Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Movências de corpos, espaços e tempos no processo da escrita dramatúrgica por meio da adaptação

Cristiane Santos Barreto

Para citar este artigo:

BARRETO, Cristiane Santos. Movências de corpos, espaços e tempos no processo da escrita dramatúrgica por meio da adaptação. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

DOI: 10.5965/1414573101542025e116

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate

A Urdimento esta licenciada com: Licença de Atribuição Creative Commons – (CC BY 4.0)

Movências de corpos, espaços e tempos no processo da escrita dramatúrgica por meio da adaptação[1]

Cristiane Santos Barreto[2]

Resumo

Este texto faz uma breve análise acerca do processo dramatúrgico do texto literário épico para o dramático e sinaliza algumas considerações sobre a produção teórica a partir de aspectos históricos teatrais que abordam o tema e destacam algumas terminologias sobre a movência de um gênero para o outro. A pesquisa teórica, para a elaboração deste artigo, iniciou-se no mestrado com a dissertação intitulada *A travessia do narrativo para o dramático no contexto educacional*, no Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas, PPGAC, UFBA, em 2011, e fez-me refletir sobre como a dramaturgia apareceu nas minhas atividades artístico-pedagógicas.

Palavras-chave: Teatro. Gêneros literários. Movências.

Movements of bodies, spaces and times in the process of dramaturgical writing through adaptation

Abstract

This text makes a brief analysis of the dramaturgical process from the epic to the dramatic literary text and highlights some considerations about theoretical production based on theatrical historical aspects that address the theme and highlight some terminologies about the movement from one genre to the other. The theoretical research for the preparation of this article began in the master's degree with the dissertation entitled, The crossing of the narrative to the dramatic in the educational context, in the Postgraduate Program in Performing Arts, PPGAC, UFBA, in 2011, made me reflect on how dramaturgy appeared in my artistic-pedagogical activities.

Keywords: Theater. Literary genres. Moves.

Movimientos de cuerpos, espacios y tiempos en el proceso de escritura dramatúrgica a través de la adaptación

Resumen

Este texto hace un breve análisis del proceso dramatúrgico desde la épica hasta el texto literario dramático y resalta algunas consideraciones sobre la producción teórica a partir de aspectos históricos teatrales que abordan el tema y resaltan algunas terminologías sobre el paso de un género a otro. La investigación teórica para la elaboración de este artículo comenzó en la maestría con la disertación titulada El cruce de lo narrativo a lo dramático en el contexto educativo, en el Programa de Postgrado en Artes Escénicas, PPGAC, UFBA, en 2011, me hizo reflexionar. sobre cómo apareció la dramaturgia en mi actividad artístico-pedagógica.

Palabras clave: Teatro. Géneros literarios. Se mueve.

[1] Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Alex Sandro Neris Simões. Bacharelado em Letras Vernáculas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA).

[2] Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Graduada em Bacharelado em Interpretação teatral e Licenciatura em Teatro pela UFBA. Professora adjunta do Departamento de Técnicas do Espetáculo na Universidade Federal da Bahia (UFBA). cristiane.barreto@ufba.br
https://lattes.cnpq.br/3979465154325416 https://orcid.org/0009-0006-2424-3404

> É de trânsitos que se trata este livro, de movimentos entre lugares que são, por si mesmos, móveis. São movimentos de movimentos o que aqui se descreve e se investiga (Luiz Alberto Brandão).

Durante o percurso como estudante na educação básica, não tive contato com dramaturgia, assim como a maioria das pessoas brasileiras. Foi na graduação em aulas das professoras de Dramaturgia e de Literatura dramática da UFBA, da Escola de Teatro e do Instituto de Letras, como Cleise Mendes, Catarina Santa'nna, Evelina Hoisel e Cássia Lopes, que conheci muitas dramaturgias e seus dramaturgos.

Atualmente tenho repensado alguns procedimentos metodológicos diante da cena atual pós-pandemia, relacionados à desvalorização crescente da dramaturgia no processo da encenação de espetáculos teatrais, a falta de interesse de jovens estudantes universitários do campo das Artes Cênicas pelo estudo e conhecimento da história do teatro ocidental e, consequentemente, sobre o texto dramático e seus ditos principais dramaturgos.

Se, na época do mestrado, já nos chamavam a atenção para a crise do drama ou tentávamos estabelecer uma espécie de aporia sobre o que é ou não dramaturgia, qual seria a melhor ou qual conceito deveríamos rever para outras ramificações, a saber: dramaturgia do corpo, dramaturgia da luz, dramaturgia da cena, dramaturgia da voz, dramaturgia negra, hoje a crise teve desdobramentos. Temos nos deparado com um movimento de retorno à performance ou a uma dramaturgia performativa. Inclusive, tenho experimentando a produção de intervenções performativas com a criação de roteiros baseados no conceito de programa de Eleonora Fabião. Entretanto, em que pesem essas experiências, continuo interessada em contar histórias por meio da escrita dramatúrgica.

> Muito objetivamente, o programa é o enunciado da performance: um conjunto de ações previamente estipuladas, claramente articuladas e conceitualmente polidas a ser realizado pelo artista, pelo público ou por ambos sem ensaio prévio. Ou seja, a temporalidade do programa é muito diferente daquela do espetáculo, do ensaio, da improvisação, da coreografia (Fabião, 2013, p. 4).

O termo "performativo" surge a partir dos anos de 1950, defendido por John

Langshaw Austin (1990) – mais relacionado aos campos da Linguística e da Filosofia que ao das Artes. Austin emprega tal termo para denominar toda "fala" humana. Para ele, a linguagem não é puramente descritiva mesmo quando se diz "eu sei". Segundo o autor, há circunstâncias nas quais não descrevemos a ação, mas a praticamos. Para Josette Féral (2008), no "teatro performativo", o ator é chamado a "fazer", a "estar presente", a assumir os riscos e a mostrar o fazer; em outras palavras, a afirmar a performatividade do processo.

Como professora de Teatro da educação básica (fundamental e médio) e do ensino superior, desenvolvi atividades com propostas pedagógicas na área teatral que inseriam, de maneira pragmática, a livre adaptação de textos diversos para o teatro. Também sempre houve a possibilidade da criação de texto e, com isso, a experimentação da produção dramatúrgica ou a escolha de um texto dramático de algum dramaturgo, para que os estudantes conhecessem a estrutura dramática e sua obra. Da mesma maneira, sempre houve a possibilidade da colagem de textos, dessa forma, promovendo-se a intertextualidade. Outros caminhos são a criação coletiva e a criação colaborativa, a partir da escolha de temas ou até de um texto. Nesses casos, o processo criativo pode ser desencadeado por meio de jogos improvisacionais, por exemplo.

Ao analisar os aspectos levantados acima, observa-se também que o professor de Teatro deve atentar-se para a sua função na formação de estudantes/leitores e, por conseguinte, formador de plateia, trazendo para os alunos o conhecimento, além da história do teatro, dos estilos, dos gêneros literários, dos dramaturgos, das diferentes dramaturgias, da cena contemporânea brasileira, em cuja grande parte de textos encenados, seguindo uma tendência mundial, não se aplicam mais as regras básicas da dramaturgia, como a construção de diálogos, personagens, conflitos, situações e enredos, conforme sinalizado por Pupo (2005, p. 2):

> Hoje, textos de toda e qualquer natureza, escritos para serem representados ou concebidos para outros fins, podem ir para a cena; não é mais necessariamente o modo da escrita que caracteriza o teatro. Assim, a ficção entranhada em romances, contos, poesias, fábulas, mas também as considerações presentes em cartas, depoimentos, biografias, notícias, documentos históricos constituem atualmente matéria-prima de concepções cênicas.

Outra inquietação atual que tenho vivido e que deve ser muito comum para artistas, docentes, pesquisadoras, pesquisadores, estudantes de Teatro ou Artes Cênicas, são as transversalidades, como inseri-las, quais as suas epistemologias e como desenvolver atividades decoloniais na sala de aula, por exemplo. Após o momento que passei de conscientização da necessidade de inserção no ensino de Teatro, sobre os temas, as metodologias e as práticas da cultura negra, surgiu o questionamento de como fazer a articulação entre toda uma formação enquanto artista-docente-pesquisadora, tida na maioria das vezes como colonial-eurocêntrica, e os saberes e fazeres decoloniais. Foi então que descobri como caminho a Pedagogia da Encruzilhada e a possibilidade do cruzo entre saberes e fazeres coloniais e decoloniais, proposta por Luiz Rufino:

> [...] o que reivindico como outros caminhos possíveis não se credibiliza a partir da ignorância ou da negação dos conhecimentos já produzidos e institucionalizados pelo Ocidente. O que sugiro como caminho é o cruzo (Rufino, 2017), entre essas perspectivas e muitas outras historicamente subalternizadas, partindo da premissa de que a diversidade de experiências e práticas de saber (Santos, 2008) são infinitamente mais amplas do que aquilo que é autorizado pela narrativa dominante. Nesse sentido, é na potência do cruzo e na emergência do que eclode nas zonas de fronteira entre o que é cruzado que se fundamenta a minha reivindicação por Exu (2018, p. 75).

A criação de texto dramático ou a construção de adaptações baseadas em textos de diferentes gêneros, como romances, contos, filmes, poemas, dentre outros, sempre fizeram parte das minhas atividades de ensino. Considera-se extremamente pertinente que o professor de Teatro sempre se relacione com e esteja aberto ao "material" que os alunos trazem para a sala de aula. Aproveita-se, então, a cultura trazida desse universo juvenil: linguagem, estética, temas, interesses, transformando-a em "material" para a criação artística produzida por eles. Além de respeitar o que é trazido pelos alunos para as salas de aulas, faz-se igualmente necessário respeitar a cultura global e local. Conhecer a cultura de outros países através da dramaturgia de Shakespeare, por exemplo, é bastante enriquecedor, mas é importante também conhecer os dramaturgos de diferentes estilos e regiões de nosso país, como Oswald de Andrade, Dias Gomes, Oduvaldo Vianna Filho, Gianfrancesco Guarnieri, Jorge Andrade, Ariano Suassuna, Plínio Marcos, Nelson Rodrigues, além de novas dramaturgas e dramaturgos que

surgiram a partir do século XXI. Dessa forma, rejeita-se a segregação cultural na educação, defendida por Paulo Freire (1980).

Anualmente, montagens didáticas da educação básica eram apresentadas nas salas de aula ou em teatros da cidade de Salvador, Bahia, como o Moliére e os extintos Acbeu e Isba, apreciadas pela comunidade escolar (alunos, pais, parentes, amigos, professores, funcionários, coordenadores e direção). Como exercício do componente curricular Artes/Teatro, foram construídas adaptações inspiradas ou baseadas nas obras literárias como *Capitães da Areia*, de Jorge Amado; a crônica, *O Casamento*, de Luis Fernando Veríssimo; nos filmes *Meu Tio Matou um Cara*, de Jorge Furtado e *Domésticas*, de Fernando Meirelles; nas peças *A Megera Domada*, de William Shakespeare e *O Santo e a Porca*, de Ariano Suassuna.

Em 2009, resolvi participar da oficina de extensão da Escola de Teatro – UFBA, Introdução à Criação em Dramaturgia (Grupo de pesquisa Dramatis), sob a orientação do Prof. Dr. Marcos Barbosa, na qual, através do estímulo criativo de imagens da série *Laroyé*, dedicada à representação encantada da presença de Exu, o orixá do trânsito, das estradas e das encruzilhadas, do fotógrafo Mario Cravo Neto, foi concebido e publicado o texto dramático “Meninas de Short e Sem Rosto”, no livro *Quatro Cravos Para Exu*, de 2010.

Paralelamente às atividades pedagógicas, adaptei profissionalmente cenas de obras de Harold Pinter, o que resultou no espetáculo *Dissemble*, em 2006, no Teatro Cabaré dos Novos – Teatro Vila Velha. Inspirada em *A Hora da Estrela*, de Clarice Lispector, adaptei livremente a peça *História de Uma Lágrima Furtiva de Cordel*, que foi encenada em 2010 nos teatros XVIII e Sesi, e com a qual fui contemplada com o prêmio para montagem Myriam Muniz/2008, da Funarte.

Em 2010, escrevi a peça *Intrusos no 407*, inspirada em *A Metamorfose*, de Franz Kafka e *A Paixão Segundo G.H.*, de Clarice Lispector. Em 2016, já professora da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, UESB, adaptei colaborativamente com a turma de estudantes, *A menina de lá*, inspirada livremente em contos de Guimarães Rosa (“A terceira margem do rio”, “Sôroco, sua mãe e sua filha” e o texto-base “A menina de lá”).

Este texto, portanto, é uma tentativa de elucidar algumas questões que se referem ao processo dramatúrgico da adaptação de um gênero para outro, além de refletir sobre a produção teórica teatral que abordam o tema.

Primeiramente, é necessário sinalizar que a possibilidade do uso dos recursos épicos, por parte de dramaturgos e diretores teatrais ocidentais, não é algo condenável. Pelo contrário, isso corresponde às transformações históricas vividas na contemporaneidade, como afirma Rosenfeld (1997), em seus estudos sobre os gêneros e o Teatro épico:

> A classificação de obras literárias segundo gêneros tem sua raiz na República de Platão. No 3º livro, Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas: "O primeiro é inteiramente imitação". O poeta como que desaparece. Deixando falar, em vez dele, personagens. "Isso ocorre na tragédia e na comédia". O segundo tipo "é um simples relato do poeta; isso encontramos nos ditirambos". Platão parece referir-se, neste trecho, aproximadamente ao que hoje se chamaria de gênero lírico [...] "O terceiro tipo, enfim, une ambas as coisas; tu o encontras nas epopeias". Neste tipo de poemas manifesta-se seja o próprio poeta (nas descrições e na apresentação dos personagens), seja um ou outro personagem, quando o poeta procura suscitar a impressão de que não é ele quem fala e sim o próprio personagem; isto é, nos diálogos que interrompem a narrativa (Rosenfeld, 1997, p.15-16).

Platão já apontava os descaminhos que os textos sofreriam, ao afirmar, pela primeira vez, que a noção de imitação do real, a *mimesis*, estava na base de todas as produções e da acepção do fazer artístico. Ele tenta a incipiente distinção entre o que era real e o que era apenas representado, o que será aprofundado por Aristóteles na sua *Arte Poética* (2006). Para o segundo, a noção de *mimesis* está aliada às formas tradicionais de expressão, revelando a superioridade de um tipo sobre os outros, iniciando-se, assim, a concepção dos distintos gêneros literários. O discípulo de Platão, reconhecido como o fundador da teoria da literatura ocidental, traz na *Poética* a primeira sistematização do discurso literário através da análise dos limites entre tragédia e comédia, e da distinção entre as estruturas ou categorias dos gêneros literários[3]: A Lírica, a Épica e a Dramática. Segundo Rosenfeld (1997), no terceiro capítulo, Aristóteles (2006), muitos pontos coincidem com as ideias de Platão acerca dos gêneros, mas há o acréscimo da existência de

[3] Para Aristóteles (2006) em sua *Arte Poética*, todos os gêneros literários se tratavam de poesia. "Origem da poesia. Seus diferentes gêneros" (Aristóteles, 2006, p. 5).

várias maneiras de imitar a natureza.

Sobre a imitação do real e a narração dos fatos, Platão (2003), em A República, já distinguia a representação direta através da *mimese* e, a narração por meio da *diegese*. Pouco depois, Aristóteles, na Poética, caracteriza *mimese* como o modo fundamental da arte e suas manifestações: A tragédia, a poesia e o épico, incluídas em uma mesma categoria, sendo que a tragédia, para ambos os filósofos, é considerada a mais imitativa.

Rosenfeld (1997) discute ainda o emprego dos termos "A Lírica", "A Épica" e "A Dramática" no gênero feminino e em letras maiúsculas. Explica que essa abordagem remete ao que se refere à estrutura dos gêneros e distingue os traços estilísticos dos gêneros literários. Assim, o lírico coincide com o substantivo "A Lírica"; o épico, com o substantivo "A Épica"; e o dramático, com o substantivo "A Dramática".

O crítico teuto-brasileiro destaca que, ao grafar os termos "lírico", "épico" e "dramático" no gênero masculino e com letras minúsculas, nos referimos ao cunho adjetivo, e, portanto, aos traços estilísticos que uma obra pode apresentar. Por exemplo, algumas peças pertencentes à Dramática podem ter traços estilísticos do lírico e assim por diante.

Os estudos de Staiger (1997) acerca dos gêneros literários têm o objetivo de esclarecer dúvidas em relação ao uso da língua, evitando, dessa forma, futuros dilemas quanto ao seu entendimento. Destarte, sinaliza que a existência de uma confusão na utilização desses termos acontece devido ao fato de que os conceitos da Poética, em relação aos gêneros, se baseiam na pureza de suas categorias ou modelos: A Épica, a Lírica e a Dramática. Sobre esse tema, o autor faz as seguintes considerações:

> Os substantivos Épica, Lírica e Drama são usados em geral como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas. A Ilíada é uma narração em versos ou como Petersen diz, um "relato monologado de uma ação". Assim ela enquadra-se dentro do ramo da Épica [...] Os nomes Lírica, Épica e Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico e dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. [...] Podemos falar de baladas líricas, romances dramáticos, elegias e hinos épicos. Com isso não dizemos de modo algum

> que tal balada é exclusivamente lírica e tal romance apenas dramático. Dizemos apenas que a essência do lírico ou a essência do dramático está aí expressa mais ou menos nitidamente, está aí de algum modo expressa (Staiger, 1997, p. 185-186).

Ainda para Rosenfeld (1997), na conceituação do gênero, na categoria ou estrutura Lírica, não há oposição entre sujeito e objeto, pois ela pode ser definida como o mais subjetivo, quando é o Eu lírico que se exprime. O caráter imediato do poema lírico é como se fosse um presente eterno, que permanece. O autor classifica como pertencentes a esse gênero "o canto, a ode, o hino, a elegia" (Rosenfeld, 1997, p. 17).

Na Épica, ao contrário, fica evidente a oposição entre sujeito e objeto, sendo esta, segundo Rosenfeld (1997), mais objetiva do que a Lírica, por nela existir a presença daquele que narra os fatos e os conhece porque estes já aconteceram. Desse modo, o autor faz a seguinte asserção: "Se nos é contada uma história (em versos ou prosa), sabemos que se trata da Épica, do gênero narrativo. Espécies desse gênero seriam o romance, a epopeia, a novela, o conto" (Rosenfeld, 1997, p. 17).

E finalmente, sobre a Dramática, Rosenfeld diz que desaparece de novo a oposição sujeito e objeto, mas, diferentemente da Lírica, o mundo agora se apresenta autônomo, absoluto, emancipado do narrador e da interferência de qualquer sujeito, seja épico ou lírico. Pode ser considerado um gênero oposto ao lírico. No lírico, o sujeito é tudo, no dramático o objeto é tudo. Diante disso, o autor considera:

> E se um texto se constituir de diálogos e se destinar a ser levado à cena por pessoas disfarçadas que atuam por meio de gestos e discursos no palco, saberemos que estamos diante de obra dramática (pertence à Dramática). Nesse gênero se integrariam, como espécies, por exemplo, tragédia, a comédia, a farsa, a tragicomédia, etc. (Rosenfeld, 1997, p.18).

Para finalizar, os autores aqui estudados deixam evidente em seus estudos a possível hibridez dos gêneros literários. Portanto, acredita-se que devemos considerar que nem sempre as obras se encontram no estado puro. Staiger (1997) ressalta que a *Poética* de Aristóteles se prestou a ensinamentos práticos para habilitar leigos a escrever poesia Lírica, obras Épicas e Dramáticas.

> Não vamos de antemão concluir que possa existir uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de antecipação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente (Staiger, 1997, p.15).

Como já discutido anteriormente, Rosenfeld (1997) também defende a inexistência de obras puras, devido às variações empíricas e até históricas nas obras individuais que nunca são, segundo o autor, inteiramente "puras". Desse modo, defendo a necessidade dos alunos que vivenciam um processo similar ao descrito neste trabalho conhecerem separadamente as categorias dos gêneros literários, por considerar que esse procedimento seria mais didático. E, após essas orientações, apresentar-lhes também os traços estilísticos, o lírico, o épico e o dramático para que possam identificar o caráter híbrido das obras.

No decorrer dos estudos, constatou-se que a utilização do gênero épico no teatro ocidental não é um acontecimento recente, como afirma Jean-Pierre Sarrazac (2009, p. 12):

> Se há, hoje, de algum modo, uma reabilitação da escrita dramática, isso decorre sem dúvida dessa exigência polifônica introduzida pelo "teatro-relato". Finalmente, também pelo viés do "teatro relato", o romance foi o educador do drama. A presença do romance em cena, sob a forma radical do "teatro-relato", ou sob uma forma mais homeopática, de todo modo menos massiva, remonta, pelo menos, ao século XVIII, na França, em especial com Diderot e, na Alemanha, com Lessing, para não falar da Idade Média, para não falar dos teatros orientais nos quais a noção de romance dramático remonta às origens e é totalmente natural. Diderot quando se referia a uma peça não falava da "história" da sua peça ou da fábula da sua peça. Quando ele se correspondia com Grimm, por exemplo, ele falava do "romance" da sua peça. "Quem irá pôr o meu romance em atos?" Dizia ele.

Outra autora que aponta a utilização de textos épicos como fonte de dramaturgia e defende que o texto narrativo no teatro funciona como uma opção ao combate a tirania do texto dramático é Béatrice Picon-Valin (2006). Ela ainda afirma que, durante todo o século XX, observou-se a tentativa de superar a submissão de obras previamente escritas para a representação, por meio de diferentes experimentos. E acrescenta:

> O texto literário surge, portanto, como opção de material a ser processado dramaturgicamente, na sequência de propostas extremadas de combate à "tirania da literatura dramática", que abriram a perspectiva de se atribuir ao encenador a autoridade de tornar o texto um material de extrema variabilidade (Picon-Valin, 2006, p. 72).

Parece-me, então, que, diante desse fato histórico, fica evidente a tentativa em se distinguir o texto teatral, como é configurado atualmente. A esse respeito, Fernandes (2010, p. 153-154) complementa: "quando as fronteiras do drama se alargaram a ponto de incluir romances, poemas, roteiros cinematográficos e até fragmentos de falas esparsas, desconexas, usados apenas para pontuar a dramaturgia cênica do diretor ou do ator". E assim prossegue:

> Pois tudo o que aparecia até o final do século XIX era marca inconfundível do dramático, como o conflito e a situação. O diálogo e a noção de personagem tornam-se condição prescindível quando os artistas passam a usar todo o tipo de escritura para eventual encenação, na tentativa de responder às exigências de tema e forma do final do século XX e início do século XXI (Fernandes, 2010, p. 154).

Outro autor que trata da situação do texto dramático diante das diversas pluralidades cênicas a partir da década de 1970 é Hans-Thies Lehmann (2007), que assegura que não é a ausência de textos dramáticos que configura o teatro pós-dramático e sim o uso que a encenação faz desses textos. Também afirma que o teatro pós-dramático não é um novo tipo de escritura cênica, mas um modo novo da utilização de significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação.

Ao experimentar a busca de possibilidades dramatúrgicas, alguns encenadores preferem a transposição cênica de um romance, sem uma adaptação específica, como aconteceu com o teatro-narrativo dos anos 1970. Desse modo, muitos romances foram encenados sem passar por um processo de adaptação que caracterizasse uma escritura dramática com marcas particulares. Sobre isso, Ryngaert (1995, p. 11) escreveu:

> Foi assim que Vitez encenou Catherine, fragmento de Cloches de Bâle (Sinos de Basiléia), de Aragon, utilizado tal e qual, em volta de uma mesa

> onde decorria uma refeição. Interferências criavam-se entre texto do romance e a atividade dos atores que utilizavam o desenrolar da refeição para se entregarem à representação.

De acordo com Maria Helena Werneck (2009), esse tipo de transposição cênica foi utilizado pelo encenador carioca Aderbal Freire-Filho no espetáculo *O púcaro e o búlgaro*, do romance do mesmo título, do escritor Campos de Carvalho. Esta seria a "terceira encenação que o diretor atribui a denominação 'romance em cena', o principal personagem-narrador se apresenta como autor de um livro, o diário de uma expedição imaginária em busca do objeto que dá nome ao texto" (Werneck, 2009, p. 67).

Já Luiz Arthur Nunes (2000) trata a adaptação como se fosse algo ultrapassado, assim como o texto dramático. O autor defende a teatralização de obras literárias narrativas sem a transposição de gênero:

> Sua premissa básica é levar ao palco, ao invés de uma peça dramatúrgica, uma obra de pura épica literária: relato ficcional, romance, conto, novela, fábula, epopeia, crônica, memórias ou qualquer outra forma que o gênero (para usar uma terminologia obsoleta) tenha assumido ao longo da história, preservando sua expressão original. É importante dissociar esta proposta da tradicional "adaptação para o teatro", onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. Trata-se aí de uma transposição de gênero que acarreta necessariamente o sacrifício de uma linguagem em favor da outra, ainda que se busquem salvar, nesta operação, os conteúdos imaginários e ideológicos do texto-matriz. Desse modo, a voz do narrador desaparece, transmuda nas vozes dialogadas dos personagens. Em contraposição, nossa proposta faz questão de conservar o discurso autoral (narração, descrição, comentário, reflexão, etc.), fundada na crença de que é possível descobrir nele uma teatralidade inerente e específica, capaz de render instigantes soluções de linguagem cênica (Nunes, 2000, p. 39-40).

J. Guinsburg, João Roberto Farias e Mariângela Alves de Lima (2006), ao analisarem a história do teatro brasileiro, observam que as adaptações de textos narrativos para o teatro apareceram no século XIX, mas de maneira bem reduzida.

> Sabe-se que A Moreninha, de Joaquim Manoel de Macedo; O Guarani, de José de Alencar; O Mulato, de Aluísio de Azevedo, chegaram ao palco, mas não se formou uma tradição para tornar esse tipo de atividade algo comum. Na verdade, a recorrência às adaptações é um fenômeno do nosso tempo (Guinsburg; Faria; Lima, 2006, p. 16).

Nas últimas décadas, observou-se a presença de textos de caráter narrativo em importantes encenações profissionais, no Brasil e fora dele. No caso de nosso

país, tivemos algumas montagens importantes como *A mulher carioca de vinte dois anos*, de Aderbal Freire-Filho, baseado no romance de João de Minas; *A vida como ela é...*, de Luiz Arthur Nunes, a partir de contos de Nelson Rodrigues; *Feliz Ano Velho*, adaptação do relato autobiográfico de Marcelo Rubens Paiva, encenado por Paulo Betti; *Fragmentos de um discurso amoroso,* adaptação de vários textos de Roland Barthes, dirigida por Ulisses Cruz*; Trilogia Kafka: Um processo* e *Trilogia Kafka*: *A metamorfose,* adaptações feitas e dirigidas por Gerald Thomas*; O Vau da Sarapalha*, de Luiz Carlos Vasconcelos, proveniente de um conto de Guimarães Rosa, e *Macunaíma,* rapsódia de Mário de Andrade, assinada por Antunes Filho; *Grande Sertão: Veredas,* adaptação de Bia Lessa para a obra de Guimarães Rosa. Na Bahia, em Salvador, décadas atrás, foram montados *Policarpo Quaresma*, encenada por Luiz Marfuz, adaptada da obra de Lima Barreto, e *Viva o povo brasileiro*, encenada por Meran Vargens, da obra de João Ubaldo Ribeiro. Mais recente, *Torto Arado,* ***da obra de*** Itamar Vieira Jr., adaptado para musical por Aldri Anunciação, Elisio Lopes Jr. e Fábio Espírito Santo. Destaca-se também *Mahabharata,* em Paris, realizada por Peter Brook, referência de adaptação do gênero épico para o dramático. Só para citar alguns poucos exemplos.

Guinsburg, Faria e Lima (2006) sinalizam que muitas obras de escritores brasileiros como José de Alencar, Machado de Assis, Rubem Fonseca, Clarice Lispector, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Caio Fernando de Abreu e tantos outros são adaptadas para o palco, principalmente por encenadores brasileiros contemporâneos que são seduzidos não apenas pela autoria cênica, mas também dramatúrgica. Muitas dessas adaptações e encenações objetivam atingir estudantes dos cursos pré-vestibulares, devido ao fato de que a maioria desses romances é leitura obrigatória para o vestibular e/ou para o Exame Nacional do Ensino Médio, o ENEM.

Uma questão que sempre aparece é o surgimento de alguns termos quando alguém se refere à adaptação. Alguns usam tradução, no caso de textos estrangeiros; outros, transcriação ou transposição, como já discutido anteriormente, e ainda há os que lançam mão da reescritura. No entanto, o que se verifica é que, em alguns casos, existem objetivos diferentes, e, em outros, uma ou outra particularidade. No caso da tradução, é cada vez mais comum que esse

termo seja empregado. Sobre tal questão, Pavis (1999, p. 10-11) destaca que

> A maioria das traduções se intitula, hoje, adaptações, o que leva a tender a reconhecer o fato de que toda intervenção, desde a tradução até o trabalho de reescritura dramática, é uma recriação, que a transferência das formas de um gênero para outro nunca é inocente, e sim que ela implique produção de sentido.

Daniel Furtado Simões da Silva (2016, p. 68) também se debruça sobre a tradução,

> Quando a tradução está baseada apenas na narração da fábula, em contar histórias e retratar os personagens, pode-se dizer que houve uma preocupação maior com o conteúdo, em detrimento da forma; há basicamente uma transposição linguística. Podemos perceber, contudo, que em boa parte das adaptações de textos literários para o teatro não há uma preocupação absoluta com a fidelidade, em transcrever literalmente o conteúdo do hipotexto. Toma-se liberdade para se "agilizar" a narrativa (fato comum nos blockbusters cinematográficos) ou adequá-la às exigências e limitações, tanto espaciais como temporais, do palco ou da tela.

Sobre a transposição cênica de um gênero para o outro, Pavis (1999) também faz algumas considerações, mas percebe-se ainda certo conflito em estabelecer uma conceituação para os termos dados para a adaptação:

> Transposição ou transformação de uma obra, de um gênero em outro (de um romance em uma peça, por exemplo). A adaptação (ou dramatização) tem por objeto os conteúdos narrativos (a narrativa, a fábula) que são mantidos (mais ou menos fielmente, com diferenças às vezes consideráveis), enquanto a estrutura discursiva conhece uma transformação radical, principalmente pelo fato da passagem de um dispositivo de enunciação inteiramente diferente. Assim um romance é adaptado para palco, tela ou televisão. Durante esta operação semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e, sobretudo em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música, etc.) (Pavis, 1999, p.10).

Além disso, quando nos deparamos com uma adaptação de um romance para o teatro, seja para quem faz este processo dramatúrgico, seja para quem faz sua leitura (do texto ou do espetáculo), inevitavelmente comparamos com o original ou questionamos o valor artístico da adaptação em relação à originalidade, à liberdade criativa ou à fidelidade, como se esse processo tivesse a obrigatoriedade de superar a obra adaptada. Talvez por isso, observa-se também que muitos artistas e críticos, mais do teatro do que do cinema, podem considerar

a adaptação como um processo menor em relação à criação dramatúrgica. Guinsburg, Faria e Lima (2006, p. 17) acreditam que "a maior ou menor fidelidade ao texto original depende dos objetivos do encenador ou do grupo teatral responsável pela montagem".

Nos seus estudos acerca das vocalizações do texto literário no teatro brasileiro, Werneck (2009) ressalta que os textos narrativos oferecem diversas moldagens, não apenas quando sofrem diversas intervenções no sentido de gerar um novo texto para o palco, mas também quando estabelecem dramaturgias com poucas interferências em relação ao original:

> [...] uma operação de moldagem do texto literário para a cena, entendida como o resultado da passagem de um material para o outro, a que se denomina adaptação ou transcriação, vocábulo que aparece para definir uma aproximação decisiva com o trabalho de tradução. Quando ainda se pensa em operação de conversão de escritas, ou de reescrituras, tem-se como princípio fundamental a interferência direta da estrutura narrativa, através de procedimentos que preservam ou perturbam a evolução da ação dramática. Portanto, a tarefa de transcriação ou mesmo de adaptação insinua-se como etapa que subtrai o ato de ler, que, na arte teatral, costuma ser confinado à instância prévia da leitura de mesa (Werneck, 2009, p. 70).

Outro aspecto importante a ser abordado aqui são as contribuições do Teatro Épico, de Bertolt Brecht. Ingrid Koudela (1996) compara o teatro tradicional com o teatro épico brechtiano: no tradicional, o texto teatral programa a reação da plateia através do processo de identificação que organiza esteticamente a maneira como o seu significado é absorvido; o teatro épico, por sua vez, instaura um processo de conhecimento dialético, segundo o qual o espectador não mais vivencia uma identificação com as personagens e as situações representadas, mas se posiciona criticamente diante delas. Koudela (1996) destaca também que, para Brecht, a modificação do texto não é restrita ao autor. Mais precisamente, a parte que denominou "comentário" pode ser alterada pelos próprios participantes do ato coletivo artístico. Dessa forma, o texto teatral é materializado cenicamente, contextualizando a visão de mundo dos participantes.

Sobre o texto literário e o texto teatral, Koudela (1996) ressalta que o literário pode ser definido como um grupo de frases que, ao serem reunidas, servem para expressar um enunciado. Na literatura, o texto se refere às palavras escritas, já no

estudo de teatro esse significado precisa ser mais abrangente. A autora define que o universo criado através de palavras do texto literário e o universo criado através da materialização cênica (ações e imagens físicas que podem ser de ordem dramática, plástica ou musical) são denominados texto teatral.

Para melhor compreensão da diferença entre o texto teatral e o texto literário, Koudela (1996, p. 89) faz a seguinte comparação:

> A diferença entre texto literário e texto teatral reside na relação criada com o espectador e/ou participante da ação dramática. Desta forma, as ações e imagens emergem fisicamente na construção do texto teatral, enquanto que no texto literário as imagens permanecem interiorizadas na mente do leitor. No palco, as personagens aparecem em cena, enquanto a leitura literária, como é o caso de poemas e romances, prescinde de ser compartilhada com o outro. O leitor cria o universo da obra imaginariamente, atribuindo-lhe qualidades iconográficas.

Destacarei brevemente a partir daqui algumas experiências realizadas no âmbito pedagógico ou artístico. Inicio pela experiência desenvolvida no Colégio Joan Miró, escola da rede particular de ensino, da cidade de Salvador, Bahia, em que lecionei o componente curricular Artes/Teatro, da 7ª série do ensino fundamental até o 2º ano do ensino médio, entre os anos de 2002 e 2008. Além disso, esse foi o objeto de estudo investigado durante o mestrado.

Nesse processo dramatúrgico realizado por uma equipe de estudantes da 7ª e e 8ª séries do ensino fundamental[4], sob orientação minha e da professora Ana Lúcia Ramos, de Língua Portuguesa, em atividade interdisciplinar, a escolha se deu pela adaptação do romance *Capitães da Areia*, de Jorge Amado, para a peça *Meninos do Asfalto*. Então, primeiramente, sinalizo a linguagem quanto à forma como a palavra é proferida no gênero narrativo. Para evidenciar melhor as escolhas feitas pela equipe de criação dramatúrgica por meio de pesquisa das expressões ou das gírias utilizadas no romance, cito alguns trechos:

> [...] Tu te lembra daquela história que o Professor leu para a gente? Aquela que tinha um temporal? **Batuta...**
> - Era **porreta**, sim [...]. (Amado, 2008, p. 84, grifos meus);
> - Então tu pode ir. Mas se tu não voltar amanhã... Quando eu te pegar tu vai ver com quantos **paus se faz uma cangalha**... (Amado , 2008, p. 93, grifos meus);
> – Quem é esse **cocadinha**? (Amado , 2008, p. 44, grifo meu);

[4] Igor Dahia, Mariana Cerqueira, Letícia Gonzalez, João Felipe Ramos, Clara Oliveira e Daniel Nolasco.

> – Ele pensava que eu era maricas, tu te faz de besta. (Amado, p. 44, grifo meu);
> [...] Se quer é só vim com a gente amanhã. Assim tu pode conhecer a Zinha, que é um **peixão**" (Amado , 2008, p. 39, grifo meu);
> – Uma história **zorreta**, seu Grande [...] (Amado , 2008, p. 33, grifo meu).

Como se trata de uma adaptação para texto dramático de um romance escrito na década de 1930, realizada em 2007 por adolescentes entre 12 e 14 anos, obviamente a forma encontrada por eles, foi a de observarem no próprio cotidiano a maneira de falar, as expressões, o comportamento e as atitudes dos personagens para a transposição de época, adequando à sua linguagem atual. Assim, tanto na obra original como na adaptação, são retratados universos de invisibilidade e marginalização de garotas e garotos, independentemente de serem em épocas distintas ou de abordarem temáticas diversas à realidade dos alunos do Colégio Joan Miró.

> Professor (para de ler e vira-se para o outro, entusiasmado) – Uma história **massa**, seu Grande! (Dahia *et al*., 2015, p. 126, grifo meu);
> Sem-Pernas – Que é que você tá rindo aí, ô imprestável? Aposto que é alguma coisa daquele livro de **gay...** (Dahia *et al*., p. 132, grifo meu);
> Pedro Bala (rindo) – É... O Grande tem um coração maior que ele, **tá ligada?** (Dahia *et al*., 2015, p. 134, grifo meu);
> Volta-seca (chegando perto de Dora) – **Ó pai ó**! João Grande **pagando** de egoísta agora**... Colé man**! Divide aí com a **galera**, vai! (Dahia *et al*., 2015, p. 136, grifos meus);
> Gato (rindo, grita também) – Só tem **biba**, hein? Só tem **biba**! (Dahia *et al.,* 2015, p. 138, grifos meus);
> João Grande (gritando) – **Colé** minha tia, **tá de boa**? (Dahia *et al.,* 2015, p. 128, grifos meus);
> Gato – Gente, sem briga! Nós é ou não é **brother**?" (Dahia *et al*., 2015, p.139, grifo meu).

Destaco também outro processo dramatúrgico sob minha orientação realizado no âmbito pedagógico, do ensino superior, realizado com estudantes da Licenciatura em Teatro, da Universidade do Sudoeste da Bahia, UESB, na cidade de Jequié, no ano de 2016. Fui professora do referido curso entre os anos de 2013 e 2018.

Nessa experiência realizada no componente curricular do curso denominado Estágio de Interpretação II: Vanguardas, rupturas e referências contemporâneas, tratou-se de uma livre adaptação dos contos "A menina de lá" (texto-base), "A terceira margem do rio" e "Sôroco, sua mãe e sua filha", de João Guimarães Rosa.

A escolha da turma foi a adaptação de contos de João Guimarães Rosa presentes no livro *Outras histórias*, de 1962, A equipe dramatúrgica[5] de estudantes optou pela sugestão dada por mim da inserção de um coro tragicômico, o qual acrescenta à dramaturgia momentos de ironia, de crítica, ou mesmo reprime as ações ou sentimentos de Nhinhinha e de sua família. O coro também foi responsável pela dinâmica cenográfica e pela musicalidade do espetáculo. Pessoalmente, tenho predileção pela utilização do coro como recurso em adaptações e encenações com muitos atuantes e muitos personagens, pelas possibilidades variantes de ritmos, de movimentos, de sons e de cores na cena. Kathrin Holzermayr Rosenfield (2004, p.224) sinaliza que o coro 'é um "corpo de baile' que encarna e faz ver a enigmática expressividade rítmica do canto e da dança, uma dimensão expressiva e emotiva que não se deixa reduzir ao sentido".

Na encenação também sob minha orientação, sugeri que a personagem de Nhinhinha fosse interpretada por três atrizes-estudantes ao mesmo tempo, e o desdobramento da personagem foi prontamente aceito pela turma. Algumas cantigas de rezas populares também foram trazidas pelo grupo para a encenação:

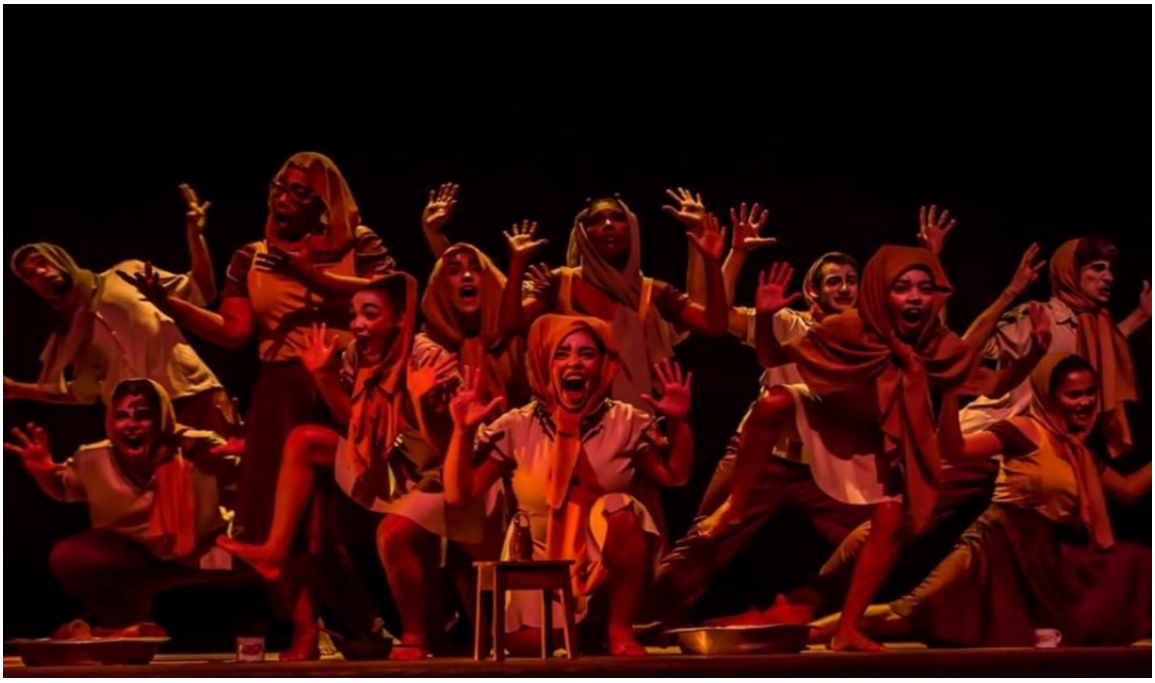
> Cena I
> Nhinhinha (Entra no palco silenciosamente, lentamente, com medo de fazer barulho. Senta encolhida.)
> Coro: (Aparece fazendo barulho) Nhinhinha, tá fazendo o quê? Fazendo o quê? O quê? Fazendo?
> Nhinhinha (Continua encolhida)
> Coro: (impacientes, repetem a pergunta): Nhinhinha, tá fazendo o quê? Fazendo o quê? Fazendo? O quê?
> Nhinhinha: (sentada quieta coloca o cotovelo no joelho e mãos no queixo. Não responde. Olha o vazio com sorriso nos lábios e lentamente responde): Eu...to-u...fa-a-zendooo...
> Coro: (momento de música ou sons e acompanha a reza da mãe)
> Mãe: (senta em um banco, com um terço na mão e reza)
> Eu te dava meu conselho
> Tu não queria tomar
> Eu te dava pro teu bem
> E tu voltava pra teu lar
> Eu mandava tu pra igreja
> Tu não queria rezar,
> Quando o padre levantava a hóstia
> Tu danava a cochilar.

[5] Anna Flávia Santos, Tamiles Silva e Rique Santos (texto não publicado).

Figura 1 - *A menina de lá*. Centro cultural ACM, Jequié, Bahia.
Encenação: Cristiane Barreto, 2016. Foto: Aroldo Fernandes.

Figura 2 - *A menina de lá*. Centro cultural ACM, Jequié, Bahia.
Encenação: Cristiane Barreto, 2016. Foto: Aroldo Fernandes.

Figura 3 - *A menina de lá*. Centro cultural ACM, Jequié, Bahia.
Encenação: Cristiane Barreto, 2016. Foto: Aroldo Fernandes.



Por último, destaco a adaptação feita por mim em 2009, de A *Hora da estrela*, Clarice Lispector. Foram realizadas inúmeras e significativas adaptações dessa obra para o teatro e para o cinema, o que só reforça sua tamanha capacidade de possibilidades interpretativas. A trajetória da personagem Macabéa do interior nordestino para o "sudeste maravilha", a linguagem do texto, uma mistura de realismo-simbolismo metafórico, um *nonsense* ao mesmo tempo cruel e risível, a teatralidade da obra, esse manancial foi o que me instigou a enveredar no desafio de buscar através do olhar próprio a inspiração para mais uma livre adaptação intitulada *História de uma lágrima furtiva de cordel* (texto não publicado).

O diferencial desse processo é a escolha por manter na adaptação o personagem do escritor/narrador presente no romance. Ele conta a história dessa moça, do seu ponto de vista, e não consegue entender o caminho que sua obra tomou, assim como não consegue mudar o seu destino.

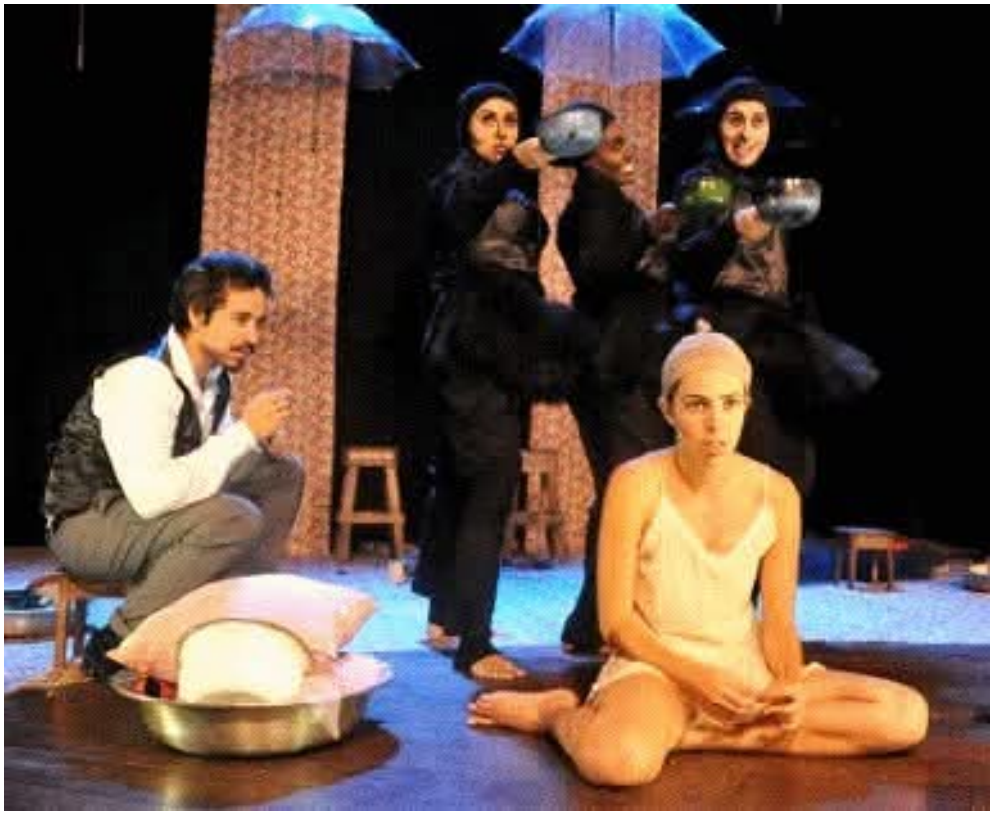
> Pré-cena/ rua: O fim do fim – Homem/escritor se depara com um corpo sem vida de mulher na calçada.
> Cena 1 – Teatro
> Homem/escritor sobe no palco e a atriz deita como se a personagem dormisse. O homem/escritor observa a mulher dormindo de boca aberta.

1- Homem/escritor – (falando para si mesmo) – Enquanto eu tiver perguntas e não houver respostas continuarei a escrever. Como começar pelo início, se as coisas acontecem antes de acontecer? Pensar é um ato. Sentir é um fato.
2- Mulher - (muda a posição. Continua a dormir de boca aberta)
3- Homem/escritor (agitado e confuso) – Preciso entender. Por onde começar? Vou começar pelo começo, claro! Será que só a morte salva?
4- Mulher – (solta um gemido como se estivesse sentindo dor e continua a dormir).
5- Homem/escritor - (se assusta, olha e percebe que ela continua a dormir) – Salvar de quê? De quem? De nós mesmos? Das pessoas? Do mundo? "Por quê?" "Por quê?" Perguntas sem respostas! Preciso lembrar de tudo. Do início, isso! Do início!
6- Mulher – (mulher se encolhe como se estivesse sentindo frio)

As fotos abaixo foram da encenação do espetáculo dirigido por mim com atores e atrizes da Bahia: Cibele Marina, Thais Mensitieri, Joedson Silva, Patrícia Rammos, Thais Mensitieri e Wanderley Meira.

Figura 4 - *História de uma lágrima furtiva de cordel*, Teatro XVIII, Salvador, Bahia. Encenação: Cristiane Barreto, 2010. Foto: Sora Maia.

Figura 5 - *História de uma lágrima furtiva de cordel*, Teatro XVIII, Salvador, Bahia. Encenação: Cristiane Barreto, 2010. Foto: Sora Maia.



Nessa adaptação também utilizei o coro tragicômico que se transforma no decorrer do texto em alguns personagens como: as tias, as três colegas de quarto; Olímpico, seu namorado; Glória, a colega de trabalho e a cartomante que entram na vida de Macabéa, passam por ela, mudam-na de direção, podem até atropelá-la, mas não conseguem alterar a sua essência.

> Coro tragicômico – Levanta! Acorda! Levanta! Anda!
> Mulher se joga no chão.
> Tia 1: Esta menina nasceu inteiramente raquítica, herança do sertão. Com dois anos os pais morreram de febre no sertão do nordeste, lá onde o diabo perdeu as botas.
> Tia 2: Veio para capital ficar comigo, uma tia beata, única parenta sua do mundo.
> Tia 1: Depois nem me lembro o motivo, fomos morar no Rio de Janeiro. Arranjei emprego de datilógrafa para ela.
> Tia 3: Ela sempre se lembrava de coisa esquecida. Sempre lhe dava cascudos no alto da cabeça porque o cocoruto de uma cabeça é um ponto vital.
> Coro Tragicômico: Levanta! Deixa de besteira! Levanta!

Figura 6 - *História de uma lágrima furtiva de cordel*, Teatro XVIII, Salvador, Bahia. Encenação: Cristiane Barreto, 2010. Foto: Sora Maia.

Figura 7 - *História de uma lágrima furtiva de cordel*, Teatro XVIII, Salvador, Bahia. Encenação: Cristiane Barreto, 2010. Foto: Sora Maia.

Feitas essas considerações, para finalizar, a partir das análises históricas e dos procedimentos acerca do processo dramatúrgico tratadas neste texto, justifico a escolha do termo "adaptação", presente com frequência nas atividades artísticas ou no ensino de Teatro que tenho desenvolvido. Ressalto também que o processo dramatúrgico da adaptação pode ser um recurso estimulante no ensino de dramaturgia nas escolas da educação básica (ensino fundamental e ensino médio) e nos cursos de Artes Cênicas e de Teatro, devido à movência de um gênero para o outro, ou seja, de uma estrutura para outra. Assim, os alunos terão acesso à estrutura do texto épico, por exemplo, e também do texto dramático, por conseguinte, estimular a formação do aluno-leitor, por conta do fato de estes lerem a obra original e, por meio de suas leituras, reescreverem um outro texto, o que trará suas experiências culturais e suas visões de mundo.

Referências

AMADO, Jorge. *Capitães da Areia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ARISTÓTELES. *Arte poética*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

AUSTIN, John L. *Quando dizer é fazer*: Palavras e ação. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegres: Artes Médicas, 1990.

BARRETO, Cristiane. *História de uma lágrima furtiva de cordel*. Salvador, BA, 2009. Texto não publicado.

DA SILVA, Daniel Furtado Simões. *Do texto à cena:* Transcriações da obra de Caio Fernando Abreu. Florianópolis: Liquidificador, 2016.

DAHIA, Igor; CERQUEIRA, Mariana; GONZALEZ, Letícia; RAMOS, João Felipe; OLIVEIRA, Clara; NOLASCO, Daniel. Meninos do Asfalto. In: BARRETO, Cristiane. *A travessia do narrativo para o dramático no contexto educacional.* São Paulo: PACO, 2015, p. 163.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. *In*: *Revista Lume* (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais). Número, 4. Campinas: Unicamp, 2013.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: O teatro performativo. *Revista Sala Preta*, São Paulo, nº 8, 2008.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SANTOS, Anna Flávia; SILVA, Tamiles; SANTOS, Rique. *A Menina de Lá*. Jequié, BA: 2016. Texto não publicado.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. São Paulo: Paz e terra, 1980.

GUINSBURG, J.; FARIA, João.; LIMA, Mariângela A. (Orgs). *Dicionário do teatro brasileiro:* Temas, formas e conceitos. São Paulo: Perspectiva, 2006.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto literário e texto teatral. Texto e jogo*: uma didática brechtiana. São Paulo: Perspectiva, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
NUNES, Luiz Arthur. Do livro para o palco: Formas de interação entre o épico literário e o teatral. *O percevejo*. nº 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000, p. 39-40.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PICON-VALIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda:* Meyerhold e a cena contemporânea. Rio de Janeiro: Folhetim ensaios, 2006, p. 72.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

PUPO, Maria Lucia de Souza Barros. *Entre o mediterrâneo e o atlântico: uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo. Perspectiva, 1997.

ROSENFIELD, Kathrin Holzermayr. *Coro e diálogo trágicos:* matriz das formas de expressão estética. Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, PPGL. Nº 28/29: UFSM, 2004. https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12125

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Revista Periferia: Educação, cultura e comunicação. v.10, n.1, p. 71 - 88. 2018. https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/31504

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SARRAZAC, Jean-Pierre. A irrupção do romance no teatro. In: *Folhetim teatro do pequeno cesto*. Mesa redonda: Dramaturgia hoje. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2009, p. 12.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1997.

WERNECK, Maria Helena. A cena contra o silêncio: Vocalizações do texto literário no teatro brasileiro. *In*: WERNECK, Maria Helena; BRILHANTE, Maria João (Org.). *Texto e imagem*: Estudo de teatro. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009, p. 67-70.

Recebido em: 14/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC
Centro de Artes, Design e Moda – CEART
Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas
Urdimento.ceart@udesc.br