



## Dramaturgia de ocasião: estratégias de popularização de princípios e elementos dramáticos tradicionais

### Occasional playwriting: strategies for popularizing traditional principles and elements of the drama

Adriana Silva Amorim<sup>1</sup>  
Hendye Gracielle Dias Borém<sup>2</sup>

#### Resumo

O presente artigo tem por objetivo apresentar considerações sobre as condições de produção e as estratégias metodológicas utilizadas na criação de textos dramáticos com diferentes características no contexto de funcionamento da CazAzul Teatro Escola enquanto produtora cultural na cidade de Vitória da Conquista, Bahia, entre os anos de 2016 e 2020, em produções voltadas ao que se propõe denominar de “dramaturgia de ocasião”. A partir de duas obras específicas, são apresentados elementos e práticas passíveis de serem facilmente reproduzidos por outros artistas e por arte-educadores em contextos de raro acesso às teorias do drama, ampliando o potencial estético e comunicacional de suas obras. As análises dos elementos da produção dramática estruturam-se a partir dos apontamentos da *Poética*, de Aristóteles, de *Uma anatomia do drama*, de Martin Esslin, e, finalmente, em *As estratégias do drama*, de Cleise Mendes.

**Palavras-chave:** Dramaturgia. Processo criativo. Teatro-empresa. Teatro-escola.

#### Abstract

This article aims to present considerations on the production conditions and methodological strategies used in the creation of dramaturgical texts with different characteristics in the context of CazAzul Teatro Escola operation as a cultural producer in the city of Vitória da Conquista, Bahia state, between the years 2016 and 2020, making a list of elements and practices that can be easily reproduced by other artists and by art educators in contexts of rare access to the dramatic theories, expanding their works' aesthetic and communication potential. The analyzes of dramaturgical production's classic elements are structured based on the notes of Aristotle's *Poetics*, also on Martin Esslin's notes presented in *An anatomy of drama* and finally in Cleise Mendes' *As estratégias do drama* (*Drama strategies*).

**Keywords:** Playwriting. Creative Process. Business Theater. Drama school.

<sup>1</sup> Dramaturga, atriz e professora de Dramaturgia e Argumento & Roteiro no Curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, onde também se licenciou em Teatro. Email: adrianaamorim.uesb@gmail.com.

<sup>2</sup> Produtora teatral e gestora cultural. Bacharela em Direito, com especialização em Educação. Graduada em Cinema e Audiovisual, na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB); pós-graduada em Gestão Cultural, na Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). E-mail: hendye@hotmail.com.

## 1. Introdução

O ofício da pessoa que escreve textos para serem encenados é tão antigo e nobre quanto o próprio teatro. Apesar de a função da dramaturgia ter perdido espaço para a da direção, a partir da metade do século XX, no que diz respeito ao reconhecimento da autoria de um espetáculo, sempre pairou sobre a figura do dramaturgo e da dramaturga uma aura de elevação. Criadora de mundos, personas e situações, essa pessoa é quem escreve em palavras a cena que será vista no palco, em ações. Por isso mesmo entende-se dramaturgia como a escrita da ação. Drama (do grego *drontas* = ação) e turgia (do grego *urgia* = trabalho).

Bem abaixo deste pedestal clássico, sem nenhum glamour, no entanto, encontram-se as pessoas que, muitas vezes sem o saber, exercem o mesmo ofício, ainda que de forma intuitiva, desorganizada (ou organizada de outro modo) em eventos não prioritariamente artísticos e atividades cotidianas, nos espaços mais diversos e prosaicos. Pátios de escolas, auditórios de empresas, refeitórios de fábricas, saguão de agências bancárias são apenas alguns dos lugares de onde se podem ver emergir esses eventos teatrais de pouco ou nenhum reconhecimento.

É nesse contexto que, a convite da CazAzul Teatro Escola<sup>3</sup>, ao longo de quatro anos, realizamos<sup>4</sup> a escrita e encenação de um total de 13 (treze) textos dramáticos, originais ou adaptados, com as mais diversas características formais e temáticas. A dramaturgia, objeto da presente análise, ficou a cargo da dramaturga Adriana Silva Amorim, autora principal deste artigo. A vasta formação em teatro desde a graduação até o doutorado, aprofundando-se nas teorias do drama e nas noções formais e filosóficas do trágico, e a extensa atuação como professora de dramaturgia nos cursos de Licenciatura em Teatro e de Bacharelado em Cinema e Audiovisual na Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), possibilitaram uma profunda investigação no uso de recursos tradicionais e na criação ou reordenamento dos elementos da escrita dramática, resultando em espetáculos que iam muito além das demandas apresentadas pelos contratantes.

---

<sup>3</sup> Núcleo de produção cultural e teatral sediado na cidade de Vitória da Conquista/BA, que atua em diversas frentes relacionadas às artes cênicas, como formação de atores e atrizes, produção de espetáculos teatrais e intervenções cênicas, implementação e gestão de projetos artísticos em empresas, escolas e outras instituições públicas e privadas.

<sup>4</sup> A produção dramaturgical referida neste artigo é de autoria de Adriana Silva Amorim, dramaturga convidada pela CazAzul Teatro Escola, da qual ela foi idealizadora e Conselheira. A gestão dos projetos culturais vinculados aos referidos textos dramáticos foi realizada por Hendye Gracielle Dias Borem, segunda autora deste artigo.

Essa prática tornou possível o acesso de milhares de espectadores a uma dramaturgia urdida a partir de um trabalho cuidadoso e assertivo, quando o que normalmente se esperava era apenas o alcance de objetivos elementares vinculados à temática das peças encomendadas. O impacto nessa audiência dá-se tanto no que diz respeito ao encontro desses espectadores com preciosos elementos estéticos próprios do teatro, quanto à possibilidade de conhecer outras narrativas possíveis sobre abordagens tradicionais, conceitos e comportamentos sociais, como aquelas relacionadas às questões de gênero, relações de poder, formatos de família, aspectos étnicos de personagens e seus intérpretes, entre muitos outros.

Entende-se, a partir dessa experiência, que a garantia de alguns elementos básicos amplamente estudados nas teorias do drama favorece o impacto positivo da apreciação estética, além de qualificar o trabalho dos demais artistas envolvidos. O valor social desse impacto associa-se diretamente à capacidade de gerar uma oportunidade formativa estética e social a partir de uma ação na qual o espetáculo teatral seria apenas entretenimento ou ferramenta para um objetivo majoritariamente pragmático, elevando o acontecimento a uma experiência potencialmente transformadora. Sendo a garantia de alguns desses elementos razão do melhoramento da experiência, é mister organizar este conteúdo de modo a permitir a reprodução de seus efeitos em outros espaços, por outros agentes, através de projetos planejados e exequíveis.

A pesquisa bibliográfica realizada para construção do presente artigo resultou no contato com material acadêmico publicado sobre produções dramáticas específicas, dentro de um determinado contexto. Esse material, no entanto, envolve majoritariamente experiências pedagógicas que fazem uso, geralmente, de jogos de improvisação teatral ou jogos de criação literária, mediados por um professor ou professora. Quando pesquisado sobre práticas de “teatro-empresa” ou “teatro corporativo” os resultados demonstram que as pesquisas dedicam-se, geralmente, a refletir sobre os efeitos do teatro no conjunto de trabalhadores e trabalhadoras que têm contato com atividades práticas envolvendo criação, trabalho coletivo e consciência corporal. As pesquisas sobre o tema são realizadas, quase sempre, a partir das áreas da Administração. Raro é o material acadêmico produzido no âmbito da pesquisa em Teatro que trate diretamente da produção dramática no contexto do presente artigo. Diante desse fato e em função da diversidade dentro da qual a chamada “dramaturgia de ocasião” opera, o conceito foi

criado originalmente para abarcar as práticas analisadas a partir de critérios específicos de construção de textos para o teatro, dentro de demandas próprias, tanto temáticas quanto formais, apresentadas à dramaturgia.

## 2. A ocasião e a criação dramatúrgica

Os processos criativos têm início a partir dos mais variados estímulos, atendendo a diferentes demandas. Uma ideia pode se apresentar para o artista de uma forma inesperada, supostamente surgida do nada. Pode surgir a partir de uma imagem, de uma situação cotidiana, de uma experiência dolorosa ou agradável, ou mesmo da tentativa pessoal de responder a uma insistente pergunta filosófica. Uma obra de arte pode representar, para quem a cria, a concretização de uma ideia, a defesa de uma tese, a exposição de uma premissa. Pode servir para calar vozes internas, para fortalecer uma carreira, para gerar renda. Inspiração e objetivos são sempre os mais diversos. Entre tantas origens possíveis, há produtos estéticos que nascem especificamente de uma demanda externa, funcionando esta não apenas enquanto disparador de objetivo específico, mas também como elemento potencialmente inspirador.

É nesse sentido que aqui empregamos o vocábulo “ocasião”, entendendo-o como uma condição favorável para que se construa um texto dramático, compondo a expressão “dramaturgia de ocasião”, que seria o efetivo exercício de escrita da cena sob encomenda, para ser executada no palco como parte de um projeto mais amplo, realizado por instituições que desejam empregar recursos artísticos para atingir objetivos que estão fora do campo estritamente estético, normalmente de caráter mais pragmático ou lúdico. Por texto dramático, ou drama, compreende-se todo texto construído dentro de uma estrutura literária cuja principal finalidade é ser executado enquanto cena, independente de seu gênero teatral (comédia, drama, tragédia, farsa, entre outros). Sobre a distinção e a coexistência entre drama e teatro e sobre o exercício da dramaturgia, Cleise Mendes (1995, p. 38-39, grifo da autora), em *As estratégias do drama*, afirma:

Embora artes distintas, o drama e o teatro exercem uma pressão recíproca. O encenador tem no texto uma predeterminação de linhas e de significados: caracterização das personagens, relação entre elas, agrupamentos formados em função do conflito, tudo isso antecede às imagens e ao jogo cênico, formado por elementos linguísticos e

extralinguísticos. O dramaturgo, por seu turno, considera ao escrever o teatro de *teatralidade* de sua obra, e isso pode orientar escolhas e ênfases.

Deste modo, a escrita dramática e a direção cênica efetivadas a partir da encomenda de um espetáculo teatral, ao contrário do que é possível presumir, podem ser uma jornada altamente desafiante do ponto de vista das temáticas a serem abordadas e do uso criativo e cuidadoso dos elementos próprios da linguagem. O primeiro passo dessa jornada talvez seja não subestimar o espectador que vai assistir a essa obra. Idealizar um espetáculo que será apresentado a uma plateia pouco habituada à apreciação do teatro pode representar uma inestimável oportunidade de conquistar um público que, em outras ocasiões, talvez não se permitisse a experiência de assistir a um espetáculo teatral. Uma vez sendo parte de uma plateia de teatro, o espectador pode vivenciar um potente evento coletivo e, por isso mesmo, transformador.

Ciente deste desafio e desta oportunidade, a prática da “dramaturgia de ocasião” analisada aqui tende a operar a partir dos conceitos clássicos do drama, por compreender que os desideratos práticos já expostos serão efetivamente alcançados dentro de uma engenharia dramática supostamente simples, ainda que assentando-se sobre princípios eventualmente já superados pelo teatro contemporâneo, como a apresentação de um conflito, o desenvolvimento de personagens com objetivos específicos e obstáculos identificáveis pelo público, além de desenlaces claros, sejam eles previsíveis ou surpreendentes. Tal escolha visa alcançar mais rapidamente o público-alvo, promovendo um diálogo o mais direto possível com cada espectador, não apenas no sentido de transmitir a mensagem que a ele deve chegar, mas também promovendo a sensação de domínio e plena capacidade de leitura daquilo que lhe está sendo apresentado. Desta feita, os conceitos aqui aludidos não dialogam com as discussões mais recentes e arrojadas sobre modos de criação dramática e mesmo sobre o próprio conceito de drama. Entendemos que tanto o público dos espetáculos quanto o público almejado por este artigo – quais sejam, agentes teatrais que atuem em cidades do interior e possam se beneficiar dos exemplos e debates apresentados – vivenciam experiências teatrais nas quais esses conceitos tradicionais, ainda que aparentemente ultrapassados em outros contextos, fazem total sentido e repercutem em efeitos positivos nas práticas artísticas e profissionais de teatro-empresa, teatro corporativo, eventos institucionais e situações correlatas.

Quando uma instituição contrata um coletivo que possa produzir uma cena teatral, ela sabe, ainda que intuitivamente, que os efeitos de uma encenação sobre uma determinada plateia é altamente impactante em diversos sentidos; e opta por esse recurso justamente por compreender que a experiência teatral potencializa alguns dos seus principais objetivos, porque insere seu público diretamente no tema, não apenas enquanto receptor de uma determinada mensagem, mas como testemunha daquela realidade concreta, embora ficcional, que se desenrola em sua frente. Diante de uma cena teatral o espectador se alia aos personagens, se envolve com seu percurso, com seus erros e acertos, sentindo com eles medos e superações, tristezas e encantamentos. Martin Esslin (1978, p. 21), em *Uma anatomia do drama*, propõe uma compreensão sobre o efeito altamente específico do drama:

Podemos dizer que o drama é a forma mais concreta na qual a arte pode recriar situações e relacionamentos humanos. E essa natureza concreta deriva do fato de que, enquanto que qualquer forma narrativa de comunicação tende a relatar acontecimentos que se deram no passado e já estão agora terminados, a concretividade do drama acontece em um eterno presente do indicativo; não então e lá, mas agora e aqui.

Esslin ressalta, além das características literárias do drama, que lhe conferem a concretude do presente efetivada na ação desenrolada diante de nossos olhos, o fator ritualístico do teatro, que, ao unir diferentes espectadores num mesmo espaço, lugar e situação, qualifica este encontro, elevando-o de mera reunião a uma experiência coletiva potencialmente transformadora:

No ritual, como no teatro, uma comunidade humana experimenta e reafirma sua identidade. Isso torna o teatro uma forma política porque preeminentemente social. E é da própria essência do ritual que ele não só ofereça à sua congregação (ou em termos teatrais, sua plateia) uma experiência coletiva de alto nível espiritual, como também, em termos muito práticos, lhes ensine ou relembre seus códigos de conduta, suas regras de convívio social. Todo drama, portanto, é um acontecimento político: ele ou reafirma ou solapa o código de conduta de uma sociedade dada. (ESSLIN, 1978, p. 32)

A esta altura, entende-se que articular de maneira cuidadosa os elementos estéticos na criação do produto encomendado se torna uma premissa. Ainda nesse sentido, evitar prévio julgamento sobre o assunto objeto da demanda, sem adjetivá-lo de menos valoroso ou com menor potencial criativo, também é fundamental para garantir um processo

criativo saudável. Tendo a forma, na experiência artística, via de regra, primazia sobre o conteúdo, todo e qualquer tema, por mais simplório ou tolo que possa parecer a princípio, é passível de ser tratado de forma sublime, como deve ser na experiência artística. É a forma como os elementos artísticos vão se organizar que vai interferir na qualidade da obra final e no modo como o tema será, nela, apresentado.

Compreendido que não há público dispensável nem tema menor, listamos algumas condições relacionadas à pessoa responsável pela construção deste texto dramático. A primeira delas, altamente pessoal, interfere, sobremaneira, na criação de qualquer obra artística: diz respeito ao desenvolvimento de um repertório próprio, que possa ser vasto e diverso, construído a partir da experiência de fruição de obras diversificadas que tenham vinculação com o universo dramático, como peças de teatro (encenadas ou lidas em suas publicações literárias), filmes, séries e telenovelas. Também a leitura de obras ficcionais da literatura em prosa (contos, novelas e romances) ou ainda de histórias em quadrinhos e literatura de cordel, configura-se como experiência de contato com a natureza narrativa e seus códigos. Não menos relevante, neste contexto, é a capacidade de leitura de seu próprio entorno, buscando nas pessoas e situações comuns que o cercam, personagens e tramas em potencial, analisando suas características, seus modos de existência e os discursos que emergem de suas falas e ações. Acostumar-se aos elementos mais fundamentais do drama, pela simples apreciação e leitura, pode propiciar não apenas a compreensão do potencial discursivo de cada elemento em si, dentro de uma semiótica própria, mas também das infinitas possibilidades de organização destes mesmos elementos a fim de construir uma mensagem facilmente cognoscível e altamente relevante do ponto de vista da experiência estética, compreendida de forma mais estendida. A autora ou o autor do texto encomendado terá mais elementos para combinar em sua criação focada num objetivo bastante claro, quanto maior for seu repertório de leitura.

A segunda condição que se impõe é ter em mãos as informações básicas para o processo criativo de uma “dramaturgia de ocasião”. Essa dramaturgia apresenta alguns elementos próprios e práticas específicas que vinculam suas principais características ao contexto em que são criadas. É importante identificarmos, nesta relação, os **sujeitos envolvidos** e os **dados condicionantes** da produção artística.

Os **sujeitos envolvidos** diretamente na produção da “dramaturgia de ocasião”, em regra, são três: (1) O dramaturgo ou dramaturga, que é a pessoa que vai escrever o texto a

ser encenado pela (2) produtora, seja um núcleo de produção cultural, um artista individualmente ou um grupo de teatro, que solicita a produção de um texto original ou adaptado a pedido da (3) instituição demandante, que é quem primeiro idealiza a apresentação e finalmente a exhibe, estando, portanto, no início e na finalização do processo criativo. Em alguns casos, a pessoa que vai executar a tarefa de construir a dramaturgia é a mesma que dirigirá a cena e também produzirá o evento cênico, sobretudo em pequenas cidades do interior, nas quais a economia criativa local é frágil e os artistas operam em evidente desamparo legal e financeiro. Em cidades onde existem produtoras culturais, escolas de teatro e grupos já estabelecidos, com diferentes profissionais operando em diversas atividades criativas, a relação entre a(o) dramaturga(o) e a empresa demandante costuma ser mediada pela já mencionada produtora contratante.

Os **dados condicionantes**, por sua vez, dizem respeito a informações relacionadas à empresa que solicitou o produto, ao objetivo imediato, ao perfil do público e também às condições disponíveis para a criação cênica. É fundamental que, antes de começar a produzir seu texto, a autora ou o autor esteja de posse dos dados listados a seguir, para que a produção tenha início a partir das condições existentes para sua viabilização, evitando, dessa forma, que haja necessidade de grandes alterações ao longo do processo criativo ou que se conceba um produto artístico cuja realização revele-se inviável no contexto da instituição demandante.

No que se refere à instituição que solicita o serviço, as principais informações que devem estar disponíveis antes do início da criação dramática são:

- a **Perfil da instituição e do evento:** O perfil da instituição começa a delinear o que virá a ser o texto dramático. Há empresas com perfil altamente técnico, como indústrias; outras que lidam com pesquisa científica e saúde, como clínicas e laboratórios; algumas que lidam com questões políticas e sociais, como sindicatos e associações, e outras que lidam com educação e cultura, como escolas e livrarias, para citar os exemplos mais recorrentes.
- b **Público-alvo:** Dentro de cada instituição há diferentes setores de atuação que contam com os mais diversos perfis de funcionários e clientes. Em uma indústria, por exemplo, o público-alvo pode ser os funcionários da fábrica ou sua diretoria ou ainda um grupo específico de clientes. Um sindicato pode contratar uma cena para

seus membros ou para o público externo, vinculado à sua atuação. Uma escola pode pedir um produto a ser apresentado para seu quadro de docentes, para estudantes e/ou suas famílias. Saber sobre o público-alvo, sua relação com a instituição, suas características sociais, seu repertório cultural permite ao dramaturgo ou à dramaturga utilizar uma linguagem compatível com a capacidade de fruição e com a expectativa de quem assiste, inserir referências e construir personagens e tramas que sejam, possivelmente, mais eficazes.

- c **Objetivo da encenação:** Além de permear os elementos da criação, o objetivo pretendido pela instituição com a contratação do serviço artístico pode sinalizar um esboço para personagens, conflitos e intrigas. A relação entre protagonista e antagonista provavelmente passará pelos objetivos do projeto como um todo e alguns conceitos e informações que devem ser passados para a audiência deverão ser inseridos no texto.
- d **Margem orçamentária e condições para apresentação:** Ainda que a execução da cena não seja atribuição do dramaturgo ou da dramaturga, é importante ter em mente qual a margem orçamentária a ser investida no produto. Essa margem revela não apenas os limites de criação de cenários, figurinos, efeitos especiais, como também, em caso de grandes orçamentos, indicam a expectativa da instituição contratante, que pode desejar um espetáculo com efeitos especiais e pirotecnia para impressionar seu público.
- e **Duração que a cena deve ter:** Informação determinante para que o dramaturgo ou dramaturga possa desenrolar sua ação dramática, observando os tempos de apresentação das personagens; instauração, desenvolvimento e resolução do conflito.
- f **Possíveis restrições temáticas:** Ciente de que o processo criativo da “dramaturgia de ocasião” tem limites previamente definidos, conhecer o que deve ser evitado tem tanta importância quanto saber o que deve ser dito. Dentro dos limites ideológicos do dramaturgo ou dramaturga, é importante compreender que possivelmente alguns temas devam ser evitados, como temas religiosos, princípios éticos específicos ou inclinações político-partidárias. Também podem dizer respeito a algo que seja do cotidiano da instituição ou que remeta, de alguma forma, a instituições concorrentes. Ter a consciência de que aqui se trata de exercer a dramaturgia

enquanto uma experiência profissional específica evita uma possível frustração de quem escreve, além de diminuir as chances de problemas entre as partes envolvidas.

As informações e os dados condicionantes apresentados acima dizem respeito diretamente à instituição que solicita à produtora um determinado produto teatral. A realidade desta produtora também demanda alguns dados condicionantes próprios, que devem ser observados para a criação do texto dramático. De ordem mais técnica do que temática, são estes alguns dos dados condicionantes vinculados à produtora contratante:

- g **Perfil do elenco disponível:** Essa informação é a base da criação “de ocasião”, pois é a partir dela que serão construídos os personagens e, por conseguinte, o drama. Em alguns casos não há limite de elenco e a produtora contratará quantos atores e atrizes sejam necessários. Na maioria das vezes, no entanto, há um elenco fixo disponível e, ainda que haja a possibilidade de contratação de um ou outro intérprete, o dramaturgo ou dramaturga deverá criar a partir daquele elenco existente. Além da quantidade de personagens, pode-se operar também com cenas em que um mesmo ator ou atriz possa representar mais de um papel. Gênero, idade, etnia, porte físico dos intérpretes também devem ser conhecidos pelo autor/autora, para que de algum modo garanta a plausibilidade da cena, já que na maioria das vezes a instituição contratante tem uma visão um pouco mais realista e tradicional da cena que deseja exibir.
- h **Prazo para entrega do texto:** Saber quanto tempo tem para criar é fundamental para que o artista dimensione as proporções de sua obra e o percurso de seu processo criativo. Este prazo deve ser definido entre dramaturgo ou dramaturga e a produção, a partir do prazo de apresentação do produto final, levando em consideração as necessidades de ambas as partes. Também deve ser definido previamente se o dramaturgo ou dramaturga trabalhará em possíveis alterações no texto durante o processo de montagem, ou se sua participação encerra-se com a entrega da versão final do texto, antes da encenação.
- i **Tempo disponível para ensaios:** Dentro do prazo de entrega do produto final deve ser observado o tempo disponível para os ensaios, pois disso resultará algum nível

de especificidade de algumas cenas. Sabendo a realidade do grupo, já que algumas vezes seus membros têm outras atribuições como trabalho e/ou escola, o dramaturgo ou dramaturga pode ajustar as necessidades da obra no que diz respeito à facilidade ou dificuldade dos textos a serem decorados, à possibilidade de ensaios escalonados, à inclusão de canções originais ou adaptações executadas ao vivo, coreografias que demandem ensaios coletivos, projeção de material audiovisual que demande sua produção e o ensaio com este elemento, entre outros recursos que requeiram mais ou menos tempo de preparação.

Os dados acima, ainda que pareçam demasiadamente técnicos, são fundamentais no exercício de criação de um produto tão específico. Ao contrário do que possa parecer, conhecer essas condições previamente confere maior liberdade ao dramaturgo ou à dramaturga, que poderá produzir dentro de um universo limitado, porém previamente conhecido, dentro do qual sua obra poderá se expandir.

### **3. Ação dramática e personagem: os elementos fundamentais do drama**

Operando com algumas das mais elementares estruturas dramáticas, a “dramaturgia de ocasião” busca, na segurança da tradição literária, estratégias de construção de um drama que seja ao mesmo tempo eficaz, do ponto de vista de seus objetivos, e primoroso, do ponto de vista da qualidade estética do produto final. Historicamente, é em Aristóteles que vamos encontrar as mais fundamentais considerações sobre a criação dramática, apresentando elementos que até hoje são utilizados na produção de diferentes obras. Muitas dessas ferramentas e princípios foram recorrentemente utilizados na produção de experiências de “dramaturgia de ocasião”, apresentando bons resultados no que diz respeito a alcançar os objetivos de cada projeto, recebendo um retorno positivo do público e das instituições contratantes. Também se revelaram passíveis de serem utilizados com relativa simplicidade em contextos semelhantes. A alguns destes elementos se deve dedicar especial atenção na construção do drama.

No capítulo VI da *Poética*, Aristóteles, ao tratar dos elementos fundamentais da tragédia, afirma:

E como a tragédia é a imitação de uma acção e se executa mediante personagens que agem e que diversamente se apresentam, conforme o próprio carácter e pensamento (porque é segundo estas diferenças de carácter e pensamento que nós qualificamos as acções) daí vem por consequência o serem duas as causas naturais que determinam as acções: pensamento e carácter; e, nas acções [assim determinadas] tem origem a boa ou a má fortuna dos homens. Ora, o mito é a imitação de acções; e por 'mito', entendo a composição dos actos, por carácter o que nos faz dizer das personagens que elas têm tal ou tal qualidade; e por 'pensamento' tudo quanto digam as personagens para demonstrar o quer que seja ou manifestar sua decisão. (ARISTÓTELES, 1994, p. 110-111)

A ação dramática deriva do **mito**, que no contexto das tragédias clássicas mantinha, de fato, relação direta com os mitos originários, compartilhados pelo público que assistia às encenações, mas que foi sendo transmutado em novos termos e conceitos. **Fábula** é o termo que vai substituindo a noção de **mito** e, ordinariamente, pode ser compreendida como a história que é apresentada em cena. Interessam-nos diretamente, neste contexto, as noções de **personagem** e **ação**, já que elas definem o eixo no qual será estruturada a cena. A experiência da “dramaturgia de ocasião”, conforme realizada e analisada até aqui, opera na maioria das vezes com o modelo clássico de construção dramática e, portanto, da forma como compreende o personagem dentro do drama. Neste modelo a relação entre a personagem e suas ações é bastante íntima, estando diretamente vinculados.

No que se refere à construção da **intriga**, que é a sequência de ações através das quais se dará o conflito, os acontecimentos devem estar bem desenvolvidos a partir de uma relação de causalidade, quando uma situação acontece por causa de outra e resulta numa nova situação, todas elas envolvendo-se com a ação principal. “Porque é muito diverso acontecer uma coisa por causa de outra, ou acontecer meramente depois de outra” (ARISTÓTELES, 1994, p. 117). O **conflito principal**, por sua vez, é o confronto do objetivo principal de uma personagem com um obstáculo específico, podendo este estar representado por outra personagem, denominada de antagonista, ou por forças e eventos naturais que desviem a personagem principal do curso de seu objetivo.

Sobre a personagem, é indispensável registrar que é em sua pele que será erigida a ação dramática. Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro*, no item 3 do verbete **ação**, que trata da **ação da personagem**, ressalta que “desde Aristóteles está aberta a discussão sobre a primazia de um dos termos do par ação-caracteres. É natural que um determine o outro e reciprocamente, mas as opiniões divergem sobre o termo maior e a contradição” (PAVIS, 2008, p. 4). Isso significa dizer, no contexto da “dramaturgia de ocasião”, que para se

construir uma história que será encenada a uma plateia bastante específica, composta por espectadores com características próprias e comuns, será indispensável a construção de personagens bem definidas, com relações bem estabelecidas, objetivos e características evidentes, de modo a tornar estes elementos fácil e rapidamente compreendidos pela plateia, buscando causar imediata empatia e eficaz compreensão da mensagem.

O elemento estruturante das personagens e responsável pelo estabelecimento das relações entre elas é o **diálogo**, “forma fundamental e exemplar do drama” (PAVIS, 2008, p. 93). Além de apresentar informações indispensáveis para a compreensão da história, de caracterizar personagens pelo conteúdo do que é dito e pela forma como falam, o diálogo, que se dá na relação entre as **réplicas** (falas das personagens), sustentam as ações, atribuindo-lhes sentido.

A fábula, que é a própria ação dramática, será desenvolvida, segundo o modelo aristotélico, a partir de etapas da cena. Essas etapas, que à época dos grandes tragediógrafos eram divididas em “prólogo, episódio, êxodo, coral – dividido, este, em párodo e estásimos” (ARISTÓTELES, 1994, p. 119), foram reduzidas, ao longo do tempo, a “começo, meio e fim” ou “apresentação, desenvolvimento e resolução”. Ainda que essa estrutura pareça relativamente simples, assegurar que o drama seja assim desenvolvido é primar por uma estrutura mínima que lhe garanta unidade e segurança. Cada uma dessas partes tem sua própria finalidade dentro da estrutura do drama. No começo, ou apresentação, o espectador deve ter contato com as personagens do drama, suas características relevantes para a trama, seus objetivos e as relações entre eles. O final desta etapa se dá com a instauração do conflito, representada pelo confronto entre o objetivo do protagonista e seu primeiro obstáculo. A partir daí, tem início a segunda etapa, meio ou desenvolvimento. Nela, protagonista e antagonista deverão se relacionar de modo a desenvolver a trama. O final da segunda parte também é conhecido por ápice do conflito, ou clímax, que é quando a tensão entre o objetivo e o obstáculo atinge seu ponto mais alto, dando origem à terceira parte, final ou resolução, que é onde saberemos se o protagonista atingiu ou não seu objetivo e o que acontece aos envolvidos após o desenlace do nó, que era o conflito principal.

É no desenvolvimento da intriga que podem ser incluídos alguns elementos dramáticos que têm função específica nos objetivos da “dramaturgia de ocasião”. O uso de efeito cômico, por exemplo, é altamente recomendado por sua capacidade de adesão da

plateia, pela rapidez e eficácia com que apresenta informações relevantes e por gerar conteúdo que será comentado pelos espectadores quando terminada a cena, garantindo a repercussão do tema. São recursos eficazes, também, aqueles que dizem respeito à comunicação de um determinado conteúdo, como falas internas, que seriam os pensamentos em voz alta, os solilóquios, ou a fala da personagem diretamente para a plateia, que são os chamados apartes, além dos diálogos entre as personagens principais e as personagens coadjuvantes, que dão a saber os pensamentos e planos do protagonista.

No universo da “dramaturgia de ocasião”, é mister registrar que fazer um uso consciente desse mecanismo de comunicação para corrigir distorções históricas referentes a relações de gêneros e étnicas é uma atuação política. Recolocar identidades específicas em posições sociais que a tradição literária reservou a homens, brancos, héteros e cisgêneros; subverter estereótipos durante tantos anos reforçados pela escrita dramaturgical, dentro das possibilidades que a encomenda permite, pode ser uma das nobres atribuições da “dramaturgia de ocasião”. Personagens femininas e personagens não brancas em posição de comando ou atuando em áreas técnicas, acadêmicas e científicas, sem que isso pareça uma exceção ou um fato fora da natureza da cena, é uma estratégia poderosa na tarefa que a dramaturgia pode cumprir de colaborar com uma reeducação social e cultural em meios nos quais talvez o discurso hegemônico da televisão e do cinema industrial seja o único acesso de parte do público. Toda personagem pode e deve ser um ato político.

#### **4. Utilização prática dos elementos dramáticos na chamada Dramaturgia de Ocasião: dois exemplos**

Dentre as treze experiências de “dramaturgias de ocasião” criadas pela CazAzul Teatro Escola, e trabalhadas pelas autoras, serão aqui apresentados dois exemplos de utilização dos conceitos e elementos sistematizados acima, escolhidos entre instituições de perfis diferentes e com objetivos distintos.

#### 4.1 Cena: “Ah é, esqueci”.

**a** Dados condicionantes:

**Período:** Agosto de 2019.

**Instituição solicitante:** Educandário Santa Rosa (escola de educação infantil).

**Objetivo:** Construir um texto sobre a relação entre pai e filho que possa envolver as crianças e os adultos que participarão do evento de comemoração do Dia dos Pais.

**Condições gerais:** 1 ator adulto, 1 ator criança e 1 atriz adulta. Palco pequeno - área de shopping center, necessidade de microfonização. Prazo de 12 dias para entrega do produto final, sendo 4 dias para construção do texto. Baixo orçamento.

**b** Criação dramatúrgica:

**Sinopse:** Luiz (representado por um ator) mora com seu filho Pepe (ator infantil) e seu pai Anísio (atriz), que cuida do neto enquanto o filho trabalha. Depois de uma série de pequenos esquecimentos do pai, Luiz é surpreendido com o diagnóstico de Alzheimer. A partir daí, Luiz intensifica a presença e atenção para sua família.

**Elementos sociopedagógicos inseridos no texto:** Educação doméstica: pai pede ao filho para tirar a mesa do café e arrumar o próprio quarto. Estreitamento de laços afetivos: neto e avô brincam juntos, de jogos eletrônicos e de bola; avô ajuda neto na tarefa de casa; neto ouve com atenção as histórias antigas do avô; Luiz pede desculpas ao pai por ter ficado nervoso e gritado com ele.

**Elementos dramatúrgicos que colaboram com a encenação:** menor número de falas, sendo estas curtas e de fácil memorização para o ator infantil. Utilização da *gag*<sup>5</sup>: “Ah é, esqueci”. Inserção de conversa ao telefone, que ajuda a incluir outro personagem sem necessidade de mais um ator ou atriz, sendo também um recurso para apresentar alguma informação indispensável à trama.

**Deslocamentos de papéis e relações tradicionalmente apresentadas em narrativas:** Composição contemporânea de família: criança mora com o pai e o avô, que

---

<sup>5</sup> “Gag: do inglês norte-americano gag: efeito burlesco (...). Jogos de cena, que contradizem o discurso e perturbam a percepção normal da realidade.” (PAVIS, 2008, p. 181). O efeito acontece, neste espetáculo, quando todos os personagens, em situações distintas, fazem uso da frase-título “Ah, é esqueci”.

cuidam de sua criação. A mãe mora fora, viaja e fica com o filho com frequência. Pai e mãe separados têm uma relação saudável e de amizade.

c Desenvolvimento da ação dramática

**Início (apresentação das personagens e sinalização do conflito):** cena inicial com música instrumental apresenta o cotidiano das personagens. Luiz sai para trabalhar, deixa Pepe com Anísio e dá instruções de pequenas tarefas. Pepe e Anísio conversam sobre jogos e lembranças do avô. Avô esquece onde colocou os óculos e comenta que tem andado esquecido. Novo episódio de esquecimento.

**Meio (instauração do conflito principal):** Luiz recebe o diagnóstico de Alzheimer do pai. Encontra fogão aceso esquecido por Anísio e percebe que deverá dar mais atenção ao pai.

**Fim (resolução do conflito):** Luiz conversa com a ex-esposa e elabora plano com a família para cuidar de Anísio. Luiz decide não ir ao trabalho e não levar Pepe à escola para passar o dia com Anísio, fazendo o que ele mais gosta, que é fotografar. Saem para passear os três juntos e prometem cuidar uns dos outros para sempre.

#### 4.2 Cena: “Segurança é tudo”

a Dados condicionantes:

**Período:** outubro/2018.

**Instituição solicitante:** RHI Magnesita (indústria de mineração).

**Objetivo:** Apresentar, de forma lúdica, normas e procedimentos de segurança adotadas pela empresa de modo a diminuir o número de acidentes em campo.

**Condições gerais:** 2 atores e 1 atriz. Palco sem condições técnicas de iluminação e cenografia, necessidade de microfonação. Prazo de 20 dias para entrega do produto final, sendo 7 dias para construção do texto. Orçamento adequado. Solicitação de utilizar equipamento de segurança da empresa como adereços de figurino.

## **b** Criação dramatúrgica:

**Sinopse:** Marcos, que desde o emprego anterior não tem muita atenção aos procedimentos de segurança, deve participar dos eventos de formação e ficar atento às normas da nova empresa, já que sua esposa Cida está preocupada com o acidente de trabalho que um ex-colega de Marcos sofreu e está passando por problemas financeiros. Lucas deve garantir que Marcos entenda a importância das regras de segurança, pois sua chefe, Dra. Fernanda, precisa garantir a meta de segurança da empresa.

**Elementos sociopedagógicos inseridos no texto:** Além de apresentar a lista de equipamentos de proteção individual (EPIs) e das atividades indispensáveis no dia a dia da fábrica, alguns elementos foram introduzidos no texto, como uma postura polida e humanizada dos chefes com seus subordinados, um relacionamento afetuoso e igualitário entre esposa e marido, buscando não reforçar relações de opressão de qualquer ordem.

**Deslocamentos de papéis e relações tradicionalmente apresentadas em narrativas:** Com elenco formado por dois atores e uma atriz e com um público formado por operários exclusivamente homens, a dramaturgia optou por delegar a posição de chefia a uma personagem feminina, que comanda uma equipe composta por homens, buscando desconstruir a ideia de que postos de chefia são ocupados apenas por homens.

**Elementos dramatúrgicos que colaborem com a encenação:** As cenas em que a atriz desempenha dois papéis foram coladas distantes de modo a fazer com que a atriz tivesse tempo de alterar o figurino. Os diálogos entre as duplas de personagens dá margem a serem apresentadas de forma orgânica no interior da intriga – considerando os equipamentos, procedimentos e eventos aos quais os funcionários que assistiam à peça deveriam estar atentos.

## **c** Desenvolvimento da ação dramática:

**Início (apresentação das personagens e sinalização do conflito):** Marcos sai de casa para seu primeiro dia de trabalho. Cida, sua esposa, ajuda-o a se lembrar do que ele deve levar (EPIs), além de comentar o acidente do ex-colega e da situação em que sua família se encontra. Marcos chega à empresa e se mostra um pouco avesso aos procedimentos de segurança.

**Meio (instauração do conflito principal):** Lucas precisa convencer Marcos de que as estratégias de segurança da empresa são importantes e devem ser conhecidas e aplicadas. Marcos aceita ir ao evento de formação

**Fim (resolução do conflito):** Dra. Fernanda verifica com Lucas se Marcos está se adequando ao padrão de segurança da empresa. Marcos retorna do evento convencido de que a questão da segurança é importante e decide por participar da divulgação dos eventos e procedimentos. Em conversa final entre os três, são repetidas as informações distribuídas ao longo da cena, para reforçar sua compreensão.

## 5. Aspectos conclusivos

A partir da sistematização crítica dos dados, práticas e conceitos relacionados à produção de obras identificadas como “dramaturgias de ocasião”, foi possível elaborarmos direcionamentos práticos para aqueles que também se dediquem a produzir semelhantes trabalhos. Muito além disso, foi possível revisitar noções aristotélicas do drama e articulá-las com as estratégias de comunicação com públicos variados, de reposicionamento político, de reeducação social, cultural e estética.

A reflexão sobre a experiência recorrente das autoras na escrita dramática e sua viabilização cênica possibilitou a elaboração conceitual da chamada “dramaturgia de ocasião”, com seus dados condicionantes, seus aspectos técnicos, artísticos e teóricos, partindo da premissa de que não existe público dispensável tampouco tema estéril, de que o repertório eclético e a capacidade de leitura do entorno são fundamentais para o trabalho criativo e eficaz. Foi possível verificarmos como a demanda por espetáculos teatrais, advinda de instituições normalmente não identificadas como agentes culturais, pode representar uma rica oportunidade de exercício da escrita dramática, de formação de público para as artes narrativas e do espetáculo, de abordagem responsável de temas e situações muitas vezes delicadas, nos contextos das instituições demandantes.

O período de colaboração entre as autoras e o núcleo de produção teatral forneceu provas empíricas suficientes para se concluir que, mesmo em contextos prioritariamente não artísticos, é possível a criação de peças teatrais ética e esteticamente cuidadosas, sem descurar das expectativas da instituição demandante, das limitações financeiras e circunstanciais do projeto e dos objetivos práticos de sua elaboração.

## Referências

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994.

ESSLIN, Martin. **Anatomia do drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

MENDES, Cleise Furtado. **As estratégias do drama**. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1995.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SOUSA, Eudoro de. Prefácio, introdução, comentários e apêndices. In: ARISTÓTELES. **Poética**. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1994. p. 81-101.

Submetido em: 10 set. 2020

Aprovado em: 26 out. 2020