A escrita como experimentação e pensamento: sobre práticas de formação de autores dramaturgos no Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi/RJ (2017-2021)

Writing as experimentation and reflection: on the formative practice of dramaturgs at the Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi/RJ (2017-2021)

Stephan Baumgartel[1]
Winicius de Amorim Michels[2]

Resumo

A partir de entrevistas com o coordenador do Nucleo de Dramaturgia do SESI/RJ, Diogo Liberano, e participantes das diversas edições, este artigo documenta criticamente os procedimentos de seleção de participantes e, sobretudo, de como estimular os/as participantes desse projeto a criarem uma escrita ao mesmo tempo poeticamente singular e em contato com as características estruturais do contexto sócio-histórico. O principal resultado consiste na possibilidade de compreender os chamados jogos (de escrita e de devolução) como principal ferramenta para materializar e fortalecer uma escrita na interseção dessas duas influências.

Palavras-chave: Pedagogias para a escrita; Laboratório de escrita; Procedimentos poéticos dramatúrgicos; Diogo Liberano.

Abstract

Based on interviews with the coordinator of the SESI/RJ Playwriting Center, Diogo Liberano, and participants from its various editions, this article provides a critical documentation of the participant selection procedures and, above all, of how participants in this project are encouraged to develop a writing style that is both poetically unique and engaged with the structural characteristics of the socio-historical context. The main finding is the possibility of understanding the so-called "games" (of writing and feedback) as the primary tool for materializing and strengthening a form of writing at the intersection of these two influences.

Keywords: Writing pedagogics; Writing laboratory; Dramaturgical poetic procedures; Diogo Liberano.

[1] Professor Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UDESC. Organiza há mais de 10 anos o programa de extensão Encontro com Dramaturgo. E-mail: stephao08@yahoo.com.br.

[2] Graduando de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC. Membro do Grupo de Pesquisa AHQIS e bolsista IC. Pequisa sobretudo atuação e modos de criação contemporâneos. E-mail: winiciusmichels12@gmail.com.

Introdução

Queremos iniciar essas reflexões com um depoimento pessoal que talvez acentue as tensões entre um conhecimento formal-histórico (certamente útil, mas talvez mais relevante para a perspectiva de um pesquisador historiador) e outro saber mais da ordem do desejo e da curiosidade (imprescindível para trilhar essa aventura chamada "a escrita"), na perspectiva que ambos atravessam um projeto de formação de autores.

Quando eu, Winicius Michels, ingressei no curso de Licenciatura em Teatro na UDESC em 2021, não tinha tido muito contato anterior com o teatro. Durante o curso me deparei com a disciplina de Construção de Dramaturgia do professor Stephan Baumgartel. Com isso, também descobri minha insegurança em escrever. Tenho certa dificuldade em matérias teóricas e confesso que o início foi meio desastroso, era como se as aulas fossem dadas em grego e eu só entendesse russo. Entretanto, os exercícios de escrita que fazíamos em sala sempre me despertaram uma palpitação de curiosidade. Com o tempo foi ficando mais fácil de estimular a vontade de escrever por mais que não entendesse muito dos conteúdos. Sinto que foi só começando a escrever de fato, pegando uma caneta e um caderno e deixando as ideias surgirem sem julgamentos, que descobri o prazer da escrita.

A partir dessa experiência pessoal, acredito na importância de refletir sobre a efetividade de uma pedagogia da escrita num laboratório de dramaturgia, onde se pode desconstruir a ideia de que dramaturgia precisa ser algo instrumental, fechado, que visa atender a uma norma ou a um manual do tipo: escrever dramaturgia é X (e geralmente esse X quer dizer: diálogos que fazem acontecer algo no mundo ficcional).

Acabei descobrindo tantas possibilidades, encontrei uma liberdade tão vasta que entendo alguém dizer que isso lhe faz se sentir perdido/a. Para mim, era como se abrisse uma brecha para descobrir sozinho maneiras de abolir a rigorosidade crítica comigo mesmo e aprender a desfrutar de escrever. Descobrir no prazer da palavra a possibilidade de provocar atmosferas e modular essas atmosferas sem que isso se constitua como história, com início, meio e fim. Ou seja, vivenciei cada vez mais segurança em exercer a minha voz que paulatinamente entendi como uma liberdade para com as convenções históricas do gênero chamado *drama*. Ao realizar minha pesquisa de Iniciação Científica sobre outros processos criativos e formativos dramatúrgicos do agora, entendi que essa relação flexível e emancipada das convenções do drama atravessa quase todas essas

experiências. Resta, talvez, entender melhor como essa relação se articula na concretude da realização daquilo que posso talvez chamar de "projeto pedagógico" de um laboratório de escrita.

Para isso, vamos analisar e interpretar a experiência formativa na escrita oferecida no contexto do Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi na cidade do Rio de Janeiro, tal como foi organizada por Diogo Liberano durante os anos 2017 a 2021, não sem situá-la antes brevemente num momento social e cultural histórico no Brasil do qual me interessa sobretudo seu distanciamento do gênero dramático. Na conclusão do trabalho propomos uma reflexão sobre procedimentos de escrita em um processo pedagógico formativo, para além do processo desse Núcleo de Dramaturgia Sesi.

O impacto de contextos histórico-formais

Mesmo que este artigo não trate das diversas características de uma dramaturgia contemporânea, entendemos que dificilmente um projeto de formação de dramaturgos por meio de laboratórios de escrita possa deixar de dialogar com as forças formadoras de seu contexto histórico. Nesse sentido, se olhamos para práticas de escrita que foram ou criadas já para a cena ou levadas para a cena a partir de um formato literário outro, podemos constatar que hoje em dia praticamente não há escrita que não possa ser levada para a cena.[3] E isso também implica que não há uma única escrita formalmente específica a ser ensinada quando se pensa em texto teatral e dramaturgia textual. O formato do drama, de escrever diálogos psicológicos realistas para fazer acontecer uma história linear perante os olhos da plateia, é apenas um formato de escrita para um dramaturgo de hoje. Até a noção de ação, como essa força que atravessa uma trama ficcional como seu motor de transformação, está enfraquecida num mundo em que temos cada vez mais dificuldade de experimentar a nós mesmos como agentes dos acontecimentos e das mudanças que continuam acontecendo.[4]

[3] Theresia Birkenhauer constatou o fim da forma dramática como escrita hegemônica já em 2005 para o contexto europeu (2012, p. 2). No contexto brasileiro, vale mencionar os experimentos de Aderbal Freire-Filho a partir de 1990 com a transposição de textos de romances na íntegra para o palco (ver Cavalcanti, 2023). Por último, uma análise dos textos brasileiros nos catálogos de editoras como Cobogó, Javali, Temporal, Urutau mostra que a forma dramática "rigorosa" (ver Szondi ou Rosenfeld) deixou de ser o modelo da escrita para o palco, mesmo que os textos em sua maioria dialoguem com essa forma. Para uma defesa de um "drama intempestivo" em diálogo crítico com a tradição realista, ver Batlle (2020).

[4] Sobre esse enfraquecimento da categoria "ação" no teatro contemporâneo europeu, ver por exemplo Lehmann (2007, p. 113-135) ou Corvin (2013, p. 81-91). No Brasil, essa tendência sempre era presente, já que a sociedade burguesa com seu ideal hegeliano se concretizou aqui de modo incompleto (ver

Observamos, nesse contexto, como problemática adicional, a questão de como utilizar essas formas tradicionais, antes muitas vezes elevado ao status de norma, no intuito de levar em consideração as demandas e dinâmicas da realidade atual. Pois obviamente não interessa negar a consciência de que cada escrita carrega também características de seu tempo. Nesse sentido, podemos constatar uma relação tensa entre a forma dramática e o contexto social atual no Brasil,[5] mas também uma tensão entre diversas maneiras de escrita não dramática no que diz respeito à sua relação com o contexto estético pós-moderno. Ou dito de outra maneira, há escritas não dramáticas que revelam sua linhagem europeia, e outras que surgem a partir das experiências de vida latino-americanas.[6]

Tentando esboçar um pouco mais a questão da escrita como prática situada, queremos realçar que o contexto histórico-formal se constitui como um horizonte de experiências e tensões no qual uma prática de escrita se encontra inserida e em relação a qual ela busca, com intensidade variada, atualizar um gesto de liberdade e singularidade. Podemos identificar, como esse horizonte de tensões, experiências provocadas pelo impacto cada vez mais intenso do capitalismo financeirizado sobre nossas vidas. Ele se concretiza, por exemplo, no avanço da sociedade de disciplina e de consumo como força estruturante de nossa subjetividade; nas ações de submissão, revolta e subversão que isso causa; na dificuldade de imaginar uma linha de ações emancipatórias que evidenciam como seu agente o ser humano; e na experiência de que a agência efetiva já está localizada em ações de ordem natural, como a mudança climática; mas também o desejo de encontrar em ações não lineares, mais rizomáticas, um gesto e caminho de transformações profundas. Experiências e tensões, portanto, que colocam em xeque a capacidade do drama de funcionar como mimesis adequada desses tempos atuais.[7] Essa relação entre

Delmanto, 2016). No final do século XX, essa característica formal ganhou em amplitude no mundo teatral na medida em que formas culturais pós-modernas se manifestaram na consciência de artistas e críticos (Fernandes, 2011 e 2013; Ramos, 2015, p. 212-248).

5 Sobre essa tensão, ver Delmanto (2016) e, numa perspectiva mais popular, Larissa Neves (2022).

6 Há no Brasil nos escritos de Roberto Schwarz e, em outra perspectiva, de Silviano Santiago, uma tradição intelectual que reflete sobre as transformações formais provocadas quando uma forma artística é levada para outro contexto daquele de sua formação original. O Colectivo de Investigação da Universidade de Warwick analisou a lógica dessas transformações no (des)encontro de formas importados e contextos locais para uma série de países do Sul Global, algo já sugerido por Jameson (1986).

7 Para uma discussão menos socioeconômica e mais cultural dos motivos dessa mudança e uma apresentação crítica-reflexiva das mudanças formais, ver Corvin (2013) e praticamente toda a obra de Sarrazac (especialmente 2012 e 2017). Para uma discussão das relações entre pós-modernidade e sociedade contemporânea, sobretudo no que diz respeito às mudanças nas forças poéticas formadoras, ver a obra de Jameson, disponível no Brasil já a partir de 1985, com seu ensaio sobre a "Pós-modernidade e a Sociedade do Consumo".

tradição e contemporaneidade, porém, não se manifesta como oposição excludente. Antes, estabelece-se na prática um entrelaçamento de diversos contextos – tradicionais, modernos e contemporâneos – cuja dinâmica pode ser analisada e aproveitada para a criação.

De um ponto de vista teórico, Peter Szondi (2001, p. 13) afirma: "Restaura-se, […] para a reflexão estética, a possibilidade de retomar em nova chave as formas herdadas da tradição nela fixadas como modalidades permanentes de expressão, ou seja, como modos de formar codificados".

O que nos interessa aqui é esse diálogo crítico com a tradição impulsionado pela dinâmica texto/contexto. Szondi nos lembra de que nosso olhar para o mundo, nosso modo de estar no mundo, é historicamente marcado. Mas isso já vale também para o material empírico com que trabalhamos enquanto artistas, dramaturgos ou não. Daí a possibilidade de um desencontro entre o material temático social, a forma tradicional de falar dele e a configuração formal que nossa sensibilidade artística a quer dar. Contudo, esse desencontro também nos oferece a possibilidade de trabalhar conscientemente com esse descompasso; de entender que nosso desejo criativo com seu impulso rumo a uma liberdade formal é atravessado por esses contextos, mas obviamente não é determinado por eles.

Essa coexistência tensa – entre um gesto de liberdade ou emancipação formal e um posicionamento histórico de todo material social e formal-poético que lhe imprime uma marca de dependência, – caracteriza um desafio para a prática de qualquer escrita.[8] Por isso, processos de formação de dramaturgos que se baseiam em manuais de escrita, sejam eles dramáticos ou não mais dramáticos, duplamente perdem o alvo. Não estimulam a reflexão historizante sobre a relação de seu uso com o momento histórico no qual se escreve, nem provocam uma sensação de liberdade concreta perante o material temático. Como então, conceber um processo de formação de escritores, autores, dramaturgos? Como se pode provocar uma experiência com a escrita no contexto da cena que leva em conta a relação dinâmica, para não dizer dialética, entre forma e história, entre emancipação ou transgressão formal e posicionamento contextual, entre investigação desejante e o reconhecimento de um posicionamento social inscrito em qualquer gesto artístico? Como pensar e provocar nesse contexto as possibilidades e potências de uma escrita do agora?

[8] Esse desafio, a nosso ver atemporal, foi analisado pelo já mencionado livro de Battles (2020) em suas dimensões enfaticamente contemporâneas.

Para documentar uma prática concreta e simultaneamente refletir sobre essa problemática de como conceber um processo de formação de dramaturgos ante as tensões evocadas acima, de modo a traçar pistas propositivas, realizamos, em março de 2025, uma entrevista com o dramaturgo-autor-diretor Diogo Liberano, que foi coordenador do Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi na cidade do Rio de Janeiro de 2017 a 2021. Também entramos em contato com participantes do Núcleo, para entender melhor como se dava a dinâmica na sala de encontros. Mesmo que as respostas foram numericamente poucas, nos permitiam uma análise com a intenção de poder descrever e interpretar, no contexto desse Núcleo de Dramaturgia, a relação entre os principais princípios poéticos e os procedimentos de trabalho e aprendizagem que buscavam materializar esses princípios.

O Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi - estrutura de seleção e de curso

O projeto do Núcleo foi idealizado para a formação de turmas de até 15 alunos com encontros semanais durante 10 meses, de março a dezembro. O programa surgiu em 2014 com o objetivo de descobrir e desenvolver novos autores teatrais. Desde 2017, o Núcleo aconteceu sob coordenação de Diogo Liberano. No total passaram pelo projeto, de 2014 a 2021, seis turmas. Para participar do processo seletivo era solicitado às candidatas[9] que enviassem um texto de sua exclusiva e única autoria, sem que fosse necessariamente uma dramaturgia, podendo ser no formato ou gênero da escolha de cada autora. Ou seja, a ideia do projeto era reunir pessoas com certa experiência prática na escrita e com um desejo estabelecido de criar por meio da escrita.

Após a primeira etapa, as autoras selecionadas eram convidadas para uma conversa com o coordenador do curso e uma analista cultural da Firjan Sesi. Das pessoas entrevistadas eram selecionadas 15, de um total que atingiu em um ano o número de até 140 inscrições. Os/As avaliadores/as convidado/as para a primeira etapa de julgar os textos de apresentação eram selecionados/as pelo coordenador do núcleo, que costumava convidar a cada ano artistas da cena; pessoas que lessem teatro, mas que não propriamente escrevessem. Uma vez que eram iniciadas as atividades do grupo, as alunas passavam por cinco etapas planejadas pelo Diogo, cada uma com seu foco temático e

[9] Seguimos aqui o hábito adotado pela Coordenação do Núcleo de estabelecer o gênero feminino como universalizante. Desse modo, sempre quando falamos em autora ou autoras, referimo-nos a pessoas de diversas expressões de sexo e gênero no contexto do Núcleo.

processual específico. Durante os meses de estudo, as participantes produziam pelo menos 2 textos de autoria própria, sob a orientação do Diogo e recebendo constantemente o feedback das outras integrantes da turma. No fim do curso, após uma avaliação minuciosa de cada texto, pelo coordenador e por outras três alunas, era feita uma seleção de três textos que seriam publicados.[10] A partir disso, Diogo se encontrava com um/a encenador/a teatral convidado/a e o administrador do teatro Firjan Sesi Centro para que pudessem definir qual dos três textos seria encenado. Além dessas duas maneiras de apresentação final (impressa e encenada), Diogo criou a Semana do Núcleo de Dramaturgia, com diferentes atividades de apresentação e diálogo que envolviam os textos criados no âmbito do curso, por avaliar esse tipo de experiência fundamental para que as participantes do curso possam experimentar as dimensões cênicas e materiais de suas escritas.

Princípios pedagógico-estéticos do projeto

Nas palavras de Diogo (Liberano, 2025):

> [...] eu sempre prezei, como professor, pela autonomia das autoras de cada turma, elaborando um plano pedagógico investigativo e que prezava menos por dar certezas e fórmulas, e mais por atiçar o interesse e a curiosidade por textos diversos, modos diversos de compor, pensar e criticar dramaturgia. Sobretudo, não líamos apenas dramaturgias.

Essa afirmação nos parece fundamental, pois aponta para um curso que pretende pensar a escrita em suas diferentes dimensões materiais e discursivas, em relação com contextos filosóficos, históricos e políticos, e não apenas discutir uma escrita já pensada de antemão para a cena (e muitos menos para o drama com seu foco no diálogo ficcional). A dramaturgia em sua variedade formal continuava central como horizonte de criação, mas não era o ponto de partida da prática e reflexão sobre a criação textual. Antes, as escritas realizadas por parte dos alunos eram respostas a textos e temáticas de outras áreas e também se dirigiram para uma realização cênica, a serem vocalizadas em relação a um corpo.

[10] Enquanto Diogo Liberano era orientador, conseguiu estabelecer uma parceria entre a editora Cobogó e a Firjan Rio de Janeiro para a publicação de textos que foram escolhidos por um comitê independente de avaliação.

Nesse sentido, mesmo que no início de cada ano Diogo disponibilizasse um banco de dramaturgias que futuramente se tornou uma biblioteca física, esse banco não funcionava como um ponto de partida formal. Casualmente Diogo pedia a leitura específica de alguma dramaturgia, mas cabia às participantes ler os textos do banco e trazer exemplos e indagações sobre as leituras para os encontros em sala de aula. Como explicou na referida entrevista, Diogo propunha para o processo de criação das participantes um conjunto de desafios, de horizontes poéticos provocativos, onde cada uma das delas precisava encontrar uma maneira de se articular individualmente perante esses desafios. Ele podia, por exemplo, consistir em responder, com um próprio texto "dramatúrgico" a um texto filosófico que tratava de uma temática candente naquele momento. Ou inspirar-se em uma escrita científica, seu vocabulário e jargão expressivo, para compor um universo poético que atravessa um texto teatral na forma de uma retórica específica.

As abordagens pedagógicas utilizadas por ele no Núcleo, portanto, visaram buscar enxergar a dramaturgia para além de determinada escrita, e em especial, para além do teatro. Nesse sentido, um objetivo do curso consistia em interessar as participantes por ler e estudar dramaturgias que partissem de outros universos, como o da linguística, da sociologia e de matrizes filosóficas diversas, pensando em uma visão de mundo mais vasta e inclusiva que pudesse oferecer aos exercícios criativos de dramaturgia uma camada mais complexa, tanto de conteúdos como de qualidades formais.

Nem sempre esses textos "eruditos", literários e ensaísticos, eram o principal estímulo para criar uma escrita própria. A fala de Diego Dias, aluno da terceira turma, sobre as leituras realizadas nos mostra que em um processo formativo como o do Núcleo a relevância da troca, da porosidade entre as participantes pode ser tão influente quanto às referências literárias na descoberta de novas possibilidades de escrita. Diego (Dias, 2025) afirma:

> […] No meu caso específico, os textos os quais mais me influenciaram e enriqueceram a minha forma de compor foram os dos colegas de curso, em especial o texto encaminhado para o processo de seleção para fazer parte da turma. A partir deles, e da discussão sobre eles, eu conheci diversos métodos e possibilidades de escrita que desbloquearam várias possibilidades criativas em mim. Cada um contribuiu de forma bastante consistente para a minha formação.

Mas é fundamental enfatizar que no processo criativo proposto por Diogo Liberano, os textos literários entram como propostas de reflexão e as reflexões (devolutivas) como provocações de criação e (re)criação. Todas as participantes desenvolvem um retorno sobre as características formais, poéticas, temáticas e filosóficas dos textos das outras autoras. Entendemos que o foco cai sobre identificar a proposta de linguagem poética ou de linguagem formal e temática.

Em vários momentos, Diogo chama de *jogo* os procedimentos inventados por ele para estimular a criar essas respostas no âmbito da escrita, na construção de textos como gestos. A nosso ver, esses jogos propostos por Diogo não buscam interpretar, nem esclarecer o texto/projeto, mas descobrir em seu conjunto as potências formais e temáticas do projeto, assim como dos contextos (históricos, filosóficos, existenciais) que informam e atravessam cada projeto, espécie de incógnita ou camada opaca do texto a ser desenvolvido. Por mais que se discuta a resposta aos jogos, eles não visam esclarecer o projeto e tornar a escrita uma expressão transparente dessa intenção.

Como, então, funcionaram essas atividades de provocação, de criação, que Diogo acabou de nomear de "jogos"?

Alguns deles se voltaram para aguçar a sensibilidade poética de todas as participantes em relação aos próprios processos a serem desenvolvidos, por isso o jogo das devolutivas. Sobre esse jogo, Filipe Isensee (2025), participante da quinta turma, nos diz:

> […] Essa devolutiva era feita por nossos colegas, que comentavam o texto recebido a partir de cinco critérios diferentes. A consequência imediata da proposta foi criar um espaço de confiança entre os autores e autoras, que eram convidados a exercitar um olhar menos preguiçoso em relação ao material do outro. Num núcleo composto por 15 pessoas (ou 16, contando com o Diogo), cada autor recebeu 14 visadas distintas da sua criação, uma por encontro. Os critérios mudavam aproximadamente a cada mês, quase sempre incluindo temas debatidos em sala. Assim, tivemos 3 rotações de critérios. A dinâmica foi combinada por Diogo no primeiro encontro e se estendeu durante os primeiros meses de curso.

A resposta de Paula Dias Conrado, aluna da última turma, complementa a de Filipe e nos dá mais detalhes sobre a metodologia do jogo. Ela nos diz:

> Me lembro do JOGO #1, em que avaliamos o texto de entrada de nossos colegas por 16 semanas, a cada semana líamos e avaliamos 1. A ficha de avaliação continha perguntas como 'Que frase do texto você tatuaria?', 'Que frase do texto você apagaria?', 'Sugira um título alternativo', 'Faça uma pergunta ao texto', 'Deixe uma referência (música, filme, texto) que te

> remeta ou que seja pertinente ao texto'. Foi extremamente enriquecedor e profundo receber esse tipo de feedback dos textos produzidos. Muito mais que uma análise formal ou crítica literária, tratava-se de entender a dimensão do impacto que o texto poderia ter na subjetividade de cada leitor (Conrado, 2025).

Acreditamos que esse foco na "dimensão do impacto" não é apenas um traço singular da proposta de Diogo, mas um aspecto intrínseco do gesto de escrever. E mais ainda, há nesse reconhecimento talvez uma marca de nossos tempos, pois a mesma dimensão é enfatizada por Jorge Larrosa e Walter Kohan e citada por Marici Salomão (2018, p. 19) na introdução a seu livro *Sala de Trabalho*:

> A experiência, e não a verdade, é o que dá sentido à escritura. Digamos, com Foucault, que escrevemos para transformar o que sabemos e não para transmitir o já sabido. Se alguma coisa nos anima a escrever é a possibilidade de que esse ato de escritura, essa experiência em palavras, nos permita liberar-nos de certas verdades, de modo a deixarmos de ser o que somos para ser outra coisa, diferentes do que vimos sendo.

Isso não quer dizer que a verdade do escrito não interessa de modo algum. Apenas nos lembra de que o foco de uma escrita poética cai sobre sua capacidade de fazer do enunciado e da enunciação um atravessamento cuja sensação pode ser submetida a todo tipo de reflexão. Nesse sentido, nos parece que esses jogos trazem de modo tanto imagético quanto potencialmente analítico um contexto histórico para o gesto de escrever e estimulam a própria escrita como modo de investigação de sua dimensão situada; uma investigação que escolhe um determinado material temático para submetê-lo a uma vontade formal que é ela mesmo a investigação da escrita com seus próprios meios.

Talvez por isso não se deixou de lado uma familiarização com os diferentes gêneros de escrita e seus efeitos afetivos e intelectuais sobre o/a leitor/leitora. Percebemos isso na atividade relatada por Filipe, que implica transformar um texto dramático em, por exemplo, uma escrita épica ou lírica. (Re)criar e traduzir a essência de um texto na linguagem formal de outro material literário. Procedimentos como esse auxiliam nas construções de pontos de vista e na criação de uma confiança e independência no uso desses gêneros. Percebemos que a forma é tratada como impulso para criar um contexto intelectual estimulante por meio da leitura de textos teóricos e literários os mais diversos, que dialogam em sua visão poética com os projetos das alunas. Os encontros do Núcleo propõem uma zona de contato estimulante e criativa que muito provavelmente leva a discussões reflexivas e até certo ponto teóricas, ao invés de oferecer modelos de escrita

com suas reflexões teóricas prontas. Não são proposições de escrita fechada, mas procedimentos de tensão que possam produzir alguma inquietude na forma da escrita e nas posições éticas enunciadas no texto.

Para além dessa experiência em específico, pensamos que estudar, entender e se apropriar de como funcionam os gêneros literários para posteriormente tensionar essas regras ou até romper com elas é uma ferramenta muito útil para um processo de formação de dramaturgos.

Eu, Winicius Michels, aproveito para compartilhar aqui, sem compromisso, um pensamento que se relaciona com isso de uma forma mais abstrata. Vemos os gêneros e suas formas específicas de escrita como tijolos, podemos construir uma torre, nesse caso um texto, seguindo a norma comum de pôr um tijolo acima do outro. Entretanto, parece muito mais estimulante, por exemplo, pegar um desses tijolos, quebrar no chão e usar os cacos que vão me permitir construir a mesma torre de antes, mas agora de um jeito diferente. Um jeito meu, adequado a minha experiência que (esperamos) também se conecte a uma dimensão social (que não preciso compreender exatamente). Para tornar a escrita essa experiência pessoal, uma experiência com a escrita, faz-se necessário desconstruir formas já existentes, quebrar os tijolos prontos e experimentar com esse gesto.

Queremos dizer que existe um campo de desejo pessoal de criar, se encontrar e se identificar com essa criação; e existe ao mesmo tempo um campo histórico de normas, simbolizações, realidades sociais e discursos filosóficos que rodeiam e permeiam nossa escrita. Como uma forma mais concreta de ver as coisas, podemos relacionar essa metáfora com uma das respostas de Paula Dias, a qual relata sua experiência sobre o JOGO 2. Ela afirma:

> […] Nessa altura estudávamos os gêneros literários da perspectiva tradicional e tivemos de escrever textos de dramaturgia, poesia e prosa a partir das regras convencionais. Achei importantíssimo, pois é necessário conhecer as bases para, então, subvertê-las. E entender o porquê de subvertê-las - não simplesmente mudar pelo tesão em mudar, e sim estudar a função de cada estrutura e operação e, assim, poder escolher com critério a dramaturgia que se quer construir (Dias, 2025).

O jogo da devolutiva para fora do Núcleo

Não houve no Sesi Rio outros núcleos, como de interpretação e direção, tal como estabelecidos na época no Núcleo de Dramaturgia Sesi Curitiba, mas a coordenação de

Diogo era interessada em realizar encontros maiores desses textos com diversos públicos e maneiras de recepção. Por isso foi criada e introduzida pelo Diogo a Semana do Núcleo de Dramaturgia nas atividades do curso. O evento durava uma semana e aconteceu em três edições, durante as atividades da terceira, quarta e quinta turma. Foi realizado em diversos espaços do Oi Futuro na cidade do Rio de Janeiro. A programação do evento reunia uma multiplicidade de atividades, como mesas-redondas e oficinas. Contava com a presença de diversos artistas da cena que eram convidados para atuar, performar, ler, comentar e encenar 15 textos originais selecionados, os quais eram escritos individualmente pelas autoras do Núcleo. Na avaliação de Diogo Liberano, essa iniciativa foi de extrema relevância para a formação desses dramaturgos, propiciando um ambiente de troca direta entre cada autora e seu trabalho com pessoas do meio teatral que pudessem contribuir não só ao próprio processo de criação, mas à percepção de elementos-chave dentro dele. Dessa maneira era possível para as autoras ver seu trabalho no mundo, sendo lido e interpretado por outras vozes que não a sua própria. A fricção com esses novos olhares criou condições para uma transformação tanto do trabalho já escrito, quanto da pessoa que o escreveu.

Esse foco no aguçamento de uma (próprio-)percepção dentro do processo formativo percebemos também no lançamento de um "site-diário" que Diogo colocou no ar antes do evento acontecer pela primeira vez. Esse site visava reunir reflexões sobre o universo dramatúrgico, criar diálogos entre os dramaturgos em formação e autores teatrais já consagrados a partir de cartas escritas sobre os textos produzidos pelos alunos, como também disponibilizar as criações e exercícios que foram usados com a terceira turma do núcleo. Infelizmente o *link* foi desativado para acesso na internet. Em entrevista para a revista Veja Rio, Diogo (Liberano, 2017) pontua sobre a iniciativa:

> Esta criação surgiu com o objetivo de expandir as ações e investigações que estamos realizando; visando permitir que mais pessoas tenham acesso ao que estamos estudando. Acredito que, com o tempo, este site-diário possa virar um arquivo de indagações e reflexões sobre a criação dramatúrgica contemporânea. É, sem dúvida, uma aposta.

O propósito do evento era proporcionar uma devolutiva diversa/diversificada para as autoras do Núcleo. Essa dinâmica de devolutiva sobre os trabalhos também era desenvolvida em sala de aula.

Pensamos que aqui há um aspecto didático muitas vezes negligenciado. A partir de nossas experiências em sala de aula ou laboratórios de escrita e depoimentos de outras pessoas que participaram de projetos semelhantes aos dos Núcleos do Sesi, a capacidade de saber ouvir um texto, seus procedimentos e seu projeto implícito, e poder transformar essa escuta em uma devolutiva estimulante, é uma habilidade-chave para organizar e participar de um curso ou laboratório de escrita. Pedagogicamente falando, é muito rica quando descobrimos o saber de ouvir, pois nos ajuda saber também como falar, como comentar.

Em conversa com Diogo, o questionamos sobre os principais desafios de se realizar um processo formativo de dramaturgos. Destacamos uma resposta que abordava um dos problemas constantes encontrados no caminho: a relação das alunas com as devolutivas sobre seus textos. Diogo conta que encarou esse desafio em todas as suas turmas e reitera que existe um lugar primordial no trabalho da escrita, que é aceitar leituras outras, saber reconhecer que nossa compreensão sobre nossa própria obra não é a única legítima e nem necessariamente a mesma de outra pessoa. Encontramos semelhanças com relação a críticas na revista nomeada Esse Texto,[11] produzida por Diogo juntamente com o dramaturgo Gustavo Colombini. Nesse site, a revista é apresentada como "uma prática de ficção crítica: textos que não explicam o objeto artístico, mas que se deixam afetar por ele, abrindo espaço para múltiplas vozes, formas narrativas e pensamentos que provocam e convocam a leitura. São textos que acontecem entre a coisa artística e a pessoa crítica, entre o real e o literário, entre o corpo e a linguagem" (Esse texto, 2025).

Acreditamos que é preciso sobretudo esse tipo de escuta e de leitura, diferente da devolutiva de um historiador de dramaturgias interessado em situar e interpretar os textos com seus traços formais em seus respectivos contextos sócio-históricos. Exatamente por não se tratar de explicar os textos ou de medi-los a partir de uma norma literária ou de uma característica do contexto socioeconômico, mas de explorar a capacidade de afetação de uma escrita.

[11] Revista de crítica artística criada em 2023 por Diogo Liberano e Gustavo Colombini. Está disponível para acesso de forma online e gratuita com periodicidade quadrimestral neste endereço: https://www.p-l-a-t-o.com/essetexto.

Considerações finais

O formato pedagógico do Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi na cidade do Rio de Janeiro obviamente não é o único formato de ensino de dramaturgia possível para a contemporaneidade. Mas é seu aspecto formalmente aberto e inclusivo que torna essa experiência importante e possivelmente exemplar em termos pedagógicos. Há espaço para o drama e espaço para o não dramático, mas não gratuitamente. Pois, a partir dos depoimentos e procedimentos apresentados aqui, entendemos que, para a criação de um processo formativo de dramaturgos, é interessante pensar o curso de dramaturgia como um curso de diferentes formas de escrita nas quais estão inscritos diferentes modos de estar no mundo. Escritas que visam um horizonte cênico, mas que não o reduzem a uma situação de drama. Diferentes formas de escrever que funcionam como campos de fricção para a escrita das próprias participantes. É interessante que o processo de formação compreenda um currículo como um percurso de pesquisa e investigação que estimule a curiosidade tanto perante o mundo, quanto as formas de escrita que podem expressar essas visões do mundo. O Núcleo nos faz pensar que essa interseção pode abrir um espaço criativo de imaginar outras visões de mundo (e consequentemente outros mundos), sem que esse ponto seja um gesto vanguardista modernista ao estilo europeu, de fugir do mundo empírico, tal como apontado por Huyssen (1986).

Nesse sentido, podemos relacionar os relatos apresentados na dissertação de Silvia Gomez com a entrevista realizada com Filipe Isensee, duas pessoas que participaram de diferentes processos formativos em núcleos de dramaturgia do Sesi, em diferentes lugares e diferentes momentos históricos. Ambos enfatizam a importância de seus respectivos núcleos terem sido um lugar de constante provocação, compartilhamento e exploração mútua de si mesmos e das diferentes formas de escrita. Silvia participou do Círculo de Dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral (CPT), em São Paulo, criado e coordenado pelo diretor Antunes Filho.[12] Em sua dissertação, Gomez traz uma citação da coordenadora do Círculo de Dramaturgia do CPT de 1999 a 2003, Marici Salomão, sobre outro espaço de formação de dramaturgos, o Núcleo de Dramaturgia Sesi-SP, que resume a maneira como propunham o processo formativo:

[12] Antunes Filho foi um importante diretor teatral ligado à renovação estética, política e cênica do teatro brasileiro entre os anos 1960 e 1980. Criador e coordenador do Círculo de Dramaturgia do Centro de Pesquisa Teatral (CPT).

> Além da técnica, do conhecimento teórico, dos processos de análise de texto e escrita, está em jogo algo por trás do sistema: o autor deve ser capaz de inventar-se a si mesmo. Nunca nos interessou formar técnicos que escrevessem de acordo com determinadas regras ou modos específicos de construção. […] Trata-se de ver a si e ao mundo (e dessas duas instâncias em constante fricção), e não de um jeito de escrever. Até porque, não há um jeito de escrever; há sim a vida que se expande em direção a UMA escrita. E uma escrita que se expande em direção a UM ser (Salomão, 2018, p. 41[13] *apud* Gomez, 2024, p. 25).

Sílvia relata sua experiência no Círculo de Dramaturgia:

> Além da cobrança por uma escrita constante, das análises mútuas dos textos dos integrantes e dos filmes e leituras como formação de repertório, a dinâmica no Círculo de Dramaturgia se apoiava no cultivo de uma espécie de autoprovocação, no hábito de colocar em permanente choque referências, percepções e sentimentos. Ler o mundo – pôr-se em movimento com ele (e com as pessoas) para escrever (Gomez, 2024, p. 27).

O relato seguinte de Filipe, assim como o de Sílvia, parte do ponto de vista de aluno e se relaciona diretamente com o de Salomão, mesmo se tratando de um processo de formação distinto. Ele diz:

> Um dos aspectos mais estimulantes do Núcleo era a recusa por uma definição imediata sobre o que é e o que pode a dramaturgia. Acredito que esse princípio norteou nossos encontros e as dinâmicas propostas por Diogo. Logo entendemos, as buscas possíveis, feitas e desfeitas ao longo do percurso, seriam mais instigantes do que a domesticação de uma resposta pronta. […] Com algum distanciamento, seis anos após a minha entrada no núcleo, percebo que o estímulo ao processo e o cuidado com os modos de criação/produção foram a fundação daquele espaço compartilhado. Conduzido por Diogo, o núcleo era um território propício para descobertas coletivas, nas muitas trocas a partir da leitura de textos diversos e na experiência dos jogos, mas que jamais negligenciou as inquietações individuais (Isensee, 2025).

Podemos perceber que mais do que um processo que ensine o que supostamente ("de fato") é dramaturgia, o que realmente faz a formação é a proposta de um processo individual em troca com o coletivo que instigue a vontade e a inquietação de escrever; que prevê a fruição de dramaturgias, apresenta e explora formas de escrita que se relacionam conosco e com o mundo ao nosso redor; escritas que nessa duplicidade se colocam como experimentação, um gesto da ordem do desejo, e como pensamento, um gesto compositivo que reflete no ato da escrita sobre a própria maneira específica de instalar-se no mundo, de

[13] Ver: SALOMÃO, Marici. **Sala de trabalho**. São Paulo: Sesi-SP, 2018. p. 41.

ser essa instalação. Assim, essa escrita pode se configurar ao mesmo tempo social e singular, o que é a nosso ver um critério também eminentemente qualitativo.[14] Propor essa escrita num laboratório ou curso de dramaturgia é propor experimentar a escrita (para a cena ou não) muito além de qualquer manual, como uma viagem inventiva-investigativa sobre si mesmo e os próprios modos de estar conectado ao mundo histórico-empírico por meio das palavras, da escrita, de um texto. O processo de escrita, tal como proposto no Núcleo de Dramaturgia Firjan Sesi sob coordenação de Diogo Liberano, materializou essa investigação.

Referências:

BATLLE, Carles. **El drama intempestivo**. Hacia una escritura dramática contemporánea. Ciudad de México: Paso de Gato, 2020.

CAVALCANTE, Raimundo Lopes. **A literatura vai ao teatro**: o romance em cena de Aderbal Freire-Filho. Tese (Doutorado em Estudos da Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2023. Disponível em: https://app.uff.br/riuff/handle/1/30350. Acesso em: 03 fev. 2026.

CONRADO, Paula Dias. Entrevista concedida a Winicius de Amorim Michels. 10 jul. 2025. Arquivo dos autores.

CORVIN, Michel. **La lecture innombrable des textes du théâtre contemporain**. Montreuil: Editions Théâtrales, 2013.

DELMANTO, Ivan. **A dramaturgia negativa**. Dialética trágica e formação do teatro brasileiro. 528 p. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

DIAS, Diego. Entrevista concedida a Winicius de Amorim Michels. 07 jun. 2025. Arquivo dos autores.

ESSE TEXTO. Revista de crítica artística do Platô. Disponível em: https://www.p-l-a-t-o.com/essetexto.Acesso em: 20 dez. 2025.

HUYSSEN, Andreas. **After the great divide**. Modernismo, mass culture, postmodernism. Bloomington; Indianapolis: Indiana University Press, 1986.

ISENSEE, Filipe. Entrevista concedida a Winicius de Amorim Michels. 24 jun. 2025. Arquivo dos autores.

[14] Esse critério se articula nas reflexões de autores tão diferentes como Roberto Schwarz e Silviano Santiago.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade do consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p.16-26, 1985.

JAMESON, Fredric. Third-world literature in the era of multinational capitalism. **Social Text**, n. 15, p. 65-88, 1986.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac&Naify, 2007.

LIBERANO, Diogo. Entrevista concedida a Winicius de Amorim Michels. 25 dez. 2025. Arquivo dos autores.

LIBERANO, Diogo. Diogo Liberano lança site sobre dramaturgia com colaborações. [Entrevista concedida a Renata Magalhães]. **Veja Rio**, 23 nov. 2017. Disponível em: https://vejario.abril.com.br/coluna/teatroderevista/diogo-liberano-lanca-site-sobre-dramaturgia-com-colaboracoes. Acesso em: 25 nov. 2025.

NEVES, Larissa de Oliveira. **Poética do Teatro Folia**. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.

SALOMÃO, Marici. **Sala de trabalho**. A experiência do núcleo de dramaturgia SESI-British Council. São Paulo: SESI-SP editora, 2018.

SARRAZAC, Jean-Pierre (Org.). **Léxico do drama moderno e contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

SARRAZAC, Jean-Pierre. **Poética do drama moderno**: de Ibsen a Koltés. São Paulo: Perspectiva, 2017.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**: 1880-1950. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

WARWICK RESEARCH COLLECTIVE. **Combined and uneven development**: towards a new theory of world-literature. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.

WRIGHT, Michael. **Playwriting in process**. [s.l.] Hackett Publishing, 2009.

Submetido em: 26 nov. 2025
Aprovado em: 4 mar. 2026