



A OFICINA DE ESCRITA DRAMÁTICA

Jean Pierre Sarrazac

RESUMO – *A oficina de escrita dramática.* O artigo aborda princípios do funcionamento de oficinas de escrita dramática. Na perspectiva de contribuir para a pedagogia teatral, enfatiza a busca de uma escrita pessoal, no quadro de um trabalho coletivo. São tratadas as relações entre o coordenador, os “escrevedores” – assim nomeados pelo autor – e o conjunto dos participantes. Destacam-se, entre os princípios apontados, o caráter lúdico da prática proposta e a atuação do coordenador, tendo em vista a apreciação dos textos pelos parceiros.

Palavras-chave: *oficina de escrita, pedagogia teatral, dramaturgia, literatura, jogo.*

ABSTRACT – *Drama writing workshop.* This article discusses the working principles of drama writing workshops. With the aim of contributing to theatre pedagogy, this study emphasizes the search for a personal writing, within the framework of collective work. This paper also examines the relationships between the workshop leader, the “writers” and the set of participants. The principles examined include the ludic character of the practice proposed and the actions of the workshop leader, considering the appreciation of the texts by the workshops participants.

Keywords: *writing workshop, theatre pedagogy, dramatic text, literature, play.*

No decorrer dos últimos decênios – com maior vigor em torno de maio 1968 – a prática da escrita dramática deslocou-se do gabinete do escritor, lugar privado, até mesmo secreto, para a oficina, espaço semipúblico de troca e de transparência. De modo paralelo ao desenvolvimento da improvisação, e em relação com as múltiplas experiências de criação coletiva (sobretudo o *Théâtre du Soleil* e o *Théâtre de l'Aquarium*), o processo da escrita, de alguma maneira, socializou-se. A importância foi colocada, cada vez mais, na idéia de um teatro *em vias de fazer-se*. Os autores dramáticos aproximaram-se das equipes de teatro ou até, simplesmente, integraram-se a essas equipes. Bem mais do que uma aclimação, tanto na França quanto na Europa, das experiências americanas bastante antigas de *workshops* de escrita dramática, parece-nos que a atual multiplicação das oficinas de escrita dramática seja a consequência dessa *grande onda* que transformou profundamente o estatuto do autor de teatro e de sua prática de escrita. Os vários autores que, a partir de então, propõem – a públicos bastante variados, sobretudo estudantes – oficinas de escrita dramática, assumem uma função de animação com finalidades múltiplas: formar autores reconhecidos na especificidade da escrita dramática, mas também, e principalmente, exercer uma pedagogia teatral que, ao liberar a expressão pessoal de cada participante, desenvolva nele o gosto e a significação de um teatro *no presente*.

Um dispositivo “coral”

Ao refletir sobre a melhor maneira de transmitir minha experiência com animação de oficinas de escrita nestes últimos quinze anos, cheguei à formulação da idéia de um diálogo com um ou com vários participantes dessas oficinas¹. Mas diria que este breve relatório será fundamentalmente incompleto, que ele será guiado pelo meu ponto de vista e não incluirá uma visão de conjunto do grande número de textos escritos durante as oficinas, nem tampouco da experiência vivida, no que diz respeito aos participantes das mesmas.

Pretendendo corrigir essa falta – sugiro ao leitor procurar estar atento – através da minha proposta, a todas as vozes silenciosas que fizeram a trama de tal experiência. Proponho recolocar as proposições que se seguem na dinâmica de uma relação evolutiva na qual se trata, para aquele que impulsiona o trabalho, de despossuir-se progressivamente de suas prerrogativas e, de tornar-se, de uma certa maneira, *inútil*.

O desenvolvimento da oficina é *a priori* um assunto de casal: de um lado, aquele que dirige ou anima a oficina (mas, assim como Madeleine Laïk², prefiro dizer: aquele que a “conduz”); do outro, o participante, que eu chamo de *escrevedor*. Mas, entre os dois vai intercalar-se um terceiro, decisivo: o próprio grupo, que pode ter, de acordo com as circunstâncias, uma dezena ou uma vintena de pessoas que organizo numa espécie de *coro* dos escrevedores. Não

um coro antigo, que se expressaria em uníssono, mas um coro moderno, um coro discordante, em acordo simplesmente por avançar conjuntamente, e onde cada voz guarda sua singularidade. Em relação a esse coro dos escrevedores, no seio do qual cada um conserva sua autonomia, vou tomar o lugar de *corifeu*. Entenda-se que é a mim – aquele que “conduz” a oficina – que cabe a tarefa, ao me dirigir ao grupo, ou ao me dirigir a cada “escrevedor-coreuta” em particular, de abrir espaço e de guiar a dança da escritura.

Estaríamos de acordo ao dizer que tal dispositivo não poderia comportar uma relação clássica, como um modelo do tipo mestre-aluno, por exemplo, ou do ateliê do pintor do Renascimento. Da mesma maneira, ele não poderia alinhar-se ao modo de funcionamento dos *creative writings* e outros *workshops* de escrita, tão difundidos no outro lado do Atlântico. Seria melhor afirmar antes de tudo: a oficina de escrita, assim como eu a concebo, nessa dinâmica de coro que acabo de expor, não se organiza, não *gravita* ao redor da figura do animador-dramaturgo. É claro que minha própria experiência de autor alimenta meu trabalho na oficina, mas de nenhum modo ela pretende constituir uma pista, um critério, direto ou indireto, explícito ou implícito, para a prática do grupo.

Com efeito, a questão aqui levantada é a da *estética induzida*. Michel Vinaver, grande introdutor e pioneiro, na França, das oficinas de escritura dramática não manifesta nenhuma prevenção contra uma tal estética induzida: “Uma estética”, diz ele, “mesmo se não se expressa, impregna todos os ingredientes utilizados na cozinha da oficina. Exerce-se, então, uma influência, e pareceu-me que nada existia aí de prejudicial, mas que era até mesmo aconselhável que a oficina tomasse a atitude de uma “escola” no sentido antigo do termo, ou no sentido dos ateliês do Renascimento” (Vinaver, 1992, p. 50).

Mesmo se admito, perfeitamente, esse tipo de posição – que deve reunir um bom número de autores-animadores de oficinas e, sobretudo, aqueles para quem a oficina é um lugar de questionamento de seus próprios projetos de escrita –, eu, pessoalmente, escolhi recusar esse fenômeno da estética induzida.

Minha tentativa é decididamente *maiêutica*³. Quer se trate de alunos da escola primária, secundária, de estudantes da faculdade, de atores, de cenógrafos, de homens de teatro, amadores ou profissionais, com os quais eu trabalhe numa única vez, no decorrer de alguns dias, de um mês, de um semestre ou de um ano, quero crer que, para aqueles que já têm uma grande experiência de escrita, e para aqueles que são totalmente neófitos, existe pelo menos uma coisa em comum: aquilo que eles vêm buscar é seu próprio *caminho*, sobretudo, sua própria *voz* na escritura dramática, e não ser contaminados pelo estilo do animador-dramaturgo. Ora, para evitar essa influência e propiciar em cada participante uma espécie de ‘parto’ de sua própria escrita⁴, o papel do coro dos escrevedores vai mostrar-se primordial.

A oficina, a sessão

Para falar mais concretamente, como se desenvolve uma oficina de escrita? E, antes de mais nada, como se organiza uma jornada (cada jornada ou “sessão” comportando, geralmente, quatro horas) ?

O tempo da sessão divide-se em três partes, cada uma possuindo sua regra de jogo. A primeira terça parte da cada sessão é geralmente consagrada àquilo que chamo de “tarôs dramatúrgicos”, uma maneira completamente lúdica de abordar os problemas de dramaturgia – entendamos aqui de composição e de decomposição dramática. Num jogo que lhes apresento, três ou quatro participantes sorteiam uma carta, na qual pode aparecer uma reflexão do tipo:

- “*Tensão*: é necessário que a situação inicial seja tensa, propícia à dinâmica, ao movimento teatral. Mas existe uma variedade de tensões.”
- “*Ação*: desde já, que tua linguagem seja ação.”
- “*Silêncio*: pensa, ao escrever, naquele que se cala. Ao calar-se, esse personagem ainda age. Ele suporta a palavra do outro.”
- “*O Eu*: o eu do personagem dramático não é menos dividido que o nosso.

Quando tu escreves uma obra dramática, pode-se dizer que colocas em pedaços o eu dos teus personagens.”, etc.

O tarô pode, seguramente, consistir numa citação de autor como este: “*Artes irmãs*: ‘Em todo caso, é a tomada em consideração do tempo e do espaço, que é a grande qualidade do teatro. O cinema e o romance viajam, o teatro pesa com todo nosso peso no chão’, BM. Koltès.” Por outro lado, a citação pode muito bem ser a de um pintor, de um bailarino, de um cineasta ou de um músico. O participante que sorteou o tarô, o lê em voz alta e o comenta brevemente, esforçando-se para relacioná-lo com exemplos concretos emprestados de peças contemporâneas. Depois, todo o grupo convidado a vir em socorro – começa o coro... E enfim, eu – o “corifeu” –, se necessário, completo. E passamos, então, ao tarô seguinte.

Nesse primeiro terço da sessão intervêm também, em tempos mais espaçados, leituras de textos curtos de autores conhecidos: Henri Monnier, Strindberg, Karl Valentin, Brecht, O’Neill, Beckett, Thomas Bernhard, Minyana, etc. Algumas dessas leituras servem de trampolim para exercícios de escrita. Lembro-me mais especificamente deste exercício: escrever uma “crise de paranóia familiar”, inspirando-se no “Delator” de Brecht, esse quadro do *Terror e Miséria do III Reich* em que se vê um casal de alemães pequeno-burguês suspeitar de que seu próprio filho os teria denunciado aos nazistas por pensamentos inapropriados.

O segundo terço da sessão, em geral o mais extenso, é consagrado à escrita. O corifeu enuncia os dados do exercício do dia e cada um dispõe de uma hora, ou de uma hora e meia para escrever o que seria uma peça breve ou ultrabreve completa, ou ainda, uma nova etapa na escrita de uma peça mais longa. Essa etapa do trabalho é mais individual. No entanto, certos exercícios supõem a

colaboração de vários “escrevedores”. Por exemplo, o exercício relacionado ao “*cadavre exquis*”⁵, que chamo de *peça em rodízio*, no qual, inicialmente, cada um redige sucintamente duas fichas/personagens – “tipos humanos” dos dias atuais. Depois, essas fichas circulam arbitrariamente e chegam às mãos do escrevedor que deve, a partir do encontro desses dois personagens “caídos do céu”, inventar uma situação, determinar um tempo e um lugar, e, simplesmente, escrever uma peça curta. Daí advém um certo tom de coro do exercício.

Na verdade, o tom de coro se manifesta plenamente no terceiro terço de cada sessão, ou seja, no tempo consagrado para que cada escrevedor leia, ele mesmo, o texto que escreveu (eu faço muita questão, ao longo do percurso, de que cada um faça ouvir, no sentido próprio, sua voz). Aqui entra o único tabu e a única regra absoluta da oficina: não deve existir discussão sem fim e nenhum julgamento, mesmo disfarçado: somente os “se”, os “se”mágicos, para usar a expressão de Stanislavski.

É assim que o coro dos escrevedores dirige àquele que acabou de ler o seu texto, propostas para fazê-lo evoluir: “E se isso se passasse numa grande loja em vez de na praia?”, “E se teu personagem feminino fosse 20 anos mais velho?”, “E se as respostas do personagem masculino fossem entremeadas de frases em inglês?”, etc. É sempre perturbador constatar que, para além do embaraço de todas as primeiras vezes, a máquina dos “se” funciona a todo vapor e de maneira bastante útil para cada escrevedor – que está livre, evidentemente, para aproveitar o “se” que lhe é oferecido, ou para recusá-lo.

Quanto ao desenvolvimento da oficina, ele pode, ou orientar-se na direção de uma série de formas curtas, ou, após algumas peças curtas, orientar-se em direção a uma peça longa que eu chamaria, numa referência humorística ao companheirismo, a “obra prima”⁶. Tal orientação depende do volume do horário total dedicado à oficina e, mais ainda, da idade dos participantes, de seu grau de maturidade e de comprometimento na criação teatral. O que é certo, no caso em que se passe à etapa da “obra prima”, é que este percurso será, ele também, balizado por um certo número de exercícios “transversais”, de maneira a ajudar o trabalho de escrita e a permitir a intromissão benevolente do grupo, do “coro de escrevedores”, em cada escrita individual. No caso em que se trate, no decorrer da oficina, de acumular formas curtas, nada impede de – e mesmo, ao contrário, toda escrita moderna e contemporânea (e, em particular, em *Terror e Miséria do III Reich*, de Brecht, já citado), convida a – realizar uma montagem sobre uma série de temas decididos em conjunto, de várias formas curtas de um ou mais escrevedores, ou do conjunto deles.

Quer se trate de levar a cabo a “obra prima” ou de acumular formas curtas, chamo a atenção dos participantes, em geral no meio do processo, a respeito da necessidade – que, aliás, eles mesmos, sentem – de uma *re-escrita* quase permanente. Quantas vezes, antes de estar terminado, cada texto deverá ser retomado, passado pelo crivo dos “se” – compreendendo aí aqueles que propomos a nós

próprios –, polido, re-orientado, etc. ! No início existe algo de arbitrário nos dados do exercício, ao qual devemos aquiescer, porque o mesmo vai gerar frutos. Mas, na chegada – quando, no fim do percurso, organizamos esta ou essas jornadas em que várias peças curtas (ou a “obra prima”) de cada escrevedor são lidas frente a um público de atores, encenadores e autores que, por sua vez, aceitará a disciplina do “se” mágico –, deve haver uma escrita que conquistou sua autonomia, seu equilíbrio, esquecendo praticamente os dados impostos no início.

O enigma

Escrever e, especialmente escrever para o teatro, é difundir um segredo através da letra de um texto, é fazer frutificar um enigma cujo autor esqueceu ou talvez jamais tenha conhecido a cifra⁷. Escrever é esclarecer esse enigma, apresentá-lo sob sua face luminosa. Não para si, mas para o outro que vai ler o texto, que vai assistir à peça. E isso porque o autor está sempre no ponto cego da criação. É aquele ponto sobre o qual um provérbio oriental diz que ele está “sob a lâmpada”. Um texto dramático ou literário, pouco importa neste caso, não se constrói à força de intenções, mas quando libera, em si mesmo, as forças associativas e essa “atenção flutuante” da qual nos fala a psicanálise... E, no entanto, para escrever teatro, não deveríamos nos contentar em nos colocar sob a proteção de Dionísio, e em nos tornarmos músicos. Seria ainda necessário que aceitássemos, igualmente, ser arquitetos sob a proteção, desta vez, de Apolo. Salão do século XVIII, construção *à la* Gaudí, ou palácio do *Facteur Cheval*⁸, uma peça de teatro é um lugar, um espaço, uma arquitetura onde o olhar e a escuta do leitor/do espectador devem poder penetrar, traçar um caminho, circular.

Quando proponho este ou aquele exercício – e acredito que é chegado o tempo em que o “corifeu” apresente alguns exemplos, mesmo muito sucintamente expostos, exercícios que ele elaborou no decorrer dos anos – é sempre para convidar os escrevedores a praticar essa aliança entre uma música da linguagem e uma arquitetura do tempo e do espaço.

A maior parte dos exercícios que dão lugar a uma peça curta, giram em torno daquilo que eu chamei mais acima, *o enigma*. Citemos o *provérbio dramático*, que se situa nessa tradição do século XVII e, sobretudo do século XVIII⁹, onde se trata de escrever e depois de encenar uma peça curta, ilustrando um provérbio. Fica a cargo dos ouvintes ou dos espectadores – aqui, o “coro dos escrevedores” – adivinhar o provérbio. Evidentemente, o provérbio não deverá ser, nem impossível (visto que estaria muito escondido na trama da peça), nem muito fácil de encontrar (sugerido, de alguma maneira). É precisamente nesse equilíbrio a ser alcançado para jogar bem o jogo dos provérbios, que reside em

grande parte o sucesso estético de uma escritura de ficção: nem muito opaca, nem muito transparente (nos dois casos, a atenção e o interesse do ouvinte correm o risco de se esgotarem); mas, em todo caso, autônoma em relação à “mensagem”, ao “segredo”, ao “sentido” que ela supostamente carrega... Outro exemplo, *a cena trágica atualizada*: dou, como instrução, inspirar-se numa grande situação trágica, extraída de uma tragédia grega ou latina, de um drama elisabetano, de uma tragédia clássica ou de um drama romântico – referência que o escrevedor mantém secreta – a fim de operar uma transposição para a nossa época, para nossa vida cotidiana. Essa transposição formaria uma peça curta de cinco ou seis folhas. No momento da leitura, antes mesmo de passar à proposição coral dos “se” mágicos, o grupo vai entregar-se, aí também, à atividade lúdica de decifrar o empréstimo feito à tragédia como nó da peça contemporânea. Aqui, onde Édipo é uma criança da DDASS transformada em diretor de uma empresa de jornal, onde Fedra é zeladora de imóvel ou esteticista apaixonada, onde Lear se metamorfoseia em patrão de PME que, ao se aposentar, pretende partilhar sua empresa entre os executivos, os funcionários e uma parte de sua família, não se trata de *pastiche* ou de paródia; a peça do escrevedor não é um simples bordado colocado sobre um grande texto antigo; ela constitui uma obra inteiramente nova e plenamente original.

Dentro do mesmo espírito, eu citaria ainda dois exercícios ao mesmo tempo diferentes e assemelhados aos precedentes. O primeiro consiste em um trabalho de escrita em torno de um enigma não mais proverbial, mas semelhante a uma parábola... baseado nesta inscrição extraída dos muros de uma igreja da região do Bourbonnais: *Os muros da separação não sobem até o céu*. Peço aos escrevedores para escreverem, cada um, uma peça curta. Vão, então, multiplicar-se, ao redor dessa frase – que não constará nem mesmo de suas peças – e, ao redor do *centro vazio* do enigma, textos em que: um jovem reencontra sua amiga morta, há alguns meses, num acidente de moto; um árabe e uma judia vão agir juntos nas tormentas israelo-palestinas; um pai, que havia renegado seu filho homossexual, termina por descobrir, por um desvio inesperado, tanto seu filho, quanto seu amor paterno... O segundo exercício trata do trabalho sobre o mito, sobre a sua persistência ou seu desaparecimento no mundo contemporâneo. Mais especificamente, pensando nessa operação de *compressão* que é aquela de Heiner Müller a respeito dos mitos e dos textos antigos, sugiro aos participantes escrever, cada um deles, sob uma forma precisa muito condensada e muito comprimida – penso no gesto de compressão na escultura moderna –, seu Prometeu, sua Antígona, sua Medéia... tomando conjuntamente o material antigo e os dados da vida e da história de hoje em dia.

O denominador comum dos exercícios de escrita que acabo de lembrar é a tensão entre o mais antigo e o mais atual, entre a tradição e a invenção do teatro; é este jogo, quase espontâneo, com uma certa *intertextualidade*. Quando lanço o exercício do provérbio dramático, não tenho absolutamente a pretensão de

convidar os escrevedores a prestar homenagem a um gênero ultrapassado. E, se é verdade que, para mostrar-lhes que se trata antes de mais nada de um jogo, façam-os ler tal provérbio de salão escrito por Carmontelle – lembro-lhes igualmente Musset e depois Strindberg –, que assume por um momento (*Não se deve brincar com o fogo*) a postura de Musset e afirma, dessa maneira, sua preferência pela peça num ato e pela forma curta, lembro-lhes também, bem mais perto de nós, Eric Rohmer e seu ciclo de “Comédias e provérbios”.

O que chama a atenção nesse tipo de prática é, ao que me parece, que ela estabelece uma relação imediata entre, por um lado, o presente e o passado e, por outro, entre o ato de leitura e o da escrita. Como sempre afirmei, a revelação ou a confirmação de um talento de escritor, de dramaturgo é apenas uma função acessória da oficina de escrita; em contrapartida, o aprendizado do duplo *métier* de leitor e de espectador é, certamente, a função primordial. Aliás, não me abstenho, no transcurso da oficina, de fornecer indicações individualizadas de leituras – sobretudo de peças modernas e contemporâneas – aos escrevedores. E acredito que, paradoxalmente, esta cultura de leitor de teatro que se constitui como tal é ainda a melhor maneira para o escrevedor na atividade da escrita, de resistir à terrível tirania do modelo único e da uniformidade: escrever como no século XVII dos doutos “aristotélicos”, como Dumas Filho, como Sartre ou Anouilh, ou, ainda, como Koltès ou como Sarah Kane...

A pesquisa

Goldoni diz, nas suas *Memórias*, que aprendeu sua profissão nos livros, que amava apaixonadamente, mas aprendeu mais ainda nesta outra obra, *a vida*. Será que ousarei pretender que o participante da oficina de escrita vá aprender a observar a existência, vá saber decifrá-la nos seus desvios, nos seus acidentes e nos seus entrelaçamentos sutis?...Em todo caso, não começo jamais uma oficina sem haver transmitido minhas “encomendas” aos participantes. Eu lhes peço para reunir um pequeno material. “*Na próxima vez vocês virão com os frutos de suas colheitas: uma conversa roubada, ou seja, as vozes de alguns de nossos compatriotas anônimos, recolhidas num trem, num café, numa parada de ônibus, etc. E isso com a duração de alguns minutos e numa transcrição para o papel, com o cuidado maníaco de reconstituir o mínimo silêncio, o mínimo suspiro, todas as repetições, as escórias, as incorreções dessa conversa real; um ou vários artigos de jornais relativos a um acontecimento real que tenha chamado a atenção de vocês, uma pequena documentação a respeito de um fato da história ou de uma lenda que, particularmente, seja intrigante para vocês; um fragmento de uma narrativa de vida, retirado de uma entrevista que vocês mesmos tenham feito ou que vocês tenham tirado de um livro de pesquisas¹⁰, e em cuja transcrição vocês respeitarão da melhor maneira possível, a origem oral; uma foto que vocês mesmo tenham tirado ou tenham recortado*

em algum lugar, e que tenha parecido, para vocês, particularmente significativa do mundo no qual vivemos”

Eu não lhes digo ainda que será necessário, em seguida, estabelecer uma espécie de “cópia falsa” de suas conversas roubadas – de outras temáticas, mas com o mesmo relevo, com os mesmos acidentes, com a mesma estrutura – para, depois, ler as duas versões, de modo que o coro possa adivinhar qual é a “verdadeira” e qual é a “falsa”.

Também não lhes digo que o fragmento da narrativa de vida será, em parte, dramatizado e, em parte, deixado no modo narrativo, a fim de explorar o caminho de um *teatro épico* entre Brecht e Dario Fo. Também não lhes digo que o acontecimento real ou histórico será a ocasião, como veremos em seguida, para experimentar desvios¹¹ extremamente variados, tendo em vista o objetivo de abordar uma “realidade” dada. Que a fotografia, ela também, será o pretexto de uma peça curta e de um exercício individual ou coletivo de escrita (apropriar-se da foto de um outro). E se não lhes revelo com antecedência qual será o exercício, não é simplesmente para guardar, para mim mesmo, o efeito da surpresa, mas é também e, sobretudo, porque este trabalho de “colheita”, esta maneira de *ir à frente do mundo* é o melhor modo de se precaver contra o perigo egocêntrico e solipsista na escrita: a peça reduzida a uma espécie de autocontemplação do ‘ego’ de seu autor.

Mesmo o mais ‘rousseauísta’, o mais autobiográfico dos autores de teatro sabe que escrever uma peça consiste em “colocar-se em muitos” (Beckett), e que sua obra não será nada mais que “um mosaico de sua própria vida e da vida dos outros” (Strindberg). Mas, para além da preocupação legítima de desalojar o escritor de uma atitude do tipo “diário íntimo exposto em cena, como um falso diálogo ou como um monólogo verdadeiro”, a pesquisa – e, por exemplo, a reunião de alguns recortes da imprensa a respeito de um acontecimento real ou de documentos a respeito de um fato histórico ou lendário – permite confrontar o grupo com a necessidade de escolher uma estratégia, um *desvio* para dar conta, com suas personalidades próprias, com seus respectivos imaginários, desse acontecimento real, desse fato histórico ou lendário.

Defender uma forma

É assim que, concretamente, o coro dos escrevedores, através da experiência de cada um, mas, através também da diversidade, da pluralidade das escolhas do grupo (e igualmente, através da dificuldade de manter uma escolha até o fim), passa pelo desafio da escolha de uma forma e do combate que permita a essa forma de se realizar.

Já me aconteceu de distribuir entre todos os membros da oficina um dossiê bastante volumoso de artigos de jornal que eu havia montado na época em que escrevia *La Passion du Jardinier*¹², a partir de um acontecimento real: um jovem

jardineiro neo-nazista havia assassinado, no início dos anos oitenta, sua protetora porque ele acabara de descobrir que ela era judia e salva dos campos de extermínio... Num primeiro momento, sem evocar absolutamente minha própria peça, eu pedia a cada participante para escrever um primeiro fragmento da peça, que ele poderia escrever a partir do artigo de jornal que lhe havia caído nas mãos. Eu lhes recomendava, sobretudo, para tentar projetar que tipo de forma eles escolheriam para essa peça. O resultado, depois de uma simples sessão de trabalho de duas horas, foi surpreendente: teatro processo, teatro documentário, dramaturgia da constatação e do cotidiano, jogo de sonho, parábola, narrativa de vida, melodrama, tragédia, e até entrada de palhaços – e outras formas de tal modo inéditas, que não sei verdadeiramente nomeá-las – foram trazidas, como desvios, para dar conta, no teatro, desse acontecimento real.

O interesse desse tipo de exercício não era, no caso, o de fazer com que cada um escrevesse uma peça sobre o mesmo material de uma das minhas peças. Mas, o de incitar cada um a projetar sua própria forma de usar o material (aquela que escolhi, pessoalmente, para a *Paixão do Jardineiro*, foi a de um “diálogo dos mortos” em quatro partes, quatro estações, entre a velha senhora já assassinada mas cheia de vitalidade e de um jardineiro morto-vivo na prisão), e de comprovar a extrema diversidade das “formas-desvios” possíveis, no teatro contemporâneo.

Uma sessão de trabalho como esta que acabo de evocar brevemente, parece-me ilustrar bem a capacidade do coro de escrevedores – coro divergente, e até mesmo discordante – de acessar a uma dimensão plural da escrita em que, a partir de apostas comuns, de exercícios feitos em grupo, cada um pode desenvolver seu próprio *gesto de escrita*, tornando-se capaz de identificar e de apreciar os gestos dos outros escritores. Tal exercício talvez represente um dos pontos altos aos quais pode chegar a oficina, naquilo que diz respeito à aliança entre prática da escrita e reflexão sobre as escrituras contemporâneas. E ele coloca igualmente em destaque esta particularidade da modernidade da escritura dramática na qual, assim como sublinhou Hugo, não existe mais um modelo a imitar, e é necessário, antes de cada nova peça, re-fabricar o molde para, depois, destruí-lo.

Evidentemente que um exercício desse tipo só poderá acontecer após o grupo ter adquirido uma experiência do trabalho comum e com participantes com uma certa maturidade. O essencial da empreitada – faço questão de lembrar – é lúdico e contribui para evitar essas puras reflexões teóricas, que têm o risco de inibir a escrita. Aliás, estou persuadido que essa dimensão lúdica da oficina poderia, sobretudo, ser mais enfatizada com os grupos especialmente jovens. E isso combinando, por exemplo, exercícios de escrita com as práticas de jogo como as que, há algum tempo, apontei no livro *Pratiques de l’oral* – qualificadas como “jogo teatral épico”¹³.

É dessa forma que os exercícios de escritura que proponho regularmente – a *Luta das línguas* (opor, num mesmo diálogo, línguas diferentes, reais ou ima-

ginárias); o *Coro na cidade* (criar a polifonia do Coro, a partir das vozes esparsas e anônimas de um lugar público); *Narrativa de vida* (alternar narrativa e diálogo, “contar aquilo que não se pode jogar e jogar aquilo que não basta contar”, teria dito Antoine Vitez); *Os pequenos diálogos dos animais* ou *Pequenos diálogos com o invisível* – todos eles são suscetíveis de tornarem-se objeto de um jogo improvisado, antes de se inscreverem numa página branca.

Espero que essas observações sucintas sobre um devir possível da oficina, em direção a uma abertura da escrita ao oral e do texto ao jogo, sejam testemunhas de que as minhas proposições podem ser qualquer coisa, menos rígidas e definitivas. E se meu leitor quiser considerar que estas poucas páginas que acabo de dedicar à oficina de escrita dramática definem ou, pelo menos, situam *um método*, gostaria de acrescentar que pretendo que este método seja absolutamente transformável e adaptável. Nada me seria mais desagradável do que ter a impressão, passado o tempo da experiência comum, de deixar atrás de mim “órfãos” da oficina de escrita. E, nada me alegra tanto quanto constatar que pequenos grupos, oriundos de minhas oficinas, continuam a reunir-se, retomando certos usos e exercícios que, numa certa época lhes propus, mas, ao mesmo tempo, tomam liberdade para inventar seus próprios exercícios e, sobretudo, *seu próprio exercício* da oficina de escrita.

Notas

1. Existiu um projeto de trabalho com Delphine Rosenthal, antiga participante das minhas oficinas em Paris-III, mas, até esta data, não foi concluído.
2. Ver o número 99 da revista *Théâtre/Public*, mencionado na minha bibliografia. Aliás, acredito que meus colegas Daniel Lemahieu e Joseph Danan que têm – assim como eu, em Paris-III – a responsabilidade de oficinas de escrita dramática, preferem igualmente esse termo àquele de “animar” ou de “dirigir”.
3. Sigo aqui Alain Knapp, outro pioneiro da aprendizagem da escritura dramática, mas, desta feita, no âmbito de uma abordagem global da criação teatral.
4. Um princípio deve ficar claro: não pretendo, de modo nenhum, formar escritores. Daí a escolha do termo ‘escrevedores’. Se o participante já é escritor, a oficina é suscetível de fortificar seu trabalho de escrita. Se ele não é escritor e se jamais vier a sê-lo, pelo menos ele terá sido, durante o tempo do exercício, autor de uma ou de várias peças. Experiência que o tornará, certamente – voltarei a esta questão – melhor leitor, melhor espectador, melhor “compreendedor” do teatro contemporâneo.
5. Nota da tradução: o “*cadavre exquis*” é um jogo poético formulado por Prévert. Trata-se da produção coletiva de um texto literário, na qual cada participante continua o texto acrescentando uma parte da frase sem saber o que vem antes, resultando daí criações livres de qualquer associação lógica.
6. Nota da tradução: em francês, *chef-d’oeuvre* é a obra capital e difícil que o “companheiro artesão” deve realizar para ser considerado apto, durante a Idade Média.

7. Nota da tradução: “cifra” é o conjunto de caracteres, sinais ou palavras, convencionalmente usados numa escrita secreta; a chave dessa escrita.
8. Nota da tradução: Ferdinand Cheval 1836-1924, França.
9. Ver Carmontelle, que foi o autor de centenas de provérbios dramáticos, formas curtas e muito curtas destinadas a alimentar as atividades do teatro de salão ou de “sociedade” na época das Luzes.
10. Entre esses livros resultantes de pesquisa que apareceram em grande número nos anos de 1970, a obra coletiva dirigida por Pierre Bourdieu: *La misère du monde*, Seuil, Paris, 1993.
11. Esta questão dos desvios para dar conta, no teatro, do mundo no qual nós vivemos é fundamental. Peço a permissão de dirigir meu leitor para dois livros em que trato diretamente desta questão: *L’avenir du drame*, Circe/Poche, no.24, Belfort, 1999; *La Parabole ou l’Enfance du Théâtre*, Coll. “Penser le Théâtre”, Circe : Belfort, 2002.
12. Jean Pierre Sarrazac: *Les inséparables. La passion du jardinier*, Coll. *Théâtrales*, EDILIG: Paris, 1989.
13. Francis Vanoye, Jean Mouchon, Jean Pierre Sarrazac, *Pratiques de l’oral. Écoute, Communication, Jeu théâtral*. Coll. “U”, Armand Collin, Paris, 1981.

Referências Bibliográficas

- BING, S. *Et je nageai jusqu’ à la plage: vers une atelier d’écriture*, Editions des Femmes : Paris, 1976.
- BOM, F. *Tous les mots sont adultes: méthode pour l’atelier d’écriture*. Fayard: Paris, 2000. *Études Théâtrales*, n.1, 1992, “Théâtre et Université”, Centre d’études théâtrales de l’Université Catholique de Louvain-la-Neuve. Intervention de Michel Vinaver, Daniel Lemahieu, Carol Lorac et Siro Ferrone.
- KNAPP, A. A.K. *Une école de la création*, Cahiers n. 7, ANRAT/Actes Sud-Papiers, Arles, 1993.
- PIMET, O., Boniface, C. *Les Ateliers d’écriture*, Retz : Paris, 1999.
- RYNGAERT, J-P. *Lire le théâtre contemporain*, Dunod : Montrouge, 1993.
- SARRAZAC, J-P. *L’avenir du drame*, Circe/poche, n. 24: Belfort, 1999.
- Théâtre/Public*, n°. 99, revista publicada pelo Théâtre de Gennevilliers, maio-junho 1991. Pesquisa sobre oficinas de escrita dramática de Daniel Lemahieu com Madeleine Laïk, Arlette Maniand, Jean-Pierre Renault, Jean-Pierre Sarrazac et Michel Vinaver.
- VANOYE, F., MOUCHON, J., et SARRAZAC, J-P. *Pratiques de l’oral. Écoute, communication, jeu théâtral*. Coll. “U”, Armand Collin: Paris, 1981.
- VINAVER, M. “Ateliers d’écriture théâtrale à Paris-III et Paris-VIII, compte rendu”. *Études théâtrales no.1*, 1992.

Tradução de Carolina dos Santos Rocha, do original em francês.
Revisão da tradução de Maria Lúcia de Souza Barros Pupo e Elie Bajard.

Jean Pierre Sarrazac é professor no Instituto de Estudo Teatrais, na Universidade Paris III, Nova Sorbonne. Escreveu inúmeros ensaios sobre o teatro moderno e contemporâneo, bem como uma quinzena de peças de teatro apresentadas na França e no estrangeiro.

Endereço para correspondência:
jean.pierre.zarrazac@wanadoo.fr