

# A CONSTRUÇÃO DRAMÁTICA DA PEÇA TEATRAL *NOVAS DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ*: FRAGMENTOS DA GÊNESE CRIATIVA

THE DRAMATIC CONSTRUCTION OF THE THEATER PIECE *NOVAS  
DIRETRIZES EM TEMPOS DE PAZ*: FRAGMENTS OF CREATIVE GENESIS

Ronaldo Magalhães Oliveira<sup>1</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende analisar o processo criativo do autor Bosco Brasil na construção dramática da obra *Novas Diretrizes em Tempos de Paz* (2001), utilizando como método a investigação de elementos recorrentes em sua dramaturgia a partir da seleção de alguns dos seus textos anteriores: *Quatro contrapontos para dois atores* (1982), *Os Escombros do príncipe* (1987), *Os Coveiros* (1998) e *Cheiro de chuva* (2000), no intuito de identificar fragmentos da gênese criativa do texto supracitado. Como aporte teórico para o desenvolvimento do estudo, o autor convoca os estudos de crítica genética de Cecília Sales (2008), de Barros (1994) sobre Mikhail Bakhtin e Anne Ubersfeld (2005).

**PALAVRAS-CHAVE:** processo criativo; construção dramaturgical; análise do discurso.

**ABSTRACT:** This work intends to analyze the creative process of the author Bosco Brazil in the dramatic construction of the play *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), using as a method the investigation of recurring elements in his dramaturgy from the selection of some of his earlier plays: *Quatro contrapontos para dois atores* (1982), *Os Escombros do príncipe* (1987), *Os Coveiros* (1998) e *Cheiro de chuva* (2000), to identify fragments of the creative genesis of the above text. As theoretical support for the development of the study, the author calls the critical genetic studies by Cecilia Sales (2008), by Barros (1994) about Mikhail Bakhtin and Anne Ubersfeld (2005).

**KEYWORDS:** creative process; dramaturgical construction; discursive analysis.

---

<sup>1</sup> Mestre em Arte Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – Brasil. [ron\\_magalhaes@hotmail.com](mailto:ron_magalhaes@hotmail.com).

Na presente comunicação analisaremos o processo criativo da obra teatral *Novas diretrizes em tempos de paz* (2001), de Bosco Brasil, a partir da seleção de trechos dos seguintes textos do dramaturgo: *Quatro contrapontos para dois atores* (1982), *Os Escombros do príncipe* (1987), *Os Coveiros* (1996) e *Cheiro de chuva* (2000), com o intuito de compreendermos os procedimentos que tornam essa construção dramática possível. Sendo assim, o que nos interessa é estabelecer relações entre os índices criativos do autor, por meio da análise dos fragmentos dos textos supracitados e identificar o processo de construção do discurso utilizando como suporte para a investigação alguns temas recorrentes na dramaturgia de *Novas diretrizes* como o encontro, a metalinguagem, a presença do binômio realidade/ficção, a relação opressor/oprimido e a intertextualidade.

Segundo Salles (2008, pp.18-25), “o ato criativo sempre exerceu uma atração sobre os receptores das obras de arte e sobre os próprios criadores”. Ela afirma também que a obra de arte consiste num encadeamento de ideias, uma rede complexa de acontecimentos e sua criação se dá em processo. Sendo assim, a Crítica Genética busca justamente compreender o universo do processo criador por meio dos vestígios deixados pelo artista. Eis o nosso desafio ao mergulhar na aventura de tentar descobrir o modo de funcionamento da imaginação do autor.

Dramaturgo, autor de novelas, roteirista, diretor de teatro, produtor e cenógrafo, Bosco Brasil nasceu em Sorocaba, São Paulo, em 27 de março de 1960. Considerado um dos mais produtivos autores da dramaturgia contemporânea e um dos mais importantes integrantes do movimento de renovação dramática dos anos 1990.<sup>2</sup> Deu aulas de dramaturgia e palestras

---

2 Os anos 90 iniciam com o surgimento de uma geração de autores que vêm escrevendo de maneira mais continuada desde a década anterior, como Luís Alberto de Abreu, Bosco Brasil, Mário Bortolotto etc. Os dramaturgos desse período retomam a tradição do início desse processo e partem para a ação, muitas vezes montando e atuando em seus textos, como é o caso de Mário Bortolotto, dramaturgo, diretor e ator paranaense que desponta na cena teatral paulistana com seu grupo Cemitério de Automóveis depois de uma década de trabalho em seu estado de origem e de Bosco Brasil. Essa tradição refere-se a dramaturgos antenados com os temas importantes do momento histórico nas décadas de 60 e 70. Essa década vê nascer uma geração de mulheres como Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral, que ao lado de Zé Vicente, João das Neves e Antônio Bivar farão textos que refletirão o momento de censura pelo qual o país passava. O final da década de 70 e início dos anos 80 vê diminuir o papel do dramaturgo e dos textos teatrais, reflexo do movimento de censura. Essa ficará conhecida como a década dos encenadores criativos e terá as encenações marcantes de diretores como

em diversas instituições pelo país. É responsável pela formação de inúmeros autores do movimento da Nova Dramaturgia Carioca. Brasil já escreveu mais de 40 textos entre peças teatrais, roteiros cinematográficos e novelas.

Entre os temas recorrentes em sua dramaturgia estão o discurso sobre a urbanidade, a ética e poder, a relação opressor/oprimido, a solidão, a violência, o preconceito, as diferenças sociais, a relação realidade/ficção e o encontro. Sua estética dramaturgic é concisa: textos curtos e diálogos dinâmicos, mas de grande dimensão poética. A arquitetura de sua curva dramática é sempre sutil, repleta de espaços vazios e breques nos diálogos.

*Novas diretrizes em tempos de paz* (2001) é considerada um marco na dramaturgia do autor, pois foi a peça que o consagrou nacionalmente. O texto nasceu no projeto *Ágora Livre Dramaturgias* (2001), ciclo de debates realizado pelo Ágora Teatro de São Paulo, em que Brasil foi provocado a responder a seguinte indagação: “Poderá o mundo de hoje ser reproduzido no teatro?” A resposta do autor foi dramaturgic. A peça foi escrita em cinco dias, entre outubro e novembro de 2001, semanas após o atentado às torres gêmeas nos Estados Unidos.

A trama da peça *Novas diretrizes em tempos de paz* se situa nos limites do realismo, elaborado nas suas fissuras pela técnica e desenvolvimento de recursos épicos e líricos num formato fabular que rompe com a forma dramática tradicional. A composição da sua estrutura baseia-se em duas vertentes: um viés que utiliza recortes históricos de fatos sócio-políticos da realidade brasileira e mundial: final da Segunda Guerra (1939-1945) e da Era Vargas – Estado Novo (1937-1945) e um viés estético no qual o autor faz uso da metáfora teatral (*theatrum mundi*) para refletir acerca da função do teatro e por extensão da arte no mundo contemporâneo numa rede complexa de significados, expostos numa configuração precisa pela utilização da metalinguagem e da intertextualidade.

Verificamos nas estratégias de informação do autor, no corpus do texto referido acima, os mecanismos de apropriação, citação e alusão a outros textos dramáticos como: *A Vida é Sonho de Calderón* de La Barca, *Tito Andrônico* de Shakespeare, *Fausto* de Goethe, *Eneida* de

---

Antunes Filho, em São Paulo e de grupos como Asdrúbal Trouxe o Trombone no Rio de Janeiro. Disponível em: [www.dramaturgiacontemporanea.com.br/historia](http://www.dramaturgiacontemporanea.com.br/historia). Acesso em 01.07.2014.

Virgílio e *Casa de Bonecas* de Henrik Ibsen. A estratégia intertextual possibilita uma rede de entrelaçamentos de discursos nas múltiplas possibilidades de diálogo presentes na obra.

A situação retratada na peça gera uma discussão sobre a natureza da condição humana, a função e o sentido da arte, as consequências da barbárie produzidas pelos conflitos bélicos e pelas torturas praticadas no regime varguista, além de abordar temáticas transversais como emigração, xenofobia e políticas de segurança por meio de um embate ideológico entre dois personagens.

Clausewitz, um ator polonês e imigrante judeu desembarca no porto do Rio de Janeiro no dia 18 de abril de 1945. Ele decide abraçar a profissão de agricultor no Brasil. Traumatizado com as atrocidades da guerra na Polônia, desilude-se com a sua profissão, apesar dos seus dez anos de atuação no teatro. Seu futuro depende de Segismundo, um fiscal da alfândega, interrogador de inteligência limitada e ex-torturador da Polícia Política do Estado Novo. Ele desconfia que Clausewitz é um espião nazista, pois fala português muito bem, diz que é agricultor mas nunca trabalhou na lavoura e desembarcou no país sem nenhuma bagagem. Por conta destas evidências, o fiscal lhe propõe um desafio: se o ator conseguir fazê-lo chorar com as suas lembranças da Guerra terá permissão para ficar no país.

Entre os textos escolhidos para análise está *Quatro contrapontos para dois atores* (1982), considerada como um dos primeiros escritos teatrais do autor quando ele ainda estudava Sociologia. Observamos a influência destes estudos a partir da reflexão escrita por Jurandir Diniz Júnior,<sup>3</sup> diretor da única encenação do texto:

Dois atores, identificados apenas como número 1 e número 2 jogam com as diversas formas de realidade na sua aptidão para a ficção. Sombras, Sonhos, imagens, palavras, ídolos, desenhos, máscaras, fetiches: a dança das representações buscando a identidade social. [...] A imagem de um homem, como o seu nome e a sua própria sombra, também é um alter ego – o que ocorre a ela no pensamento primitivo ocorre ao homem mesmo. Homem e sombra, sonho e vigília, nome e coisa: as relações entre a cópia e o original, campo ideológico onde surge a alienação. O ser desprovido do seu potencial criador limita-se à repetição e à mimese inconsciente, deFORMando a realidade até que passem a agir como bonecos manipuláveis. O ator II começa a montar um boneco (o fim da relação com o outro), fetiche que não liberta mas impede

3 Ex-aluno de Ciências Sociais e aluno egresso do curso de direção da ECA – USP, contemporâneo de Bosco Brasil.

a sua partida. O narcisismo como fruto da pressão autoritária e a doença da desmobilização social. Resta apenas o triunfo do poder sobre os homens. (DINIZ JÚNIOR, 1982, p.1).

A estrutura da peça é constituída por uma situação de representação em que há um presente congelado sem perspectivas de futuro e um discurso temático crítico à fragmentação do homem diante do sistema capitalista abordando temas como violência, e opressão. Quatro cenas sem progressão dramática expõem as relações de poder entre os personagens que desempenham continuamente os papéis de opressor e oprimido. Este último, em determinado momento da peça, questiona as regras impostas, o que estimula o surgimento de outros desempenhos nesse jogo metalinguístico como forasteiro/vítima e forasteiro/investigador. Ao compararmos as estratégias utilizadas no referido texto, é possível afirmar que há uma correlação entre as funções forasteiro/vítima e forasteiro/investigador cujos desempenhos são alternados pelo ator 1 e ator 2 respectivamente, com as funções estrangeiro/interrogador desempenhadas pelos personagens da peça *Novas diretrizes em tempos de paz*, Clausewitz e Segismundo. Por inferência percebe-se que, mesmo que não tenha sido consciente, o autor se apropria desses recursos criativos presentes em *Quatro contrapontos para dois atores* e os desenvolve no corpus dramático de *Novas diretrizes em tempos de paz*.

*Quatro contrapontos para dois atores* já apresenta indícios da relação do autor com o jogo metalinguístico, pois a construção dramática é elaborada por meio de uma linguagem que reflete sobre a representação social elegendo como personagens dois atores num processo de representação teatral, numa zona limítrofe entre o sonho e a realidade. No processo criativo de *Novas diretrizes em tempos de paz*, Brasil desenvolve este recurso ao criar o personagem Clausewitz, ator que se faz passar por agricultor e posteriormente no decurso dramático da obra, quando interpreta o monólogo de Segismundo, personagem da peça *A Vida é Sonho* como se fosse suas lembranças reais, consegue enfim fazer o fiscal, que também se chama Segismundo, chorar. Realidade e ficção se misturam nesse jogo dramatúrgico proposto pelo autor.

Em *Quatro Contrapontos para dois atores* há a presença das relações de poder, do jogo entre opressor e oprimido que culmina em violência verbal e física, como podemos identificar no fragmento a seguir cuja representação ocorre dentro de um ônibus:

Nº1a – Ô cobrador, quer parar de estuprar a menina.

Nº2 - O quê, quero dizer...

Nº2a – O quê.

Nº1a – Alá, rapaz. Virou uma orgia.

Nº2b – Não, eles estão defendendo a menina.

Nº1a – Ave, arrancaram os dentes dela. Num soco só. (BRASIL, 1982, p.27).

Em *Novas diretrizes em tempos de paz* percebemos que há a recorrência desses temas indicativos de estupro, violência e tortura, evocados no discurso em tom confessional do personagem Segismundo, que representa a figura do opressor/investigador. Logo após a revelação que este faz a Clausewitz – o oprimido/forasteiro/vítima – sobre o seu passado como torturador, o fiscal reforça sua crueldade: “*Também arrancávamos os dentes do sujeito, é claro*” (FRATESCHI, 2006, p.308).

O enredo da peça *Os Escombros do príncipe* (1987) tem influência do realismo fantástico: o avião em que viajavam os artistas mambembes Capitão Penna, Andrea e Polia cai em uma das ilhas da região de Ilha Bela (cidade do litoral paulista), habitada por três mulheres (Otilia, Eglantina e Cornélia) e o capataz, J. Bagre, personagem de inteligência limitada, que por devoção a seu falecido patrão, obedece cegamente sua patroa, Otilia. Ela seduz os aviadores oferecendo alimentos com efeitos hipnóticos (feito da carne dos mortos dos navios naufragados). Polia, uma judia que não domina o português e possui dons premonitórios presente o mal que pode advir naquele ambiente. Para impedi-la de estragar seus planos, Otilia manda o capataz arrancar a língua da moça. A história se passa no início do século XX, antes da Segunda Guerra Mundial<sup>4</sup>.

---

4 Pela impossibilidade de acesso ao texto, as informações aqui registradas são baseadas na pesquisa de Bruno Fracchia (2011, p.21).

Dentre as peças analisadas, esta é a que apresenta o maior número de vestígios da gênese criativa de *Novas diretrizes em tempos de paz*: o recorte histórico, a recorrência da imagem do navio, a presença de artistas, o personagem J. Bagre com sua inteligência limitada e obediência extremada, a atriz judia, a tortura.

Observamos a presença do recorte histórico em ambas as peças. A diferença é que em *Novas Diretrizes* o autor situa a ação no final da Segunda Guerra, no regime varguista. Em contrapartida, na peça *Os Escombros do príncipe* a situação ocorre antes da referida guerra. O autor ressalta o seu interesse pela escolha estética deste recurso: “O recorte histórico me interessa para falar dos meus iguais, de hoje, e das minhas inquietações que não são de hoje. Essa incursão histórica deu-me liberdade poética, levou-me a uma simplicidade que buscava há muito tempo”.<sup>5</sup>

O personagem J. Bagre é um rascunho de Segismundo de *Novas diretrizes*, pois possui inteligência limitada, é um capataz e obedece ordens. A atriz Polia, por sua vez, é rascunho do personagem Clausewitz como pudemos inferir pelos indícios: não domina o português, é judia e foi torturada brutalmente. Em *Novas diretrizes*, a tortura também é recorrente, todavia o critério estético do autor se processa de modo diferente. Como veremos no trecho a seguir:

SEGISMUNDO – Uma passageira do navio disse que conhecia o senhor. (...) Parece que viu o senhor fazendo... fazendo umas maldades... Não sei bem se é essa a palavra.

CLAUSEWITZ - Maldades?

SEGISMUNDO - O senhor andou cortando a língua de uma moça (FRATESCHI, 2006, p.300).

Nesse ponto da progressão dramática, Segismundo ainda não havia confessado seu passado torpe como torturador e acredita que as maldades relatadas pela passageira do navio, em destaque no trecho acima, possam realmente ter acontecido. Instala-se um suspense e Clausewitz é obrigado a confessar realmente que havia cometido os atos relatados, mas na ficção, pois ele havia interpretado o personagem Aarão, o mouro, que por vingança arranca a

---

5 SANTOS, Valmir. Bosco Brasil cai nas graças do “Redentor”. Reportagem local. Folha de São Paulo. 12.jun.2003. Disponível em: <[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200322.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200322.htm)> Acesso em: 24.abr.2015.

língua de Lavínia, filha de Tito, em *Tito Andrônico*. Brasil constrói um jogo metalinguístico, uma inversão de desempenhos, um jogo de disfarces tendo como base a intertextualidade.

Outro traço recorrente do personagem J. Bagre que está presente na caracterização de Segismundo é a sua relação de submissão, de se sujeitar às ordens estabelecidas por outro personagem que se posiciona na função de opressor como podemos analisar no trecho em que o fiscal, após revelar por meio da narração de suas lembranças acerca das torturas que cometera quando foi torturador da Polícia Política do Estado Novo:

CLAUSEWITZ - O que o sujeito fez para o senhor?

SEGISMUNDO - Que sujeito? Ah, aquele sujeito... Nada. Eu fazia tudo o que me mandavam fazer. Foi assim desde o tempo do orfanato. Eu era forte para a idade. Para o coral eu não servia, mas para quebrar o pescoço das galinhas eu servia. Pelo menos me deixaram ficar junto com a minha irmã... Eu sempre fiz tudo o que me mandaram fazer (FRATESCHI, 2006, p.308).

Neste outro trecho abaixo, extraído de *Novas diretrizes em tempos de paz*, percebemos evidências da associação com *Os Escumbros do Príncipe e Quatro contrapontos para dois atores*:

SEGISMUNDO - Está bem: vocês mataram, vocês violaram as suas virgens, vocês comeram carne dos mortos. Eu sei. Todos vocês me contam a mesma coisa! Eu, eu digo: e daí? Isso foi lá na Europa. Por que isso deveria me dizer respeito? (FRATESCHI, 2006, p.303).

O enunciado “*vocês comeram carne dos mortos*”, relaciona-se pois, com os quitutes feitos por Otilia com a carne dos mortos, em *Os Escumbros do príncipe*, além de remeter ao contexto presente em *Tito Andrônico* por meio da cena em que, após as atrocidades cometidas contra sua filha Lavínia, que é violentamente torturada e estuprada, Tito resolve se vingar dos culpados, Demetrius e Chiron, ao assassiná-los e oferecer um banquete com a carne dos mortos para a mãe dos mesmos, Tamora.

Podemos observar também a correlação entre o enunciado “*vocês violaram as suas virgens*” do trecho acima com a cena do estupro no ônibus em *Quatro Contrapontos*, mas também, por

meio de um encaixe intertextual operado pelo autor Bosco Brasil, evoca o estupro ocorrido com Lavinia em *Tito Andrônico*.

Em Novas diretrizes em tempos de paz, o personagem Clausewitz é porta-voz do enunciado que explicita a citação da peça shakespeariana, pois ele havia interpretado o personagem Aarão quando atuava na Polônia. Em reação ao depoimento de Segismundo sobre um serviço que este havia feito de desenterrar um defunto e deixar na porta da viúva, segue-se o seguinte diálogo:

CLAUSEWITZ - (ESTREMECE) Titus!

SEGISMUNDO - O quê?!

CLAUSEWITZ - Titus Andrônico. Não conhece?

SEGISMUNDO - Você e o seu Teatro outra vez...

CLAUSEWITZ - Mas esse era o monólogo de Aarão! A passageira... A senhora ruiva... Ela me viu no papel de Aarão! Toda a noite eu sugeria que arrancassem a língua e cortassem as mãos de uma jovem profanada; eu falava de mortes, estupros, massacres... Atos cometidos nas sombras da noite... (FRATESCHI, 2006, p.309-310)

No trecho acima, Clausewitz narra as atitudes de Aarão em relação à Lavinia enfatizando que “*falava de mortes, estupros, massacres...*” O que nos permite afirmar que a recorrência das imagens do estupro e dos massacres presentes nas estratégias de criação dramática do autor na obra em questão é um índice relevante de como se efetiva o seu processo criativo embasado na intertextualidade, na apropriação de trechos e motivos de outros textos para a construção da obra se valendo dessas imagens como recurso metafórico para expressar as atrocidades cometidas no Estado Novo e por extensão nos regimes totalitários europeus do período da Segunda Guerra Mundial.

*Os Coveiros* (1996), é uma comédia em um ato que conta a história de Abelardo, coveiro de um cemitério esquecido da periferia de São Paulo, onde há um sepulcro conhecido como o "túmulo da Santinha", lugar em que muitas pessoas creem ser milagroso. Abelardo se aproveita da fé alheia para criar um lucrativo negócio, mas Berilo, o novo superintendente do cemitério,

precisa cumprir a nova portaria da prefeitura que determina a extinção dos jazigos perpétuos. Em meio ao embate, Abelardo tenta persuadir Berilo a manter sua fonte de ganhos extras. Pressionado, Abelardo propõe a Berilo sociedade no negócio.<sup>6</sup>

Em *Os Coveiros* (1996) há o encontro de dois personagens solitários: Abelardo, que ficou órfão muito cedo assim como Segismundo, o fiscal da alfândega em *Novas diretrizes* e o superintendente, que foi abandonado pela esposa após o falecimento da filha. O confronto estabelecido entre eles culmina em um acordo tácito. Em *Novas diretrizes* o desfecho da peça ocorre após um acordo entre o fiscal e o ator judeu.

Veremos como o autor se apropria do trecho da cena shakespeariana tanto em *Os Coveiros* quanto em *Novas Diretrizes* em tempos de paz. Eis a réplica do segundo coveiro em Hamlet: “Mas isso tá na lei?” (SHAKESPEARE, 2007. Hamlet, Ato V, Cena I, p. 118). Na peça *Os Coveiros*, há um trecho da fala do superintendente que adverte a Abelardo sobre os atos desonestos deste: “O que, o senhor bem sabe, é completamente contra o regulamento. É claro que podemos negociar. Ninguém quer um desses eternos inquéritos administrativos aqui” (BRASIL, 1996, p.61). Já em *Novas Diretrizes*, quando Segismundo afirma a Clausewitz que este só ficará no país, caso consiga fazê-lo chorar, o polonês indaga: “Isto está no regulamento?” (FRATESCHI, 2006, p.303). Sendo assim, como os trechos citados podem comprovar, podemos afirmar que o autor utiliza em suas estratégias de elaboração de recursos intertextuais que favorecem a produção de um dialogismo a partir da presença de várias vozes no discurso.

Em *Cheiro de chuva* (2000), a ação se passa no último dia de aula de um curso de dança em que professora e aluno se encontram e se apaixonam, mas o amor é reprimido. A trama evolui em dois planos que aparecem intercalados: um da realidade, em que os dois conversam sobre banalidades, e outro da fantasia em que eles falam para suas imagens refletidas no espelho revelando o que sentem um pelo outro. O autor revela que a ideia surgiu quando ele próprio se matriculou em um curso de dança: “Querida mostrar essas paixões inconfessadas e

---

6 Segundo o autor, sua motivação para escrever sobre o tema surgiu a partir das memórias de sua infância quando ele ia com a mãe ao cemitério e revela ter se inspirado na cena dos coveiros no início do quinto ato da peça Hamlet, de William Shakespeare. MELLO, Olga de. *3xBosco Brasil*. In: Revista Aplauso, ano 8, nº 89, pg15.

pensei no casal que se toca, mas não se comunica” (MELLO, Revista Aplauso, ano 8, nº 89, pg15).

*Cheiro de chuva* foi uma preparação para *Novas diretrizes*, pois há muitas inferências e estratégias discursivas utilizadas pelo autor como: a ordem do não dito no discurso, o uso da linguagem metafórica, o jogo entre a fantasia e a realidade, o embate a partir do encontro. O discurso no plano da fantasia é da ordem do não-dito, expressa o pensamento e o desejo das personagens expostos sem disfarces, já o discurso produzido no plano da realidade segue o ritual padrão das convenções sociais, repleto de senões e reticências, de desvios e repressões, uma contenção que gera opressão.

Em *Novas diretrizes* também há a presença do recurso da construção do drama entre realidade e fantasia: temos um discurso em que os personagens dialogam na situação presente, no aqui e agora da ação, porém, contam suas reminiscências do passado em uma zona limite entre o monólogo e o testemunho. Há um jogo discursivo que transita entre a aparência e a essência, entre o discurso estabelecido por uma ideologia dominante e o discurso da imaginação, das memórias narradas.

Afirmamos que a *dramatis personae* em *Novas diretrizes em tempos de paz* assim como nas peças *Quatro Contrapontos*, *Os Coveiros* e *Cheiro de Chuva* é composta por apenas dois personagens, indivíduos solitários cuja ação se estabelece a partir do encontro com o outro, da troca de olhares e do embate dialógico. Nesse sentido, de acordo com Ubersfeld (2005, pp.184-185), o dialogismo é constitutivo do diálogo de teatro, pois se há diálogo e dialogismo é que todas as consonâncias e dissonâncias, os acordos e os conflitos ocorrem em torno de um núcleo comum, que é justamente o que permite a justaposição e o confronto de diferentes vozes. O que é reforçado por Barros (1994, pp. 2-3) que afirma ser o dialogismo “um espaço da interação entre o eu e o tu, ou entre o eu e o outro, no texto. [...] Nenhuma palavra é nossa, mas traz em si a perspectiva de outra voz”.

À guisa de conclusão, afirmamos que, a partir da análise dos textos selecionados é possível identificar no processo criativo do autor Bosco Brasil, estratégias de justaposição de discursos, elaborados esteticamente com recursos metalinguísticos e intertextuais que evidenciam a presença do dialogismo e reforçam os mecanismos utilizados pelo autor na

relação da sua criação com outras obras sendo, justamente por isso, bastante profícuo o desenvolvimento da análise da gênese criativa da obra. Nesse sentido, Salles (2008, p.110) afirma que “o acompanhamento de processos permite-nos falar de um autor (ou de uma autoria) que se constitui na relação com outros”. Portanto, a partir dos documentos do processo criativo presentes na constituição discursiva dos fragmentos analisados, é possível estabelecer uma perspectiva de construção dramática, embasada numa estrutura que possibilita uma ampla interação de outras vozes presentes nos trechos referidos, que tornam-se importantes índices para se acessar a gênese criativa do autor por meio da obra *Novas diretrizes em tempos de paz*.

## REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética (A Teoria do Romance)*. 4ª. Ed. São Paulo: HUCITEC/Editora da UNESP, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Dialogismo, Polifonia e Enunciação*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de. et al. (org.). *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade: Em torno de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1994 (Ensaio de Cultura, 7). pp. 1-9.
- BRASIL, Bosco. *Novas Diretrizes em Tempos de Paz*. In: FRATESCHI, Celso (org.). *Ágora Livre Dramaturgias*. São Paulo: Ágora Teatro, 2006. pp.289-319.
- BRASIL, Bosco. *Quatro contrapontos para dois atores*. São Paulo: Biblioteca ECA-USP, s/edição.1982. 31p.
- BRASIL, Bosco. *Os coveiros*, São Paulo, set.1996. 80p.
- BRASIL, Bosco. *Cheiro de chuva*. São Paulo, 18.jul.2000. 24p.
- FRACCHIA, Bruno Iury. *O Registro da solidão na dramaturgia de Bosco Brasil*. (Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharel da Faculdade de Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da USP). São Paulo, 2011.
- MELLO, Olga de. *3xBosco Brasil*. In: *Revista Aplauso*, ano 8, nº 89, p.15.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica Genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. 3ª. ed. Revista. São Paulo: EDUC, 2008. 138p.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001. Ato V, Cena I, p. 118.

SHAKESPEARE, William. *Titus Andronicus*. Tradução de Bárbara Heliodora. – Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2003. 139pp.

SANTOS, Valmir. *Bosco Brasil cai nas graças do “Redentor*. Reportagem local. Folha de São Paulo. 12.jun.2003. Disponível em:

<[www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200322.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1206200322.htm)> Acesso em: 24.abr.2015.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2005.

Recebido em 10/09/2019.

Aceito em 15/12/2019.

R  
e  
2  
0  
4  
p  
.