



# Anais do XIV Colóquio Internacional "Educação e Contemporaneidade"

24 a 25 de setembro de 2020



**Volume XIV, n. 15, set. 2020**  
ISSN: 1982-3657 | Prefixo DOI: 10.29380

## **EIXO 15 - ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE. MÚSICA.**

Editores responsáveis: **Veleida Anahi da Silva - Bernard Charlot**

DOI: <http://dx.doi.org/10.29380/2020.14.15.17>

Recebido em: **26/08/2020**

Aprovado em: **31/08/2020**

DRAMA SERIGY: ANÁLISE DE TEXTOS TEATRAIS DE AUTORES SERGIPANOS;  
SERIGY DRAMA: ANÁLISIS DE TEXTOS DE TEATRO POR AUTORES SERGIPAN;  
SERIGY DRAMA: ANALYSIS OF THEATER TEXTS BY SERGIPAN AUTHORS

LUCAS WENDEL SILVA SANTOS

<http://orcid.org/0000-0001-7831-2360>

FRANCIANE MARIA MELO CRUZ

AUGUSTO CESAR DOS SANTOS

**Resumo:** Este projeto pretende estudar obras da produção dramática do Estado de Sergipe, tendo como objetivo descrever e analisar o modo como se apresentam as representações de elementos culturais que se afiguram em diversos planos da elaboração dessas obras. Assim, buscamos refletir sobre as estruturas estéticas presentes nos textos teatrais de autores sergipanos no intuito de formatar uma pesquisa que possa apresentar dados relevantes acerca de como se dá a produção destes no contexto regional. Conceituamos também elementos da literatura teatral como, espaço, tempo, personagem e discurso. Deste modo, pudemos observar que as obras analisadas convergem com o contexto sociocultural da região e evolução da dramaturgia sergipana. Ademais, buscou-se aqui estruturar coordenadas que possam orientar a um posterior mapeamento da história do teatro em Sergipe.

**Palavras-chave:** Drama Sergipano. Teatro Sergipano. Dramaturgos. Drama. Sergipe.

**Resumen:** Este proyecto pretende estudiar obras de producción dramática en el estado de Sergipe, con el objetivo de describir y analizar la forma en que se presentan representaciones de elementos culturales que aparecen en diferentes planos de la obra. Así, buscamos reflexionar sobre las estructuras estéticas presentes en los textos teatrales de los autores de Sergipe para dar formato a una investigación que pueda presentar datos relevantes sobre cómo se desarrolla su producción en el contexto regional. También conceptualizamos elementos de la literatura teatral como el espacio, el tiempo, el carácter y el habla. Así, pudimos observar que las obras analizadas convergen con el contexto sociocultural de la región y la evolución de la dramaturgia de Sergipe. Además, aquí buscamos estructurar coordenadas que puedan orientar un posterior mapeo de la historia del teatro en Sergipe.

**Palabras clave:** Drama de Sergipe. Teatro en Sergipe. Dramaturgos. Drama. Sergipe.

**Abstract:** This project intends to study works of dramaturgical production in the State of Sergipe, with the objective of describing and analyzing the way in which representations of cultural elements that appear in different plans of the work are presented. Thus, we seek to reflect on the aesthetic structures present in theatrical texts by Sergipe authors in order to format a research that can present relevant data about how their production takes place in the regional context. We also conceptualized elements of theatrical literature such as space, time, character and speech. Thus, we could observe that the analyzed works converge with the socio-cultural context of the region and the evolution of Sergipe's dramaturgy. In addition, we sought here to structure coordinates that can guide a later mapping of the history of theater in Sergipe.

**Keywords:** Drama from Sergipe. Theater in Sergipe. Playwrights. Drama. Sergipe.

## Introdução

O Teatro é a arte do corpo presente onde indivíduos constroem significantes audiovisuais em um tempo específico e um momento efêmero. Entretanto, é possível dizer que o texto se afigura enquanto um elemento fixo e marcadamente essencial para a arte teatral. No entanto, é incorreto dizer que o teatro se constitui de forma completa no texto literário ou na representação dramática. Assim, um sujeito atento deve desconstruir o desequilíbrio e hipervalorização existente na supervalorização do drama/texto ou do ator/representação (ROSENFELD, 1969).

Contudo, como já dito podemos afirmar que o texto teatral quando lido continua no status de literatura, mas quando representado passa ser teatro, ou seja, ao entrar em contato com o corpo do ator, do diretor, do cenógrafo e/ou do público, altera sua ontologia, é atualizado e reconstruído. O que queremos dizer é que o "ser" do texto quando é interpretado torna-se outro, onde o ator é autor, é cocriador, é poeta e o personagem encenado, é fonte de discurso. Vale ressaltar aqui, que não se pretende negar ou diminuir a importância do texto, ou elevar a supremacia da interpretação, mas sim enfatizar a dramaturgia enquanto linguagem que vai além da palavra organizada. Quando em contato com a matéria psicofísica do ator, o texto é dito mesmo que não haja som, mesmo que o ator/autor não fale. Com isso, pode dizer que a dicotomia existente entre texto literário e representação dramática não passa de um capricho de certo modo não relevante. Desta maneira, é necessário criar um constante diálogo entre estas duas linguagens complementares (ROSENFELD, 1969).

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesmo): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma do dia seguinte, quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queira Antonin Artaud em *O Teatro e Seu Duplo*. Arte do hoje, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre. (ROSENFELD, 2010, p. 1).

O drama no sentido clássico está intimamente ligado aos diálogos estabelecidos entre os personagens. É a partir do discurso dialético que a ação dramática se constitui, acontece e ganha forma. Neste sentido, cabe ressaltar que a peça teatral como literatura não pode ser considerada teatro. Entende-se que não se pretende aqui minimizar a importância desta, mas sim evidenciá-la como uma das partes constituintes do acontecimento teatral, ou seja, o texto literário é apenas um dos elementos que compõe o teatro, mas o teatro não é dependente do texto para existir.

Para melhor esclarecimento é de suma importância caracterizar minimamente como se organiza o texto literário e de que modo este chega aos sentidos do leitor. Para isto, afirma-se que a literatura é essencialmente auditiva, a partir dos estímulos auditivos presentes na peça teatral abre-se um campo visual e imaginário que se articula aos referenciais do leitor, transpondo-o para a realidade do texto. De modo mais simples, o que se quer dizer é que, na literatura, a pessoa que lê emprega um esforço para "criar" as imagens presentes na obra.

Aqui estamos, de saída, submetidos ao paradoxo teatral, divididos entre o desejo de compreender e explicar os textos, e cheios de amor pelos que resistem, que não se mostram imediatamente como fáceis, entregando pronto um universo raso ou insignificante. O texto de teatro não imita a realidade, ele propõe uma construção para ela, uma réplica verbal prestes a se desenrolar em cena. Entre os textos com que iremos trabalhar, alguns parecem obscuros e não se abrem à leitura. Textos ruins, textos fracassados ou leitores ruins, leitores insuficientes diante de formas que ainda não são de

domínio público? (RYNGAERT, 2013, p. 5).

A partir deste questionamento nos cabe manter um olhar atento às propostas de análises que aqui serão apresentadas nos resultados e discussões desta pesquisa. Ainda, podemos dizer que não é uma tarefa fácil se debruçar sob uma gama de dramaturgias teatrais e emitir discursos analíticos sobre estas, mas cabe dizer que o teatro repousa, desde sempre, sobre o jogo entre o que está exposto, é mostrado, e que está oculto, escondido, ou seja, o risco da obscuridade que de repente faz sentido e constrói sentidos (RYGAERT, 2013).

Mas o que poderia embasar a construção de uma dramaturgia teatral bem sucedida? Aristóteles (385 a. C.- 323 a. C.) fórmula em sua lógica metafísica da lei das três unidades: tempo, espaço e ação. No que diz respeito à ação Renata Pallottini (2017) ressalta que esta se trata dos elementos que compõem a ação humana, sendo que esta unidade fundamental da dramaturgia aristotélica precisa ser formulada a partir da ideia de início, meio e fim, ou seja, uma perspectiva de "grandeza ideal". Bem, tratando-se de ação, ou ação realizada por seres humanos, podemos dizer que a poesia dramática também se constitui a partir da ideia de mimesis. Pois apresenta personagens que agem, conversam, constroem relações e conflitos. Entretanto, é importante dizer que não se trata da imitação de seres humanos, mas sim das ações humanas, um espectro das relações construídas socialmente, a criação de uma nova realidade.

De fato, diz Aristóteles (e por onde melhor poderíamos começar?) que tragédia é imitação de ação - todos os demais elementos da definição clássica estão sendo agora propositadamente esquecidos. Trata-se, é claro, de ações humanas e isto vale, a partir dessas palavras (e aplicando-se retroativamente, digamos), para todo o teatro, e não apenas para a tragédia. Mas o que é ação nesse sentido, ou seja, o que é ação dramática? O que é conflito? Aristóteles não nos dá todas as respostas; talvez as tenha dado no seu tempo, mas não chegaram a nós. Diz-nos apenas (no que nos interessa mais e sem descer a grandes minúcias) que a ação deve ser completa, tendo começo, meio e fim, e uma certa grandeza ideal. Isto, que parece elementar, não o é de maneira alguma; sabemos por experiência própria quão difícil é escolher o ponto ideal da fábula a ser imitada, para começar a imitação. (PALLOTINI, 1988, p. 6).

Neste sentido, a dramaturgia como teoria é (ou deveria ser) um ato de criação livre. O poder criativo nega a submissão a quaisquer códigos ou padrões estabelecidos, deste modo, a normatização condiciona o texto a um nível de não originalidade. Ora, fazer dramaturgia é uma rebelião permanente, é um ato constante de liberdade, de recusar algumas normas e criar novos valores. Podemos dizer que o mundo real, a vida social possui uma tradição e é nela que a dramaturgia pode atuar, inclusive para modificar, para desconstruir ou para reafirmar a tradição. Assim, o mundo real tal qual universo dramaturgic possui contradições e perspectivas. Por isso mesmo, o ato de criação dramaturgic deve levar a liberdade de expressão assumida de maneira coerente e em uma dialética constante com a vida cultural, econômica, política e social (PALLOTINI, 2017). Isso não significa negar totalmente as leis cênico-literárias.

Retomando a questão da encenação, a representação teatral, o mundo dos personagens apresenta-se quase diretamente, ou seja, as ações, o cenário, o figurino, a interpretação do ator, a iluminação, são percebidos sem esforços aparente. Contudo, nada é dado de imediato, há na ação dramática uma ficção a qual requer certo custo do espectador para compreender os signos desta representação quase imediata. Além disso, é através da metamorfose do ator que ao se identificar com a realidade teatral passa a se fundir com o personagem colocando o espectador em estado de passividade diante do que percebe (UBERSFELD, 2010). Assim, é preciso ressaltar que não há uma equivalência entre texto dramático e representação.

Ora, essa equivalência ocorre o sério risco de ser uma ilusão: o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma

pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. Reciprocamente, na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem (poética) do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas, apagadas que estão pelo sistema próprio da representação. Muito mais: mesmo se, numa hipótese impossível, a representação "disse" todo o texto, ou espectador não ouviria o texto na íntegra, pois uma boa parte das informações é apagada. A arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que não é preciso ouvir. (UBERSFELD, 2010, p. 3).

Assim, ao transpor o texto para a cena, os elementos “apresentados” sempre serão uma leitura particular e plural (levando-se em consideração a diversidade de elementos e indivíduos que propõem determinada estética teatral). Deste modo, o que se mostra, o que se representa são escolhas, ideologias, leituras culturais e interesses. Assim, por mais que seja aparentemente real, natural, físico, presencial, tudo é linguagem, a qual está sujeita a intermediação simbólica.

Assim, uma questão relevante para esta investigação emerge: o que é específico do drama rigoroso, como este se constitui? O entorno do drama clássico está intimamente relacionado aos estímulos: diálogo (palavra), ação, tensão, decisão, situação, cotidiano, motivação, iniciativa, autonomia, problema, conflito (PALLOTINI, 2017).

A ação é a vontade humana que persegue seus objetivos, consciente do resultado final. Portanto, a vontade humana que interessa, no caso, é a que tem consciência dos seus objetivos. A ação dramática é a ação de quem, no drama, vai em busca dos seus objetivos consciente do que quer. É a ação de quem quer e faz. Da pessoa moral, consciente, com caráter (não se tomando caráter no sentido ético moderno). Do ser humano livre. Como consequência, diz ele ainda que o personagem deve responder por todos os atos que pratica, os quais, uma vez praticados, tornam-se irreversíveis. É mais uma forma de nos colocar a liberdade, a consciência e a responsabilidade da pessoa moral (PALLOTINI, 1988, p. 9).

Neste sentido, vale salientar novamente que o drama tradicional segue uma unidade de tempo linear (início, meio e fim) que traz a subjetividade da psicologia dos personagens, a partir de um conflito “criado” ou “vivido” por estes. Os personagens se criam e criam as coisas através dos diálogos onde o mundo de cada um deles se apresenta, ou seja, tudo ocorre pela palavra. Assim, o drama engendra uma visão de um mundo, tenta construir e sustentar uma realidade própria.

Em sua unidade de tempo o drama empurra o homem para o futuro (um homem preocupado, tenso, em conflito). As situações ocorrem no presente (aqui e agora da cena) e se constroem através das decisões do personagem que ao agir procura solucionar suas problemáticas de vida a partir da livre iniciativa. Além disso, cabe afirmar que no drama não há espaço para a casualidade, ou seja, elimina-se o acaso. Logo, a livre iniciativa e o diálogo, obedecendo a lógica da temporalidade são os dispositivos que desencadeiam a ação dramática.

Por conseguinte, a matéria prima do drama se encontra no que surge das relações dialéticas entre os homens. Com o propósito de se firmar enquanto gênero, o drama clássico lida com o cotidiano aproximando-se das relações humanas enviesadas pelos conflitos internos dos personagens, num universo de valores que deixa o ser humano em situação de sujeito responsável pela sua vida. Assim, no drama absoluto, causa e consequência são frutos da ação dramática no presente.

Sendo assim, o herói do drama clássico é o homem do dia a dia, que em constante dialética com o outro (demais personagens, sociedade, mundo) através da vontade, da decisão, da motivação expressa sua realidade e tenta resolver seu conflito, seus pequenos e grandes problemas.

Assim, o drama só se basta quando extravasa os campos da literatura, ou seja, este se satisfaz na medida em que não se satisfaz em ser um gênero literário. Mediante esta afirmação, o texto dramático pede para ser representado, pede para estar em cena. Só assim, o discurso, as palavras, este

constante presente pode se manifestar em sua essência ontológica.

Partindo deste pressuposto, buscamos articular nossa pesquisa ao entendimento dialético de como se deu o desenvolvimento do contexto dramaturgico sociocultural de Sergipe, tentando, assim, identificar os paralelos evolutivos da literatura teatral desta região e suas implicações sócio-históricas. Assim, entendemos que a arte da dramaturgia está em consonância com os processos histórico-culturais de determinada sociedade, dialogando dialeticamente com estes e os representando através do texto teatral, ou em outro caso, na representação cênica.

Assim, observamos a necessidade de estudar a estética específica da dramaturgia sergipana, buscando analisar as estruturas de tempo, espaço, personagem e discurso existentes nas obras teatrais dos autores de Sergipe. Desta maneira, através do estudo destes elementos textuais pudemos observar como se dá a presença dos aspectos culturais, sociais, comportamentais e históricos latentes no imaginário intrínseco às obras investigadas.

Neste sentido, as discussões, aqui expostas, pretendem apresentar os textos teatrais de autores sergipanos de modo a propor ações que possibilitem o melhor entendimento do que permeia a literatura teatral de Sergipe, pensando: o que, quem e como seus produtores recorrem para engendrá-las.

Além disso, o presente estudo visa estudar certos elementos representativos do imaginário sociocultural, a partir da noção de experiência estética do conflito no âmbito da *poiesis* literária da dramaturgia sergipana. Com a proposição desse horizonte temático, consideramos a possibilidade de se pensar a realização de um estudo que venha a contemplar certa gama de problemas e fenômenos intrinsecamente relacionados ao próprio caráter complexo das relações entre o teatro e a sociedade. Adotaremos como foco de atenção, a questão de se pensar o lugar e a função do teatro em relação à história social de Sergipe, tendo em vistas os elementos imaginários e simbólicos referentes ao contexto histórico e sociocultural das obras. Assim, temos como objetivos específicos, fomentar a partir de um enfoque interdisciplinar o estudo do texto da arte dramática produzida no Estado de Sergipe; ampliar as possibilidades semióticas de leitura e interpretação, de maneira que possamos exercitar e enriquecer o entendimento acerca das relações entre o texto da peça e os elementos do contexto cultural mais amplo, isto é, visando aprofundar o entendimento da função do teatro na sociedade; mapear autores da dramaturgia local e estadual, situando-os, sem esquecer o diálogo com a História e as manifestações estéticas do teatro brasileiro e do teatro em geral; desenvolver o exercício crítico-dialético no âmbito dos estudos da cultura, sem perder de vista a consideração dinâmica das relações entre os elementos do âmbito universal com o particular, isto é, dos elementos da cultura local (regional) com os da cultura global (mundial).

## **Metodologia**

A título de elucidação vale afirmar que este artigo foi construindo tendo como base os textos teatrais dos dramaturgos sergipanos Euler Lopes Teles, Anderson Sant'Anna e Hunald de Alencar. Priorizamos a análise da dramaturgia sem nos debruçar sobre a representação dramática, seja por interpretação de arquivos (vídeos, fotos, áudio, etc.) ou fruição das mesmas, ou seja, todos os aspectos analisados e aqui expostos dizem respeito às estruturas de tempo, espaço e estética dos autores e foram retiradas essencialmente dos textos das peças teatrais.

Mediante uma perspectiva sociopéutica na construção estética do texto dramático sergipano, efetuou-se, desse modo, uma pesquisa com intuito de fazer um levantamento da produção dramaturgica local, procurando identificar autores e obras, analisando-os e situando-os quanto às suas respectivas contribuições na constituição da história do teatro em Sergipe. Assim, como metodologias de pesquisa, em cada encontro foram lidas peças dos autores escolhidos. Adotamos como procedimento de abordagem das obras um método de leitura dramática em função das

características específicas deste gênero literário. E, logo em seguida realizamos discussões, analisando e refletindo acerca dos aspectos estruturais na composição da obra lida. Cada participante contribuiu fazendo suas devidas considerações, às quais por sua vez tinham sido anotadas durante a leitura. O método adotado foi bastante enriquecedor, além de favorecer a compreensão da proposta de cada peça, desde seu aspecto temático aos demais elementos envolvidos na composição da situação dramática no texto.

Assim, paralelamente às leituras dramáticas, realizamos grupos de estudos com o intuito de aprofundar os fundamentos teóricos que, de certo modo, se fez necessários no sentido de suscitar articulações e elaborações críticas no que tange ao papel das obras pesquisadas em relação às representações simbólico-imaginárias do universo sociocultural e histórico de onde elas emanam.

Os encontros para realização dos estudos dramatúrgicos ocorrem no Centro de Cultura e Arte da UFS, o CULTART, onde discutimos os pressupostos teórico-metodológicos da pesquisa. Na primeira instância analisamos o livro *Para Ler O Teatro* (2013), de Anne Ubersfeld, no qual a autora perpassa criteriosamente os aspectos da leitura teatral, de maneira semiológica, auferindo o teatro com um texto referencial que necessita da ação cênica para ter um sentido de unicidade para o leitor-espectador. Desta maneira, é perceptível a diferenciação entre o texto literário e o texto teatral. Por conseguinte, esta referência serviu para definição dos tipos de textos sergipanos que necessitariam de um debruçar posterior, delimitando a pesquisa.

Desta forma, as atividades se seguiram e iniciou-se o processo de análise do livro *Ler O Teatro Contemporâneo* (1998), de Jean-Pierre Ryngaert, cuja leitura faz um balanço minucioso sobre o momento em que se começou a quebrar com o paradigma da estética de criação moderna, por volta dos anos 1970 a 2016, a fim de romper com uma rigidez na composição do texto teatral e, portanto, com a ideia de representação.

Em seguida, iniciamos o trabalho de tratamento das obras coletadas, das análises e do processo de ampliação e divulgação dos resultados do projeto para com as comunidades acadêmica e artística, tanto no estado quanto no país.

## **Resultados e discussões**

Durante o período de execução da pesquisa “Estudo do Texto Dramático Sergipano”, investigamos algumas peças da literatura dramatúrgica que foram produzidas entre os anos 1970 e 2016, em Sergipe. Conseguimos realizar esse levantamento através da listagem e catalogação dos dramaturgos sergipanos e, posteriormente, escolhemos obras representativas da referida produção, tendo em vista atender ao objetivo geral da pesquisa, que seria contemplar certa gama de problemas e fenômenos intrinsecamente relacionados ao próprio caráter complexo das relações entre teatro e a sociedade. Por isso, estudamos a dramaturgia produzida em Sergipe, adotando como foco de atenção a questão de se pensar o lugar e a função do teatro na sociedade, de modo que fosse possível ter em vista os efeitos imaginários e simbólicos do contexto sociocultural refletidos em mundos e subjetividades representados pelos temas e personagens nas referidas obras.

Em nossa abordagem, adotamos um percurso em que se cruzaram leituras compartilhadas das obras dramáticas e textos teóricos para fundamentar as discussões nas articulações das análises. As categorias construção do espaço dramático, discurso e personagens nas obras teatrais sergipanas foram evidenciadas e analisadas. Desta maneira, selecionamos seis das catorze obras dramatúrgicas analisadas para serem discutidas, sendo duas de cada autor: “O Conselho” e “Ela esteve aqui”, de Euler Lopes Teles; “Cárcere de Outono” e “Quem Matou o Público”, de Hunald de Alencar; “O Fantasma do Se” e “Opara”, de Anderson Sant’Anna.

Antes iniciar nossa discussão vale reforçar que é importante nos questionarmos “quem fala” em um texto dramatúrgico? No que diz respeito ao diálogo, podemos dizer que o personagem exerce essa

função de emitir o discurso, já nas didascálias (as indicações cênicas ou direção de cena), o autor se faz presente.

- a. Nomeia as personagens (iniciando cada momento quem fala) e atribui a cada uma um lugar para falar e uma parte do discurso;
- b. Indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso.

Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor não diz no teatro, mas escreve para que um outro fale em seu lugar – e não somente um outro, mas uma coleção de outros numa série de réplicas. O texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da “personalidade”, dos “sentimentos” e dos “problemas” do autor, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores. (UBERSFELD, 2010, p. 7).

Assim, podemos dizer que a escrita teatral não é meramente subjetiva, na verdade ela é bem objetiva e concreta. Na medida em que, por meio de sua própria vontade o autor se nega a falar em seu próprio nome, o diálogo passa a ser sempre a voz do outro, de muitos outros (UBERFELD, 2010). Para tratar de outras questões acerca do teatro, é importante deixar clara esta questão que comumente é erroneamente entendida.

O dramaturgo, nessa nova condição, é o escritor forçado a sair de seu gabinete, da sua clausura, da sua solidão imaculada. Para criar ele necessita olhar o outro, entender a criação do outro, dialogar com o outro, aceitar as regras do outro e fazer com que o outro aceite as suas. Ele tem de olhar para si e para o mundo ao mesmo tempo, e sua criação é a própria medida deste colocar-se no mundo. (LABAKI, 2002, 283-284).

Após explicar quem fala no teatro, qual o papel do dramaturgo, e quais os dois elementos que formulam do discurso dramático (diálogo e didascálias), cabe tratar da questão da unidade de “espaço” como categoria essencial da arte dramática.

O espaço é o “onde“, o lugar em que acontecem as ações dramáticas. É o lugar onde estão inseridos os seres da dramaturgia, onde ocorrem às relações físicas dos personagens, assim este lugar exerce influência sobre os personagens, bem como sobre o leitor será afetado na recepção da leitura.

É indispensável discorrer que Euler Lopes Teles nasceu em Aracaju/Se, no ano de 1990, é mestre em Estudos Literários pelo PPGL (UFS), pesquisador da área de literatura brasileira contemporânea, tem formação em Letras pela Universidade Federal de Sergipe (UFS):

Teve seu primeiro contato com as artes cênicas, no Ensino Médio, no IFS (antigo CEFET-SE) onde fundou o Grupo Amador Gia. Em 2007, começou no teatro profissional, trabalhando com diversos grupos sergipanos. Montou, em 2010, o Grupo de Teatro A Tua Lona no qual atua como ator, diretor e dramaturgo. Entre as montagens do grupo, há textos de sua autoria como O Vizinho do 203 (2010) – montado também pela Cia Acontece (CE) –, Menina Miúda (2011), O Vômito (2011) e Ela esteve aqui (2013). (TELES, 2013, p. 13).

No texto “O Conselho”, de Euler Lopes Teles, o espaço exerce uma função poética, dando substância a sua obra. Tal como se percebe em uma das didascálias, que são as indicações ou rubricas oferecidas pelo autor: O cenário é composto por uma espécie de ringue de luta, marcado por uma cerca de arame. Euler se utiliza de uma estética minimalista, alegórica e objetiva, ao mesmo tempo isso potencializa a metáfora sugestiva de um universo em que as relações humanas são ironicamente pautadas pela atmosfera de uma sobrevivência em um ambiente de guerra, luta, disputa e crueldades.

O cenário é composto por um ringue delimitado por arame farpado. Os quatro personagens caminham mecanicamente, desenhando esse quadrado. Estão vestidos em farrapos. Em suas roupas há manchas vermelhas simbolizando o sangue. Cada personagem repete as palavras abaixo (TELES, 2016).



Além da sugestão para cenário, o autor proporciona ao leitor a criação de imagens através dos diálogos dos personagens em que a mudança de espaço se dá na própria linguagem. Isto mostra a habilidade que Teles (2016) tem com escrita dramática e com sua estrutura simbólica, ou seja, o espaço das ações dramáticas também é construído a partir das falas dos personagens.

Ingrid (em sua ária) - Era maio de 2026. Agora eu não sei em que ano estamos. Mas era maio! Isso eu lembro porque meu trigésimo quarto aniversário seria no dia seguinte. Mas a terra cedeu antes. Houve uma explosão? Não sei. Procuramos saídas, mas aqui só havia nove pessoas. Sem água, nem comida, apenas com essa luz incandescente a queimar nossas vistas. (puxando velas do bolso, acende cinco uma a uma) Foi quando o Lauro morreu depois a Cíntia, a Viviane, a Maria Flor, o Saulo... (TELES, 2016).

Os mesmos aspectos de construção de espaço minimalistas perceberam na peça “Ela esteve aqui”, quando o autor retrata nas didascálias como os elementos cênicos linguísticos estão dispostos: Dois casais estão deitados numa única cama. Todo o espaço de encenação é a cama, ficando o público ao redor da mesma (TELES, 2013).

Na análise dos personagens percebe-se que o dramaturgo se utiliza de elementos psicológicos semelhantes em ambas as peças. Para melhor entendimento do modo como foram analisados os personagens das peças estudadas, vale ressaltar que, “o personagem é o sujeito do discurso” (UBERSFELD, 2005, p. 74). Desta maneira, tivemos o cuidado de não confundir ou minimizar este a nenhum tipo de discurso raso ou vagamente investigado dentro do seu contexto, ou seja, compreendemos o sujeito do discurso como parte de um conjunto de paradigmas que se articulam aos diversos elementos do texto teatral. Além disso, tentamos entendê-lo como elemento unificador dos signos dispostos e dispersos na obra.

Edgar – Se foram corajosas o suficiente, devem ter devorado umas as outras como nós. A fome é insuperável, não é mesmo? Eu via os meninos nas ruas, com seus frasquinhos de cola, com seus olhos marcados de ódio e não era capaz de entender. Eu não percebia a fome. Hoje eu sei do que ela é capaz. (TELES, 2016).

O personagem Edgar favorece a compreensão dos discursos que emergem no âmbito da dramaturgia, a fome insuportável, as crianças, o sentimento de ódio, e novamente a fome caracteriza uma condição humana que unifica todos os sujeitos/personagens. Claramente Edgar emerge enquanto sujeito que apresenta um conjunto de sentimentos, emoções, condições e conflitos vivenciados pelas demais personagens e expostos ao leitor.

É importante dizer que Hunald Fontes de Alencar nasceu em Estância/Se, em 10 de novembro de 1942, faleceu no dia 21 de maio de 2016. Iniciou no teatro no Grupo TIM - Teatro Infantil do Colégio Modelo, onde atuou como ator na peça A Bruxinha Que Era Boa, de Maria Clara Machado. Depois fez parte do Tegebê, onde montou a peça Eles Não Usam Black-tie, de Gian Francesco Guarnieri e Festim Diabólico. Como diretor, dirigiu o espetáculo Corpus, com o Grupo Opinião e a peça O Violão de Rua, com o CPC - Centro Popular de Cultura. Como autor, escreveu as peças Os Maguinus, Uma Vez, o Amor..., Quem Matou o Público? Corpus, A Escravidão dos Deuses e A Morte do Doutor Pontual. Formou-se em Direito e Letras e ocupou a cadeira de número 10 da Academia Sergipana de Letras.

No texto Cárcere de Outono, o dramaturgo Hunald de Alencar, a personagem principal percebe os conflitos entre sua realidade e a realidade do Doutor, onde podemos dizer que o segundo exerce na peça uma posição de “autoridade” enquanto o primeiro é a metáfora da abstração, da criação ou ainda da loucura, o segundo representa a razão, a ciência, a racionalidade. Nesta perspectiva, o

protagonista questiona sua loucura, argumentando que ambos estão inseridos em realidades distintas, ou seja, o doutor apresenta exames e diagnósticos psiquiátricos e o paciente os contesta. Assim, o “louco” apresenta o paradigma dicotômico: Arte e ciência.

Vê-se ainda, no personagem principal um caráter mais psicológico, onde percebemos que suas angústias são reflexos de suas vivências e memórias do contexto familiar. Desta maneira, o autor lança mão de uma série de acontecimentos que “determinam” a “psique” da personagem, assim, percebe-se que a suposta deturpação mental é justificada pelo sofrimento marcado por um ciclo que não se fecha: o luto da morte do pai.

Observamos que, tanto no texto “Cárcere de Outono” quanto na obra “Quem Matou o Público”, o autor trata de personagens que estão inseridos nos conflitos da luta de classes. No caso da segunda peça vemos nitidamente a função que os personagens Ator e Atriz exercem: professores de classe média que lutam por melhores condições de trabalho. Ademais, pode-se afirmar que a atriz apresenta-se como oxímoro: burguesia e proletariado.

Neste contexto, ambos os personagens se apresentam como mediadores de um discurso que se baseia em um pensamento histórico-social, de época, marcado pela luta de classes. Já o personagem Autor/Diretor exerce um papel de interlocutor/crítico do discurso do teatro burguês, o qual prima pela identificação do público com a representação dramática, ou seja, o Autor é aquele que faz a “quebra da quarta parede” (conceito presente na estética de Bertolt Brecht) ironizando as relações da sociedade alienada e as direcionando ao público.

Assim, vemos nas falas dos personagens uma espécie de “[...] problemática do Sujeito transcendental” (UBERSFELLD, 2005, P. 81), ou melhor, discurso marxista que se apresenta através do conceito de materialismo histórico: “-Ele era um alienado”; “-Essa gente já nasce órfã de pai, mãe, sociedade e pátria”.

Vejam agora o que diz, sobre o assunto, John Howard Lawson, homem de teatro norte-americano, nascido em 1894, na sua Teoria e técnica da dramaturgia (1936), 27 em dois capítulos que se chamam, exatamente, "A lei do conflito" e "Ação dramática". Diz inicialmente Lawson que:

1 - Um conflito dramático deve ser um conflito social. Pode ser uma colisão dramática entre seres humanos, ou entre seres humanos e as circunstâncias, incluindo-se aqui as forças sociais e as forças da natureza. O que não se pode imaginar é um conflito entre dois grupos de forças naturais. O Homem sempre deve estar envolvido nisso.

2 - O conflito dramático, por outro lado, está sempre ligado ao exercício da vontade consciente. Um conflito sem vontade consciente, totalmente subjetivo ou totalmente objetivo, não é peculiar ao ser humano, nem social, portanto.

3 - O caráter essencial do drama, assim, é um conflito social no qual a vontade consciente é exercida, lançando pessoas contra pessoas, ou grupos, ou forças naturais e sociais. Consequência do que ficou dito é o que expõe Lawson, quando, ao estudar a qualidade do drama, exemplifica com a guerra, ou com uma luta de boxe. Uma luta é um conflito entre duas pessoas; uma guerra é um conflito entre dois grupos humanos. (PALLOTINI, 1988, p.32).

No caso da personagem “Vozinha”[i], observamos que esta representa as consequências das opressões, que no contexto da obra se refere ao período da ditadura militar. Desta forma, é correto afirmar que a personagem é “determinada” por seu discurso e suas memórias que evidenciam a morte do filho e as torturas sofridas por este, assim, “Vozinha” é a metonímia do oprimido. Ou seja, é ela “[...] um indivíduo determinado por um processo histórico que tem o papel de remeter a um referente sócio-histórico” (UBERSFELLD, 2005, P. 81). Além disso, podemos dizer que ela trás a esperança de um teatro político de resistência ao teatro provinciano.

Antes de falar das obras analisadas do dramaturgo Anderson Sant'anna dos Santos. Iniciou a carreira em 1992, no Grupo Imbuça, a partir do Curso Livre de Teatro. Em 1998, fundou o Grupo Teatral Deu Branco, no qual estreou como ator e autor na peça Quando o Mordomo Não é o Culpado, que recebeu o troféu Arlequim de Mármore na categoria melhor texto. Contista e poeta, o primeiro prêmio literário veio com a poesia Brasil, Tristeza do Povo Brasileiro, pela Secretaria de Educação do Estado de Sergipe. Em 2000, publicou o livro Caderno do Estudante, de contos, crônicas e poesias, pela UFS. Em 2001, foi congratulado com o III Concurso Internacional de Literatura de Verão, com poetas de cinquenta países, ocupando o 13º lugar com a poesia Água. Em 2004, publicou o livro Química Poética. Em 2007, escreveu, produziu e dirigiu o documentário CDA - Casa de Detenção de Aracaju. Em 2009, publicou uma coletânea de contos, crônicas e poesias, intitulada Um Outro Hoje.

Na obra "O Fantasma do Se", de Anderson Sant'Anna os personagens são representados figuras geométricas onde seus comportamentos e ações dramáticas são determinadas por suas formas geométricas. Isso é evidente quando falamos do personagem Circulo que se apresenta incompleto (na peça o Circulo perde um pedaço do corpo). Além disso, observou-se que o drama aborda metaforicamente os conflitos provenientes das diferenças das alteridades, aquilo que é proveniente da singularidade de cada ente.

Num reino de figuras geométricas há uma comunidade de círculos que vivem correndo de um lado para o outro. Num determinado dia, um dos círculos bate numa pedra e perde um pedaço. Ele fica desesperado, tenta alcançar os outros círculos, mas não tem êxito, só lhe restando uma alternativa: procurar a parte que falta. No caminho encontra um Quadrado que após muita discussão em virtude do preconceito de ambos em tratar com criaturas estranhas, concorda em ajuda-lo, contanto que também possam procurar sua família, pois há muito está sozinho. [...] Além de entreter, O Fantasma do Se, põe a criança em contato com as figuras geométricas e valores morais como solidariedade, fraternidade, compaixão e amor ao próximo, através de uma linguagem poético metafórica acompanhada de muita música, dança e aventura (SANTOS, s/d, p. 5).

Ademais, podemos dizer que há nos discursos das personagens Circulo e Quadrado, paradigmas como: preconceito, comportamentos etnocêntricos, além de que questões culturais arreigadas. Assim, em suas trajetórias dramáticas estes exercem caráter de metonímia do aprendiz ou da criança.

Ambos vivem o conflito da "unidade", onde lhes falta uma parte. Ao Circulo falta-lhe uma parte física, um pedaço do corpo, ao Quadrado a família. No caso do Fantasma do Se, este representa a metáfora da dúvida, da descrença, da falta de fé que se manifesta na semântica do texto.

Na obra Opara, no indígena do rio São Francisco, o autor realiza uma tentativa de personificação de elementos da natureza, misturando a história que envolve a mitologia indígena sobre o supracitado. Personagens como: DEUS DA CHUVA, DEUS DO SOL, DEUSA DA CHUVA, MÃE D' ÁGUA, são apresentados e dialogam entre si. A peça tem a pretensão de tratar poeticamente sobre a trajetória do rio e questões ambientais que envolvem o mesmo.

**MÃE D'ÁGUA:** - A ponte é apenas o início. O início do fim do Rio São Francisco... Ainda virá uma represa.

*NO TELÃO, VÊEM-SE CIDADES INUNDADAS, PEIXES MORTOS.*

**MÃE D'ÁGUA:** - Cuidado com o progresso.

*VÊ-SE DEJETOS INDUSTRIAIS SENDO DESPEJADOS NO SÃO FRANCISCO E MUITA GENTE DOENTE, ALGUM MORRENDO.*

**MÃE D'ÁGUA:** - O egoísmo há séculos degrada a humanidade. Transformando saúde, paz e amor

em passado, com auxílio das armas e o fútil progresso. Reúna seu povo Jeciobá... se nada for feito, o grande Opara continuará sendo um rio de lágrimas (SANTOS, s/d, p.23).

Trata-se de uma peça que apresenta elementos tanto da cultura local quanto da história sergipana, utilizando-se de fragmentos de documentários, recursos tecnológicos e linguagem coloquial a peça propõe discorrer sobre os dilemas da preservação do meio ambiente em detrimento do progresso. É relevante explicar que as duas dramaturgias analisadas possuem um caráter mais infantil e que se utilizam de uma linguagem metafórica e simbólica em relação à construção das personagens. Isto é, em ambos os textos as personagens em são figuras simbólicas personificadas e que produzem discursos metafóricos que nos leva a elaborar uma diversidade de interpretações. O leitor lê o texto, não só através dos diálogos, mas também das formas como as personagens são evidenciadas.

Finalizada esta parte analítica textual, é relevante dissertar acerca das constatações que formam surgindo no decorrer desta investigação. Como resultado, constatou-se que:

1. De fato existe um gama considerável de textos dramáticos produzidos por autores sergipanos, em cujas obras é possível estudar certos aspectos da história social e cultural refletidos nessa produção.
2. Foi possível, através dos grupos de estudos, exercitar o enfoque interdisciplinar, ampliando as possibilidades semióticas na leitura e interpretação das obras.
3. Realizamos um mapeamento considerável da dramaturgia local.
4. Entre os autores escolhidos e em suas respectivas obras foi possível fazer um exercício crítico-dialético, considerando a dinâmica das relações entre os elementos do âmbito universal com o particular, isto é dos elementos da cultura local (regional) com os da cultura global.

### **Considerações finais**

Do exposto acima, conclui-se que é de grande importância a iniciativa de se colocar como um dos focos de estudos do Curso de Teatro da Universidade Federal de Sergipe, à produção estética do universo teatral local. Visto que, na medida em que os insumos recolhidos pela experiência da pesquisa pautada nos valores da realidade local, além de refletir e informar quanto aos processos de identificação na experiência cultural em geral, poderá servir também, no reforço e no fomento de uma produção acadêmica articulada com os valores do nosso contexto.

A pesquisa constatou que ainda existe uma escassez notória no que diz respeito às obras oficialmente publicadas em livro, entre os autores da dramaturgia em Sergipe. Por isso, sugerimos ser importante que, em outras possíveis iniciativas em pesquisa sobre esse tema, que se insira no rol das obras em estudo o nome e a produção de outros autores ainda não publicados oficialmente em livros, uma vez que esta pesquisa deteve-se apenas aos autores com ao menos uma publicação oficial em livro. Além disso, identificamos durante o percurso da pesquisa que se faz necessário realizar estudos sistematizados da estética específica do teatro sergipano.

Durante o período de execução da pesquisa “Estudo do Texto Dramático Sergipano”, investigamos algumas peças da literatura dramática que foram produzidas entre os anos 1970 e 2016, em Sergipe. Conseguimos realizar esse levantamento, através da listagem e catalogação dos dramaturgos sergipanos e, posteriormente, escolhemos obras representativas da referida produção, tendo em vista atender ao objetivo geral da pesquisa, que seria contemplar certa gama de problemas e fenômenos intrinsecamente relacionados ao próprio caráter complexo das relações entre teatro e a sociedade. Por isso, estudamos a dramaturgia produzida em Sergipe, adotando como foco de atenção a questão de se pensar o lugar e a função do teatro na sociedade, de modo que fosse possível ter em vista os efeitos imaginários e simbólicos do contexto sociocultural refletidos em mundos e subjetividades

representados pelos temas e personagens nas referidas obras.

Em nossa metodologia, adotamos um percurso em que se cruzaram leituras compartilhadas das obras dramáticas e textos teóricos para fundamentar as discussões nas articulações das análises.

Analizamos ao longo da pesquisa nove obras, os autores escolhidos foram Hunald de Alencar, Anderson Sant'Anna e Euler Lopes Teles, das quais destacamos seis neste artigo. Para mais, a título de perspectiva sugerimos a possibilidade de se inserir no programa curricular do Curso de Teatro em Sergipe uma disciplina que, especificamente, trabalhe com a produção dramatúrgica de autores locais.

## Referências

ALENCAR, Hunald F. de. Cárcere de Outono. s/d, 39p.

\_\_\_\_\_ Quem Matou o Público. s/d, 45p.

GUINSBURG J. , NETTO j. Teixeira Coelho, CARDOSO Reni Chaves (orgs.). Semiologia do Teatro, São Paulo: Perspectiva, 2006.

HELIODORA, Bárbara, DEL RIOS, Jefferson, MAGALDI, Sábado. A Função da Crítica. São Paulo: Giostri, 2014.

LABAKI, Aimar. “Dramaturgia Paulista Hoje”. Folhetim, Rio de Janeiro, Teatro do pequeno gesto, n. 15, p. 77, out.-dez 2002.

MAGALDI, Sábado. O texto no teatro, São Paulo: Perspectiva, 2008.

PALLOTINI, Renata. O que é Dramaturgia. São Paulo: Brasiliense, Coleção Primeiros Passos, 2017.

\_\_\_\_\_ Introdução à Dramaturgia. São Paulo: Ática, Série Princípios, 1988.

ROSENFELD, Anatol. Texto/Contexto. S. Paulo: Perspectiva, 1969.

RYNGAERT, Jean-Pierre. Ler o Teatro Contemporâneo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SANTOS, Anderson S. O Fantasma do Se. s/d, 32p.

\_\_\_\_\_ Opara. s/d, 24p.

TELES, E. L. . O Conselho. 2016. Teatral.

\_\_\_\_\_ Ela Esteve Aqui. 2013. Teatral.

\_\_\_\_\_ O conselho / Euler Lopes Teles. — Rio de Janeiro: Escola Sesc de Ensino Médio, 2013.

UBERSFELD, Anne. Para Ler o Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2010.

[1] Termo utilizado pelo autor.

\* Mestrando em Educação, Comunicação e Diversidade (PPGED) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS); possui graduação em Licenciatura em Teatro pela UFS (2017); é membro do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade; e do Grupo de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Comunicação Alternativa (GEPELC/UFS). Membro do ARDICO/UFS.

E-mail: [lucaswendelsilvasantos@gmail.com](mailto:lucaswendelsilvasantos@gmail.com)

\*\* Pós-Graduada em História da Arte (Estácio/FASE). Graduada em Teatro (Licenciatura) pela Universidade Federal de Sergipe (UFS) é membra do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade.

E-mail: [francypg13@gmail.com](mailto:francypg13@gmail.com)

\*\*\* Graduado em Serviço Social, pela UFS, graduando em Licenciatura em Teatro/UFS, é membro do Núcleo de Estudo, Extensão e Pesquisa em Inclusão Educacional e Tecnologia Assistiva (NÚPITA/UFS) - GT Educação, Arte e Diversidade. Pesquisador colaborador do Grupo de Estudos e Pesquisa em Trabalho, Questão Social e Movimentos Sociais (GETEQ).

E-mail: [guto.cesards@gmail.com](mailto:guto.cesards@gmail.com)