



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES – IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

ANA CAROLINA GERMANO MAIA

**CORPO E MEMÓRIA: PROCESSOS CRIATIVOS E RELAÇÕES DE
ENSINO-APRENDIZAGEM.**

Brasília, 2018

ANA CAROLINA GERMANO MAIA

**CORPO E MEMÓRIA: PROCESSOS CRIATIVOS E RELAÇÕES DE
ENSINO-APRENDIZAGEM.**

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Licenciatura, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos.

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), autoria de Ana Carolina Germano Maia, sob o título/subtítulo: **CORPO E MEMÓRIA: PROCESSOS CRIATIVOS E RELAÇÕES DE ENSINO-APRENDIZAGEM**, apresentada como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 04 de dezembro de 2018, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo assinada:

Orientador: Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos (IdA – CEN – UnB)

Profa. Dra. Soraia Maria Silva (IdA – CEN – UnB)

Profa. Mestra Luciana Maureen (IdA – CEN – UnB)

DEDICATÓRIA

À família Maia,
que fez minha memória.

À família Baião de 8,
que fez minha memória (re)viver e
brilhar.

“A essência do teatro é o encontro [...] não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido.” Jerzy Grotowski

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha família, que sempre se fez presente durante minha trajetória. Por apoiarem todas as minhas decisões, por se jogarem e criarem junto comigo em diversos momentos. À minha irmã e mãe pelo apoio emocional, ao meu pai, tão artista quanto eu, por tantas vezes fazer o caminho até a UnB e por colocar a mão na massa comigo em vários trabalhos.

Agradeço ao meu doce e grande amor Uilvim, por todo apoio e companheirismo nos meus caminhos artísticos e profissionais. Por adentrar em minhas loucas viagens e embarcar comigo sem saber o destino.

Agradeço aos meus amigos e artistas: Leili, Rodrigo, Clarice, Luiza, Amanda, Nathi e Lucas Baraúna, por acreditarem no projeto e por terem trabalhado lindamente por ele.

Agradeço à Simone Mariano e João Felipe Silva por registrar em suas lentes nosso espetáculo. Vocês são incríveis!

Agradeço por tudo e por tanto, à minha querida amiga Raquel Fernandes. Produtora de “Miragem do Sertão”.

Agradeço ao meu orientador, mestre e amigo Luiz Carlos Laranjeiras, por tanto amor, solidariedade e cumplicidade, por compartilhar tanta sabedoria. Carioca querido que se mostrou tão humano em diversos momentos difíceis da minha vida pessoal e acadêmica. Que prazer lindo lhe conhecer!

Agradeço às professoras maravilhosas que encontrei durante a Graduação. Todo meu carinho, admiração e gratidão à Sulian Vieira, Nitza Tenenblat, Roberta Matsumoto, Giselle Rodrigues, Márcia Duarte, Cyntia Carla e Luciana Maureen. Sigo com um bocado de cada uma de vocês em mim. Como mulher, como artista e professora.

RESUMO

Esta monografia é o resultado de uma pesquisa e uma análise da minha formação como diretora e provocadora cênica, dentro de um processo colaborativo de criação de um espetáculo teatral com um elenco versátil, com atores, atrizes e músicos que desempenham funções múltiplas nas variadas linguagens das Artes. O espetáculo “Miragem do Sertão”, montado no departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, na disciplina de Direção 1, foi criado a partir das minhas memórias pessoais sobre a história de amor dos meus avós no sertão da Paraíba. O pensamento central deste trabalho é de como o verbo “lembrar” interfere nas nossas criações de personagens, na dramaturgia e na estética teatral. Como a memória pôde nos levar para espaços expressivos no processo criativo de um espetáculo de Teatro-Dança com poesia e música. Esta pesquisa é uma reflexão sobre as funções da diretora como provocadora, encenadora-mediadora-educadora contemporânea, sobre as metodologias e a didática trabalhada para integrar o corpo e a memória, na criação de um espetáculo teatral nas relações de ensino-aprendizagem das Artes Cênicas.

Palavras-chave: Direção Teatral; Metodologia; Pedagogia da direção; Memória; Corpo; Processo colaborativo; Teatro-dança; Pedagogia do Teatro. Pedagogia das Artes Cênicas.

ABSTRACT

This work is the result of the research to a collaborative process of creation of a play with a mixed cast - actors and musicians - working with different artistic languages, in which I was the director. “Miragem do Sertão” was written based on my grandparents love story, in a dry, hinterland of Paraíba and was the result of the discipline Direction 1 of the Theater Department at University of Brasilia. The focus of the process was the way the verb “to remember” influences on our character’s development, the drama and the theatrical aesthetic of a play, as well as the way our memories take us to expressive places during the creative process of a Dance Theater performance combined with poetry and music. The research is an observation of the director’s role as an instigator, contemporary educator-mediator-director, it’s methodologies, the teaching practice used to integrate the body and the memories in a creative process of Dance Theater and the teaching-learning process of performing arts.

Keywords: Theater Direction; Methodology; Direction Pedagogy; Memory; Body; Collaborative Process; Dance Theater; Theater Pedagogy; Performing Arts Pedagogy.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
CAPÍTULO 1 – Memorial de uma artista brasileira (do sorriso de lua cheia)	
1.1 – Eu, sujeita em descoberta e autoconhecimento.....	11
1.2 – O amor sertanejo.....	15
CAPÍTULO 2 – Criação e execução: (MEDI)AÇÃO!	
2.1 – “Miragem do Sertão”: a memória como inspiração para a criação artística.....	17
2.2 – A pedagogia, as metodologias e os processos criativos colaborativos.....	22
CONSIDERAÇÕES FINAIS	29
REFERÊNCIAS	34

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa foi iniciada a partir da montagem do espetáculo “Miragem do Sertão”, com minhas reflexões como diretora sobre quais procedimentos usar para fazer com que os atores chegassem no lugar de criação e do fazer teatral que eu queria para a nossa proposta de encenação. Então, o objetivo principal é refletir sobre o lugar e o papel do diretor e da diretora dentro de um processo de criação teatral, as relações de ensino-aprendizagem com o corpo e a memória. Como a memória se torna um elemento enriquecedor para o processo criativo de um espetáculo teatral?

É papel do diretor (a) preparar as bases físicas e psicológicas do elenco, de modo que todos estejam aptos e prontos para cumprir as exigências, corporais, vocais, musicais e interpretativas da proposta estética do diretor (a). Logo, ouvir artistas me questionando sobre a escolha de elenco com um parâmetro de bom ou ruim não é o questionamento que esperamos. Optei por um elenco versátil, de personalidades e atividades artísticas diversificadas, mas com a certeza de que juntos conseguiríamos chegar no nosso lugar de satisfação e realização artística.

Durante o processo de criação, surgiram outros objetivos para esta pesquisa. Debruçar-me sobre o meu processo como atriz, diretora, encenadora, mediadora, provocadora e educadora. Afinal, qual a minha função? Como denominar a minha função dentro do fazer artístico e de todas as possibilidades que uma mesma artista-sujeita pode realizar? Como devo me referir a mim mesma? Sou diretora, sou educadora, sou mediadora, sou encenadora, sou provocadora, sou uma atriz? Além de observar e comparar as especificidades e necessidades de cada artista para chegar no seu lugar de criação plena.

No primeiro capítulo, apresento um memorial sobre minha vida, minha família e minha trajetória artística até este momento. Sigo contando a história de amor do casal, meus avós, no sertão da Paraíba, Brasil, que inspirou a criação do espetáculo “Miragem do Sertão” para depois abordar as questões teóricas e práticas do processo colaborativo de criação no segundo capítulo. A partir dos meus estudos e afinidade com

a diretora Anne Bogart, dialogo com a memória e o corpo, adotando a ideia de que o verbo “lembrar” era o verbo principal da nossa criação dramaturgica, teatral e corporal. Discorro sobre como as minhas experiências vividas e as do elenco puderam contribuir neste processo, sobre as metodologias e os exercícios adotados, explorados. Como trazer e como trabalhar as memórias do meu universo pessoal com o elenco, que não participou de tais memórias? Como abordar e trazer suas memórias para o nosso processo criativo?

Em nosso processo colaborativo de criação, me esforcei, neste momento como educadora, para que todo o elenco participasse colocando suas ideias para fora de suas caixinhas pessoais e jogando na nossa rede de descanso, objeto considerado como um elemento cênico central do espetáculo, fonte de muitas criações flúidas. E assim seguimos por longos e lindos meses de uma trajetória cheia de descobertas, criações, problemas e soluções, adaptações e o melhor de tudo: partilhas artísticas, pessoais, culturais e sociais. Introduzo aqui a ideia de que um processo colaborativo é repleto de coletividade, certo? Coletivo é o antônimo de individual, então em nosso trabalho, tivemos nossas funções por diversas vezes revezadas, alternadas. Enfatizo que trabalho para o desenvolvimento criativo de cada artista e penso que todos têm muito a compartilhar e acrescentar ao espetáculo com suas qualidades e aptidões artísticas.

Criar “Miragem do Sertão” com um elenco tão querido, flexível e esforçado foi um grande prazer como artista e como sujeita. Em meu primeiro espetáculo como diretora na Universidade, me descobri uma mulher e uma artista muito forte, com minhas próprias inspirações e desejos. Descubro que sou capaz e essa descoberta...Ah, essa descoberta foi um extraordinário e expressivo deleite! Com a certeza de que quero dirigir mais espetáculos e fazer a minha arte viver, com a minha estética e com uma metodologia específica de processo de criação teatral. Iniciamos assim essa viagem...

CAPÍTULO 1 – MEMORIAL DE UMA ARTISTA BRASILEIRA (DO SORRISO DE LUA CHEIA)

1.1- Eu, sujeita em descoberta e autoconhecimento

Me conheço criança por fotos, por lembranças e histórias que meus pais me contam até hoje. Nasci às 12h05 do dia 17 de outubro de 1997, uma pequena bolinha peluda a qual todos chamavam de “Macaquinha”. Eu já tinha uma irmã de 5 anos, que só consegui chamar de “Nana” aos 3 anos. Lembro que sempre fui mais espoleta e extrovertida que ela, enquanto ela se calava para tudo e todos, eu puxava seus cabelos lisos e apertava suas bochechas rosadas de timidez. A primeira vez que vi uma capivara na televisão, disse para minha irmã que eram parecidas. Ela ficou possessa, mas era boazinha demais para brigar comigo. Eu não, desde que me entendo por gente tenho a personalidade muito forte de falar tudo o que quero, o que penso. Uma criança, quase uma pequena mulher, bastante determinada, inquieta e curiosa. A partir do que o educador Jorge Larrosa Bondía sugere, acredito que sempre fui uma sujeita moderna, informada, que vive experiências e opina, supostamente, de forma pessoal e própria, além de também, fazer a crítica.

Tive a certeza de que queria ser artista logo aos 7 anos, quando iniciei as aulas de Dança e de Teatro. Fomos influenciadas, eu e minha irmã, pelo nosso tio Frank Neto, um nordestino arretado que é amante da Filosofia, das artes da cena e das Artes Plásticas. Após anos fazendo aula das duas modalidades, descobri um problema crônico chamado Condropatia Patelar nos dois joelhos. Este problema acontece quando o fêmur é raso e a patela fica se movimentando de forma que desgasta a cartilagem, fazendo com que o fêmur fique cada vez mais perto da patela à medida que a cartilagem vai saindo de cena. Os médicos disseram que eu não podia mais dançar e que teria de tomar muito cuidado com as aulas de Teatro. Para uma criança ouvir estas palavras do médico, “Ou você dança, ou você anda”, é um choque muito grande, pois não temos maturidade para compreender de fato a situação. Vi ali duas opções: ignorar e seguir dançando ou parar mesmo e nunca mais dançar.

Após a decisão de parar de dançar aos poucos, fazendo tratamento com medicamentos, fisioterapia e musculação, já estamos indo para o 9º ano desse processo físico e psicológico desgastantes. As aulas de Dança ficaram menos frequentes sim, no entanto, na companhia de Teatro infantil que trabalhei fazíamos muito Teatro Musical. Então, continuei, mínima e minuciosamente, dançando. O Teatro Musical exige muito do corpo e exige técnica de Dança, a diferença é que meu corpo já não ficava exausto de treinar tanto só o *ballet*. Na universidade iniciei o estudo e a pesquisa do corpo dentro do Teatro descobrindo o Teatro-Dança e o Teatro Físico, com o objetivo de que o corpo esteja presente em cena de forma poética e coreografada. Por que não unir minhas duas paixões em um único momento sem necessariamente fazer aquele Teatro Musical “clássico”, Teatro Musical Americano? Dentro deste novo processo e da nova escolha, tive momentos de extrema delicadeza. Foram quedas que me fizeram sentir dores nos pés, nos ombros e na coluna. A cada ensaio, agregava uma lesão e uma dor nova ao meu corpo. A sensação era de que tudo o que eu fazia me machucava e me dizia “Para, garota! Por que você insiste e continua se machucando?”. Os hematomas por todo o corpo já apareciam de exaustão, talvez o psicológico estivesse tão exausto que eles não surgiam mais com tombos ou batidas, somente apareciam.

No segundo semestre do curso de Artes Cênicas (2/2015), estudei sobre a palavra em *performance* e a Técnica da Microatuação, desenvolvida pela professora Silvia Davini, com a professora Dra. Sulian Vieira, trabalhando a vocalidade e a escuta de formas diversas, sendo instrumento de análise dos fenômenos corporais presentes na produção de um texto teatral em cena. Registro em minha memória e em meu corpo estes maravilhosos encontros com muitas descobertas, percebi uma outra forma de atuar. Isso me encantou: dizer todo o texto com os olhos. Já no terceiro semestre, foi a vez de sugar todas as informações e experiências que a professora e bailarina Giselle Rodrigues pôde proporcionar. Um dos momentos de maior prazer foi este semestre, onde tive também a energia cênica e física da professora Dra. Márcia Duarte, estudando e cuidando do corpo, conhecendo mais sobre o corpo e a cena, a expressividade e sua força. Além de me desafiar e sair da zona de conforto, descobri uma força de curiosidade em mim que brotou na primeira cambalhota. A estrelinha, que não consigo fazer até hoje, é uma frustração de criança não superada. Todas as minhas amigas aos 7

anos já sabiam fazer e eu nunca consegui! Na universidade não foi diferente. O desafio neste momento era o de superar os medos e os bloqueios, afinal nos propusemos a desafiar a gravidade também, além de nossos corpos.

Me deparo, também, com uma disciplina obrigatória para o currículo chamada “Direção 1”, onde montamos um espetáculo de dramaturgia nossa ou de outro autor. Empolgada e inquieta com a proposta, desde o início tive a certeza de que ia escrever um texto com o elenco, em processo colaborativo, a partir da história de amor e vida da minha família. Afinal, gosto do fazer artístico com afinidade ou vivências: EXPERIÊNCIAS, que segundo os meus estudos sobre o saber de experiência formado por Jorge Larrosa Bondía, filósofo e pedagogo está cada vez mais rara por excesso de opinião. Afirmo ainda meu gosto por esse fazer artístico com a fala da pesquisadora francesa Béatrice Picon-Vallin sobre o Teatro Contemporâneo que “(...) se desenvolve independente das teorias, e o que conta é a experiência” (2011, P. 1)

Paralelamente, começo a estagiar em uma escola particular e me sinto extasiada com a arte de educar e com a Arte-educação. Com a experiência de dirigir adultos e dar aula para crianças de 7 a 11 anos, percebi que para ambos é necessário o chamado “jogo de cintura”. Expressão que uso para situações em que, de forma rápida, didática e criativa, resolvo um conflito para que cada artista-sujeito e artista-sujeita esteja contemplada dentro das aulas/ensaios. Os dois trabalhos demandam didática, criatividade e curiosidade. Entendo, a partir de vivências e leituras das teóricas Vera Santos e Berta Teixeira, por didática um conjunto de metodologias e ferramentas que utilizo na formulação de uma aula pensando nos objetivos dela, sendo relativa à arte, ou à técnica de ensinar ou orientar a aprendizagem. A criatividade e a curiosidade estão ligadas a livre expressão. A criatividade e a inventividade da criança se manifestam sem censura, de modo que sua forma de expressão flua, referenciada como capacidade de imaginação, de invenção e de criação. A curiosidade é um estado, natural e inato, pressuposto da educação, que é despertar o olhar curioso e a inquietude do aluno, o interesse pela busca de conhecimento.

Em Agosto de 2018 surge uma proposta de dar aulas de Teatro para crianças de 5 anos em uma academia de danças, com maior parte das turmas de *Ballet*. Novamente, me encontro num desafio artístico como diretora e num embate educacional como arte-educadora. Ter um espaço para o Teatro dentro de uma escola de Arte é incrível, todavia a valorização e liberdade das turmas de Dança é de fato maior. Então minha luta foi também conquistar e ganhar mais segurança e liberdade neste lugar, que mistura as Artes que amo. Para fechar o ano, a escola apresenta um espetáculo final onde todas as turmas de Dança se expõem com coreografias em um único tema. Fui solicitada para produção e auxílio nos ensaios. Escrevemos um roteiro conciliando cenas e coreografias, técnica, fluidez, entrega e sentimento. A cada dia, a cada proposta, um novo desafio artístico pessoal e profissional.

Hoje tenho como influências profissionais que tive o prazer de conviver na UnB, de atrizes e bailarinas que pude estudar e assistir como Fernanda Montenegro, Pina Bausch, Livia Bennet, Leticia Colin, Ariane Mnouchkine, entre outras. Me inspiram de forma a me colocar melhor em cena, seja qual for meu papel e minha função, e no pessoal como mulher-artista. Qual o meu sonho profissional? É uma questão que vem sendo respondida a cada dia, agregando sempre um tempero diferente à minha mistura. Sonho em construir uma família, sonho em dar aulas e acrescentar ao menos um pouquinho de Arte e amor à vida de cada criança, sonho em poder viver bem financeiramente com as minhas aulas de Teatro e projetos como diretora e atriz.

Muito prazer, me chamo Ana Carolina Germano Maia, apelidada de Carol Germano, tenho 21 anos, nascida com sangue da caatinga, criada no cerrado, com o coração pertencente a esse mundão todo. Sou educadora, diretora, mediadora, encenadora, atriz, mulher, sou o que eu quiser quando eu quiser. Sou a moça morena do sorriso de lua cheia.

1.2 - Narrativa livre sobre o amor sertanejo

No interior da Paraíba nasce um amor que cria suas raízes no sertão, elas são fortes e compridas. João e Ana, dois jovens que se apaixonaram na faixa dos 20 e poucos anos. Ele moreno, baixa estatura, corajoso e sensível. Ela, com a pele branca feito neve, corpo mais esguio e uma força feminina admirável. Primos de primeiro grau que nunca tiveram muito convívio, fugiram para que pudessem viver seu amor em paz e por completo. Correram para pegar um rumo para um lugar que tivesse água e que estas não fossem as que escorriam dos olhos. Eles estavam felizes pelo seu amor e por suas decisões, entretanto, precisavam de uma vida justa, com as mínimas condições de saúde, higiene e moradia seguras.

Logo nascem os frutos que, ao se desenvolverem, vêm a seca chegando: as árvores ficam secas e pode-se ver apenas seus galhos finos e longos riscando o céu ensolarado. Anos se passaram e a raiz continua tão forte que faz a terra rachada tremer. É aí que descobrimos o nome e o motivo do tremor: AMOR. Sentimento genuíno, terno e leve. João e Ana tiveram 4 filhos, dois homens e duas mulheres. Com a descoberta de um câncer nas duas mamas, tiveram de pedir socorro à família, pois sua filha caçula tinha apenas 9 anos. Ana faleceu e João seguiu pela estrada em um caminhão, atrás de oferecer uma boa condição de vida aos seus filhos. Uma estrada longa e sem fim... João buscava força de onde não tinha mais, foi aí que descobriu uma que era infinita. No próprio sentimento que falei acima, no amor.

Seguiu seu caminho por anos com a certeza de que Ana estava ali sempre ao seu lado, ele podia sentir o toque de seus dedos em sua mão e ouvir sua voz sussurrando: “ – Vamos, meu amor, seja forte!”. Porém, quando lhe faltava a força, ouvia que estava tudo bem, “água salgada lava e purifica a alma, não é?”, era o que ela sempre lhe dizia. Nesses momentos, João lembrava que nunca pôde levá-la para ver e tomar banho no mar, mas deixava o sentimento de culpa e a escutava. Deixava as lágrimas caírem, respirava e seguia em frente para trabalhar e voltar para matar a saudade das crianças.

Elas eram todas parecidas com Ana, a pele branca e macia feito algodão doce, nariz fininho, sobrancelhas grossas e desenhadas e os cabelos pretos. Ver os filhos fazia com que ele se sentisse bem, revigorado e lembrava o quão especial o amor dos dois foi. Colheram frutos lindos. Eu, filha da caçula, lembro dele já mais velho sentado na cadeira de balanço conversando com minha vó. Antes disso, tomava um banho demorado com a ajuda de uma enfermeira, pois havia desenvolvido um problema na perna e não ficava em pé sem apoio de bengalas. Seus filhos, todos com lindas e sólidas formações profissionais, puderam lhe proporcionar essa assistência com as necessidades que surgiam. Uma biomédica, um filósofo e artista plástico, um agrônomo e uma assistente social, todos em Universidades Federais para compensá-lo e enchê-lo de orgulho após seu esforço. Passava muito perfume e punha sua melhor roupa. Corria mancando para a cadeira e começava ali seu ritual diário.

Ele elogiava seus olhos amendoados brilhosos, dizia que estava com saudade e o quão linda ela estava. Contava tudo o que tinha feito no dia ou comido, reproduzia as brigas familiares que por vezes aconteciam e gargalhava muito. Cantava o baião que eles mais gostavam de dançar e dizia que não ia demorar muito para que o fizessem novamente. Criança, eu observava tudo de longe e não perguntava muito sobre, pois ele não gostava, era rude e cortava a possibilidade de estender o assunto. Após algum tempo, pude entender o porquê disso, era como se estivéssemos quebrando toda a atmosfera que ele havia criado. Meu avô sempre ativou o “e se” ou o “como se”, termo que o diretor e pedagogo do Teatro russo Constantin Stanislavski definiu como uma espécie de “(...) botão que aciona nossa criatividade” (2010, p. 87), e continuou imaginando os diálogos, os toques, as danças como se fossem realidade. Eu não queria quebrar esse momento que ele tanto fazia questão e não queria que alguém o fizesse.

A partir da história de amor sertanejo dos meus avós, construímos a dramaturgia do espetáculo “Miragem do Sertão”. Um espetáculo repleto de música, dança, corpo e sutilezas. Uma criação com muitas metáforas, poesia e subjetividade. Como essa história de amor sertanejo pode ser levada a cena? Afinal, qual a relação entre a memória, a aprendizagem e a criação?

CAPÍTULO 2 – CRIAÇÃO E EXECUÇÃO: (MEDI)AÇÃO!

2.1 – “Miragem do Sertão”: a memória como inspiração para a criação artística

“Vovô, com quem o senhor tá falando?”

“Com a sua avó, minha filha, tá vendo não? Eu, hein... cada coisa que me perguntam.”

Ao pensar e criar o espetáculo “Miragem do Sertão” deixei minha imaginação fluir. Nesse processo criativo, fui direto em minhas memórias e origens. Anne Bogart, diretora e pedagoga norte americana das Artes da cena, sugere que nós montamos um espetáculo para lembrar; ou montamos algo a partir de registros que fizemos em nossos corpos e cabeças. Minha lembrança motivadora e provocadora para a criação foi a história dos meus avós contada anteriormente. Ao associar a memória ao fazer teatral, para Bogart “(...) O ato de lembrar nos liga ao passado e altera o tempo. Somos dutos vivos de memória humana. O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’” (2011, p. 30). O encenador e ator François Kahn reflete que a memória é um ofício tão claro do ator que parece que seu estudo é esquecido, entretanto, propõe que na verdade ela é orgânica, está inscrita em nossas corpos (2009, P. 147).

Com estas palavras de auxílio de Kahn e Bogart em minha primeira experiência como dramaturga e diretora, tive a certeza de que queria falar sobre a história dos meus avós. É uma lembrança linda e cheia de emoção. Fecho meus olhos, lembro do meu avô conversando com ela, das fotos que mostrava. Viajo também para quando eu tinha 5 anos e vejo o quão feliz eu era dançando desde pequena, meu corpo dizia tudo o que eu queria e precisava. Na montagem de “Miragem do Sertão”, o que eu queria como diretora em relação aos atores: que falassem tudo o que a dramaturgia dizia com seus corpos, assim daríamos conteúdo e forma teatral a uma história que é contada a partir de lembranças, agora, do elenco também. Opto pelo caminho da memória como elemento metodológico para a criação e direção teatral. Como a memória se torna um elemento enriquecedor para o processo? Como e qual o papel da organicidade dentro de um processo que surge a partir da memória?

Ao montar um espetáculo, é natural que o dramaturgo/diretor, sujeito ou sujeita criativa de um espetáculo teatral, vá às suas memórias, vivências ou questões que percorrem em seu íntimo por um longo prazo. Essas memórias são uma provocação para iniciar um trabalho ou uma reflexão, elas estão acesas e frescas em nossa cabeça e corpo. Então, no meu lugar de lembrança mais marcante e provocante para a criação escrita e cênica, tive a certeza de que seria a história dos meus avós. Nos primeiros ensaios, não pedi ao elenco que resgatasse e acessasse sua memória. Entretanto, após cada exercício, pedia que registrassem suas sensações e lá víamos nitidamente as memórias e suas relações com o processo. Este fato me chamou a atenção, então, pedi que o registro das sensações fosse em seus corpos também, que cada provocação ficasse marcada para que no ensaio das cenas, acessassem o lugar da emoção de forma mais rápida, eficiente e genuína também. Bogart nos conta em seu livro a experiência de um grupo de atores em Irvine, na Califórnia, para participar de um ensaio do diretor polonês, de teatro experimental, Jerzy Grotowski, em que sentiram-se frustrados pelo trabalho corporal intenso. Porém,

(...) Depois de extremamente exaustos fisicamente, os outros participantes acessavam padrões e códigos conhecidos de suas origens. Isso parecia lhes dar uma reserva inesgotável de energia quando começavam a dançar e a se movimentar usando formas que eram exclusivas de suas culturas particulares, de acordo com padrões antigos profundamente impregnados em suas memórias corporais. (2011, p. 30)

Ao pensar agora no termo “organicidade”, que tem seu significado percorrendo entre o que é orgânico, que se organiza, que se desenvolve naturalmente e a qualidade de algo, me refiro ao sentido de organizar essas memórias e administrá-las em nossos corpos, com uma ligação direta para a ação e a presença do ator. Afinal, o que separa a mente e o corpo dentro de uma criação cênica? Ambos têm de andar juntos, na qualidade de atenção, da origem dos movimentos e das ideias, do nosso olhar e o quão preciso ele está até o tremor de nossos dedinhos no chão (KAHN. 2009, p. 156). O silêncio, a suspensão. Observei a dificuldade que o elenco tem em se manter em silêncio. Quando se colocavam ou eu os colocava nesse lugar de silêncio e/ou suspensão, podia ouvir o quão ensurdecador era esse momento. A energia vibra, grita e

reverbera no seu mais precioso silêncio. O que se fez necessário foi organizá-lo, entendê-lo e administrá-lo.

Ligando a organicidade ao ator e à atriz, a maior referência é o corpo. O Prof. Daniel Reis Plá ao tratar da organicidade cita os teóricos Ferracini e Thomas Richards, que discorrem sobre o tema, como ele deduz que a organicidade está relacionada ao modo que cada ação é realizada, com o tipo de fluidez de cada movimento e sobre como não bloquear a expressão dos impulsos internos do corpo. Na prática, pude perceber que a organicidade é relativa a cada sujeito e atitude, chamo de atitude a qualidade da ação, além de ser relativa ao objetivo de cada um dentro do espetáculo. Em diversos momentos, o que era orgânico para o músico Lucas Fernandes, não era para mim. As nossas afinidades estéticas particulares tinham uma demanda sobre a organicidade que não compunham uma com a outra.

Defino que trabalho com memória, ainda assim, sinto uma linha tênue entre a memória da qual falamos e a memória afetiva da qual Stanislavski propõe:

(...) Esses sentimentos, tirados da nossa experiência real e transferidos para o papel, é que dão vida à peça. Vocês não nos deram esses sentimentos. Toda produção exterior é formal, fria e sem sentido quando não tem motivação interior [...] Era esse o processo lógico: a experiência interior vinha antes e, depois, se incorporava numa forma exterior. (2010, p. 204)

A minha proposta como diretora é acessar experiências vividas, principalmente nos ensaios, para me provocar enquanto artista-sujeita na criação dramaturgicamente colaborativa. O trabalho de circunstâncias internas do elenco não tinha de vir a partir de memórias com cargas sentimentais, como por exemplo, fulana foi atropelada e me senti muito triste, então, na cena X vou me lembrar deste acontecimento. Este não é o trabalho do ator e da atriz que uso como metodologia de direção teatral. Estes têm a doce mágica, que acontece após várias provocações, ensaios e treinos, de se colocar em situações diversas e viver aquilo de forma genuína. Posso afirmar, a partir das minhas reflexões acerca do Teatro Físico e de Grotowski, que o ator tem de desnudar-se a si mesmo para dar vida a um personagem. É o que Bogart define como “erotismo e atração”. Nos sentimos atraídos pelo novo, pela descoberta, pela novidade (2011, p. 68). Porém, ensaio, registro e ciência são necessários para o Teatro. Como então contemplar a atração, aquela energia de novidade com algo já ensaiado e

provocado? Encontramos neste trabalho vários questionamentos pelo fato da arte ser paradoxal, as questões são respondidas a partir de nossas experiências vividas, fazendo um diálogo reflexivo com o pensamento de Bondia sobre o saber e a experiência.

Durante minhas reflexões, ao dizer que a memória é muitas vezes se colocar no lugar de uma criança, é lembrar como nos divertíamos e criávamos histórias com tanta facilidade, criatividade e fluidez. É lembrar de sensações registradas, se atentando à curta ponte que separa os momentos: “ se jogar em buracos negros” e “se jogar numa poça d’água dançando”, expressões que utilizo nos meus processos de direção para designar um estado de criação necessário ao trabalho da atriz e do ator. Utilizamos a memória das sensações e não a memória das emoções. No espetáculo “Miragem do Sertão”, o verbo “lembrar”, sugerido por Bogart como o verbo do Teatro, foi utilizado a partir da minha escolha de colocar em cena atores, atrizes e músicos que ainda não haviam tido experiência com o Teatro antes de minha proposta. Partimos então para vivências culturais compartilhadas, em que nosso processo criativo foi pautado de integração de culturas.

De acordo com o filósofo Edmund Burke, cultura é um sistema de significados, atitudes e valores partilhados e as formas simbólicas (apresentações, objetos artesanais) em que eles são expressos ou encarnados (apud SILVA, 2015, p. 39). Partilhamos a cultura nordestina, iraniana, cultura de origem da atriz Leili Sadri, o *funk* e o *rap* da periferia de Brasília com os músicos Lucas Baraúna e Lucas Ribeiro e muitas outras. Tivemos a honra de ter o professor e palhaço Denis Camargo compondo conosco em uma cena clownesca e todas as suas atitudes e valores nos agregaram ainda mais como sujeitos-artistas. No entanto, nos concentramos na cultura nordestina para adentrar na atmosfera do espetáculo e do processo em questão.

O modo da aprendizagem dentro de um processo criativo cênico varia de acordo com a perspectiva de cada um. As teorias dessa abordagem afirmam que as condições pessoais e internas de cada sujeito influenciam o processo, pois também é ligado às situações externas a ele. As experiências e a cultura estão diretamente ligadas a forma como as pessoas entendem, absorvem, registram a informação passada. Por isso é tão importante conhecer o contexto no qual o elenco vive, assim como o educador em

sala de aula tem de fazer com seus alunos. Exemplifico com a atriz Clarice César, que cresceu em meio a arte da cultura popular, instrumento de aproximação e de comunicação com o “povo”, além de possibilitar “ (...) a conscientização de sua própria identidade cultural” (SILVA, p. 40). Ela pôde agregar aos nossos ensaios uma abordagem nessa atmosfera popular, desde o uso de um instrumento como a sua importância dele dentro de uma roda-dança. Relaciono à aprendizagem, pois a maior parte do elenco não tinha nenhum conhecimento sobre o assunto. Quando eu propunha uma ideia, cada um levava para a sua realidade e compartilhava em nossa roda, instigando também a curiosidade de cada um.

A memória tem relação direta com a aprendizagem. O questionamento “Aprender é decorar ou entender e registrar?” sempre é feito em salas de aula de ensino regular, me lembro de ouvir os professores falando “Aprender não é decorar, é entender e nunca mais esquecer!”. No entanto, quando aprendemos, memorizamos. Para criar “Miragem do Sertão”, a memória esteve presente em toda relação de ensino-aprendizagem, pois foi o elemento principal de minha metodologia.

2.2 – A pedagogia, as metodologias e processos criativos colaborativos

“Por que não escolheu um elenco inteiro que dançasse, cantasse e atuasse bem?”

Os processos colaborativos, aprofundado nos anos 90 pelo Teatro da Vertigem (SP), são aqueles onde todos são estimulados a deixarem sua criatividade fluir para compor o espetáculo, propondo na prática, experimentando, para que a dramaturgia se desenvolva. Foi o que escolhi para nossa criação, todavia, a palavra final era a minha como diretora. Dentro deste tipo de processo, o corriqueiro é que de fato alguém analise com um visã de fora para concluir as ideias e colocá-las, de fato, em prática. Podendo, também, me chamar de encenadora, já que este, de acordo com o diretor Walter Lima Torres,

(...) é o agente responsável pela montagem do espetáculo teatral, encarregado de orientar, coordenar e estimular os diferentes artistas e técnicos envolvidos na concepção, execução e exibição de uma representação diante de uma platéia (...) se caracteriza por um amplo domínio de todos os signos que constituem a encenação: texto, espaço, atuação, iluminação, sonoplastia, tempo etc. (2006, p. 127)

Me encontrei em um lugar de descoberta, criação, proposição de ideias e desejos. Busco um elenco heterogêneo, no sentido de cada artista caminhar claramente para alguma vertente artística. Uma bailarina, um percussionista, uma palhaça, um ator com grande afinidade com o texto, com a palavra em *performance*, e um cantor. Para desafiá-los e para me desafiar. Qualquer progresso e entrega são motivos de satisfação pessoal e artística, o mesmo ocorre com os meus alunos de 7 anos do ensino regular quando assimilam as minhas propostas em sala de aula. Isso quer dizer que os processos criativos de uma peça têm relações com processos pedagógicos. Tanto uma peça de teatro quanto numa aula de Artes, temos que, como diretora e professora, provocar, estimular o estado de jogo, brincadeira e criação.

Inúmeras questões passaram pela minha cabeça conflituosa diariamente em ambos os casos: sala de ensaio/palco e sala de aula. O caminho de criação que estou tomando é o melhor? Como vou explicar isso para entenderem o que eu realmente quero? Articular o meu querer é complexo quando crio grandes expectativas à espera de

respostas. Num processo criativo colaborativo, com grande diversidade cultural e social, o senso de pertencimento também foi um desafio. Pertencimento meu, bem pessoal, como mulher extremamente jovem, com determinada classe social. Pertencimento meu, como artista, diretora e professora. Pertencimento de cada sujeito aluno-artista-músico-bailarino-ator.

Estreio e exponho algo para que cada atuante esteja feliz e satisfeito com o seu “estar” e “ser” ali. Neste momento, me sinto mais no lugar de mediadora, falando agora sobre a mediação entre meu eu e o elenco, observando e absorvendo para depois agir. Sigo com a reflexão da arte-educadora Mirian Martins e da pesquisadora em arte e cultura Gisa Picosque, sobre o papel da mediadora, “[...] pois não lida com certezas e com reducionismos simplistas, mas com a compreensão e articulação da complexidade” (2012, p. 116, apud CARVALHO, 2013, p. 97). Em nosso trabalho a complexidade poética e a metáfora estiveram sempre presentes, então, como entendê-los? Antes, as questões aflitivas, como “será que esta ideia funcionará? O que quero comunicar ao público com isso?” – voltando a reafirmar a função da encenadora, da diretora ou da mediadora –, estavam apenas me cercando, mas e o elenco? Como eles podem mostrar seus anseios, suas ideias?

(...) Entende-se como mediação o espaço reservado para ampliar e/ou estreitar a relação do espectador com a obra de arte. Ela se ocupa do processo estético do criador e busca interligá-lo ao público, possibilitando o acesso à obra de arte. A mediação é o percurso realizado por intermédio de métodos próprios que permitem ao observador perceber a obra dentro das suas múltiplas dimensões formais e interpretativas. Em geral, a tarefa é envolvê-lo num processo de leitura da obra de arte. (DESGRANGES, 2003, apud GAMA, 2015, p. 123)

A mediação teatral é bastante pensada somente na relação criação X público, mas me questionei diversas vezes sobre a mediação entre eu e o elenco. Voltando a refletir sobre as diferenças e semelhanças entre nomear minha função: mediadora, encenadora ou diretora?

O artista, em qualquer vertente, vive em constante conflito interno sobre o que e como fazer, sobre as questões sociais que nos permeiam. Bogart cita a escritora britânica Jeanette Winterson, que diz que a arte é a forma materializada dos nossos mais

grandiosos anseios. Eles nos dão energia para fazer acontecer, pois para Winterson, “(...) Não faz sentido deixá-los palpitar e escolher coisas que só cabem ao diretor. você decide e pronto, eles tem de fazer” (2011).

A cada comentário tinha mais certeza do meu lugar de artista-diretora-pedagoga. A arte que quero fazer é “democrática”, de processo colaborativo, arte em que cada um se (re)descubra e cresça. A arte que eu quero é a de descobertas, é a prazerosa.

“Por que você vai colocar esse tecido nesse lugar? Como você vai colocar? O que esse tecido significa pra você, Rodrigo?” (Falas minhas durante os ensaios)

Os atores e as atrizes sempre ouviam questões como essas, afinal, quem estaria em cena, seriam eles. Logo, eles têm de decidir determinadas circunstâncias internas ou atitudes e objetivos, Como afirma Stanislavski (2010, p. 149-163). Em alguns momentos eu pedia para não me responderem, apenas pensar e fazer, enquanto eu rapidamente escrevia em meu diário de bordo as respostas, que muitas vezes não eram as mesmas das respostas deles. Eu ficava feliz com isso, com a leitura e fluidez criativa de cada um. Para a professora e pesquisadora Nitza Tenenblat,

(...) Uma escolha conscienciosa de metodologia de direção, tanto do ponto de vista individual quanto do ponto de vista coletivo, pode tornar o processo de coletivização de significação muito mais claro, ágil e ético. (2015, p. 8)

Como atriz, sempre acreditei e trabalhei muito com minha intuição, como diretora não foi diferente. Bogart cita Richard Foreman, diretor norte-americano, dizendo que a criação é intuitiva, que durante os ensaios a teoria não tem espaço (2011, p. 57). É exatamente isso, na hora da ação a teoria some de nossas cabeças e a intuição faz tudo acontecer. Oriento os atores e atrizes para que acreditem e sigam suas intuições para também não perderem a emoção e a energia. Ficar no lugar confortável e seguro de fazer uma cena com determinada tensão emotiva após ensaiar milhares de vezes, a deixa completa e toda mecânica, sem vida. Perceba que não me refiro diretamente ao improviso, mas a ceder e deixar fluir nossa energia intuitiva e de certa forma, trabalhamos com o improviso sim. Durante uma primeira improvisação é natural que ela

surja a partir de uma lembrança de extrema importância e precisão, então pegávamos essa primeira improvisação e a transformamos em partitura, seguindo assim para a memória corporal (KAHN. 2009, p. 152).

A atriz e educadora Sônia Machado de Azevedo tem sua pesquisa voltada para o corpo do ator. Em “Miragem do Sertão” realizamos um trabalho de Teatro-Físico e Teatro-Dança, mas em minha pesquisa acadêmica opto por não adentrar de fato nas vertentes e sim no termo “corporeidade”, já que falo sobre a relação entre o corpo, a memória e sua organicidade dentro de uma criação cênica. Azevedo sugere uma reflexão sobre a corporeidade em diferentes momentos: no cotidiano, na educação e na arte, se referindo neste momento aos processos de criação e as produções artísticas.

(...) Trata-se de pensar o corpo em suas qualidades de corpo que se move, mais que isso, de ser somático que se quer inteiro, visto de um lugar onde o que é físico engloba também impulsos, sentimentos e pensamentos. (2015, p. 34)

Nosso corpo fala tanto quanto nossos órgãos que foram desenvolvidos para direta ação comunicativa. Seus impulsos reverberam pelos corpos de cada um de nós. Durante algumas provocações pude perceber a nitidez da fala que a atriz Leili Sadri reproduzia com seu corpo. Ela mostrava grande dificuldade para expor suas ideias e sensações com palavras faladas ou escritas, mas quando pedia a ela para criar uma partitura ou dançar pelo espaço podíamos entender tudo o que ela queria falar. Todavia, com a minha visão de educadora, era necessário tentar trazê-la para as palavras. Senti que seria importante fazer com que ela conseguisse colocar em algumas palavras suas sensações, em escrita livre ou *brainstorming*, expressão americana criada pelo publicitário Alex Osborn para explorar a capacidade criativa de um grupo, que significa “tempestade de ideias”.

Ao definir que a base dramática de “Miragem do Sertão” seria a história de amor dos meus avós, defini palavras, em momentos de *brainstorming* meu sozinho e/ou com o grupo, que queria que estivessem presentes na história: amor, força, determinação, sensibilidade, onipresença. Simultaneamente, escolhi elementos, como rede, tecidos, uma foto dos meus avós e um terço, que por consequência nos sugeriram

ações e atitudes. Então o processo criativo da direção, para posterior mediação com o elenco foi dada por palavras, elementos, objetos e, por último, os momentos, as ações. Após vários exercícios de Teatro Físico/Dança, tendo como base os conhecimentos de Grotowski, Pina Bausch, Rudolf Laban e Jacques Lecoq, defini que nossa história passaria pelos seguintes momentos: partitura de queda, de lavar roupa, de (re)conhecer, pegar e não conseguir, erguer, transar (instinto), partir e padecer.

Durante um ensaio, propus que o ator Rodrigo Bittes se pusesse em uma caixa pequena, na qual ele tinha de sair a qualquer custo e quando conseguisse sair, sentiria que uma corda o prendia, sendo o desafio, então, se soltar da corda. Foi um exercício de provocação do Teatro de Laboratório de Grotowski. No final de todo exercício, pedia que registrassem as sensações e, enquanto ele registrava, visualizei tecidos, para buscar a sensação de leveza, liberdade, mas também algo que pode te sufocar. Escolhi usar o tecido voal nas cores vermelho e azul claro. Vermelho para trazer o sangue, entretanto, no sentido daquilo que é vital, que amar faz com que o sangue corra feliz por nós e em nós. Para o tecido azul, pensei na imagem figurativa da água, da calma e da paz.

Definidos os tecidos, durante um exercício, a atriz Leili Sadri dançava com eles de forma bonita e forte, tonificada. Trazendo a imagem de uma mulher lavando roupa, definimos que o espetáculo teria uma partitura corporal para lavar roupa com os dois tecidos. Enquanto o músico Lucas Fernandes a provocando com o pandeiro, a atriz e musicista Clarice César trazia o som da água balançando na bacia com o abê (ou xequerê), instrumento musical de percussão, de origem africana, feito com cabaça seca e contas. Uma partitura e uma atitude nos levavam à outras ideias.

Tive como inspiração para criação das partituras, exercícios que fiz durante a Graduação em Artes Cênicas na UnB com as professoras Giselle Rodrigues e Márcia Duarte. Resgatei em minha memória todos os registros que tinha sobre exercícios físicos que elas passaram e, paralelamente, consultava o diário de bordo dos primeiros semestres. Utilizei desde aquecimento aos exercícios e criações de outros colegas. Todo ensaio começamos aquecendo nossos corpos correndo pela sala de ensaio e provocando encontros uns com os outros, sempre atentos as bases e à consciência de seu corpo

naquele estado. Em certos momentos eu pausava a correria e pedia que fossem para o chão em câmera lentíssima, enquanto o faziam, pedia que me contassem como estavam seus corpos. Seus dedinhos do pé, seus calcanhares, seus joelhos, quais músculos tremiam e quais não, como e por onde respiravam. Me hipnotizava ver seus olhos pingando suor e sua concentração para realizar o exercício. Neste momento, além de aquecer, eu já trazia o objetivo do personagem João no espetáculo “Miragem do Sertão”, que era sua busca incansável por água e uma boa vida.

“O que vocês querem? Qual o objetivo de vocês? Se concentrem nele e alcancem seus objetivos. O objetivo agora é alcançar o chão em câmera lenta, mas associem aos seus personagens e objetivos. Concentra e administra seu corpo!”, fala minha para o elenco durante o aquecimento. Cito então Laban, o pai do Teatro-Dança, que criou métodos de trabalhos corporais. De acordo com sua pesquisa,

(...) Tudo ocorre na relação estabelecida entre esforço e forma, sendo que o esforço interior é o fluxo de energia que predispõe ao surgimento das formas exteriores, visíveis em direcionamento, volume, ritmo e fluência (...) são os impulsos interiores que se tornam visibilidade e, portanto, toda ação física tem em si a ação interior correlata e irmã. (AZEVEDO, 2014, apud LABAN, 1978, p. 35)

O objetivo de fazer exercícios como esse, em minha metodologia, era exatamente de trazer as duas partes em uma só. A exaustão física traz a sensação e o sentimento que queria dos personagens, ao mesmo tempo que o esforço interior reverberava para o exterior. Tudo funciona como fluxo de energia e sensações, do interior pro exterior e vice-versa. Após este exaustivo processo, partíamos para o alongamento, onde cada um sentia a demanda do seu corpo e se guiava. Iniciamos as criações com um ator que por problemas de saúde teve que deixar o processo, então quando o Rodrigo entrou tivemos de correr para trabalhar e criar as cenas em si, fazendo com que uma partitura levasse a outra.

Neste início do mesmo processo, agora completamente diferente, pois queria que fosse um processo de criação do Rodrigo e não passar informações do processo alheio, comecei com exercícios para que o ator criasse seu personagem. Conteí-lhe a base dramaturgica, verbalizei minhas memórias para que ele começasse a

mergulhar na atmosfera. O primeiro exercício foi do caminhar. Eu precisava ver seu caminhar, levantava questões como “João está cansado? Suas sandálias estão em seus pés? Ele está descalço? Então a terra seca os queima, certo?”. Sugeri que Leili e Rodrigo pensassem em animais para representar seus personagens desde o caminhar, até o olhar. Borboleta e calango foram suas respostas. Enquanto os olhos arregalados e tensos de João caminhavam em busca de seus objetivos, a leveza e sutileza de Lis voavam pela terra seca. Durante um tempo, os encontros foram somente entre os dois personagens e eu, para que trabalhássemos as atividades mais centradas em suas construções, objetivos e porquês.

A música sempre era a nossa principal fonte de provocação e estímulo para chegar em determinadas emoções. Eu sempre orientava que fizessemos as cenas sem música primeiro, para depois inseri-las. Assim, eu e todo o elenco percebemos como e onde a música nos afetava para criar, ser e estar dentro da atmosfera. De certa forma, obtivemos uma dependência e isto me preocupava, porém, se estava estimulando cenicamente, se nos provocava, por que eu ia problematizar isso? Nossos corpos vibram música e como é lindo sentir e ver essa vibração. Podia sentir o caminhar do elenco ritmado, respirando o arranjo que os músicos, Lucas Fernandes e Lucas Baraúna criaram. Apesar das atrizes Clarice César e Luiza Veloso não terem experiência com construção de arranjo musical, contribuíram bastante com os músicos e comigo. Cada artista-sujeito, que é o artista consciente, se impôs e compôs em cada vertente das Artes. No texto, na encenação, nas partituras corporais, musicais e na concepção de cenografia e dos figurinos.

Ao final do nosso processo, nos últimos ensaios para a apresentação em Abril de 2018, no Teatro Sesc Paulo Autran, pedi que cada um do elenco definisse cinco palavras sobre o seu “estar” ali enquanto personagem. Podiam ser cinco objetivos, cinco características de suas personalidades ou uma mistura delas, mas a ideia era que jogassem essas palavras e rapidamente a segurassem. Durante muitos ensaios eu os questionava com as mesmas perguntas. Quais seus objetivos, anseios, características e porquês dentro de cada cena, entretanto, pedia que guardassem suas respostas em seus corpos e mentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após esta pesquisa concluo que a função de diretora exige didática e metodologia. Trabalhei com um elenco completamente versátil e alguns deles, que nunca tinham vivido a experiência cênica, chegaram a um expressivo e catártico estado cênico. Percebo que grandes dificuldades são encontradas em nossa trajetória artística. Bloqueios criativos, inseguranças, dificuldade para conseguir pautas e isenções de taxas em teatros. O elenco se acomoda e é a diretora quem corre atrás de apresentações. Verba não temos, apoio e patrocínio conseguimos com dificuldade e de quantia bem simbólica.

É um processo desgastante, mas uma força nos invade até conseguirmos realizar tudo o que desejamos enquanto estiver ao nosso alcance. Percebemos o quão importante é o apoio de nossas famílias e amigos. Tive o grande apoio de vários amigos desde a produção até o empréstimo de objetos de cena. Minha eterna gratidão por ter pessoas tão incríveis por perto.

Minha criação como dramaturga, diretora e/ou encenadora é muito pessoal e singular. Foi no processo de escrita desta monografia que eu pude me aprofundar nos autores e diretores citados nesta pesquisa. Descobri que minhas ideias correm no seu tempo e do seu modo, a partir das menores e mais corriqueiras coisas do dia. Todo artista tem de ser observador, ao acordar já começava a observar tudo ao meu redor. Em alguns momentos nada me vinha à cabeça, mas num piscar de olhos já tinha vários elementos e foi exatamente dessa forma que criamos as ações de “Miragem no Sertão”.

Ao conversar com amigos que estão passando por processos de criação, me pego criando e aconselhando-os a sempre criar a partir de objetos, sinto que desta forma a criação flui rapidamente. Como aquele comparativo que fiz com as crianças. Para elas, um único objeto podem ser vários ou este objeto pode nos levar a vários lugares. Além de acessar sempre nossa memória, afinal já fazemos isso de forma inconsciente e involuntária.

Tivemos altos e baixos, certezas e incertezas. Montamos uma primeira versão para apresentar na UnB onde utilizamos músicas já conhecidas, na segunda montagem, para o Sesc Paulo Autran, desenvolvemos mais cenas e criamos as músicas.

Nossos artistas Lucas Baraúna e Lucas Fernandes escreveram músicas incríveis para o espetáculo, fazendo com que as cenas já existentes fossem para outros lugares, tivessem agora outra carga energética. Sigo hoje muito feliz e orgulhosa com todo o processo e os resultados. Foi um trabalho de extrema poesia, dedicação e entrega. Nos abrimos para o novo, para o doce prazer de nos deleitar com a arte.

Observar tão de perto como funciona a cabeça de cada artista-sujeito (a) foi uma experiência bastante diferente. Ler seus registros, ouvir suas respostas para as minhas perguntas ou ouvir até mesmo a falta dessas respostas é incrível. Minha curiosidade sobre como caminha cada linha de pensamento criativo ficou ainda mais instigada. Concluo que minha metodologia é esta. A de perguntar e cada um responder para si mesmo, assim vão construindo seu personagem e sua trajetória. Percebi que, para mim, não funciona sentar com o elenco e determinar certas informações. Elas são determinadas a partir da fluidez dos ensaios, o que exige paciência e estímulos produtivos do provocador.

Concluo constatando que em alguns encontros estive perdida e confusa, insegura com as minhas provocações e o quão proveitosas elas seriam. Portanto, exercitei em mim essa calma e segurança de que estava tudo bem eu não estar 100% propositiva, esse momentos também são parte do meu processo de direção e mediação. Tais situações fazem parte do trabalho de sujeito criador, do artista, e lidar com isso é um processo de aprendizagem contínua a ser experimentada em outras pesquisas para a direção de espetáculos futuros.

SINA CABOCLA

INÍCIO

“Foi nos ‘óio’ da cabocla que deixei meu coração
Foi nos ‘óio’ da morena que perdi minha razão

PARTE A

Esse teu cheiro, que ao sentir me invade a alma
Tua presença me acalma e inspira o meu cantar.
E se passeio, pelo teu corpo suado, teu cabelo bagunçado
Pode o mundo se acabar.

REFRÃO

Foi nos ‘óio’ da cabocla que deixei meu coração
Foi nos ‘óio’ da morena que perdi minha razão

PARTE B

Tenho uma sina, de entoar por esse mundo
Os meus versos me dão rumo e me fazem caminhar
Mas sigo em frente na esperança de lhe ver, de outras
Águas vou beber
Noutros mares me afogar.

REFRÃO

Foi nos ‘óio’ da cabocla que deixei meu coração
Foi nos ‘óio’ da morena que perdi minha razão.”

Lucas Baraúna.

SABIARÍA

PARTE A (2X)

“Me mulata ouve bem não descompassa
‘Rume’ logo teu comparsa, entre na roda e vem dançar
Devagarinho grude ao pé do meu ouvido

Diga algo bem baixinho ou imite um sabiá.

REFRÃO

Eu ‘sabiaria’ o que teu corpo quer
Sabiá já me dizia que sabia de mulher.

PARTE B

Mulher que já sabia entrar no tom do sabiá
Já sabia que na vida é dois pra lá e dois pra cá.

REFRÃO

Eu ‘sabiaria’ o que teu corpo quer
Sabiá já me dizia que sabia de mulher.”

Lucas Fernandes.

O RITO DE APAGAR O SOL.

PARTE A: INTRO

“Em cima da palha desse coqueiro, tem um ninho de bem te vi.
Que lá do alto lança seu canto, mostrando quem manda ali.

PARTE B: VERSO

A noite pode ser incerta, favorável ao predador.
Se a armadilha está coberta, certo é o golpe do traidor.
A aranha tece a sua teia, no tear a sua trama.
O percurso do sangue, a veia!
O que entristece a alma, o drama!

REFRÃO

Sinto a corda no pescoço, amargo o sabor do timbó.
Sufocado de desgosto a garganta dá um nó.
Esse jogo é perigoso e vai ficar pior,
Pra chegar ao fundo do poço, é quase sempre um pulo só.

PARTE C: RECITADA

‘A BANDEIRA BRASILEIRA ESTÁ MANCHADA DE SANGUE!
 VENDERAM A AMAZÔNIA, O RIO DOCE VIROU MANGUE.
 FALTA AMPARO E MORRE GENTE NAS FAVELAS, NO SERTÃO.
 TERRA DE GENTE ESQUECIDA, CHAMADA MUNDO CÃO.
 SABARABUÇU, É UMA SERRA CINTILANTE,
 ONDE CHÃO É FEITO DE OURO, CRAVEJADO COM DIAMANTE.
 MAS O BRAÇO É O LIMITE, DE TUDO AQUILO A SE ALCANÇAR,
 UMA MERA TURMALINA QUE FEZ JOÃO DELIRAR!’.

REFRÃO

Sinta a corda no pescoço, amargo o sabor do timbó.
 Sufocado de desgosto a garganta dá um nó.
 Esse jogo é perigoso e vai ficar pior,
 Pra chegar ao fundo do poço, é quase sempre um pulo só.”

Lucas Baraúna e João Baraúna.

SANTA BÁRBARA

“Santa Bárbara (3x)

Leve minhas dores, ó, Bárbara.
 Seque o pranto, ó, Barbára.

Deixa entrar, deixa entrar.
 Tua água tão limpa me purificar
 Teu corpo revoltado me lembra o mar
 Seu curso sereno me faz navegar.

Santa Bárbara (3x)”

Lucas Fernandes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto; NICOLETE, Adélia. *Da Cena ao Texto: Dramaturgia em Processo Colaborativo*. 2005.

BOGART, Anne. *A Preparação do Diretor: Sete Ensaios Sobre Arte e Teatro*. 1ª ed. Local de publicação: X. Martins Fontes - WMF, 2001.

CARVALHO, Francione. Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política, São Paulo, v.6, n.16, p.95-97, Fevereiro-Maio, 2013.

GUINSBURG, J.; FARIA, João; LIMA, Mariangela (orgs). *Dicionário do Teatro Brasileiro: Temas, Formas e Conceitos*. - São Paulo: Perspectiva: Sesc São Paulo, 2006.

KOUDELA, Indrid; JUNIOR, José Simões (orgs). *Léxico de Pedagogia do Teatro*. 1ª ed. - São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.

MARTINS, Miriam Celeste; PICOSQUE, Gisa, *Mediação Cultural para Professores Andarilhos na Cultura*. São Paulo: Intermeios, 2012.

NITZA TENENBLAT, *Direção e Direcionalidade na Criação em Coletivo*. Revista do LUME, UNICAMP, n. 7, p.1-9, Agosto, 2015.

In: Práticas e Poéticas Vocais. PACHECHO, Sulian. *Abordagem Pragmática de Textos Teatrais e a Técnica da Microatuação: da letra à voz e à palavra em performance*. Uberlândia: EDUFU, 2014. P. 53-77.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 1ª ed. Trad. Pontes de Paula Lima - 18ª ed. - Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

KAHN, François. *Reflexões sobre a prática da memória no ofício do ator de teatro*. Sala Preta, 9, 147-157.

PICON-VALLIN, Béatrice. *Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico*. Sala Preta, vol. 11, n. 1, p. 193-211, Dezembro, 2011.

PLÁ, Daniel. *Considerações inconclusas sobre organicidade, contato e meditação*. Revista do LUME, n.1, p. 1-10, Setembro, 2012.

SIGNIFICADOS. *Brainstorming*. [online] Disponível na Internet via: <https://www.significados.com.br/brainstorming/>. 2014.

DICIO, Dicionário Online Português. *Organicidade*. [online] Disponível na Internet via: <https://www.dicio.com.br/organicidade/>. 2017-2018.

SOUZA, Felipe. *Psicologia Positiva: A Curiosidade*. [online] Disponível na Internet via: <http://www.psicologiamsn.com/2014/05/psicologia-positiva-curiosidade.html>. 2014.

PEREIRA, Luciana. *Aprendizagem*. [online] Disponível na Internet via: <https://www.infoescola.com/educacao/aprendizagem/>.

ANEXOS

Ficha Técnica de “Miragem do Sertão”

Direção e Concepção: Carol Germano.

Dramaturgia: Processo colaborativo - todo o grupo, que denominamos como “Baião de 8”

Cenário e Figurino: Carol Germano.

Elenco: Leili Sadri, Luiza Veloso, Amanda Almeida, Clarice César, Rodrigo Bittes, Lucas Fernandes e Lucas Baraúna.

Criação e operação de luz: Natalia Fischer.

Produção: Raquel Fernandes.

Assistente de produção: Uilvim Ettore e Felipe Lauritzen.

Fotografia: Simone Mariano, João Felipe Silva e Tatty Ivo.

Apresentações: Julho de 2017 na UnB, no Cometa Cenas. Abril de 2018 no Sesc Paulo Autran.

Fotos dos ensaios e das apresentações de Miragem no Sertão.



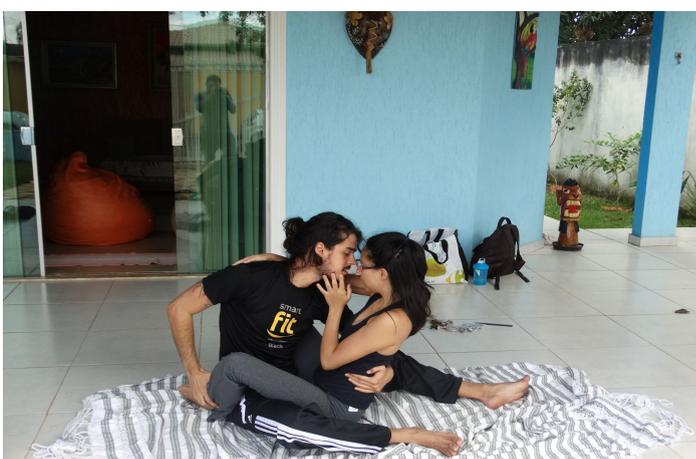
Ensaio em Abril de 2018. Elenco: Leili Sadri, Luiza Veloso, Rodrigo Bittes, Lucas Baraúna e a diretora Carol Germano. Foto: Uilvim Ettore.



Músico Lucas Baraúna compondo com a gaita. Foto: Uilvim Ettore.



Atores Leili e Rodrigo. Foto: Uilvim Ettore.



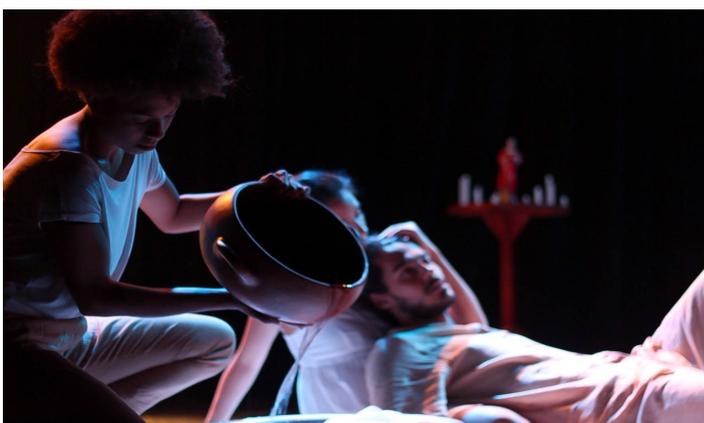
Atores Leili e Rodrigo. Foto: Uilvim Ettore.



Foto de divulgação do espetáculo. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: João Felipe Silva.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Dep. de Artes Cênicas, UnB. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Tatty Ivo.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018. Elenco: Luiza Veloso, Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atriz Leili Sadri. Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes.
Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes.
Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes.
Foto: Simone Mariano.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Simone Mariano.



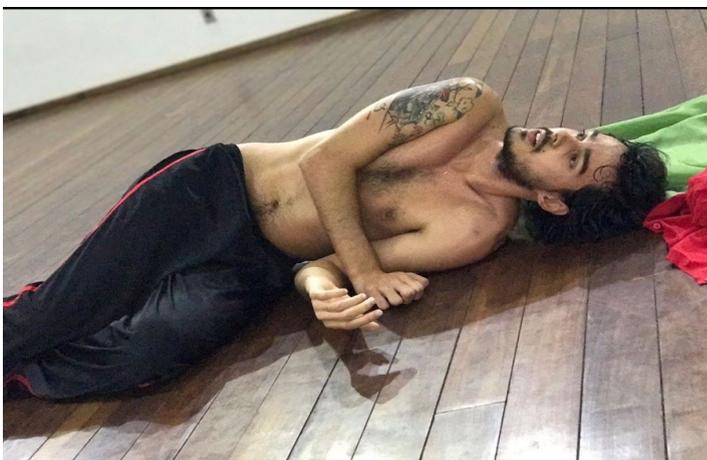
Registro de cena dos atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Simone Mariano.



Meus avós, João e Ana. Foto: Simone Mariano.



Registro de exercício e criação da primeira temporada do espetáculo. Os atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes e a diretora Carol Germano. Foto: Clarice César.



Ator Rodrigo Bittes em criação. Foto: Carol Germano.



Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes em exercício e a diretora Carol Germano. Foto: Clarice César.



Ator Rodrigo Bittes em criação. Foto: Carol Germano.



Atores Leili Sadri e Rodrigo Bittes. Foto: Clarice César.



Atriz Leili Sadri em criação. Foto: Carol Germano.



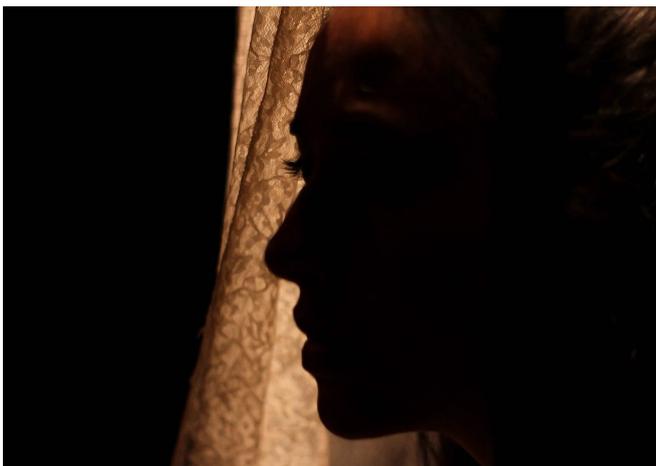
Atriz Leili Sadri em criação. Foto: Carol Germano.



Atriz Leili Sadri em criação. Foto: Carol Germano.



Atriz Leili Sadri e diretora Carol Germano. Foto: Rodrigo Bittes.



Apresentação de “Miragem do Sertão” no Teatro Sesc Paulo Autran em Abril de 2018.. Atriz Leili Sadri. Foto: Simone Mariano.