wp-content/uploads/2013/10/Teatro-M%C3%BAAsica-e-Estranhamento_-a-dramaturgia-e-recep%C3%A7%C3%A3o-de-David.pdf>.

_____. *A Definição de espetáculo em Sófocles: a correlação entre dramaturgia musical e a representação de figuras isoladas*. *Revista Clássica*, v. 26 n. 2, 2013, p.55-64. Disponível

em: <<http://revista.classica.org.br/classica/issue/view/20>>.

_____. *Teatro musicado para todos: experiências do laboratório de dramaturgia-UnB*, Re-vista Participação, n. 25, 2014, p. 80-96. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/participacao/article/view/11534>>.

_____. *Direção Cênica de Obras Dramático Musicais: o trabalho de Matthew Lata no Florida State Opera*. In: CAMARGO, Robson; ZANNINI, Claudia. *Música na Contemporaneidade*, Verona, 2015.

_____. *Performance e estudos clássicos: proposta de seminários interdisciplinares*. In: BACELAR, Agatha; OLIVEIRA, Loraine (Orgs.). *Cenas poéticas, filosóficas e musicais: Um panorama dos Estudos Clássicos*. São Paulo: Annablume, 2016.

RODAS, Hugo. *Idades.Lola*. [Rio de Janeiro]: Sala Villa Lobos, 2001.

SOUZA, Claudia Moreira. *O garoto de Juan Lacaze: invenção no teatro de Hugo Rodas*. Dissertação de mestrado- Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2007.

Recebido em 08/12/2015.
Aprovado em 12/06/2016.