

POR UMA DRAMATURGIA HISTÓRICO- ARQUETÍPICA: DIMENSÕES PARADRAMÁTICAS NO TRABALHO PEDAGÓGICO DE LUÍS ALBERTO DE ABREU

FOR A HISTORICAL-ARCHETYPAL DRAMATURGY: PARADRAMATIC DIMENSIONS IN THE WORK OF LUÍS ALBERTO DE ABREU AS AN INSTRUCTOR OF PROCESSES IN CREATIVE WRITING

Stephan Baumgartel

Universidade do Estado de Santa Catarina

Resumo: A partir de um resgate dos procedimentos de formação e de uma reflexão sobre as discussões estéticas e poéticas presentes nas oficinas de dramaturgia, sob coordenação de Luís Alberto de Abreu, nos anos 90, este texto situa as práticas de Abreu como oficineiro e reflete sobre o seu possível legado para núcleos atuais de dramaturgia. Esse legado é avaliado para além das pedagogias de orientação dramatúrgica como um posicionamento híbrido perante o tempo histórico em que dramaturgos, artistas da cena e público se vêm inseridos e que se traduz por um lado numa defesa de uma atitude arquetípica humanista ante os problemas sociais apresentados como formais no interior da dramaturgia, e por outro lado se traduz em procedimentos paradramáticos, no sentido de aceitar e utilizar como contexto da forma dramática num enfoque aristotélico, mas para introduzir nela microestruturas (de personagem, de narrativa, de modos de enunciação, de espacialidade cênica, etc.) que não se encaixam nem numa dramaturgia entendida como drama moderno burguês nem nos procedimentos chamados pós-dramáticos, exatamente por sua origem numa poética de estruturas arquetípicas.

Palavras-chave: Dramaturgia brasileira – Processos de formação dramatúrgica – Procedimentos de criação para dramaturgos.

Abstract: By reviewing the training procedures and the aesthetic and poetic discussions present in the playwriting workshops led by Luís Alberto de Abreu in the 1990s, this text situates Abreu's practi-

ces as a workshop leader and reflects upon their potential legacy for current playwriting workshops. This legacy is evaluated as a position that goes beyond the pedagogies of dramaturgy, by embodying a hybrid stance towards the historical era in which playwrights, stage artists, and the audience find themselves immersed. This stance translates, on one hand, into a defense of a humanistic attitude, expressed through a work with archetypes, towards the social issues presented formally within dramaturgy. On the other hand, it translates into paradramatic procedures, in the sense of embracing and utilizing the dramatic form as a context within an Aristotelian approach, yet introducing micro-structures within it (related to character, narrative, modes of expression, scenic spatiality, etc.) that do not align with either a dramaturgy understood as bourgeois modern drama or the so-called post-dramatic procedures, precisely because these micro-structures origin in a poetics of archetypal structures.

Keywords: Brazilian Dramaturgy – Training procedures in playwriting – Creative procedures for playwriting.

Recebido em: 25/03/2023

Aceito em: 28/08/2023

Introdução

A convicção de que se possa organizar processos de formação de dramaturgos é uma ideia recente, se comparado com a formação de atores e/ou diretores das artes da cena no Brasil. Em entrevista com esse autor, Luís Alberto de Abreu lembra “de duas coisas que se dizia na época”, no fim dos anos 80, quando ele participava do CPT de Antunes:

Eu ouvi muito: primeiro que não existia dramaturgia brasileira, que não existia dramaturgo brasileiro [naquele momento]. Por isso, todo mundo ensinava autores estrangeiros. E que não era possível ensinar dramaturgia. Ouvi isso do Sábado Magaldi.¹

Em outra conversa, Abreu atribuiu a declarada fragilidade da cena dramática no fim dos anos 80 a um rompimento de transmissão viva entre os dramaturgos, pré-ditadura e os dramaturgos jovens dos anos da abertura e da pós-ditadura cívico-militar:

Já no final da ditadura não havia muita discussão sobre a dramaturgia, não havia muita produção dramática, porque a maioria dos autores já havia, por causa da censura, ou pararam [sic] de escrever ou foram fazer TV, nessa época dos anos oitenta, muito pouca gente sobrou. Ou seja, a dramaturgia [teatral] ficou muito fragilizada em termos de número. Havia muito poucos dramaturgos e de uma certa maneira, houve quase um rompimento entre uma geração de dramaturgos e outra geração. Eu, por exemplo, eu não conheci pessoalmente o Dias Gomes, depois eu vim conhecer lá o Lauro César. Eu nunca conversei sobre dramaturgia com o Guarnieri, com o Boal, porque parece que tinha se interrompido o fluxo. Foi isso um dos motivos para eu começar com um espaço e com um grupo voltado para a dramaturgia, isso lá em 1986. Então tínhamos uma situação bastante fragilizada. [...]²

1 Conversa com o autor, 2021, arquivo pessoal do autor. Vou retomar essa polêmica na seção posterior que se debruça sobre os procedimentos adotados por Abreu nos processos de formação coordenados por ele.

2 Conversa como o autor, 2010. A percepção dessa fraqueza da dramaturgia brasileira pós-ditadura é compartilhada por Yan Michalski, num artigo escrito em 1988, onde ele afirma (MICHALSKI, 1994, p. 115): “ora, precisamente a essa fase de liberalização tem correspondido um considerável esvaziamento da vitalidade criadora do teatro brasileiro. A convicção de que o fim do arbítrio nos traria um inédito período de plenitude criativa não passava, agora já é possível afirmar, de uma ingênua utopia”. Visto por outro ângulo, as constatações de Abreu ecoam a avaliação de Antonio Candido (2003, p. 153) de que “a superação da dependência é a capacidade de produzir obras de primeira ordem, influenciadas não por modelos estrangeiros imediatos, mas por exemplos nacionais anteriores”. Não que esses exemplos não existissem, mas sua recepção crítica, na medida em que se traduzia em produções poéticas, parece não ter se realizado. Nesse

O espaço e o grupo ao qual Abreu se refere aqui são, entre outros, o Núcleo de Dramaturgia do CPT e sobretudo as oficinas de dramaturgia oferecidas no contexto daquilo que, na época, se chamava *Oficinas Culturais Três Rios*, local onde hoje funcionam o prédio e as atividades da *Oficina Cultural Oswald de Andrade*, na rua Três Rios, no bairro central Bom Retiro, de São Paulo.

Mas, a interrupção de um processo orgânico de transmissão não era o único motivo de colocar a dramaturgia brasileira dramática em crise. Apesar de que naquele momento conceitos culturais como “pós-modernidade”, “a morte do autor”, e “globalização” já tinham chegado para o público interessado no Brasil, sobretudo por meio do caderno *Mais! da Folha de São Paulo* (DIAS, 2005), e mesmo que suas implicações para a dramaturgia já se tornassem palpáveis, o impacto sobre a dramaturgia do texto ainda era pouco discutido. Antes, o impacto dessa nova percepção cultural manifestava-se na cena, submetia o texto à vontade das instâncias de direção. Nesse sentido, as escrituras (ou dramaturgias) cênicas de diretores como Gerald Thomas ou Antunes Filho eram compreendidas como expressões de uma vontade cênica dos diretores, comprometidas com um teatro das imagens e das partituras corporais, que se contrapôs a um antigo textocentrismo teatral e se distanciou de modos e em graus de radicalidade diversos de uma dramaturgia dramática moderna.

Mesmo que naquele momento a tensa fronteira na construção de dramaturgia textual tivesse sido a transição de um textocentrismo para um cenacentrismo, a questão mais profunda que se coloca diz respeito ao impacto da pós-modernidade sobre a construção de dramaturgia e sobre a organização de processos formativos de dramaturgos. As reflexões de Fredric Jameson, articuladas em seu ensaio *Pós-modernidade e Sociedade do Consumo*, de 1985, que identificaram no pastiche e na estruturação esquizofrênica do discurso procedimentos semióticos fundamentais do trabalho simbólico pós-moderno (e que reverberam, na avaliação de Antunes, do trabalho de Thomas³), abriram um horizonte de problematizações importantes sobre o presente como acúmulo de sintomas de isolamento e de dis-

momento dos anos 80, faltou, talvez, diálogo dos dramaturgos também com intelectuais como Antonio Candido e Roberto Schwarz, para envolver-se com a obra de Qorpo Santo, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, Plínio Marcos à luz dessa problemática da dependência.

³ Ver a entrevista de Antunes no Programa Roda Viva, de 1989, na qual ele avalia a poética de Gerald Thomas como “besteirol sério”.

túrbio social nas sociedades do capitalismo financeirizado, neoliberal e de consumo⁴.

Como vamos ver, a posição de Abreu nessa conjuntura histórica nem era a de afirmar a funcionalidade dos jogos pós-modernos nem a de defender uma renovação da modernidade, mas antes uma terceira via que problematiza a relação entre modernidade e pós-modernidade naquele momento histórico e assim pode responder criativa e criticamente ao momento histórico pós-ditadura. Para tal, ele olhava mais para universos simbólicos pré-modernos e para abordagens que entenderam de que havia no interior da história da arte um fio condutor transistórico, ao mesmo tempo em que ele olhava para as realidades e temáticas sociais que atravessaram a vida de grande parte da população brasileira há pouco tempo migrada de contextos rurais para o mundo das periferias urbanas.

É hipótese importante desse artigo de que Abreu confiava mais na variação de estruturas arquetípicas como núcleos de subjetividades instáveis do que na desconstrução de qualquer núcleo de subjetividade, ou seja, em respostas não modernas à crise da modernidade do que em respostas pós-modernas. Sua ética e poética no trabalho criativo e como formador de dramaturgos decorria dessa aposta e convicção e nesse sentido há pouca diferença entre o dramaturgo e o formador. Em ambas as funções, ele confrontava seus interlocutores, público do teatro e aprendizes nas oficinas respectivamente, com essa visão sobre as forças formadoras da arte e sobre as funções desta. Com essa hipótese, tentamos explicar a posição de Abreu de ocupar, nessa desconstrução da modernidade, o que podemos chamar de “inovador tradicionalista” – no sentido de manter-se fiel às noções aristotélicas sobre a importância da fábula e fiel à importância de personagens emocionalmente reconhecíveis, constituídas a partir de forças arquetípicas, mas utilizar essas noções não como normas formais, senão como um contexto propulsor que se articula nas profundezas de sua dramaturgia e que permite variá-lo

4 Como veremos, o próprio Abreu reconhece a crise social chamada pós-moderna, mas se posiciona cético ante todas as formas que se entendem como expressão “rigorosa” da ruptura pós-moderna com seu núcleo pós-humanista, por desconfiar que são no fundo expressões “modistas” (ver GUEDES, 2011, p. 134), o que é no mínimo curioso, pois a construção de seus personagens sobretudo nos autos escritos por ele, com a constante alteração de perspectivas em primeiro e terceira pessoa da personagem sobre si mesma, expressa nitidamente uma sintomática esquizofrênica. Ou seja, para Abreu, os caminhos propositivos passam por essa poética pós-moderna, mas não se resumem a ela. De uma perspectiva atual, temos motivos a dizer que as poéticas esboçadas por Jameson são mais expressões de um desespero cultural do que construções de uma emancipação.

com poéticas que oscilam entre o lírico, o dramático e épico num compromisso constante com o jogo teatral perante o público. Dessa maneira, sua dramaturgia realiza uma espécie de posicionamento híbrido, sem compromisso com estilos em voga, mas preocupado em atualizar os embasamentos formais para responder às demandas e aos desejos mais ou menos conscientes de seu público, na construção daquilo que ele chamava de “experiência humana” ou mais formalmente de “imagem quente”⁵.

Nesse contexto, será que essa relação desviante para com o drama moderno, e posteriormente com a pós-modernidade teatral no interior de sua poética e pedagogia teatral, atesta (mais uma vez) como as práticas simbólicas brasileiras são marcadas por uma “formação trágica” do campo social e cultural brasileiro, num “processo histórico de feição cadavérica” (Delmanto, 2016)? Ou será que seus desvios tanto do drama rigoroso burguês quanto do teatro épico brechtiano, visto à luz de suas convicções expressas na construção de experiências de formação, atestam a uma peculiar vitalidade resistente ante o contexto de um mundo histórico cadavérico que adentra a arte? Como se fosse dever do artista assegurar que o mundo histórico não leve a melhor nesse embate com uma vitalidade possível na experiência individual humana que por sua vez solapa os bons modos modernos.

Oficinas contínuas de dramaturgia sob responsabilidade de Luís Alberto de Abreu

Alguns acontecimentos sugerem que, em meados dos anos 80, criou-se uma percepção de que era necessário intensificar e talvez sistematizar o pensamento sobre os processos de criação dramaturgicos (não só do texto, mas também da cena) como processos com relativa autonomia, mas interligados com as outras linguagens da cena. Um dos mais significativos era certamente a criação de um Núcleo de Dramaturgia dentro do Centro de Pesquisas Teatrais (CPT), fundado em 1982 por Antunes Filho. Na visão de Antunes, engajar os atores na construção dramaturgica das ações tanto ficcionais quanto cênicas, os provocava a pensar mais profundamente os princípios do próprio ofício, a refinar a própria sensibilidade artística e humana, e assim era um procedimento de formação teatral central (Antunes, 1999).

⁵ Entrevista do autor com Alessandro Toller, que acompanhou o trabalho de Abreu no início dos anos 2000, em 23/02/2023.

A publicação do livro de Renata Pallottini *Introdução à Dramaturgia*, na série *Primeiros Voos*, da Editora Brasiliense, em 1983, como o primeiro livro dessa natureza editado aqui no Brasil, posteriormente publicada em versão ampliada pela Editora Ática em 1988, também indica que havia uma certa percepção de que a área dramática sobretudo textual carecia de uma fundamentação teórica sólida, talvez intensificada pela necessidade de fornecer material didático para o crescente número de pós-graduações em Artes Cênicas. A impressão de Abreu de que “a gente foi muito pobre em teoria” (ABREU, 2021), quando fala dessa época, não só problematiza a formação de artistas que sabem pensar sua arte⁶, mas antes de mais nada me parece atestar que a falta de transmissão de conhecimento dramático, que ele constata em sua própria trajetória, era de fato coletiva⁷.

Outra publicação que supria um tanto a busca por compreender os procedimentos artísticos-criativos, emocionais e intelectuais que atravessaram os diferentes gêneros teatrais e a experiência chamada de teatral, era a tradução do livro *A Experiência Viva do Teatro*, de Eric Bentley, que saiu em 1981 e que marcou, conforme o próprio Abreu (2021)⁸, as reflexões do dramaturgo paulista sobre os procedimentos de criação em dramaturgia, sobretudo no que diz respeito à relação com o público e os funcionamentos dramáticos dos diferentes gêneros teatrais⁹.

Nesse contexto de carência e avidez por conhecimento e troca de experiências, Abreu foi convidado por Antunes, em 1985/86, a coordenar o Núcleo de Dra-

6 Como mencionado, nesse ponto, Abreu não era sozinho. Ver a participação de Antunes de 1999 no programa *Roda Viva*, onde explica sua aposta de que os atores do CPT se tornam artisticamente mais criativos e autênticos quando aprofundam sua sensibilidade humana por conhecimentos em filosofia, história da arte e capacidade de análise dramática das personagens que interpretam.

7 Nesse sentido, o livro de Pallottini indica apenas timidamente a importância dos cursos de dramaturgia no Teatro de Arena, administrados por Boal, ao resgatar alguns princípios dramáticos defendidos por Boal. Sobretudo, falta uma apresentação mais contextualizada desses princípios e das discussões, realizadas dentro do grupo de dramaturgos do Arena, como o próprio Boal, o Guarnieri, o Lauro Gois. Sobre esse último ponto, ver Autran, 2012. A carência de informação teórica é também apontada por Mário Viana como marca desse momento no fim dos anos 80 (VIANA, 2022).

8 A dissertação de Lucienne Guedes (2011) traz um valioso e detalhado material documentário, revela o quanto o pensamento dramático de Abreu continuou alicerçado nesses autores encontrados no início de sua carreira e formação autodidata como dramaturgo.

9 Fato interessante é que o livro anterior de Bentley, *O dramaturgo como pensador*, originalmente escrito e publicado em 1946, só foi publicado no Brasil em 1991, dez anos depois de *A Experiência Viva do Teatro*. Em outras palavras, o pensamento dramático integrativo de Bentley, que visava a dimensão teatral e não só textual, exerceu influência antes daquilo que, na avaliação de Paulo Francis (BENTLEY, 1981, p. 9), era o conjunto de suas reflexões mais intelectualizadas sobre a forma textual da dramaturgia.

maturgia no CPT, do qual já participavam na época, entre outros, Marici Salomão e Mário Viana. Nesse momento, e talvez em sintonia com as intenções didáticas de Antunes¹⁰, Abreu elaborava um currículo prévio e lecionava em aulas expositivas a Poética de Aristóteles, a Estética de Hegel, e mais tarde as reflexões de Bakhtin sobre os problemas poéticos em Dostoievski, junto com abordagens mais arquetípicas de estruturas fundantes da dramaturgia dramática como a viagem do herói.

Após sua saída do CPT em 1988, começou a administrar oficinas de dramaturgia no projeto do Espaço Cultural Três Rios (hoje Oswald Andrade), em 1989/90. Nesse momento, Abreu complementou esse foco teórico com discussões dos textos dos participantes e encontros de orientação particulares com os participantes. Nesse formato teórico-prático, surgiu então um curso de seis meses intitulado *Introdução à Dramaturgia*. A dramaturga Solange Dias, que na época fez parte dessas oficinas, lembra que havia dois encontros por semana, sendo um dedicado a questões teóricas e a discussão sobre textos do cânone teatral ocidental, e outro à orientação em particular, na qual Abreu comentava os textos que os participantes tinham escritos ou reescritos e entregues na semana anterior (DIAS, 2022)¹¹. Nesse momento da virada para os anos 90, vivenciava-se um certo boom de oficinas de dramaturgia financiadas pelo poder público (DIAS, 2021), mas a oficina no Centro Cultural Três Rios se diferenciava por ter uma duração mais longa. Abreu ficou um ano no Centro Cultural, repetindo e variando no segundo semestre o curso do primeiro, dando mais ênfase à produção textual (Salomão, 2021).

Entretanto, foi em um dos cursos de duração menor que Abreu entendeu que talvez fosse mais proveitoso não chegar com um currículo prévio de leituras teóricas, mas partir do material que os participantes ofereciam. Foi esse um curso no bairro São Miguel Paulista, na Zona Leste, do qual participavam sobretudo adolescentes de 15, 16 anos. Se na experiência no CPT prevalecia a vontade de ensinar, o dramaturgo agora entendeu a importância e potência de um processo “maieutico” (Abreu, 2021), que parte daquilo que as pessoas queriam e tinham como oferecer. “Que tipo de coisa você quer escrever? O que te atravessa? O que você quer fazer? E a melhor forma de discutir é trabalhar a criação, mostrar por

10 Ver a defesa de Antunes de uma formação filosófica e estética de seus atores ao longo de toda sua carreira como coordenador do CPT, concretizada num currículo que incluía aulas de filosofia e de retórica nesse centro de formação.

11 Entrevista a Natanael Vieira, 11/2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4ON-8TTBdfUQ&ab_channel=NatanaelVieira. Acesso último em 31/10/2023.

meio da criação os problemas, discutir por meio da criação os princípios e procedimentos” (Abreu, 2021).

Essa guinada se tornara presente parcialmente na experiência das oficinas no Centro Cultural Três Rios, e depois se aprofundou no chamado *Núcleo dos Dez*, que era a prolongação das oficinas Três Rios em contextos mais informais, inicialmente chamado Núcleo de Estudos e Produção. Para realizar esses encontros, alguns dos participantes (Marici Salomão, Solange Dias, Filastor Brega, Nelson Baskerville, Mário Viana, Bia Gonçalves, Adélia Nicolete, Michel Fernandes, entre outros) se encontravam primeiro em diferentes espaços no centro de São Paulo nos domingos de manhã (Viana, 2022) e acabavam se encontrando regularmente no saguão da recepção da Escola Célia Helena, onde se fixou o nome Núcleo dos Dez (SALOMÃO, 2020). Os dramaturgos iniciantes desse Núcleo se reuniam para discutir os próprios trabalhos, seus procedimentos de criação, problemas poéticas, etc. Segundo Solange Dias, foi um momento que durou pouco mais que um ano, mas foi de grande intensidade, pois foi um encontro de dramaturgos, e não mais uma oficina de dramaturgia (DIAS, 2022). É claro que para a discussão dos textos de cada um era preciso possuir certo conhecimento teórico, mas esse conhecimento entrava como suporte das discussões sobre o material dos participantes, não como tema explícito dos encontros. Podemos ler essa guinada em direção às demandas e necessidades dos aprendizes como interesse homólogo ao interesse nas necessidades e demandas de seu público teatral. A variação da pedagogia do processo dramaturgico e da escrita dramática se instaura a partir dessa interação que conjuga uma forma profunda transistórica (a teoria) e um contexto histórico específico (manifesto no público com seu horizonte de expectativas).

Em 1989/90, Abreu foi convidado a coordenar o Núcleo de Dramaturgia da recém-fundada Escola Livre de Teatro, em Santo André. Ter coordenado a experiência da oficina no Três Rios já tinha mostrado para Abreu o valor de processos mais longos, a potência de uma orientação de processos mais contínuos, e isso o fez aceitar com bastante expectativa esse convite (Abreu, 2021). Dada a estrutura dessa escola, organizada em vários núcleos que colaboraram num projeto de ano¹², os processos dramaturgicos logo deixaram de ser pensados como proces-

12 Sobre as diferentes fases do funcionamento da escola, ver Vilma Campos dos Santos Leite (2010). E sobre os processos de dramaturgia, predominantemente aqueles sob orientação de Abreu, ver Luiz Carlos Leite (2017).

so separados dos outros e sua criação foi integrada aos processos de criação dos outros núcleos. Ou como diz Abreu sobre essa guinada em seu trabalho enquanto pedagogo e artista, que se manifestou sobretudo em sua segunda passagem pela Escola Livre a partir de 1999, mas já iniciada ao longo dos anos 90: “não me interessa mais tanto um trabalhar ‘para’, para os artistas da cena, os atores e diretores, mas um trabalhar ‘com’” (Abreu, 2021).

Sobre os procedimentos de formação nos cursos e processos organizados por Abreu nessa época

A declaração de Sábato Magaldi para Abreu, de que não se poderia ensinar dramaturgia, talvez coloque implicitamente duas questões úteis: 1) Há algo como uma gramática de dramaturgia que permita que seja ensinada, semelhante ao ensino da composição musical? e 2) Caso sim, qual seria a melhor maneira de colocar o aluno em contato com essa gramática, de modo a encontrar caminhos para uma dramaturgia potente (e não apenas bem-feita, como a ideia da gramática parece sugerir)?

Como dito, num primeiro momento, Abreu trouxe material de estudo sobre a construção da personagem, da trama e da fábula e sobre a função da arte teatral no contexto da civilização humana (Salomão, 2020). Depois, com o tempo, ele mencionava ou distribuía esse material na medida em que o processo de criação sugeria o uso e a discussão de certos conceitos. Talvez possamos afirmar que, em conformidade com a ideia do ensino como processo maiêutico sugerido pela guinada em direção às necessidades dos alunos, tal como identificadas pelo orientador, esse material servia mais como provocação estética do que como manual poético; como desafio perante o qual o aprendiz precisa encontrar e defender sua resposta poética à luz de suas experiências e urgências temáticas que pertencem ao momento histórico em que vive. Dessa maneira, o uso do material teórico se modifica ao mesmo tempo em que sua relevância para a criação se confirma.

Já nesses anos, Abreu trouxe, além da onipresente poética de Aristóteles, o pensamento mítico de Joseph Campbell, com sua leitura dos arquétipos Junguianos, como fonte de inspiração e provocação para a elaboração dos personagens e da trama de uma peça. Essas estruturas são estímulos para a criação e sobretudo uma teatralidade textual ao serviço da já mencionada comunicação teatral. Havia

nesse sentido uma forte aposta em estruturas universais subjacentes presentes naquilo que se recebe como dramaturgia impactante. Desse ponto de vista, também não é de se estranhar que Abreu tenha recorrido às análises de Valdimir Propp (1984) sobre estruturas narrativas, expressas no livro *Morfologia do Conto Maravilhoso*, para sistematizar as narrativas também no contexto dramático a partir da viagem do herói. A nosso ver, o que a combinação dessas abordagens, a arquetípica e a estruturalista, lhe proporcionava eram macroestruturas relativamente fixadas que permitem, entretanto, uma grande variedade e inventividade em nível microestrutural, além de dialogar com um horizonte de recepção que permite tanto a análise formal erudita quanto a recepção afetiva mais direta.

Isso claramente amplia as potencialidades de diálogo com o público, o que era uma das preocupações centrais de Abreu, tanto para fins de diversão quanto para fins de confrontação e crítica ideológica. Em relação a esse objetivo, podemos trazer uma lembrança de Mário Viana (2022), que destaca que Abreu provocava discussões não só sobre as estruturas dramáticas em si, sobre os modos de escrever, mas sobre a origem e o destino desse material ao qual o dramaturgo estava dando um acabamento formal. A discussão sobre a origem desse material envolvia, por um lado, as experiências pessoais dos autores, e, por outro lado, e talvez mais importante ainda, um diálogo com a história formal tanto da produção simbólica-artística em geral quanto da dramaturgia. Os debates sobre o destino implicavam não só a cena teatral, mas sobretudo o público e dessa maneira o contexto social presente no qual o artista escrevia.

Viana enfatiza como um dos pontos mais importantes o fato de que os membros do grupo escreviam e se interessavam por temas e estruturas poéticas bem diferentes; se, por um lado, não tinha uma unidade ou uma identidade poética-estilística do grupo, por outro lado, também não era uma “seita estética” o que permitia escrever e experimentar com formatos diferentes e apresentar o material aos colegas. Não havia dentro do grupo a ideia de que, nesse momento histórico, fim dos anos 80, devia-se escrever de determinada maneira ou que não se podia mais escrever de maneira dramática tradicional. A atitude era de respeito para com os traços poéticos de cada um (VIANA, 2022). Sobre esse ponto, Marici Salomão ressalta que a busca quase frenética por novas formas de expressão artística, uma busca dada quase como finalidade em si e que não raramente partiu

da ideia de que as formas tradicionais caducaram, não fez parte desse grupo que se juntava ao redor de Abreu. Não por último, diríamos, porque essa não busca não foi o que motivou as indagações e as inquietudes poéticas de Abreu. Marici encontrou essa busca em momento posterior no Núcleo de Dramaturgia do CPT quando começou a coordená-lo; acredita que essa busca era uma cultura dentro do CPT que devia muita à insistência inquietante do próprio Antunes. No que segue, esperamos explicar, por que o pensamento estético de Abreu não estimulava uma posição baseada na ideia de vanguarda. Na lembrança de Marici, no grupo de Abreu, os projetos geralmente partiam de uma imagem ou temática que dizia respeito a cada um e os formatos escolhidos eram, a partir de uma visão contemporânea, em geral, bastante “encaretados” (Salomão, 2020), ou seja, tradicionalmente dramáticos (focados num diálogo e numa narrativa linear causal dentro de uma poética realista), embora alguns já começassem a experimentar com formatos mais híbridos, combinando os diversos gêneros literários e processos de fragmentação. Entretanto, ao menos em relação ao universo poético de Abreu, essa avaliação talvez faça jus apenas ao lado tradicionalista de Abreu, e não ao lado experimental, decidido a variar as estruturas tradicionais à luz das necessidades temáticas e sociais percebidas por Abreu. Portanto, a meu ver, a força desviante, ao mesmo tempo criativa e crítica em relação à dramaturgia moderna e pós-moderna, da posição poética de Abreu, reside em outro lugar – na maneira como preenche as estruturas profundas, oriundas de uma compreensão arquetípica da fábula e dos personagens, com problemáticas contemporâneas numa linguagem que evita as tradições modernas e pós-modernas, a fim de produzir o que chamou de “experiência humana”.

Mais do que esquematizar um planejamento didático que submeta o processo de formação a certos passos específicos, os depoimentos de Solange Dias, Marici Salomão e de Mário Vianna apontam alguns princípios pedagógicos e poéticos com os quais Abreu tentou resolver (e continua tentando resolver, conforme sugere a dissertação de Lucienne Guedes) a tensão entre um ensino “conteudista” e mais tradicional das estruturas dramáticas e narrativas estabelecidas e um ensino investigativo que coloca a/o participante-aprendiz ante sua própria busca por uma forma que possa expressar a pulsação urgente que atravessa seu material temático e a ela/ele mesmo em sua sensibilidade. Ou seja, um “ensino” que provoca,

de certa maneira, um “branco formal” nessa/nesse participante e transmite que as estruturas tradicionais, por serem antes provocações válidas e não normas a serem seguidas, precisam e podem ser variadas por meio das criações próprias na evocação da “experiência humana”.

O depoimento de Marici Salomão sobre o início de processos de criação sugere que, já nessa época, Abreu tendeu a trabalhar na concretude do processo criativo com um enfoque naquilo que ele mais tarde vai chamar a ‘lei do material’ ou o ‘processo indutivo’¹³. Não obstante, fez parte do processo de discussão a elaboração de uma consciência do que são e como funcionam os diferentes gêneros teatrais, como lembra Mário Viana (2022)¹⁴. O próprio Abreu expressa sua convicção de que é importante conhecer as estruturas para poder brincar com elas, variá-las de modo consciente e potente. Mas, quais estruturas? O material disponível evidencia claramente que mais do que trabalhar com estruturas do drama moderno, como faziam Boal e Pallottini e, posteriormente, David Ball em *Para trás e para frente*, Abreu fundou as discussões sobre a morfologia de narrativas e personagens em reflexões sobre configurações arquetípicas desses elementos.

Fica patente que esse interesse em estruturas tidas arquetípicas se destinava à compreensão de sua força como “procedimentos de criação” (Abreu, 2021), ou talvez até melhor como “provocações para a criação”, como estímulos estruturados, mas abertos, que podiam ser experimentados na criação de enredos, perso-

¹³ Lucienne Guedes resume essa ‘lei do material’ ou o ‘processo indutivo’ dessa maneira: “Esta sensibilidade ‘viva’ com o material a ser processado é própria da atitude criativa num processo indutivo, no qual o material é que ‘vai definindo’ sua própria forma” (GUEDES, 2011, p. 27) e “O trabalho prático parte da ideia de que a criação surge de um núcleo, de uma imagem inicial, imagem essa que será depois processada para a organização da dramaturgia” (GUEDES, 2011, p. 73). O processo dedutivo seria um processo mais planejado, analítico, partindo de uma análise formal, de um conhecimento mental de certas estruturas teatrais, ou seja, mais analítico e cerebral. O ponto de partida é da ordem do sensível (o que me “espanta” diante do mundo, o que urge em minha percepção do mundo, mais do que uma ideia intelectual ou política, ficar nessa concretude e trazer essas ideias indiretamente, embutidas na concretude da cena). Nesse sentido, Abreu insiste na importância de deixar o material expressar as vibrações sensíveis no interior dos artistas o que explica o enfoque da orientação em imagens, não em conexões lógicas, num estar aberto para possibilidades inusitadas, não-pensadas. Entretanto, o processo é mais de mediação entre os dois aspectos, se levamos em conta que o próprio Abreu planeja bem a estrutura de suas peças, do mais genérico para o mais concreto, e que sempre insiste na importância de conhecer e dialogar com as formas teatrais estabelecidas.

¹⁴ Curiosamente, o livro *O teatro épico*, de Anatol Rosenfeld, publicado pela Editora Perspectiva em 1985, não é lembrado por nenhum dos entrevistados. O livro parece ter entrado mais tarde no radar de Abreu, e ele afirma em várias ocasiões (ABREU, 2021, mas também GUEDES, 2011) que um dos aspectos mais importante do livro é a afirmação de que os gêneros literários (e teatrais) não existem de modo puro, mesmo que possamos elaborar princípios básicos de funcionamento para cada um. Ou seja, a maleabilidade de uma forma sob um signo de gênero dominante mais uma vez é ressaltada na recepção e reflexão do dramaturgo.

nagens, diálogos, etc., e que permitiam “decalcar e perceber” de que maneira “os elementos de tal e tal arquétipo” podiam ser aplicados “à compreensão e sobretudo criação de um determinado personagem” (ibidem). Essa aplicação equivale à pergunta: o que acontece com a forma arquetípica quando ela é atravessada por forças históricas? É essa estrutura arquetípica e maleável que lhe permite continuar usá-las mesmo quando muda o foco de seus processos de criação em direção à busca do aluno como sendo um ímã condensador dessa experiência histórica.

Esse interesse também implicava discutir problemas e diferenças presentes na aplicação dessas estruturas para os personagens de determinada dramaturgia. Por exemplo, até que ponto as reflexões aristotélicas sobre o herói eram funcionais para conceber o comportamento de uma heroína? Como uma heroína funcionaria estruturalmente, afetivamente, relacionalmente? Em outras palavras, por mais que inicialmente houvesse um foco maior na transmissão de conhecimento estrutural teórico, em nenhum momento essas estruturas foram estabelecidas como regras a serem imitadas, mas antes como fontes de inspiração e imaginação dramatúrgica, como estruturas fundantes, de certo modo, transhistóricas, com as quais e dentro das quais o artista pode jogar, experimentar.

Nenhum dos entrevistados mencionou uma pesquisa sobre como romper com essas estruturas, talvez exatamente porque a busca poética se dirigia para a compreensão delas como universais, mas historicamente maleáveis e adaptáveis. E Abreu (2021), em seus comentários sobre seu trabalho com os arquétipos, aponta muito mais a necessidade de cada artista apropriar-se de maneira pessoal dessas estruturas, do que quebrá-las a fim de estabelecer outro modo de imaginar o humano. O que interessava era abrir essa potência para a criação de procedimentos novos, que eram antes variações e modificações dessa gramática profunda tida como universal, adequadas para o material e para a temática que o aprendiz sintia necessidade de trabalhar, e não à invenção de novas linguagens dramáticas¹⁵.

15 No final dos anos 80, Abreu, por exemplo, chegou a conhecer dramaturgias de Heiner Müller, como *Hamlet-máquina* e *O Horácio*. Conforme seu depoimento (Abreu, 2021), o impacto não era só a partir da percepção da qualidade lírica e narrativa desses textos, mas residia não por último no reconhecimento da liberdade com que Heiner Müller lançava mão de restos de estruturas dramáticas para construir uma dramaturgia que possuía um grande potencial teatral (no sentido de articular imagens carregadas de um potencial agencial e conflitivo). A compreensão dele era de que se tratava de textos que, por mais que mostrassem uma liberdade formal inusitada, também se mantinham em diálogo com uma tradição teatral, ou seja, eram mais variações radicais do que rupturas com a tradição da escrita teatral ocidental.

Resumindo, podemos constatar que o foco constante do pensamento estético girava ao redor de uma narrativa de transformação a partir de modelos arquetípicos e da questão da comunicação com o público-alvo para o qual se fazia teatro. Se a primeira ênfase situa a prática e poética de Abreu como busca por um campo humanista, quase natural e nesse sentido culturalmente universal¹⁶, que não dialoga muito com os procedimentos de desconstrução pós-humanista na contemporaneidade pós-estruturalista, o segundo foco estabelece igualmente certos limites para a ruptura formal e a invenção de novas formas de dramaturgia, pois precisam ser mediadas com um imaginário social do público (e/ou dos artistas colaboradores, o que explica ao menos em parte o interesse de Abreu em trabalhar por meio de processos colaborativos). Junto com o referido processo indutivo, esses procedimentos de formação provocavam a construção de uma voz autoral como variação singular de um legado formal tradicional, a fim de comunicar não uma verdade discursiva, mas uma experiência de transformação. Evitava-se, dessa maneira, a compreensão e realização dessa voz autoral como projeto narcísico, desligado do universo imaginário socio-histórico de seu público, pois mesmo que o público seja uma incógnita em sua concretude, autor e espectadores-leitores participam do mesmo mundo histórico. Assim, o trabalho visava uma mediação entre a voz ou fala autoral e as experiências comuns conservadas no sistema e na gramática da linguagem da tradição teatral, a partir da vivência do momento histórico. Parece-me que na prática de Abreu realizar essa mediação era objetivo daquilo que podemos chamar de imaginação artística.

Essa imaginação é um fenômeno híbrido, portanto, no sentido de que surge como resultado de uma busca pessoal a partir de um espanto sensível perante um tema que não é compreendido por Abreu como um impulso para inventar uma forma absolutamente singular, resultado de uma ruptura, mas antes como variação (até lúdica talvez) de estruturas pré-existentes. A função dessas estruturas pré-existentes é sobretudo oferecer um suporte inicial para uma criação desse espanto sensível; uma criação que deve expressar não a universalidade da forma,

¹⁶ A elaboração e valorização de narrativas de transformação se devem, não por último, à percepção de forças e ciclos naturais, fora e dentro do próprio corpo. Não é só Victor Turner (1974) que reconhece a semelhança estrutural entre a narrativa dramática e ritos de iniciação que se baseia em última análise nos ciclos naturais de nascimento, amadurecimento, decadência e morte. O universo formal de Abreu se nutre muito mais desses princípios do que de manuais de dramaturgia, embora essa abordagem de certa maneira determina uma tendência de trabalhar com poéticas de origem mais populares. Guedes (2011) apresenta uma descrição detalhada de como Abreu estrutura a construção de narrativas em diferentes processos criativos.

mas da energia contida nela e expressa agora em sua variação. O trabalho estrutural do dramaturgo é trabalho sobre essas estruturas legadas e repetidas, sendo elas recipientes de uma energia reconhecida como válida por uma recepção quase milenar, a fim de liberar com essas variações a energia humana milenar.

Ainda podemos entender que o confronto do material escrito com um estudo da história das formas dramatúrgicas teatrais e do funcionamento dos diferentes gêneros teatrais e literários, de sua hibridez possível, tem outra função importante. Ele funciona nos encontros de formação como força reguladora que objetiva os impulsos afetivos e subjetivos. Não no sentido de impor um conjunto de princípios compartilhados como regras certas, mas como marca de um horizonte de expectativas culturais e históricas nos quais o dramaturgo se inscreve com sua obra. Nesse sentido, Abreu não abriu mão desse confronto poético com a tradição em seus processos de formação, mas cada vez mais usou o material trazido do participante-aprendiz para introduzir discussões sobre as diferentes formas e sua história e assim pediu ao participante intersubjetivar suas escolhas e preferências; entendê-las como poética, não só como gosto pessoal.

Mas, em última análise, para Abreu, conforme ele mesmo dizia e foi confirmado pelos entrevistados, o dramaturgo não é organizador de falas nem de ações, embora isso sejam aspectos instrumentais fundamentais para seu ofício, mas antes um propositor de uma cena e de sua teatralidade específica que se alicerçam não no drama burguês moderno, mas em uma compreensão da universalidade de certos princípios que ele chama de dramáticos, agora não num sentido histórico restrito, mas num sentido teatral e influenciados por princípios quase antropológicos. A poética da cena negocia essas influências a fim de estabelecer a melhor comunicação possível com o público ao qual se dirige o espetáculo.

Explicar e situar esse processo de formação e seu conjunto de princípios num contexto estético e conceitual – com dimensões históricas, pois o que nos interessa é a relação com princípios da estética pós-moderna e pós-dramática – exige uma reflexão sobre as características das principais leituras trazidas por Abreu para os encontros, e usadas por ele até hoje.

A força dos arquétipos como suporte para a reflexão e a criação de processos de formação em dramaturgia

Os autores que estavam presentes como estímulos centrais nas leituras e discussões nas oficinas de Abreu entre os anos 1985/6 e 1990 são fáceis de identificar, pois aparecem nas lembranças de todos os participantes entrevistados e também são citados pelo próprio Abreu, inclusive décadas depois de que ele teve com eles seu primeiro contato: Herbert Read, com seu livro *As Origens da Forma na Arte*; Eric Bentley, com *A Experiência Viva do Teatro*; Joseph Campbell, com *A Jornada do Herói*; Mikhail Bakhtin e seus livros *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de Rabelais* e *Problemas da Poética de Dostoiévski*; e o estudo de Vladimir Propp com *Morfologia do Conto Maravilhoso*, além, obviamente da *Poética* de Aristóteles. Esses livros estabeleceram as bases gerais de seu pensamento poético-artístico.

Dada a variedade de focos temáticos nesse corpus, é impossível aqui elaborar um estudo comparativo abrangente das posições poéticas nesses autores; da maneira como definem a função da arte e entendem as mudanças das formas artísticas. Portanto, vou me concentrar num aspecto que aparece como fundamental para o pensamento de Abreu: a compreensão da função de estruturas compreensíveis como arquetípicas no âmbito da narrativa e da construção de personagens. O breve esboço que tento realizar aqui revela pontos de contato e uma visão sobre o fenômeno senão homogênea, certamente dotada de semelhanças e concordâncias. Vamos ver também que esse aspecto permite não só discutir a relação entre a dimensão social e a dimensão natural-universal da arte, mas também permite elucidar a posição “intempestiva” de Abreu no contexto da querelle entre poéticas teatrais modernas e pós-modernas ou pós-dramáticas¹⁷. Pois, tanto suas obras dramáticas quanto os princípios articulados nos processos de formação em dramaturgia revelam uma posição muito singela dele a respeito dessas poéticas.

Abreu sempre repete que ele se interessava e continua interessado pelos arquétipos como “procedimentos de criação”. Em outras palavras, ele os entendeu como *funções* narrativas, e não como personagens. Personagens são concretizações de uma função narrativa arquetípica, pois apenas assim essa função pode ser produtiva cada vez que um novo projeto busca encontrar suas personagens adequadas. Essa compreensão dos arquétipos como estruturantes fundantes ou molduras para uma criação concretizadora se assemelha bastante às concepções

¹⁷ Para uma discussão da posição híbrida de Abreu, a partir da questão textocentrismo vs. cenocentrismo, ver Brito, 1999.

de Propp sobre as funções narrativas nos contos de fada ou contos maravilhosos. Em Propp, a função narrativa e sua sequência é obrigatória, mas sua concretização por meio de personagens ficcionais permite uma diversidade quase infinita de enredos e situações¹⁸. De fato, essa diferenciação articula uma divisão presente em todas as linguagens: para funcionar como meio de expressão e comunicação, é preciso atualizar tanto sua estrutura estável e gramatical quanto singularizar essa estrutura, por meio de intervenções que produzem variáveis, ou seja, por meio da fala. A linguagem, enquanto fenômeno social, é ao mesmo tempo reconhecimento de uma carga histórica fixada e sua variação, reconhecimento e subversão, por um ato humano singular: a fala, o ato da comunicação. Ou em termos mais teatrais, ela articula simultaneamente um roteiro e o princípio de improvisação. Ao menos essa é a postura de Propp e ela permite uma compreensão muito funcional daquilo que o trabalho com arquétipos como “procedimentos de criação” implica. Propp reconhece que essa oposição linguística estrutural tem seus limites e expressa suas dúvidas se ela tem relevância para a produção artística fora de contextos tradicionais. Em relação a essa dúvida, outro autor influente para Abreu, Mikhail Bakhtin, comenta sobre a importância dessa figura estrutural – a obra como variação de (ou a partir de) uma estrutura originária – quando discute a construção dos personagens de Dostoiévski como variações dos heróis do romance de aventura. Cita com aprovação o estruturalista Leonid Grossman, que escreveu:

Ele [Dostoiévski] reproduziu acima de tudo – caso único em toda a história do romance clássico russo – as fábulas típicas da literatura de aventuras. Mais de uma vez os quadros tradicionais do romance europeu de aventuras serviram a Dostoiévski de arquétipos de esboço de construção das suas intrigas. (Bakhtin, 2013, p. 117)

Nesse sentido, os personagens, não obstante de sua grande variedade psicológica ou temperamental, existem e expressam essa variedade não como marca de uma singularidade psicológica, mas em função de sua posição e função temática no enredo.

¹⁸ Digo *quase*, pois o arsenal de personagens possíveis obviamente não pode transgredir a visão do mundo estabelecida pelo conto maravilhoso. Ou seja, a poética articula uma filosofia e uma epistemologia, mas dentro desses limites, está livre para encontrar ou inventar personagens novos.

Tudo pode acontecer com o herói aventureiro e este pode ser tudo. Ele também não é substância, mas mera função da aventura. O herói aventureiro, como o herói de Dostoiévski, é igualmente inacabado e não é predeterminado pela sua imagem. (Bakhtin, 2013, p. 116)

Nessa perspectiva, Dostoiévski se posiciona como “tradicionalista inovador” que consegue criar esse deslocamento inovador por encontrar ou recuperar num material antigo possibilidades para criar uma poética de certo modo vanguardista – o personagem sem caráter, a individualidade sem essência, o caráter como efeito do jogo de forças conjunturais; todos aspectos de uma poética pós-moderna – e assim exemplifica uma fala de Abreu que ele repetia, conforme o depoimento de Solange Dias, nas oficinas do Núcleo dos Dez e da Escola Livre de Teatro: “a vanguarda é a retaguarda que o mundo esqueceu” (Dias, 2022)¹⁹. Para que essa frase seja correta e funcional, devemos entender que esse recuperar implica em deslocamentos de formas; em escrituras que não destroem esse passado, mas que intervêm em suas concretizações poéticas.

Bakhtin assinala que o autor russo não inventou nenhuma forma nova, mas antes combinou diferentes formas (analisa ainda os diálogos socráticos e as sátiras menipeias como inspiração estrutural para Dostoiévski, além do onipresente folhetim) de uma maneira singela que resulta em um romance que não se encaixava em nenhuma teoria do gênero romanesco existente na época, mas que responde às urgências de seu tempo, tal como Dostoiévski as vivenciava. Por mais que o trabalho criativo de Dostoiévski seja muito mais livre na construção estrutural da fábula, ele espelha a dialética entre estrutura da linguagem e as realizações de fala em Propp: o discurso do texto surge a partir e por meio de uma constante negociação poética dessa dialética entre modelo histórico (o arquétipo, entendido *arquê* como origem, ponto de partida, e não num sentido junguiano como modelo psíquico quase religioso) e apropriação singular “renovadora” (nos procedimen-

¹⁹ Ver também a seguinte lembrança de Dias (2022): “O Abreu está sempre lá na frente, mas suas fontes são lá atrás, são os arquétipos, os mitos. Quando você trabalha algo, então, não deve olhar para as formas estabelecidas, mas olhar lá atrás, para as fontes, o que ele chama de fontes, de tipos. [...] a gente está preocupado como jovem dramaturgo, eu sempre quero ser original, quero ser diferente, quero que as pessoas vejam algo diferente. E aí, quando você pergunta dos textos, o Abreu nos fez ler textos que problematizavam muito esse lugar, por exemplo o livro *As Origens da Forma na Arte*, do Herbert Read, que tem alguns artigos que falam sobre isso, a originalidade. Read diz que aquilo que está original não é o que é absolutamente novo, mas aquilo que está na origem”.

tos retóricos da escritura que constrói algo como a fala do texto)²⁰. A meu ver, Abreu encontrou nessas posições acerca das *arquês* estruturais da literatura tanto um procedimento criativo quanto um método de ensino: reconhecer a importância de estruturas compartilhadas socialmente no horizonte histórico de sua recepção, e a tarefa da apropriação e renovação dessa estrutura no momento histórico atual, para discutir as experiências sociais contidas não só na temática atual, mas também na estrutura formal, no gênero teatral em si.

Outro ponto me parece importante nessa relação entre enredo (ou ideia) e personagem para a compreensão do trabalho de Abreu com os diversos gêneros literários: um equilíbrio entre o distanciamento de si mesmo e o fechamento sobre si mesmo, que expressa ao mesmo tempo a autoalienação do personagem (dado a dominância das funções narrativas e das ideias) e sua integridade como ser humano (dado a consciência dessa autoalienação que se articula na construção polifônica, na consciência dialógica que atravessa o romance). Diz Bakhtin sobre a apropriação de Dostoiévski do romance vulgar (popular) para a construção de seus personagens:

A aristocracia do romance vulgar é uma posição em que se encontra o homem. Este atua vestido de aristocrata enquanto homem: dá tiros, comete crimes, foge dos inimigos, supera obstáculos, etc. Neste sentido, o enredo de aventura é profundamente humano. Todas as instituições sociais e culturais, camadas, classes e relações familiares são apenas posições em que pode encontrar-se o homem eterno e igual a si mesmo. [...] O enredo de aventura em Dostoiévski combina-se com uma problematicidade profunda e aguda; além do mais, está totalmente a serviço da ideia. Coloca o homem em situações extraordinárias que o revelam e provocam, aproxima-o e o põe em contato com outras pessoas em circunstâncias extraordinárias e inesperadas justamente com a finalidade de *experimental* a idéia e o homem de idéia, ou seja, o “homem no homem”. Isso permite combi-

20 Refletindo sobre a estabilidade do gênero, Bakhtin também aponta, como Propp, sua vivacidade para o meio das concretizações ficcionais de seus elementos estruturantes estáveis: “Por sua natureza mesma, o gênero literário reflete as tendências mais estáveis, “perenes” da evolução da literatura. O gênero sempre conserva os elementos imorredouros da *archaica*. É verdade que nele essa *archaica* só se conserva graças à sua permanente *renovação*, vale dizer, graças à atualização. O gênero sempre é e não é o mesmo, sempre é novo e velho ao mesmo tempo. O gênero renasce e se renova em cada nova etapa do desenvolvimento da literatura e em cada obra individual de um dado gênero. Nisto consiste a vida do gênero. Por isso, não é morta nem a *archaica* que se conserva no gênero; ela é eternamente viva, ou seja, é uma *archaica* com capacidade de renovar-se. O gênero vive do presente mas sempre *recorda* o seu passado, o seu começo. (Bakhtin, 2013, p. 110). Esse é o entendimento do termo “original” que Dias (2022) ressalta no trabalho pedagógico de Abreu.

nar com a aventura gêneros que, pareceria, lhe eram estranhos como a confissão, a vida, etc. (Bakhtin, 2013, p. 118-119)

Não é essa experimentação que Abreu propõe em suas combinações de recursos dramáticos e épicos? Primeiro para os personagens no nível ficcional do texto, mas depois também, no nível cênico, para os atores e o público. Investigar e expor esse “homem no homem” implica em desdobrar a dimensão humana em uma camada ou máscara histórica, relativamente inconsciente para o personagem, mas que configura a ideia no corpo do homem, e uma atividade reflexiva interna que busca tornar consciente essa máscara, para a figura ficcional e para o leitor ou espectador. Dessa maneira, Abreu realiza um gesto modernista e parcialmente também pós-moderno: o de desconstruir a agência da subjetividade burguesa enquanto agência interna, pois a atividade interna dos heróis de Abreu é puramente reflexiva e sua agência é claramente propulsionada por circunstâncias externas, econômicas ou ideológicas. Ele apresenta uma subjetividade que não tem núcleo intrínseco e que é composta por uma sobreposição de camadas externas. Entretanto, na execução dessa desconstrução, ele lança mão de figuras e poéticas populares e onde ele utiliza estruturas relativamente eruditas (como o Auto), claramente resgata suas relações com formas carnavalescas de representar o mundo. E por mais débil, instável e grotesca que seja essa autorreflexão em alguns de seus personagens, Abreu não a dissolve numa consciência estruturalmente esquizoide ou esquizofrênica, no sentido como a apresenta Jameson, como característica da arte que busca mimetizar performativamente a subjetividade capitalista de consumo. Pois realizar essa mimesis performativa metamorfosearia a figura ficcional em algo que não cabe mais no mundo legado pelos arquétipos: um mundo no qual ainda há laços sociais experienciáveis e no qual o mundo interior do ser humano segue ritmos e estruturas que se enraízam em última análise na fusão do intelecto com a natureza do corpo, entendidos todos como manifestações de um cosmos, e não apenas como mecanismo biológico. Nesse sentido, ao recorrer a uma concepção arquetípica da arte que se traduz em uma atualização do trabalho com formas populares, Abreu consegue se posicionar distante de poéticas modernistas e pós-modernas, mesmo que cumpra com um objetivo deles:

desconstruir a arte burguesa engessada e problematizar a representação realista, não performativa, com suas imagens pretensamente acabadas do mundo social²¹.

O saber que se articula nesse trabalho dialético com os arquétipos como funções narrativas não se origina nem unicamente em interesses, anseios e esperanças históricos do ser humano, nem numa visão romântica e saudosista da natureza humana cujas formas pré-históricas precisam ser recuperadas da corrupção sofrida pelos tempos modernos e contemporâneos. Antes, esse saber articula uma aposta numa arte enquanto formação histórica que possui um compromisso com um legado natural, uma estrutura natural. Esse compromisso se traduz em uma mediação estrutural entre história e natureza em seu interior formal. Ou como disse outro autor presente nessa lista: “o artista é simplesmente um canal cuja função é dar às forças da natureza as formas da arte” (Read, 1967, p. 15). Embora Read não articule suas análises nesses termos, para ele também essas formas articulam, como para Propp e Bakhtin, um discurso que *negocia* a relação entre gramática e fala, entre natureza e arte, entre estrutura e ato criativo singular, sendo que essa estrutura em última análise se origina na percepção do mundo e da existência humana como sendo integrada a um cosmos.

As colocações de Bentley sobre as características dos gêneros teatrais e das formas fundantes da construção dramaturgica não fogem desse esquema. E ele acrescenta o foco na relação com o público como último objetivo da prática dramaturgica criativa. Mesmo que não seja tão concreto sobre como entender essa relação, me parece claro que nela se articula a mediação histórica, ou seja, como já sugeri acima, a relação potente não é a ruptura total, mas a variação inusitada de um modelo estabelecido. Dessa maneira, o artista trabalha com a forma tal como se estabeleceu historicamente e articula as forças sociais e imaginárias desses momentos históricos e se inscreve no momento histórico como uma força transformadora. A meu ver, mais do que articular supostas relações horizontais, o mérito de um processo colaborativo, tão apreciado por Abreu, também reside nas potências mediadoras dessa negociação para o resultado artístico.

21 A advertência de Sábato Magaldi, de que Abreu carece de estilo e por isso não pode ser avaliado como um grande autor (Brito, 1999), apenas um autor hábil, claramente evidencia os critérios modernistas de Magaldi, ao mesmo tempo em que revela a proximidade entre um pensamento arquetípico e um pensamento pós-moderno na superfície da textualidade: ambos constroem heróis sem qualidades intrínsecas.

É sintomático também que para Bentley, a experiência viva da recepção de fenômenos artísticos se dá quando essa mediação entre gramática (de gênero artístico) e fala singular do artista toca em um ponto nevrálgico de seu público. Em sua prática como autor, Abreu criou obras que não convidaram o público a um encontro empático de afirmação mútua, mas a um encontro que, além de oferecer momentos de distração e relaxamento, interpela o público a olhar para sombras produzidas pela autoimagem da sociedade em que vive²². E como pedagogo, podemos supor que Abreu também estava e está mais perto dessa compreensão de encontro enquanto interpelação poética, quando provoca os aprendizes a formular uma imagem de partida que expresse algum choque ou susto perante a sociedade em que vivem.

Nesse sentido, para Abreu, a experiência viva tem menos chance de se realizar numa ruptura radical – que desconstrói junto com as formas conhecidas também as subjetividades e seus horizontes de expectativas – do que num estilo que conserva traços de uma mimese da vida social e interna humana arquetipicamente reconhecíveis e que simultaneamente a expõe como atravessada por forças que não têm sua origem no interior humano, mas numa ação de forças históricas. Podemos entender agora que, na proposta de Abreu, o atravessamento mútuo de estruturas simbólicas arquetípicas com experiências históricas, com os horizontes de vivência dos artistas e do público, possibilita construir a mediação histórica, em seus aspectos formais, sociais e afetivos, no interior da subjetividade humana. Quando isso acontece, a imagem é, nas palavras de Abreu, “quente” e “tocante” (TOLLER, 2023), e se pode oferecer o texto e a cena como “experiência humana”.

Considerações finais

Os depoimentos dos integrantes dos processos de formação em dramaturgia entrevistados para este artigo revelam que o procedimento de mediação é fundamental nos processos de trabalho instigados por Luís Alberto de Abreu. A mediação é fundamental não só para a escrita, mas também para a cooperação criativa num sentido mais amplo. Ela implica uma negociação prática, da ordem da criação, entre uma tradição poética ou uma linguagem artística estruturada e

²² Ver a avaliação de Mariângela Alves de Lima, de 1995 (Nicolete, 2011, p. 675): “feitas as contas, a soma das suas obras têm, no interior, um núcleo duro de roer. São mais intimações do que convite”.

sua variação singular no ato de usar essa tradição (de falar essa linguagem) como parte de um projeto de apropriação crítica dessa tradição. Essa tradição é, no caso de Abreu, por um lado e num sentido amplo, dramática, mas também, por outro lado e num sentido mais restrito, não dramática, pois lança mão de recursos estranhos tanto ao drama moderno quanto não restritos ao universo artístico teatral, como é a configuração da criação no âmbito dos arquétipos.

Nesse sentido, podemos denominar o cruzamento de forças arquetípicas e históricas nos procedimentos de Abreu como paradramáticos, no sentido em que se usa o substantivo grego “pára” como adjetivo para denominar um funcionamento ou uma qualidade parecidos ao do substantivo base²³. As propostas de Abreu se mantêm dentro de um universo dramático em sua macroestrutura, mas se diferenciam do uso dominante em sua microestrutura. Esse paradramático pode ser visto como uma versão parcial do pós-dramático, se aceitamos como uma das definições mais abertas a afirmação de Hans-Thies Lehmann (2007) de que o pós-dramático constitui uma relação crítica para com a chave dramática. Entretanto, Lehmann também determina como elemento intrínseco às poéticas pós-dramáticas a ausência de conflitos ficcionais e discursivos, personagens dissolvidas em fragmentos de enunciação, com a fábula estilhaçada em miríades de situações ficcionais sem nexos aparentes, etc. Em relação a esse ponto, a posição tanto criativa quanto pedagógica de Abreu é no mínimo cética, pois o trabalho com essas estruturas contemporâneas deve ser no máximo uma maneira de reconstituir a busca por uma organicidade em outros moldes, mas não um fim em si mesmo.

De um ponto de vista formal e estrutural, a proposta de trabalhar com o gênero épico, e incluir nele o dramático e o lírico, gera textos que podem ser avaliados como ‘Frankensteins’, se partimos de critérios como ‘organicidade’, ‘o texto e a peça como belo animal’, etc., evidenciando que seu tradicionalismo dialoga com a tendência contemporânea de perceber o mundo como estilhaçado em componentes cada vez mais monstruosos e incongruentes.

Por outro lado, um vínculo transistórico é possível, porque a ancoragem dos processos e criações em estruturas arquetípicas ultrapassa uma fixação histó-

²³ Ver, por exemplo, palavras como paramédico, paramilitar, paradoxo, etc. onde o prefixo marca um desvio sem constituir uma ruptura. Algo que funciona simultaneamente em chave de semelhança e de diferença em relação ao termo base.

rica linear. Essas estruturas não prescrevem uma poética dramática, são de certa maneira pré-dramáticos, mas também permitem ser trabalhadas parcialmente em chave pós-dramático, como crítica e zombaria do drama moderno.

O espírito crítico que se expressa aqui não se deve a um pensamento pós-estruturalista ou à desconstrução derridiana da subjetividade humana, mas ao prazer de jogar com a proximidade de elementos arquetípicos com linguagens artísticas de origem popular, de origem carnavalesca, que esse universo arquetípico, fora da chave do drama burguês, mas dentro da narratividade dramática, permite. Qualquer poética do passado pode revitalizar a cena contemporânea de seu autor, se esse consegue se apropriar de sua fonte arquetípica e dar-lhe uma força poética desviante. Nesse sentido, o paradramático pode ser visto como uma dramática transumana, voltada para a variação renovadora de linguagens que mediam entre uma experiência humana transistórica e outra estritamente histórica.

Referências

ABREU, Luis Alberto de. Entrevista com o autor, 16/07/2021. Arquivo pessoal do autor.

----- . Entrevista com o autor, 14/04/2010. Arquivo pessoal do autor.

ANTUNES Filho. Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, 12/06/1989, Disponível em https://rodaviva.fapesp.br/materia/356/entrevistados/antunes_filho_1989.htm. Acesso 03/01/2023.

----- . Entrevista ao programa *Roda Viva* da TV Cultura, 1999, Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=U1sxZPwBMMQ&ab_channel=RodaViva. Acesso 28/12/2022.

AUTRAN, Paula Chagas. *Teoria e prática do Seminário de Dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da ECA/USP, 2012. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-31082015-152343/publico/PAULACHAGASAUTRANRIBEIRO.pdf>. Acesso 04/01/2023.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Trad; de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.

_____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. de Paulo Bezerra. 5ª ed. revista. Rio de Janeiro: Forense, 2013.

BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

_____. *O dramaturgo como pensador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BRITO, Rubens José de Souza. *Dos Peões ao Rei: o teatro épico-dramático de Luís Alberto de Abreu*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da ECA/USP, São Paulo, 1999.

CANDIDO, Antonio. “Literatura e Subdesenvolvimento”. Em: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003, p. 140-162.

DELMANTO, Ivan. *A dramaturgia negativa: dialética trágica e formação do teatro brasileiro*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da ECA/USP, 2016, Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-14092016-114027/pt-br.php>. Acesso em 31/10/2023.

DIAS, Simone Regis. *Espectros de uma época. O debate pós-moderno no periodismo brasileiro dos anos 80*. Tese de Doutorado em Teoria Literária – Universidade Federal de Santa Catarina, Janeiro 2005.

DIAS, Solange Aparecida. Entrevista a Natanael Viera. Nov./2021. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=4ON8TTBdfUQ&ab_channel=NatanaelVieira. Acesso em 31/10/2023.

_____. Entrevista com o autor, 03/02/2022. Arquivo pessoal do autor.

GUEDES, Lucienne Fahrner. *Luís Alberto de Abreu – a experiência pedagógica e os processos criativos na construção da dramaturgia*. Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA/USP. 2011.

JAMESON, Fredric. “Pós-modernidade e Sociedade do Consumo.” *Novos Estudos*, CEBRAP, No. 12. Junho 1985, p. 16-26.

LEHMANN, Hans-This. *Teatro Pós-dramático*. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LEITE, Luiz Carlos. *Dramaturgia em Processos Coletivos de Criação Teatral: Experiências de autorialidade* [manuscrito]. Tese apresentada ao Programa de

Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. 2017.

LEITE, Vilma Campos dos Santos. *Estações e Trilhos da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP) 1990 – 2000* [manuscrito]. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Uberlândia – UFU. 2010.

MICHALSKI, Yan. “A crise do teatro dentro da crise maior”, In SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge. *Brasil: O Trânsito da Memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p.113-120.

NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu. Um Teatro de Pesquisa*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

---. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

PROPP, Vladimir I. *Morfologia do Conto Maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1984.

READ, Herbert. *As Origens da Forma na Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SALOMÃO, Marici. Entrevista com o autor, 12/07/2020. Arquivo pessoal do autor.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A reprise (resposta ao pós-dramática). Em: *Questão de Crítica*, vol. III, no. 19, 2010, disponível em: <http://www.questaodecritica.com.br/2010/03/a-reprise-resposta-ao-pos-dramatico/> . Acesso em 26/01/2023.

TOLLER, Alessandro. Entrevista com o autor, 23/02/2023. Arquivo pessoal do autor.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Estrutura e antiestrutura. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

VIANA, Mário. Entrevista com o autor, 05/05/2022. Arquivo pessoal do autor.