



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
Instituto de Artes - IDA
Departamento de Artes Cênicas

ALZIRA PEREIRA SANTIS BOSSAIPO DA SILVA

**UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR: PERCURSOS DE UM PROCESSO
CRIATIVO**

Brasília
Setembro de 2022

ALZIRA PEREIRA SANTIS BOSAIPO DA SILVA

**UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR: PERCURSOS DE UM PROCESSO
CRIATIVO**

Trabalho de conclusão apresentado ao curso de Artes Cênicas, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do título de Licenciada em Artes Cênicas.

Orientador: Prof.º Dr.º Marcus Mota

Brasília
Setembro de 2022

*Dedico este trabalho a todos os artistas que
não desistem de concretizar seus sonhos.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Marcus Mota, por compartilhar seus conhecimentos comigo e ter me orientado de maneira generosa e tranquila.

Aos meus pais, Rejane e Valdir, por me incentivarem a estudar e sempre estarem ao meu lado.

À minha irmã Carol, por me apoiar em todos os meus projetos.

À Carol Resende, por ter aceitado participar deste projeto, por confiar nas minhas ideias e ter se mostrado uma boa amiga.

Aos professores e professoras do Departamento de Artes Cênicas que fizeram parte da minha formação e contribuíram para meu crescimento profissional.

Aos amigos e amigas que ingressaram comigo no 1º semestre de 2018 e contribuíram para que a minha graduação fosse repleta de momentos maravilhosos.

Por fim, agradeço ao meu amor Gledna Fernanda, minha companheira de vida, por estar sempre ao meu lado, por ter se doado para este projeto e me ajudado em cada um dos meus passos, sem o seu apoio nada disso seria possível.

Criar é expressar o que temos dentro de nós,
todo esforço autêntico de criação é interior.
Então precisamos alimentar nosso sentimento,
e isso é feito com ajuda de elementos que
tiramos no mundo exterior. E aqui que entra o
trabalho através do qual o artista incorpora,
assimila aos poucos o mundo exterior, até que
o objeto que ele cria se torne uma parte dele
mesmo, até que o tenha dentro de si e possa
projetá-lo como sua própria criação.

Henri Matisse

RESUMO

Esta monografia apresenta a sistematização de um processo criativo que culminou na criação do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*. O objetivo é refletir sobre todas as etapas do processo criativo, investigando e analisando as escolhas feitas para a sua condução. A metodologia deste trabalho consistiu na análise dos instrumentos de registro utilizados (*blog* e diário de bordo) em diálogo com uma vasta pesquisa bibliográfica que abarca autores como Anne Bogart, Eugênio Barba, Flávio Desgranges, Jerzy Grotowski, Marcus Mota, Paulo Freire, Stela Fisher, entre outros. A monografia está organizada em três capítulos que descrevem e analisam cada etapa do processo criativo, passando por conceitos como obra de lastro, dramaturgismo, metodologias de ensaio, direção teatral e pedagogia do teatro.

Palavras-chave: Processo criativo; Teatro; Dramaturgia; Direção teatral; Pedagogia do teatro.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	p.9
CAPITULO 1: OS PRIMEIROS PASSOS.....	p.12
1.1: Dramaturgia.....	p.15
1.2: Direção teatral.....	p.16
1.3: Pedagogia do Teatro.....	p.18
CAPÍTULO 2: DA IDEIA AO TEXTO.....	p.20
CAPÍTULO 3: DA MONTAGEM À APRESENTAÇÃO.....	p.30
3.1: Os ensaios.....	p.32
3.2: Preparação de elenco e criação das cenas.....	p.34
3.3: O trabalho com objetos.....	p.38
3.4: Os elementos da encenação.....	p.39
3.5: O viés pedagógico.....	p.43
3.6: As apresentações.....	p.48
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	p.53
REFERÊNCIAS.....	p.56
APÊNDICE A: PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO.....	p.59
APÊNDICE B: VERSÃO ATUALIZADA DO TEXTO.....	p.70
ANEXO A: DEPOIMENTO DA ATRIZ CAROL RESENDE.....	p.81
ANEXO B: DEPOIMENTO DA ATRIZ GLEDNNA FERNANDA.....	p.84
ANEXO C: FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO.....	p.85
ANEXO D: FOTO DA DIRETORA E ATRIZES.....	p.86

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - Materiais de pesquisa impressos e dispostos de forma aleatória.....	p.26
Figura 2 - Linha do tempo do processo de criação do espetáculo <i>Uma peça para (res)pirar</i>	p.31
Figura 3 - Carol e Glednna criando ações a partir dos movimentos de introversão e extroversão.....	p.36
Figura 4 - Glednna e Carol no 1º encontro com os objetos.....	p.39
Figura 5 - Construção da cenografia.....	p.41
Figura 6 - Carol e Glednna em cena com os figurinos.....	p.43
Figura 7 - Página do blog de registro do processo criativo.....	p.45
Figura 8 - Página do Diário de Bordo.....	p.46
Figura 9 - Dia da gravação na Casa da Cultura de Brasília.....	p.48
Figura 10 - Registro da cena entre Teletela e Edson no festival PeçaShow.....	p.51
Figura 11 - Cena em que Winston lê o jornal com a informação sobre os 600 mil mortos por COVID-19.....	p.54
Figura 12 - Diretora e atrizes do espetáculo.....	p.86

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Divisão do livro 1984 em seções para estudo.....	p.23
Quadro 2 – Materiais pesquisados para a escrita do texto.....	p.24
Quadro 3 – Macroestrutura do texto Uma peça para (res)pirar.....	p.29
Quadro 4 – Modificações feitas no texto para 1ª apresentação presencial.....	p.50

APRESENTAÇÃO

Esta monografia apresenta o resultado da pesquisa, organização, análise e reflexão de um processo criativo, desde a escolha do tema até a montagem do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*, que foi apresentado pela primeira vez em novembro de 2021 de forma *online* e em junho de 2022 de forma presencial. A pesquisa consistiu em revisitar o material que foi coletado e produzido durante o processo criativo, buscando referências nos trabalhos de autores e autoras como Anne Bogart, Eugênio Barba, Jerzy Grotowski, Juliana Rivera, Marcus Mota, Stela Fisher e muitos outros, com o objetivo de fornecer o embasamento necessário para a organização e reflexão de todo trabalho realizado.

Grande parte deste trabalho está estruturada como um relato reflexivo das minhas experiências, levando em conta as minhas escolhas e minhas aprendizagens: o que eu sei, o que aprendi, o que estou aprendendo e o que ainda não sei, exatamente do modo como escreveu Robson Haderchpek (2009, p.15): “sou o resultado de minhas vivências, experiências e inexperiências, pois o que não sei também faz parte de mim”. Deste modo, descrevo a seguir um pouco do percurso que me levou ao curso de Artes Cênicas, pois creio que conhecer um pouco da minha trajetória ajuda a compreender as escolhas que geraram a pesquisa desta monografia.

O teatro faz parte da minha vida desde a infância. Minhas primeiras experiências com teatro ocorreram quando eu fazia parte do movimento escoteiro no qual, durante os acampamentos, criávamos cenas sobre os mais variados temas e era sempre a minha parte favorita. Na adolescência participava de inúmeras oficinas de teatro. Lembro-me de dizer que minha meta era aprender tudo o que fosse possível saber sobre teatro e por isso, também tinha o hábito de ler muitas peças. A leitura de peças teatrais sempre esteve presente na minha vida.

No momento de trilhar meu caminho profissional, ingressei no curso de Pedagogia, mas o teatro nunca deixou de fazer parte das minhas vivências. Particpei de alguns grupos de teatro e direcionei minhas atividades no curso de Pedagogia para estudar o teatro no ambiente escolar. Entretanto, o desejo de cursar

Artes Cênicas nunca desapareceu, por isso, após a conclusão da primeira graduação, ingressei no curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília no ano de 2018 para realizar um sonho que há muito tempo residia em mim. Ingressei no curso de licenciatura com o objetivo de ampliar meus conhecimentos e continuar a realizar meu antigo desejo de “aprender tudo que fosse possível saber sobre teatro”.

No ambiente acadêmico fui confrontada com uma linha invisível que separa estudantes de bacharelado e licenciatura. Ouvei várias vezes que bacharéis se formam para serem artistas e licenciados apenas para serem professores. Esta afirmação me causava estranhamento, pois sempre conheci grandes artistas que se formaram professores, além de artistas que se dedicaram a ensinar o seu ofício, de Stanislavski a Dulcina de Moraes e muitos outros que, ao formarem artistas, contribuem para manter viva a arte teatral. Por esse motivo, decidi dedicar as minhas aprendizagens durante o curso não só para minha formação docente, mas também artística.

Desde antes de ingressar na universidade, sempre fui uma assídua espectadora de teatro e sempre me interessei em saber como ocorriam os processos criativos das peças que assistia. Tal desejo de estudar processos de criação também foi alimentado durante as disciplinas que cursei na universidade, pois em cada uma delas vivenciei processos criativos diferentes. Quando cheguei ao momento de desenvolver meu próprio processo criativo, estava com os seguintes questionamentos: quais metodologias eram melhores para realizar o trabalho que eu tinha em mente? Criar é um trabalho puramente intuitivo? Como sistematizar um processo artístico?

Esta monografia objetiva refletir sobre as questões acima a partir do estudo do meu próprio trabalho e está estruturado em três capítulos que apresentam cada uma das etapas do processo em uma organização ascendente, demonstrando que cada etapa do percurso foi a base para a construção da etapa seguinte.

O primeiro capítulo apresenta a análise de alguns conceitos que serão desenvolvidos na monografia, apresentando os termos e justificando a sua utilização no decorrer do trabalho. Será feita também uma reflexão sobre as demais cadeias inerentes ao processo criativo, pois minhas atividades enquanto artista-pesquisadora

exigiram a polivalência de funções durante o desenvolvimento do processo: dramaturga e dramaturgista, diretora e pedagoga.

O segundo capítulo é dedicado a descrever o processo de coleta de materiais e escrita do texto. A ideia motivadora para iniciar o processo de escrita do texto surgiu como necessidade em responder ao seguinte questionamento: “*o que me incomoda no mundo? O que eu vivo, vejo e sinto ao meu redor que eu queira ou tenha algo para falar?*” Encontrei nas relações de poder a resposta para esta pergunta. O modo como algumas pessoas e instituições detém o domínio do poder sempre que foi algo que me incomodou e este incômodo foi a centelha que possibilitou a criação de um espetáculo que abordasse o tema das relações de poder.

O terceiro capítulo detalha o modo como ocorreu a montagem do espetáculo, desde os ensaios, reestruturação do texto, escolhas criativas e metodologias, até a realização de duas apresentações: uma apresentação virtual e uma apresentação presencial. A equipe envolvida diretamente no processo de montagem do espetáculo, além de mim, são as atrizes Carol Resende e Glednna Fernanda¹.

Constam ainda no apêndice e anexos, as duas versões do texto do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*, o depoimento que as atrizes escreveram sobre o processo e a ficha técnica do espetáculo.

Escrever esta monografia me mostrou o quanto o teatro faz parte não só da minha formação artística e profissional, mas também da minha existência. Desde as minhas primeiras experiências até chegar ao curso de Artes Cênicas, o teatro me trouxe uma forma de olhar mundo e, deste modo, ao concluir meu curso como licenciada, sei que sou uma artista e uma arte-educadora melhor.

¹ *Carol Resende* é atriz, realizadora audiovisual e estudante de bacharelado em Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

Glednna Fernanda é atriz, musicista e arte-educadora. Licenciada em Artes Cênicas pela Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e pós-graduada em Educação Musical pela Universidade de Brasília.

CAPÍTULO 1

Os primeiros passos

O objetivo deste capítulo é refletir sobre alguns conceitos relacionados aos temas que serão desenvolvidos no decorrer deste trabalho: processos criativos, dramaturgia, direção e pedagogia do teatro. As reflexões apresentadas são oriundas de pesquisas realizadas a partir de trabalhos dos seguintes autores e autoras: Barba (2010 e 2012a), Bogart (2011), Desgranges (2011), Fisher (2010), Martins (2002), Mota (2017), Nachmanovitch (1993), Ostrower (2001), Pavis (2008), Rivera (2021), Roubine (1998), Silva (2014) e Souza (2007).

A realização de processos criativos é uma atividade inerente ao trabalho artístico e pode, ou não, resultar na posterior sistematização deste processo. Sistematizar algo envolve organizar acontecimentos e situações de forma lógica e, quando aplicada a um processo criativo, abrange a reflexão e análise de todas as etapas que foram desenvolvidas. No entanto, um processo criativo não é algo que ocorre seguindo um único padrão, mas é um processo múltiplo e multifacetado, como explica Barba (2012a, p.120):

O que caracteriza o pensamento criativo é justamente o seu fluir por saltos, por meio de uma desorientação repentina, o que obriga a reorganizar-se de uma nova maneira, abandonando a casca bem ordenada. É o *pensamento-em-vida*, não retilíneo, não homogêneo.

Conceituar processo criativo é uma tarefa que perpassa por algumas questões subjetivas. Segundo Fayga Ostrower, o ato criador parte de uma motivação interior e é essa motivação que possibilita o desenvolvimento dos processos criativos:

Ao criar, ao ordenar os fenômenos de determinada maneira e ao interpretá-los, parte-se de uma motivação interior. A própria motivação contém intensidades psíquicas. São elas que propõem e impelem o fazer (OSTROWER, 2001, p. 28).

Para Ostrower, pensar os processos criativos a partir de sua motivação interior relaciona-se à intencionalidade, pois é por meio dela que o indivíduo realiza escolhas e alternativas com o objetivo de avaliar situações ou buscar novas

conexões: “o ato criador não nos parece existir antes ou fora do ato intencional” (OSTROWER, 2001, p. 11).

Em relação ao ato intencional, acredito que, mesmo partindo de motivações interiores, um processo criativo possui, ao mesmo tempo, uma dimensão individual e uma dimensão coletiva.

A dimensão individual de um processo criativo reside no fato de que cada pessoa possui características e vivências que tornam o seu processo único, como explica Barba (2010, p.52): “os percursos artísticos são caminhos individuais [...] que respiram e que vivem a partir de uma necessidade muito pessoal”. Mas, paradoxalmente à dimensão individual, existe a dimensão coletiva, pois carregamos as marcas que as vivências do coletivo deixam em nós, como afirma Nachmanovitch (1993, p.34): “nosso trabalho assume, em certa medida, o estilo da época: a roupagem que recebemos de nossa geração, de nosso país, de nossa língua, de nosso ambiente, das pessoas que nos influenciaram”. Por isso, empreender um processo criativo implica na necessidade de administrar fluxos heterogêneos com vias a produção de algo novo.

Saindo da reflexão subjetiva, creio que a melhor forma de conceituar as escolhas realizadas dentro de processos criativos é por meio da análise de nossos projetos, abordagem que é muito recorrente no ambiente acadêmico (Silva, 2014) onde muitos artistas-pesquisadores discutem sobre processos criativos a partir de seus próprios trabalhos.

Ao iniciar meu processo criativo, busquei revisitar minha trajetória enquanto artista e estudante de Artes Cênicas, trazendo à tona as metodologias e abordagens daqueles que, antes de mim, construíram seus processos. Sobre essa característica de continuamente revisitar o passado, Roubine (1998, p.144) explica: “curiosamente, o teatro, que é – como já foi dito tantas vezes – a arte do efêmero, nunca para de se lembrar, de dar continuidade, de redescobrir”.

Assim como eu, muitos artistas buscam a segurança deste ponto de partida, mesmo com a consciência de que cada projeto possui objetivos e características próprias do contexto a que pertencem e das pessoas que o empreendem, como explica Rivera (2021, p.18):

Durante muito tempo nós, artistas da cena, vivemos com uma ideia de que havia um jeito certo de fazer teatro, como se realmente houvesse um método, um sistema, uma fórmula, apesar da maioria dos encenadores/encenadoras serem avessos a essa ideia. Continuávamos insistindo na ideia de que havia um caminho pré-determinado para a elaboração de um espetáculo. Com isso, copiamos fórmulas, imitamos experiências, repetimos o que outros fizeram, tentando encontrar esse “jeito certo de fazer”. Não há um jeito certo quando se trata de produto artístico. O que existe são técnicas, que podem ou não ser aplicadas, depende de onde se quer chegar.

Mesmo tendo-se em mente o ponto aonde se quer chegar, é necessário ter a consciência de que, ao iniciarmos um processo criativo, não há como sabermos exatamente como ele irá terminar, pois, segundo Nachmanovitch (1993, p.88):

Muitas vezes nosso processo de criação toma um novo rumo devido aos contratempos e frustrações inerentes à vida [...] muitas vezes, é desses acidentes que brotam as soluções mais engenhosas e até mesmo improvisações altamente criativas.

Esta questão explicitada por Nachmanovitch aplica-se muito ao desenvolvimento do meu processo criativo, que foi totalmente resignificado por conta da pandemia de COVID-19, fato que será melhor explicado nos próximos capítulos.

No percurso de sistematizar meu processo criativo foi necessário encontrar conceitos que dialogassem com as propostas que eu estava desenvolvendo, especialmente porque algumas dessas propostas se transformaram durante o caminho. De acordo com Ostrower (2001, p.51) tais transformações fazem parte do processo: “Todo processo de elaboração e desenvolvimento abrange um processo dinâmico de transformação, em que a matéria que orienta a ação criativa, é transformada pela mesma ação”, e foram essas transformações que ocorreram durante o caminho que me impeliram a refletir e buscar novas formas de ação.

Já Silva (2014, p.73) afirma que “um processo criativo possui muitos subprocessos dentro dele”. Ao refletir sobre meu processo percebo que ele também é formado por inúmeros subprocessos, pois foi um trabalho no qual integrei diferentes funções: dramaturgia, direção, pedagogia, cenografia e figurinos e, cada um desses subprocessos aconteceu seguindo estratégias metodológicas diversas.

As particularidades relacionadas à cenografia e o figurino serão abordadas no capítulo 3. No percurso da conceituação dos processos desenvolvidos neste trabalho, atendo-me aqui aos conceitos que se relacionam à dramaturgia, direção e pedagogia do teatro.

1.1. Dramaturgia

Dramaturgia é um conceito que se expandiu na trajetória do teatro contemporâneo. Os primeiros conceitos relacionados à dramaturgia estavam relacionados quase que exclusivamente à escrita de um texto que seria encenado, como explica Barba (2010, p.38):

Geralmente, na tradição europeia, a dramaturgia é compreendida como uma composição literária que possui uma escansão bem precisa: proposta do tema, desenvolvimento, peripécias, guinada, conclusão. A dramaturgia é o fio narrativo horizontal que junta aquele punhado de pérolas de vidro que é um espetáculo.

Muito da dramaturgia praticada no Brasil é fruto da tradição teatral europeia, que foi transmitida para os países que foram colonizados. De acordo com Rivera (2021, p. 27), a dramaturgia praticada na Europa “reverberou para as colônias europeias, chegando dessa forma no Brasil e fundamentando o teatro praticado hoje”. Rivera ainda afirma que atualmente, os conceitos que se relacionam à dramaturgia, se expandiram para além do texto:

Na conjuntura do teatro contemporâneo, a dramaturgia está além da criação de um escritor dramaturgo e pode ser entendida, também, como um procedimento que mapeia as conexões dos elementos da cena para conjugá-los, formando uma trama invisível que pretende dialogar com todos os sentidos do espectador (RIVERA, 2021, p.21).

Dentro do percurso do meu processo criativo, o período em que estive responsável pela escrita do texto envolveu a tessitura de elementos distintos, com momentos de escrita individual, mas também com a inserção de informações que só foram obtidas por meio do contato com outras pessoas e com obras diversas, o que gerou um material plural, característica assim explicada por Mota (2017, p.67):

Textos cênicos são máquinas de referências pluralizadas, que integram diversos tipos de eventos que não são exclusivamente verbais e que podem, sim, ser textualizados, escritos e registrados por palavras, como emoções, afetos, movimentos, objetos, sensações, pressentimentos, visualizações e epifanias, por exemplo.

Ao estruturar o texto a partir do contato com outras fontes e de outras pessoas – especialmente das atrizes que fizeram parte do meu processo, afastei-me um pouco das características de uma dramaturga e me aproximei do conceito de dramaturgista. Rivera (2021, p.40), assim apresenta as diferenças entre as duas funções:

[...] dramaturgista não escreve o texto: o constrói. Juntamente com o encenador/encenadora, os atores/atrizes e outros colaboradores, o/a dramaturgista articula os temas organizando e desorganizando estruturas, sugerindo enunciados que serão trabalhados pela atuação e/ou associando o trabalho a outras instâncias temáticas. Portanto, o/a dramaturgista constrói a dramaturgia a partir da cena, e não antes, como faz o dramaturgo/dramaturga. Essa é a principal diferença entre as duas funções.

Um texto construído a partir do trabalho de um/uma dramaturgista é indissociável da cena e envolve a participação de todas as pessoas envolvidas no ato criativo, sendo “um somatório dos vários elementos e informações propostas por cada participante” (FISHER, 2010, p.195).

Na escrita do texto, o trabalho de dramaturgista também se relaciona com os conceitos de escritura dramática e escritura cênica. Pavis (2008, p.131), assim define os dois conceitos:

A escritura dramática é o universo teatral tal como é inserido no texto pelo autor e recebido pelo leitor. O drama é concebido como estrutura literária que se baseia em alguns princípios dramáticos: separação dos papéis, diálogos, tensão dramática, ação das personagens. [...] *A escritura cênica* nada mais é do que a encenação quando assumida por um criador que controla o conjunto dos sistemas cênicos, inclusive o texto, e organiza suas interações, de modo que a representação não é o subproduto do texto, mas o fundamento do sentido teatral.

Percebe-se que, na dramaturgia contemporânea, prevalecem, conforme cita Fisher (2010, p.185): “experimentações que propõem escrituras múltiplas, polissêmicas, sujeitas a modificações, apropriações e/ou transcrições”. Além do fato de que, em muitos processos, as funções relacionadas à dramaturgia e direção ficarem a cargo da mesma pessoa, o que também foi o caso do meu processo. As reflexões sobre o conceito de direção serão abordadas no tópico a seguir.

1.2. Direção teatral

Nas pesquisas realizadas para o desenvolvimento e posterior sistematização do meu processo criativo, encontrei a utilização de dois termos diferentes que são utilizados para designar a mesma função: diretor/a e encenador/a. Para refletir sobre a utilização desses termos, utilizo os verbetes apresentados no livro *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis.

Pavis (2008, p.128), assim define o termo encenador:

Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.

Ao descrever os equivalentes ao termo encenador em inglês e espanhol, Pavis apresenta os termos *director* e *director de escena*, respectivamente e, em alguns momentos, os dois termos aparecem para designar a mesma função, por exemplo, no verbete *Teatro de diretor*, que é definido como o “teatro que utiliza os serviços de um encenador” (2008, p. 382). Deste modo, os termos direção e encenação serão utilizados neste trabalho, para designar a mesma função, com preferência à utilização do termo diretor, no meu caso, *diretora*.

Barba (2010, p.22), ao buscar definições para a função de direção, afirma que suas definições podem partir de diferentes contextos:

A direção é uma prática particular porque só se define em relação a um determinado ambiente teatral. O que é um diretor? Em alguns contextos, ele é a pessoa que cuida da representação crítico-estética de um texto; em outros, é aquele que idealiza e compõe um espetáculo partindo do nada. Em certos casos, é um artista que busca uma imagem própria do teatro, realizando-a em diferentes espetáculos com colaboradores que variam a cada vez; em outros, é um bom profissional capaz de harmonizar os elementos heterogêneos do espetáculo.

Acredito que em um processo criativo que objetiva a realização de um espetáculo teatral, a diretora é a pessoa responsável pela “realização estética e organizacional do espetáculo” (SOUZA, 2007, p. 67), além de, no trabalho com o elenco, promover situações que contribuam para o desenvolvimento das cenas, em um processo que Bogart (2011, p.132) define como provocar interesse: “o trabalho do diretor não é fornecer respostas, mas sim provocar interesse. [...] Se você já tem as respostas, então para que ensaiar?”.

Bogart (2011, p. 106) ainda afirma que, em um processo de direção é necessário administrar o equilíbrio na orientação dos ensaios: “se há determinação demais o resultado é sem vida. Se há determinação de menos, o resultado é sem foco. [...] é preciso determinar algo e também deixar em aberto”. Essa questão de administrar situações contrastantes demanda um trabalho que muitas vezes é intuitivo. O conceito de intuição aqui utilizado é o definido por Ostrower (2001, p.66) que afirma como similares os processos de intuição e percepção:

Do mesmo modo que a percepção, a intuição é um processo dinâmico e ativo, uma participação atuante no meio ambiente. É um sair-de-si e um captar, uma busca por conteúdos significativos. Os processos de perceber e

intuir são processos afins, tanto assim que não só o intuir está ligado ao perceber, como o próprio perceber talvez não seja senão um contínuo intuir.

A direção de um processo criativo relaciona-se diretamente com a habilidade de analisar e reconfigurar rotas, não com o objetivo produzir um resultado que transmita um conteúdo lógico (Rivera 2021), mas algo que gere uma provocação aos sentidos do espectador que recebe a obra e também das outras pessoas envolvidas no processo.

Finalizando a reflexão sobre os conceitos desenvolvidos neste trabalho, o próximo tópico apresentará uma breve discussão sobre a pedagogia do teatro e o modo que se relaciona ao meu processo criativo.

1.3. Pedagogia do Teatro

Enquanto estudante de licenciatura faz-se necessário que eu reflita sobre a pedagogia do meu processo de criação. Abordarei com mais profundidade as especificidades do viés pedagógico do meu trabalho no capítulo 3, aqui me detenho a uma breve reflexão sobre o conceito de pedagogia do teatro aplicada a processos criativos.

Flávio Desgranges (2011, p.20) defende que a ação educativa faz parte da experiência teatral como provocação dialógica, na medida em que estimula seus participantes a efetivarem um ato produtivo “elaborando reflexivamente conhecimentos tanto sobre o próprio fazer artístico-teatral, quanto acerca de aspectos relevantes da vida social”. Desgranges ainda afirma que o aspecto pedagógico da atividade teatral não deve estar desvinculado da busca de sentido da arte e de seu viés estético:

Qualquer análise do aspecto pedagógico do teatro, não pode estar desvinculada da própria busca de sentido desta arte, da sua capacidade de dar conta da experiência de seu tempo, tendo em vista, que a sua possibilidade pedagógica se inscreve em sua própria viabilidade estética. (DESGRANGES, 2011, p.147).

Em relação à pedagogia dos processos criativos, existem inúmeros exemplos demonstrando que, ao sistematizarem e divulgarem seus processos de criação, artistas como Stanislavski, Brecht, Bogart, Barba, entre muitos outros, contribuíram para o desenvolvimento da arte teatral, como explica Martins (2002, p.242):

Para esses artistas, a pedagogia não é vista como atividade 'paralela' à prática cênica, mas sim uma necessidade inerente à sua atuação. Cada espetáculo desses diretores impõe problemas diferentes, gerando um programa de trabalho particular, considerado como um elemento capaz de fazer progredir a linguagem cênica. Desse ponto de vista, as verdadeiras experiências teatrais que subsistirão no futuro e irão influenciar o teatro estão ligadas a processos pedagógicos.

Não vislumbro que meu processo criativo e seus subprocessos de dramaturgia e direção, possam ser estruturados fora de um processo pedagógico. Identifico-me com de Dantchenko (apud MARTINS, 2002, p. 241), quando ele afirma que “um autêntico encenador deve ser um pedagogo”, na medida em que se dispõe a propiciar a produção de conhecimentos, em uma relação dialógica.

Todos os caminhos percorridos no desenvolvimento do meu processo criativo culminaram na criação de algo que é fruto das minhas vivências, desejos, escolhas, aprendizagens e interações, em um processo dialético de análises e reordenações. Ostrower (2001, p.75) define muito bem o modo como o caminho de um processo criativo é um caminho de crescimento:

O caminho não se compõe de pensamentos, conceitos, teorias, nem de emoções – embora resultado de tudo isso. Engloba antes uma série de experimentações e de vivências onde tudo se mistura e se integra e onde a cada decisão e a cada passo e a cada configuração que se delineia na mente ou no fazer, o indivíduo, ao questionar-se, se afirma e se recolhe novamente das profundezas de seu ser. [...] Contudo, jamais seu caminhar será aleatório. Cada um parte de dados reais; apenas, o caminho há de lhe ensinar como os poderá colocar e com eles irá lidar.

Um caminho é fruto de um amálgama de situações diversas, mas também da consciência e intencionalidade dos primeiros passos.

CAPÍTULO 2

Da ideia ao texto

Este capítulo detalhará o processo desenvolvido para a escrita do texto dramático desde a ideia original, referenciando as análises, observações e relatos com as seguintes autoras e autores: Barba (2012), Bogart (2011), Fischer (2010), Mota (2017), Rivera (2021) e Sant'Anna (2003).

Para mim, o principal desafio na realização de uma encenação autoral é a escrita do texto. De certa forma sempre acreditei que a escrita de um texto teatral era uma atividade diretamente ligada ao universo inspiracional, fruto da “mente criativa” da dramaturga ou dramaturgo.

Considerar como verdade esse aspecto da atividade dramática impunha uma grande barreira para mim, pois nunca me considerei uma pessoa com inspiração para escrever um texto poético ou dramático. Sempre tive familiaridade com obras teatrais devido aos textos que sempre gostei de ler - a leitura de textos teatrais fez parte das minhas buscas e aprendizagens enquanto artista e estudante de teatro, antes mesmo de ingressar na universidade. Mas neste campo eu me colocava apenas no papel de apreciadora.

Minha crença na inaptidão para escrever um texto teatral se materializou quando, no 5º semestre da minha graduação em Artes Cênicas, cheguei à disciplina de direção teatral e precisava dirigir um processo criativo. O ímpeto de permanecer na minha zona de conforto me levou a escolher uma peça clássica de um gênero que me interessa muito e que de alguma forma se relacionava ao tema que eu gostaria de abordar, que eram as relações de poder. Escolhi o texto *A Lição*², de Eugène Ionesco. Minha proposta consistia em focar nas tensões que se desenvolviam nas relações entre o professor e a aluna (que seriam interpretados por duas atrizes). Já havia combinado os ensaios com as atrizes e havíamos iniciado o estudo do texto. Entretanto...

² Texto do gênero Teatro do Absurdo, que aborda por meio da relação entre um professor e sua aluna, questões como as dificuldades de comunicação, relações de poder e reflexões sobre o sistema educacional.

...no meio do caminho tinha uma pandemia.

Em março de 2020, a nova realidade imposta pela necessidade de conter a pandemia de COVID-19, causada pelo novo coronavírus fechou escolas e universidades para que as pessoas permanecessem em casa. A Universidade de Brasília permaneceu sem aulas até julho de 2020, só retornando em agosto com aulas remotas.

No período de isolamento, surgiram pela internet vários cursos, *lives* e oficinas e, em busca de atividades para me manter ativa durante esse período, me matriculei em um curso online chamado *Minicurso de Montagem Cênica*, ofertado pela MT Escola de Teatro – escola de teatro do Mato Grosso³. Meu objetivo no curso era aprender metodologias de encenação que me auxiliassem na montagem do trabalho de direção que eu iria montar assim que as aulas voltassem a ser presenciais, entretanto, participar desse curso mudou totalmente as minhas perspectivas.

O objetivo do curso era a apresentação do processo criativo das atrizes Juliana Capilé Rivera e Tatiana Horevicht para a montagem do espetáculo intitulado *EntreNãoLugares*. Tal processo foi orientado pela atriz e diretora Julia Varley em um intercâmbio que as atrizes fizeram na sede do Odin Teatret na Dinamarca⁴.

Conhecer esse processo criativo despertou em mim o interesse em apresentar um trabalho autoral. Fui apresentada ao conceito de “*Obra de lastro*” como uma possibilidade de ponto de partida para a escrita de um texto. Obra de lastro foi definida por Rivera (2021) como a obra literária ou dramaturgical em que a autora ou autor se baseia para escrever uma livre adaptação:

A dinâmica de uma obra de lastro é utilizar um percurso como base, o roteiro de acontecimentos de uma história, mas desdobrá-la de maneira diferente, deixando que os elementos novos façam conduzir a história para outro rumo. A partir da decupagem da fonte de lastro reescrevo a história sem perder a estrutura de referência. Dessa forma, é possível perceber a obra que está “de fundo”, mas não corresponde a mesma obra. É uma

³ <https://mtescoladeteatro.org.br/>

⁴ Odin Teatret é um grupo de teatro laboratório com sede em Holstebro na Dinamarca, que segue a tradição de Jerzy Grotowski. Foi fundado pelo diretor italiano Eugenio Barba em 1964 (site: <https://odinteatret.dk>).

referência de inspiração, não plágio. Utilizo a obra de lastro para propor um outro entendimento evocando a referência original. (RIVERA, 2021, p.106)

Decidi então buscar uma obra de lastro para iniciar a escrita do meu texto. Embora eu goste muito de ler, nunca havia considerado a possibilidade de usar as referências literárias que possuía para a criação de algo autoral. Ao iniciar a minha pesquisa sobre obra de lastro e a busca por uma obra para ser o ponto de partida para meu texto, percebi que a ideia de obra de lastro está aparada no conceito de intertextualidade que, de acordo com SANT'ANNA (2003, p.12), é “quando um autor utiliza textos de outros”.

A intertextualidade é algo muito presente nas experiências de quem escreve textos, como cita MOTA (2017, p. 228): “Para quem escreve textos criativos é clara a situação de sempre estabelecer diálogos com outros textos. Escrevemos porque lemos, nossos textos partem de textos prévios, nos movemos entre textos”. Dentre as referências literárias que mais me interessavam e que se relacionavam de alguma forma ao tema das relações de poder, estava o livro *1984*, de George Orwell⁵.

Após a escolha do livro de Orwell como obra de lastro, busquei selecionar quais aspectos do livro eu gostaria de abordar. Meu objetivo nunca foi o de transpor a obra literária para o palco, mas identificar nela os elementos que contribuiriam como sinalizadores para a história que eu queria contar. Reli o livro como quem caça tesouros, buscando informações que me tocassem além do intelecto, em uma atividade semelhante à descrita pela diretora Anne Bogart (2011, p.29):

Quando procuro uma peça em uma estante, sei que dentro do livro existe uma semente: uma questão adormecida à espera da minha atenção [...] Sei que a peça me tocou quando as questões agem e provocam ideias e associações pessoais – quando ela me assombra. Nesse momento, tudo o que vivencio no cotidiano está relacionado a ela.

Rer o livro *1984* me abriu um leque de possibilidades. Como fio condutor do texto que iria escrever, escolhi o conflito entre Winston e o Partido – cujas ações seriam personificadas em uma personagem chamada Teletela e dividi o livro em

⁵ George Orwell, pseudônimo de Eric Arthur Blair, foi um escritor britânico falecido em 1949. O livro *1984* é considerado uma das suas maiores obras e narra a história de Winston e sua vida em Oceânia, país governado de forma fascista por um único partido intitulado *Socing*. A forma que o Partido utiliza para controlar os cidadãos é a permanente vigilância feita por aparelhos chamados Teletelas. Um dos *slogans* do Partido é a famosa frase, *O Grande Irmão está de olho em você*.

cinco seções para realizar um estudo analítico junto com as atrizes e definir o ponto de partida para a escrita do texto e montagem da encenação. A ideia principal era trabalhar a ficção do livro com aspectos da realidade e trajetórias pessoais, de modo que o tema das relações de poder fosse abordado a partir da multiplicidade de visões sobre o tema.

O objetivo do estudo das seções era possibilitar que as atrizes se apropriassem dos conceitos da obra, para que assim pudessemos trabalhá-los em cena de forma mais fluida. O quadro abaixo mostra como fiz a organização das seções:

Quadro 1 – Divisão do livro *1984* em seções para estudo.

SEÇÕES	TÓPICOS A SEREM ESTUDADOS
Seção 1	<ul style="list-style-type: none"> - Estrutura do Partido (hierarquização) - Relações de poder na escola - Relações de poder na família - O ódio - Vigilância
Seção 2	<ul style="list-style-type: none"> - Quando o poder oprime? - Quando o poder não oprime? - Disciplinação dos corpos - Teletela
Seção 3	<ul style="list-style-type: none"> - Ignorância é força - Poder religioso - 2+2=5 - Duplipensamento - Buraco da memória - Reescrever o passado
Seção 4	<ul style="list-style-type: none"> - Liberdade é escravidão - Relações de poder no trabalho - Diferenças de classe - Novafala
Seção 5	<ul style="list-style-type: none"> - Guerra é paz - Tortura

	- Totalitarismo
--	-----------------

Fonte: a autora

Amparada pela ideia da intertextualidade, comecei a listar elementos que me interessavam e que se relacionavam com as seções e temas que foram estabelecidos, então fiz um compilado de imagens, textos, músicas, notícias e memórias pessoais. O levantamento de materiais diversos me possibilitou a base diversificada que eu buscava para o desenvolvimento do texto. O quadro abaixo apresenta um compilado das pesquisas feitas e o material coletado:

Quadro 2 – Materiais pesquisados para a escrita do texto.

OBRA	TÍTULO	AUTOR (A)	MÍDIA
1	<i>Vigiar e Punir</i>	Michel Foucault	Livro
2	<i>Allez on Trinque</i>	Juarez Machado	Quadro
3	<i>Boca de Lobo</i>	Criolo	Música
4	<i>Máscaras sensoriais</i>	Lygia Clark	Obra
5	<i>Fessée à l'école</i>	desconhecido	Fotografia
6	<i>Seja marginal seja herói</i>	Hélio Oiticica	Pintura
7	<i>Rastros de Resistência</i>	Alê Santos	Livro
8	<i>A onda</i>	Dennis Gansel	Filme
9	<i>O panóptico</i>	Jeremy Bentham	Livro
10	<i>In on it</i>	Daniel Maclvor	Peça
11	<i>Regurgitofagia</i>	Michel Melamed	Livro
12	<i>Manifesto futurista</i>	Filippo Marinetti	Livro
13	<i>“4 conceitos do livro 1984 que podem ser aplicados à realidade atual”</i>	Marília Marasciulo	Reportagem
14	<i>Portraits</i>	Martin Schoeller	Fotografias
15	<i>A cidade dos mortos</i>	John Llewellyn	Filme
16	<i>Pôsteres diversos</i>	Shepard Fairey	Ilustrações
17	<i>“Mulher caminha com homem amarrado em coleira de cachorro”</i>	Alencar News	Reportagem
18	<i>Virgem de Montserrat</i>	desconhecido	Escultura
19	<i>Cálice</i>	Chico Buarque	Música

20	<i>Sulamericano</i>	Baiana System	Música
21	<i>O mito de Sísifo</i>	Albert Camus	Livro
23	<i>Meu namorado é mó otário</i>	MC Carol	Música
22	<i>Toda forma de poder</i>	Engenheiros do Hawaii	Música
24	<i>Killing in the name</i>	Rage Against the Machine	Música
25	<i>Iago</i>	Marcus Mota	Peça
26	<i>O poço</i>	Galder Gaztelu- Urrutia	Filme
27	<i>Acorda pra cuspir</i>	Eric Bogosian	Peça
28	<i>Insetos</i>	Jô Bilac	Peça
29	<i>As horas</i>	Stephen Daldry	Filme
30	<i>Necrológio dos desiludidos do amor</i>	Philadelpho Menezes	Poesia sonora
31	<i>All the many peopls</i>	Jennifer Walshe	Performance
32	<i>Ensaio.Hamlet</i>	Cia dos atores	Peça
33	<i>“Nazismo: as mulheres comuns que viraram torturadoras da SS em campo de concentração na Segunda Guerra”</i>	Damien McGuinness	Reportagem

Fonte: a autora

A etapa que se seguiu ao levantamento dos materiais, foi um trabalho de composição e montagem - enxergar a potencialidade do o material coletado em fragmentos foi fundamental para a construção da obra como um todo:

[...] decompor o material em pedaços, sequências, fragmentos. A partir do momento em que começamos a perceber que a atuação global das personagens pode ser compreendida em termos de espaço e tempo ocupados dentro da ordem e sucessão do tempo do espetáculo, podemos cortar, picotar, trabalhar com pedaços, porções de presença”. (MOTA, 2017, p.64)

Para trabalhar com os pedaços e fragmentos que havia pesquisado, todo material foi impresso, organizado e reorganizado diversas vezes como um mosaico a ser montado, conforme mostra a figura a seguir:

Figura 1 – Materiais de pesquisa impressos e dispostos de forma aleatória



Fonte: a autora

Neste momento de coleta do material, os ensaios com as atrizes já estavam ocorrendo. Estávamos no estudo do tema, em que a cada encontro debatíamos os tópicos que havia separado na organização dos quadros e eu coletava opiniões e depoimentos das atrizes para a posterior criação do texto e, neste momento, a escrita do texto teatral ganhou características de uma dramaturgia em processo.

Desde o início do trabalho, eu tinha a intenção de que o texto teatral também possuísse elementos trazidos pelas atrizes durante os ensaios, ou seja, havia a intenção de que parte da dramaturgia também se constituísse fruto de um processo. FISCHER (2010, p.183) nomeia este conceito como dramaturgia em processo e a define como:

Dramaturgia em processo é um procedimento de escritura teatral coletiva, elaborada durante a preparação da encenação [...] A terminologia “em processo” lhe é conferida em virtude de seu caráter formativo.

Alguns ensaios (inicialmente virtuais e posteriormente presenciais) foram marcados com o objetivo de produzir material para auxiliar na composição do texto, pois o material inicial que eu havia pesquisado e organizado necessitava das vivências dos ensaios para se estruturar, como explica Fisher:

Com frequência, a dramaturgia cria-se a partir das atividades de sala de ensaio, contando com a intervenção dos atores para este fim, mesmo que

tenham como referência um texto teatral preestabelecido ou haja a presença de um dramaturgo ou dramaturgista no corpo criador. (FISHER. p. 193)

Para a organização e posterior acesso ao material levantado durante os ensaios, optei pela criação de um *blog* para registro do processo⁶, pois assim seria possível registrar meu material, acompanhar a sua evolução e revisitar para a finalização do texto e também para a escrita deste trabalho de conclusão. A utilização do blog como recurso metodológico é muito bem explicitada por MOTA (em fase de publicação, p.60):

Como trabalhar com uma racionalidade de processos criativos? O recurso aos *blogs* foi o meio de se explicitar essa arena. Desse modo, EU me coloco em posição de audiover algo em processo. EU anoto o que audiovejo. EU entrevisto os integrantes do processo. EU registro textos que comentam o que observei. EU procuro entender as fontes do processo criativo, suas decisões, os conceitos ou possibilidades de construir uma argumentação a partir daquilo que observo. Logo, EU me vinculo a um conjunto de atividades por meio de um outro conjunto de atividades.

No decorrer dos ensaios, muito da estrutura anteriormente criada no momento da montagem do material de pesquisa foi modificado, pois agora não era apenas eu a escrever um texto; havia as vivências das atrizes e as novas experiências advindas de um ambiente de colaboração e aprendizagem múltiplas. Ao mesmo tempo em que a autoria do texto era minha, ele também era fruto de um trabalho colaborativo, “mesmo que sejamos nós aquele que escreve, nosso trabalho é permeado de vozes que não são nossas. Nosso papel, no drama da escritura, é ouvir essas vozes e tentar seguir essas figuras”. (MOTA, 2017, p.94).

Os critérios para organização de todo material que estava sendo coletado e vivenciado e criação da estrutura do texto teatral foram as oposições, pensando em momentos de contraposição ou repetição. Tal processo de montagem é descrito por Eugênio Barba ao caracterizar a montagem de um texto dramatúrgico como um sistema que obedece a uma lógica própria em direção a uma organicidade cênica:

“Alcança-se a complexidade entrelaçando elementos simples em contraposição ou em consonância, mas sempre simultaneamente. Tudo isso oferece possibilidades infinitas, teatralmente falando” (Barba, 2012, p.35).

⁶ Endereço do blog: <https://processocriativoedirecao.blogspot.com>

Na montagem do material, um objetivo que eu sempre possuía em mente era fugir da linearidade e do ímpeto de explicar didaticamente a história, pois o objetivo era tocar além do racional, ou seja, evocar múltiplos sentidos e sentimentos em quem assiste a obra e não apresentar informações prontas o tempo inteiro.

Em termos de dramaturgia, a relação entre diferentes estímulos, de diferentes áreas do cérebro, pluraliza a experiência do acontecimento teatral para quem assiste. Quanto mais complexo for a elaboração de um espetáculo mais estimulante será para o espectador e mais áreas cerebrais serão acionadas. Um espetáculo pode transcender o julgamento e o raciocínio. Não aquele natural, orgânico, que o cérebro realiza no Lobo Frontal ou Parietal, mas o julgamento carregado de embotamento, vindo da construção do cotidiano que controla as ações dos humanos em sociedade. (RIVERA, 2021, p.81)

Ao final do processo de coleta, estudo (individual e coletivo) e pesquisa, eu possuía um esqueleto do que viria a ser o texto teatral. Este esqueleto era composto de trechos do livro *1984*, fragmentos de textos diversos, partituras corporais criadas pelas atrizes, fotografias, reportagens, letras de músicas e depoimentos pessoais. O próximo passo seria criar camadas de entendimento, era o momento do tecer a obra e neste momento senti a necessidade de utilizar outros recursos linguísticos.

A metalinguagem, “a linguagem que fala sobre outra linguagem” (SANT’ANNA, 2003, p.8), sempre despertou meu interesse em livros, peças e filmes que tive contato, e por isso decidi organizar e escrever o texto utilizando este recurso linguístico, encontrando também na metalinguagem uma estratégia para apresentar elementos do livro *1984* juntamente com o material que foi coletado no trabalho com as atrizes e na pesquisa de outras obras relacionadas ao tema. Deste modo, o texto construído abarca duas histórias distintas, mas interligadas: A TRAMA - história do livro *1984* contada a partir do conflito entre Winston e o Partido (personificado na Teletela) e A CONSTRUÇÃO - história e a discussão de duas atrizes na busca por montar uma peça sobre o livro *1984*.

As atrizes Carol Resende e Gledna Fernanda interpretam as personagens *Teletela*, *Winston* e as *Atrizes A e B* que narram e vivenciam a história. Optei pelo coringamento das personagens para que as duas atrizes vivenciassem os papéis de “opressora e oprimida”, com o objetivo de demonstrar que todos nós podemos

desempenhar papéis de opressão e submissão ao longo da vida. O texto foi nomeado *Uma peça para (res)pirar*, buscando também inserir a ideia de metalinguagem no título.

O texto final ficou estruturado conforme mostra o quadro a seguir⁷:

Quadro 3 – Macroestrutura do texto *Uma peça para (res)pirar*.

CENAS	AMBIENTE	PERSONAGENS	CONTEXTO
Prólogo	Teatro	Atriz A	Apresentação do início da peça
Cena 1	Trama	Teletela e Winston	A vida do Winston em Oceânia
Cena 2	Construção	Atriz A e Atriz B	Mudança do nome do personagem Winston
Cena 3	Trama	Teletela e Edson (anteriormente Winston)	Poder que o Partido exerce sobre Edson
Cena 4	Construção	Atriz A e Atriz B	Discussões sobre o texto e sobre poder
Cena 5	Trama	Teletela e Edson	Jogo de xadrez
Cena 6	Trama	Teletela e Edson	Manipulação / como o poder funciona
Cena 7	Construção	Atriz A e Atriz B	Diálogo sobre pós-verdades
Cena 8	Trama	Teletela e Edson	Tortura
Cena 9	Construção	Atriz A e Atriz B	Finalização do texto da Trama
Epílogo	Teatro	Atriz A	Mensagem para o amanhã

Fonte: a autora

O texto enquanto obra escrita estava finalizado segundo a organização e estrutura apresentadas neste capítulo. A partir do texto pronto iniciamos o trabalho de montagem do espetáculo, processo que será abordado no próximo capítulo.

⁷ Para ler o texto completo, ver apêndice A e B.

CAPÍTULO 3

Da montagem à apresentação

Neste capítulo será descrito o processo de montagem do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*, desde os exercícios, ensaios e escolhas criativas, até as duas apresentações. Além das autoras e autores já citados nos capítulos anteriores, as reflexões deste capítulo serão feitas em diálogo com Brecht (1978), Brook (2018), Carreri (2019), Freire (1996), Gonçalves (2011), Grotowski (1976), Haderchpek (2009), Koudela (2008), Martins (2002), Rossini (2012), Sykes (2012) e Werlang (2010).

A partir do momento em que eu já estava com o texto escrito, acreditei que a montagem do espetáculo seria a parte mais simples, que o próximo passo seria apenas dar a forma ao texto. Entretanto, como afirma Brook (2018, p.45), “[o texto] é apenas a metade do caminho. O que está escrito e impresso ainda não tem forma cênica”. Mas como já tinha em mente como eu queria que o espetáculo acontecesse, eu acreditava que o produto final seria feito a partir do cumprimento de etapas já planejadas e estudadas por mim, porém o processo mostrou-se bem diferente do que eu imaginava inicialmente.

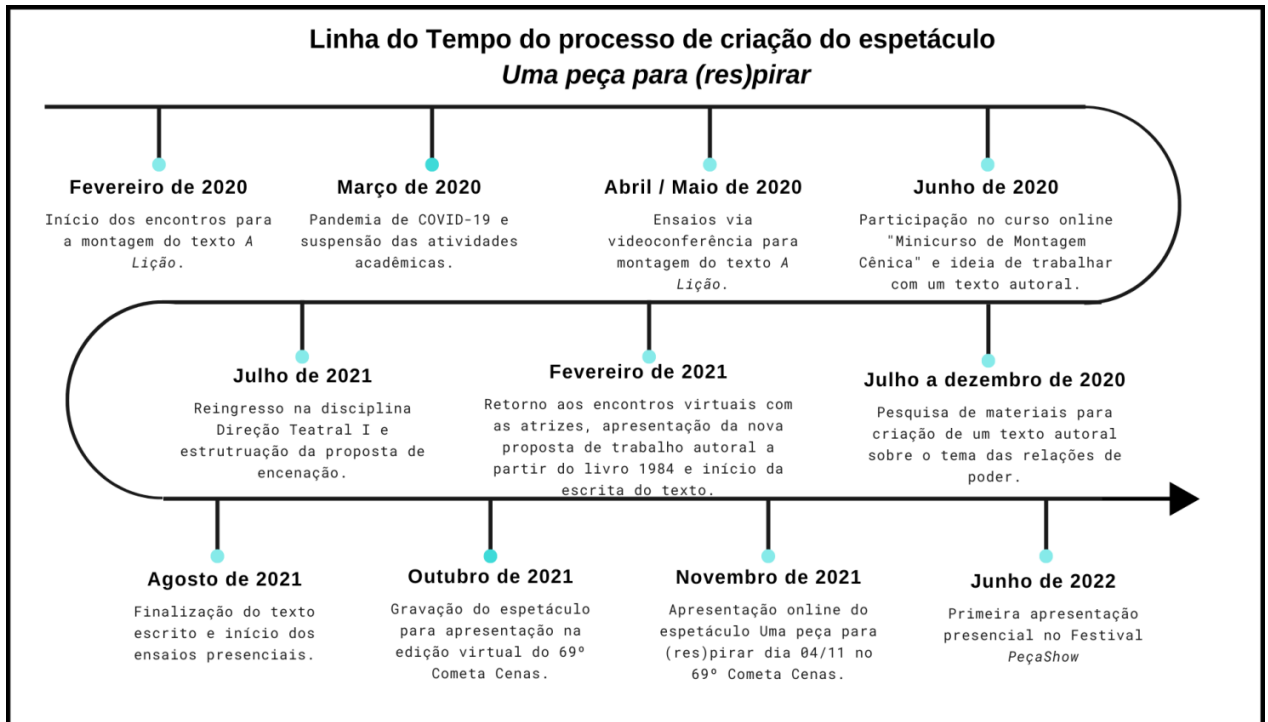
No ano de 2021, o grupo mineiro Galpão produziu uma experiência cênica *online* intitulada *Como os ciganos fazem as malas*⁸. O espetáculo iniciava com a seguinte frase: “O começo de um texto é um mapa invisível”. Ao refletir sobre o processo percorrido até a montagem do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*, percebo que o texto que eu havia escrito configurou-se como este “mapa invisível”, em um percurso que foi fruto de muitos desdobramentos e descobertas que só foram feitas na medida em que o caminho era percorrido.

Para ilustrar os passos deste caminho e alguns tópicos que compõem as reflexões do presente capítulo, elaborei uma linha do tempo a partir do momento que considero o início do processo. O objetivo de ilustrar este processo por meio de uma linha do tempo é “determinar o entendimento de diversas decisões criativas,

⁸ Trabalho apresentado por meio do aplicativo *Telegram* e que contava a história de um escritor que parte em uma viagem. Mais informações no site do grupo: <https://www.grupogalpao.com.br/>.

funcionando como um fóssil, um conjunto de evidências para se interpõem entre a obra e o leitor”. (MOTA, em fase de publicação, p. 53). Considero esta metodologia de registro definida por Mota, fundamental para a organização do meu processo enquanto artista-pesquisadora.

Figura 2 – Linha do tempo do processo de criação do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*.



Fonte: a autora

A primeira apresentação presencial do espetáculo *Uma peça para (res)pirar* ocorrida em junho de 2022 foi o resultado de um longo processo iniciado em 2020 e que foi influenciado por inúmeros fatores.

Os primeiros ensaios para montagem do espetáculo ocorreram em abril de 2020 por meio de videochamadas, pois já estávamos no período de isolamento com o objetivo de conter a pandemia de COVID-19. No início já discutíamos e estudávamos o tema das relações de poder, entretanto o foco era o estudo do texto *A Lição* que havia sido escolhido no mês de fevereiro de 2020. Mesmo que na época o objetivo final fosse a montagem de outro texto, os debates e discussões foram fundamentais para que todas se aprofundassem no macrotema da proposta e levantassem temas que futuramente viriam a compor o texto e a encenação do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*.

Após abandonar a ideia de montar o texto de *A Lição*, o segundo semestre de 2020 foi o período dedicado à pesquisa e levantamento de material para o novo texto. E foi exatamente por este motivo que eu já achava que possuía todo espetáculo estruturado antes mesmo de iniciar os ensaios com as atrizes, pois o meu foco estava apenas na produção do resultado. Entretanto, em um processo criativo não há a possibilidade de sabermos de antemão tudo o que irá acontecer, muito menos se preocupar apenas com o resultado, como explica Grotowski (1976, p.187):

Não se deve pensar no resultado. Mas, ao mesmo tempo, não se pode ignorar o resultado, porque, do ponto de vista objetivo, o fator decisivo na arte é o resultado. [...] Mas a fim de conseguir o resultado – e nisto reside um paradoxo – não se deve procurar por ele. Se alguém se lança à sua procura, bloqueia o processo natural criativo. [...] Não devemos pensar no resultado, que o resultado virá; chegará o momento em que a luta pelo resultado será totalmente consciente e inevitável, envolvendo toda nossa maquinaria mental.

A partir do momento em que reiniciei os encontros com as atrizes em fevereiro de 2021, pude perceber que todo material que eu havia pesquisado e compilado constituía-se apenas como os primeiros passos, o trabalho ainda iria se estruturar a partir das contribuições das atrizes e também de outras pessoas que iriam me ajudar na condução do processo.

Em julho de 2021 me matriculei novamente na disciplina de *Direção Teatral*, pois havia trancado em 2020 devido à pandemia e, por isso, meu projeto também passou a ter a contribuição e orientação do professor Érico José. A participação na disciplina de *Direção Teatral* me possibilitou planejar e organizar o projeto de encenação do espetáculo e tal organização foi fundamental para que eu conseguisse cumprir os prazos estipulados e apresentar o espetáculo em novembro de 2021 no *69º Cometa Cenas*⁹.

3.1. Os ensaios

Adentrar no espaço de ensaios depois de tanto tempo dedicado às pesquisas e encontros virtuais foi desafiador. A sala de ensaio é o local onde se inicia o

⁹ *Cometa Cenas* é a mostra semestral dos trabalhos realizados pelos estudantes do curso de Artes Cênicas da UnB. A 69ª edição ocorreu de forma virtual no período entre 29 de outubro a 05 de novembro de 2021.

processo de experimentação com todas as/os agentes diretamente envolvidas no processo, é quando o texto e o material pesquisado começam a ganhar forma:

Quando começamos a ensaiar uma peça, é inevitável que de início ela não tenha forma; são apenas ideias ou palavras no papel. O espetáculo consiste em dar forma a uma forma. O que chamamos de “trabalho” é a busca da forma adequada. (BROOK, 2018, p.43)

O período de ensaios presenciais durou por volta de três meses. No primeiro mês o texto ainda não estava totalmente finalizado, por isso o foco principal dos ensaios neste período consistia em produzir materiais que viriam a fazer parte do texto.

Quando finalizei a escrita do texto, fui acometida pela sensação de que ainda não estava pronta para dirigir o processo, achava que ainda deveria pesquisar mais e estudar mais. Encontrei na diretora Anne Bogart a tranquilidade que precisava para dirigir o processo sem me preocupar em “saber de tudo”:

Pesquise, analise, faça associações livres, conceitue, prepare 150 ideias para cada cena, escreva tudo e então esteja pronto para jogar tudo fora. É importante se preparar e é importante saber quando parar de se preparar. Você nunca estará pronto e tem de estar sempre pronto para esse passo. Sua preparação o leva para o primeiro passo. E então outra coisa assume o comando. (BOGART, 2011, p.134)

Demorei a compreender que um processo de encenação é algo fluido. No início do período dos ensaios eu tentava controlar tudo o que acontecia e direcionava excessivamente as experimentações das atrizes, mas no decorrer do processo fui percebendo que quanto mais eu tentava controlar as coisas, mais engessado ficava o trabalho. Por isso, a observação e capacidade de escuta são fundamentais para o sucesso de qualquer processo criativo, como explica Bogart:

Ensaiai não é forçar as coisas a acontecerem; ensaiar é ouvir. O diretor ouve os atores. Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta. [...] Nada está subentendido. Você presta atenção na situação à medida que ela evolui. (BOGART, 2011, p. 126)

Considero a capacidade de escuta como uma habilidade fundamental para uma diretora/diretor, pois é escutando o que as atrizes/atores têm a dizer e acolhendo o que elas trazem para o processo que se pode atingir o objetivo final de forma satisfatória.

Entretanto, cabe ressaltar que um ambiente de escuta e colaboração não significa um ambiente livre de conflitos, “o espaço da sala de ensaio se apresenta como zona de conflito e de afetos, espaço de dor e de prazer, frustrações e júbilos.” (RIVERA, 2021, p.102). Ideias conflitantes fazem parte de qualquer processo criativo que se pretenda coletivizado. Fischer (2010, p.59) define como característica principal de um encenador colaborador o “pleno exercício de compartilhar as decisões, para encontrar conexões entre as variáveis, também por meio de votação”. Em muitos momentos dos ensaios ocorreram embates de ideias entre mim e as atrizes, e que no final geravam melhorias nas cenas e nos processos que estávamos desenvolvendo:

No teatro, nós muitas vezes achamos que colaboração significa concordância. Acredito que concordância demais cria espetáculos sem vitalidade, sem dialética, sem verdade. [...] Não acredito que colaboração signifique fazer mecanicamente o que o diretor dita. Sem resistência não existe fogo. (BOGART, 2011, p.92)

Um dos meus objetivos durante a direção do espetáculo era trabalhar de modo colaborativo, onde não houvesse a imposição de uma autoridade, pois são as contribuições de diferentes pontos de vista que formam a riqueza dos processos.

3.2. Preparação de elenco e criação das cenas

Grande parte da minha formação artística advém de oficinas de teatro. Desde muito cedo busquei oficinas para aprender diferentes metodologias de atuação e vivenciar a arte teatral antes de buscar a formação acadêmica nesta área. A vivência e o aprendizado por meio de oficinas reverberam em mim e na minha forma de conduzir meu processo criativo.

Influenciada pela forma com que realizava meus processos como atriz, iniciei a abordagem de preparação do elenco por meio de uma abordagem muito utilizada em oficinas de teatro que são os jogos: “o jogo instiga e faz emergir uma energia do coletivo quase esquecida” (KOUDELA, 2008, p.21). Os jogos eram utilizados com o objetivo de criar um ambiente dinâmico e interativo entre as atrizes, ambiente que eu também gostaria que estivesse na “energia” do espetáculo, além de serem utilizados como ponto de partida para a composição das cenas.

No entanto, com o decorrer dos ensaios senti necessidade de trabalhar outra abordagem para a composição das cenas, por isso passei a pesquisar a composição de partituras. Cristiane Werlang (2010, p.14) ao descrever um processo de preparação de elenco e construção textual a partir de partituras afirma que “a partitura é a base, o concreto que pode ser remodelado e reconstruído, é ela que dá subsídios à criação”.

Meu objetivo ao trabalhar com partituras foi o de trazer mais organicidade às movimentações das atrizes, pois estávamos trabalhando com um texto construído a partir de uma obra literária e por isso a palavra está muito presente, característica que traz o risco de uma movimentação superficial e ilustrativa.

Nos ensaios trabalhávamos a criação de partituras que envolvessem corpo e voz, gerando materiais que integrassem respiração, voz e movimento (Werlang 2010), buscando também um trabalho de composição de sub-partituras para a autenticidade das ações. Barba (2012, p.29) assim define sub-partitura:

O sub-texto, como o chamava Stanislavski, é uma forma particular de sub-partitura. A sub-partitura não consiste necessariamente na intenção ou no pensamento não expresso de um personagem, na interpretação do seu “porque”. A sub-partitura pode ser constituída de um ritmo, de uma canção, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas que é absorvida e miniaturizada pelo ator, que não mostra, mas que se deixa guiar na quase-imobilidade pelo seu dinamismo.

Realizávamos exercícios com o objetivo de compor partituras e sub-partituras, exercícios que foram utilizados posteriormente para a construção física das personagens e para as transições das cenas. Trabalhamos com propostas que envolviam movimentos de introversão e extroversão do corpo todo e também de partes isoladas, metodologia que é utilizada pela atriz Roberta Carreri (2019) para composição de materiais para a cena, além de movimentações que tinham o objetivo de desassociar corpo e voz e trabalhar as oposições para se atingir ações complexas, como diz Bogart (2011, p.62), “a verdade está na tensão entre opostos”.

A figura a seguir mostra as atrizes realizando exercícios de introversão e extroversão em uma cena de improviso:

Figura 3 – Carol e Gledna criando ações a partir dos movimentos de introversão e extroversão.



Fonte: a autora

Trabalhamos também os movimentos de extroversão e introversão a partir da experimentação de imagens arquetípicas e estereótipos dos seguintes tipos: mãe, chefe, soldado, prostituta, criança, entre outros, buscando sempre agregar o movimento à respiração e a voz e aumentar o repertório de partituras das atrizes.

Quando chegamos ao momento de corporificar as personagens, já estava definido o perfil básico de cada uma utilizando como base os exercícios realizados anteriormente: a personagem Teletela se movimentaria a partir de partituras de extroversão e a personagem Winston apresentaria movimentos de introversão.

As duas atrizes vivenciam as duas personagens em momentos diferentes da peça, mas cada uma apresenta os movimentos de introversão e extroversão a partir de suas próprias partituras. O objetivo não era que uma imitasse a outra, mas que pudessem se movimentar a partir de suas construções corporais e que apenas encontrassem denominadores comuns para gerar a compreensão do público de que elas estavam representando a mesma personagem. Sobre a utilização dos exercícios para a criação das personagens e recepção do público, Rivera (2021, p.73) afirma:

Os exercícios, portanto, servem para criar impulsos que por sua vez contribuem na formação de imagens. Existem aqui dois caminhos: aquele que leva à imagem que pode ser lida e compreendida pelo espectador, e a imagem que não é entendida com o intelecto, mas percebida com todos os sentidos do corpo. Em um caso, o corpo está significando algo com a ajuda do intelecto. Em outro, está operando no hemisfério límbico do espectador, quer dizer, na parte do cérebro que reage ao meio, instintivamente, sem recorrer ao raciocínio.

No texto existem quatro personagens: Teletela, Winston (partes da *Trama*) e as Atrizes A e B (partes da *Construção*). A composição das personagens das Atrizes A e B não seguiu a linha de composição por partituras. Na peça, as personagens das Atrizes cumprem um papel de narradoras, no qual elas comentam a Trama, apresentam as personagens da Teletela e do Winston e demonstram situações cotidianas que se relacionam com o tema das relações de poder. Sobre o papel de narrador, Rivera diz que:

Quando o espectador imagina o que é narrado preenche as lacunas deixadas pelas palavras do narrador com elementos muito particulares de sua própria vivência. Por isso, a imaginação tem capacidade, também, de acionar as memórias sensitivas e potencialidades criativas do cérebro. Em outras palavras, aciona seu potencial cinestésico porque desperta os sentidos associados à experiência, tanto a que presencia quanto a experiência que reverberou em sua memória. (RIVERA, 2021, p.36).

Este procedimento de incluir elementos de narração e reflexão sobre a peça que está sendo apresentada aproxima-se da abordagem do Teatro Épico sistematizada por Bertolt Brecht.

No Teatro Épico a narrativa surge como interruptora da ação com o objetivo de produzir o efeito de distanciamento. De acordo com Brecht (1978, p. 79), o objetivo do efeito de distanciamento é “conferir ao espectador uma atitude analítica e crítica perante o desenrolar dos acontecimentos”. As cenas das Atrizes sempre interrompem o fluxo da história da Trama na perspectiva de analisá-la, propiciando assim que o público, por meio do estranhamento também se aproprie das ideias apresentadas. “Apostar no estranhamento desperta a atenção do espectador e promove uma interação do observador com o observável por via da complementaridade” (RIVERA, 2021, p.85).

Um exemplo no texto do espetáculo *Uma peça para (res)pirar* que evidencia a interrupção da ação com o objetivo de provocar o estranhamento, é o diálogo entre as Atrizes A e B após a Atriz A interromper o fluxo da cena das personagens Teletela e Edson:

Atriz A: Acho que ninguém vai entender essa peça.

(Ambas desfazem a posição em que estavam e caminham para direções opostas manifestando um silêncio constrangedor. B pega uma garrafa e dois copos, serve, oferece para A e bebe tudo de uma vez só).

Atriz B: É uma obra densa!

(B vai até o pedestal com o microfone e começa a ensaiar as cenas da primeira parte da Trama que acabaram de apresentar. A começa a rabiscar em um quadro. Toca uma sirene escolar)¹⁰.

3.3. O trabalho com objetos

Devido às diferentes metodologias de construção e apresentação das personagens, senti necessidade de incluir outros elementos nos ensaios, de modo a contribuir para a fluidez das cenas, para a interação das atrizes e para aglutinar as duas abordagens metodológicas. Minha proposta consistiu em levar inúmeros objetos aleatórios para a cena e propor que as atrizes explorassem o material que já havíamos trabalhado agregando os objetos que estavam espalhados pelo espaço.

A inclusão dos objetos transformou a relação das atrizes com as cenas, trazendo novos elementos e novas perspectivas para o trabalho, “mundos são criados com objetos comuns, como nas brincadeiras de crianças e nos jogos improvisados”. (GROTOWSKI, 1976, p.53). Inicialmente tive certa dificuldade para explicar às atrizes minha proposta com os objetos, pois elas achavam que deveríamos abandonar tudo o que já tínhamos feito e recomeçar a construção das cenas a partir dos objetos, mas depois ficou claro que a minha intenção era agregar os objetos nas propostas que elas já tinham realizado. A tarefa era revisar as cenas já construídas utilizando objetos diversos. A imagem a seguir mostra o primeiro dia que os objetos foram levados para o ensaio:

¹⁰ Diálogo da cena 4 do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*. Para ler o texto completo, consultar apêndices A e B.

Figura 4 – Gledna e Carol no 1º encontro com os objetos



Fonte: a autora

Os objetos trouxeram mais ludicidade às cenas, as atrizes trabalharam com mais energia e espontaneidade, além de trazerem propostas que não seriam feitas se não houvesse inúmeros objetos no espaço.

Decidimos que os objetos iriam passar a compor a visualidade do espetáculo, pois a presença deles viabilizou a atmosfera de jogo que eu gostaria que o espetáculo tivesse e contribuiu para imbuir às atrizes de muitas imagens. A proposta de deixar a cena “suja” com objetos contrastava bastante com a minha primeira ideia para a visualidade do espetáculo que era um palco minimalista, mas mudanças no percurso fazem parte de um processo criativo, como afirma Peter Brook (2018, p.102), “um processo que muda a todo instante não é um processo de confusão, mas de crescimento”.

3.4. Os elementos da encenação

Enquanto diretora do espetáculo *Uma peça para (res)pirar*, também estive imbuída de pesquisar e preparar os outros elementos que compõem o espetáculo. Atenho-me aqui a dois elementos específicos: a cenografia e o figurino.

Utilizo o termo cenografia ao invés de cenário, por considerá-lo mais abrangente, de acordo com as definições dos termos cenário e cenografia feitos por Patrice Pavis (1996, p.42). Pavis evidencia que a utilização do termo cenário restringe este elemento ao seu caráter decorativo:

A própria origem do termo (em francês, *décor*: pintura, ornamentação, embelezamento) indica, suficientemente, a concepção mimética e pictórica da infraestrutura decorativa. Na consciência ingênuo, o cenário é um telão de fundo, em geral em perspectiva e ilusionista, que insere o espaço cênico num determinado meio. Ora, isto é apenas uma estética particular - a do naturalismo do século XIX - e uma opção artística muito estreita. Daí resultam as tentativas dos críticos de superar este termo e substituí-lo por *cenografia, plástica, dispositivo cênico, área de atuação ou objeto cênico* etc.

Inicialmente, as pesquisas que realizei para a elaboração da cenografia buscavam algo que fosse o mais neutro possível, excluindo-se quaisquer elementos figurativos, mas ainda assim pudesse cumprir seu papel enquanto elemento narrativo. Rossini (2012, p. 158), define o elemento narrativo da cenografia teatral como “um auxiliar que permite situar espacial e temporalmente o tema abordado por um texto teatral ou por uma exposição”.

A ideia principal para a construção da cenografia estava apoiada no ambiente descrito no texto do espetáculo como *A Construção*, ou seja, o local em que as personagens das Atrizes estão ensaiando a peça sobre o livro *1984*. Os elementos centrais da cenografia consistiam em quatro cubos de madeira com bases de ferro e um paralelepípedo vazado, semelhantes aos praticáveis que são utilizados no teatro para a montagem de palcos e estruturas diversas. Além dos cubos, há um microfone em um pedestal – local que marca a atuação da personagem Teletela e diversos objetos espalhados pelo chão. Os objetos foram incorporados à cenografia durante os ensaios, conforme já explicado anteriormente.

Adolphe Appia, um dos grandes reformadores do espaço teatral, afirmava que a cenografia deveria superar as representações pictóricas, substituindo a imitação

pela sugestão. Roubine (1998, p.136), assim explica as concepções de Appia para a cenografia:

Uma das intuições mais fecundas de Appia consistiu em constatar que a cenografia deve ser um sistema de formas e de volumes reais, que imponha incessantemente ao corpo do ator a necessidade de achar soluções plásticas expressivas. Ele deve manter, portanto, uma relação complexa com o seu meio ambiente. A adequação psicológica se combina ali com uma tensão física instaurada por um sistema de planos inclinados, de escadas e de todos os elementos arquitetônicos suscetíveis de obrigar o corpo a dominar as dificuldades deles resultantes, e de transformarem essas dificuldades em trampolins para a expressividade.

Com a utilização dos cubos praticáveis que durante o espetáculo se transformam em vários objetos: cama, mesa, escada... a proposta cenográfica do espetáculo *Uma peça para (res)pirar* pretende possibilitar o jogo interativo entre a atuação das atrizes e os elementos no espaço. A figura abaixo mostra a construção dos materiais:

Figura 5 – Construção da cenografia



Fonte: a autora

Em relação ao figurino, a proposta se baseou nos elementos do livro *1984* que, na peça constituem a parte intitulada *A Trama*, buscando situar o público no elemento principal do livro que é um governo fascista. Meu objetivo não era o de produzir algo que se relacionasse diretamente com o imaginário popular de

indumentária que é associada a realidades distópicas (fardas e macacões), mas que sugestionasse essa atmosfera, criando uma ponte entre os elementos representativos e a realidade, como evidencia Roubine (1998, p. 134):

O figurino de teatro, quaisquer que sejam, sob outros aspectos, as opções estéticas e ideológicas que determinam sua concepção, aparece como um dos elos e um dos espaços de coincidência mais estáveis entre a representação e a realidade.

No *blog* que criei para registro do processo criativo, está detalhada a pesquisa realizada para a criação do figurino. Reproduzo a seguir, trechos do *blog* que tratam sobre essa pesquisa:

Orwell escreveu o livro *1984* em 1949, período em que a Europa passava por muitos regimes fascistas: nazismo, fascismo na Itália, franquismo e stalinismo. Então decidi situar a pesquisa de figurinos no período histórico entre os anos 20 e 40:

- Nas referências dos anos 20 busquei a aparência andrógina das mulheres.

- Nos anos 40 busquei as roupas práticas devido ao período de guerra (calças largas, modelos retos, cintura alta e tecidos grossos) e a predominância das cores escuras referenciando elementos militares: preto e azul marinho.

Outra ideia na qual busquei referência foi na camisa de força, pois além de remeter à loucura também mostra aprisionamento. A camisa de força também pode remeter à guerra pela utilização das fivelas. Não pensei em utilizar a camisa de força exatamente como ela é, mas referenciar a ela utilizando algumas fivelas por cima de uma camisa branca.

Pretendo que as atrizes utilizem coturnos e calças iguais, mas as camisas e os penteados apresentem elementos diferentes. A paleta de cores ficou definida como: preto, bege, azul marinho e prata¹¹.

Na execução da proposta dos figurinos, a ideia de referenciar uma camisa de força foi substituída por um colete, que conferiu ao figurino uma aparência mais unificada. A figura 6 mostra as atrizes em cena com os figurinos prontos:

¹¹ O detalhamento de toda pesquisa feita para a elaboração do figurino pode ser lida no *blog* <https://processocriativoedirecao.blogspot.com>

Figura 6 – Carol e Glednna em cena com os figurinos



Fonte: Rogério Miranda

3.5. O viés pedagógico

Pensar meu processo criativo por um viés pedagógico implica em uma reflexão sobre o que penso ser um processo de ensino e aprendizagem e, para tal, me referencio em Paulo Freire (1996, p. 12) quando ele afirma que “ensinar não é transferir conhecimento, mas criar as possibilidades para a sua produção ou a sua construção”.

Acredito que o processo de encenação e montagem de um espetáculo configura-se como uma atividade pedagógica, pois, independente de se estar em um ambiente de educação formal, há a produção conjunta de conhecimento por meio da pesquisa e da possibilidade de sistematização de abordagens metodológicas. Muitas metodologias teatrais da atualidade surgiram a partir de processos de ensino e

aprendizagem oriundas de projetos de encenação, como afirma Martins (2002, p. 241):

A pedagogia do teatro e a encenação, quando caminham juntas com o enfoque da pesquisa, são responsáveis pelo avanço do teatro como ato cultural e como linguagem artística. Sabemos que os principais avanços do teatro ocidental foram consequência de processos que uniram investigação artística e aprendizagem.

Haderchpek (2009) nomeia de *diretor-pedagogo* o profissional que, ao mesmo tempo em que se encarrega de conduzir um processo criativo, também se incumbem de uma tarefa formativa e sistematizadora em relação ao trabalho com o seu elenco. Em meu caso específico, não estava trabalhando de modo a contribuir para a formação artística e educacional das atrizes, mas mesmo assim, ao sistematizar meu processo, vislumbro inúmeras características pedagógicas no meu trabalho enquanto diretora deste processo criativo.

Quando iniciei o trabalho prático com as atrizes, me vi diante da necessidade de administrar perfis e experiências cênicas distintas, da mesma forma que, em uma sala de aula há a necessidade de se considerar as particularidades de cada estudante e administrá-las da melhor maneira possível para o sucesso do processo de ensino e aprendizagem.

A atriz Gledna Fernanda possui formação e experiências consolidadas no teatro, ao passo que a atriz Carol Resende possui parte de sua formação no audiovisual. Perceber que cada uma possui características diferentes e modos particulares de trabalhar demandou o direcionamento de questões específicas para cada atriz e a adequação de algumas das minhas propostas de forma que aproveitasse da melhor maneira as potencialidades que cada uma tinha a oferecer para o trabalho coletivo.

Quando se respeita o “tempo do outro” e o “espaço do outro”, além do resultado final, começa-se a pensar também no processo desenvolvido pelo coletivo, e esta é uma característica que aproxima o diretor do pedagogo. HADERCHPEK (2009, p. 86)

Paulo Freire (1996) afirma como imperativo ético o respeito à autonomia e à dignidade de cada pessoa e, em um processo de direção que objetiva um produto final o grande desafio consiste em respeitar o ritmo de aprendizagem de cada pessoa ao mesmo tempo em que se faz necessária a tomada de decisões em prol do coletivo. Tal desafio também é explicitado por Haderchpek (2009, p. 87): “O

diretor-pedagogo pode e deve executar a sua proposta estética, mas deverá atentar para que ela se adeque às necessidades do grupo com o qual irá trabalhar”.

Considerar a pedagogia do teatro enquanto ato criativo (Martins 2002) implica em uma reflexão sobre os processos desenvolvidos e, neste ponto, também reside outra forte característica de um processo criativo pensado sob o viés pedagógico, que é o registro. No meu processo criativo, utilizei duas ferramentas para registro dos trabalhos e que me possibilitaram refletir e avaliar continuamente o processo que eu estava desenvolvendo: o *blog* e um diário de bordo.

Por meio da utilização de um *blog* para registro do processo criativo foi possível acompanhar a evolução da proposta que eu estava desenvolvendo e organizar em um único lugar todo material que era pesquisado, além de ser um recurso didático que foi fundamental para a escrita e organização desta monografia. Sobre a organização de *blogs* como recurso didático, Mota (em fase de publicação, p.60) afirma: “a experiência de observação e elaboração de *blogs* de processos criativos é uma propedêutica, é uma didática em processos criativos”. A figura abaixo mostra uma das páginas do *blog*:

Figura 7 – Página do *blog* de registro do processo criativo



Fonte: a autora

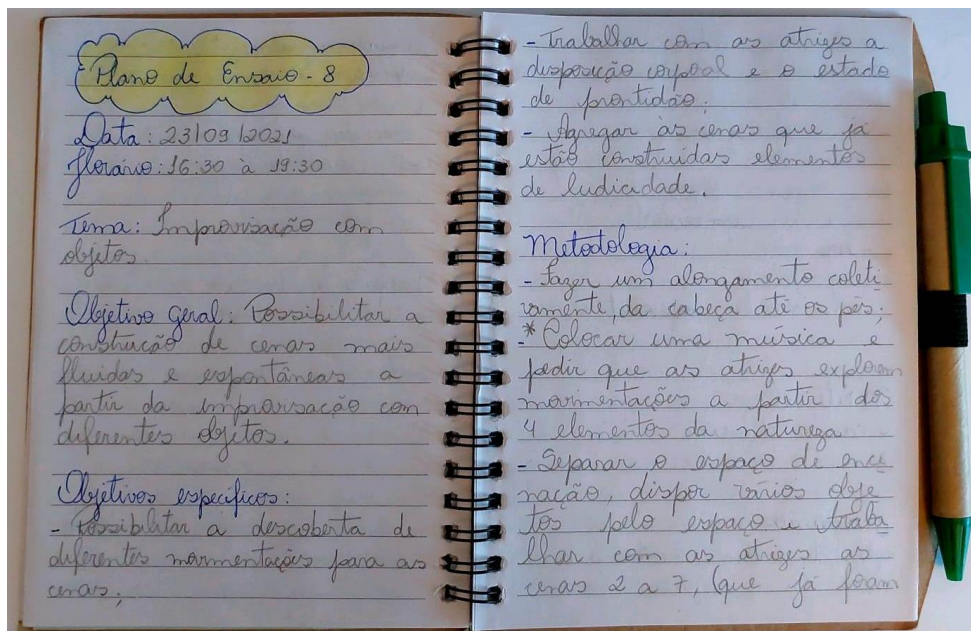
O Diário de Bordo começou a ser utilizado no início dos ensaios presenciais a partir das orientações do professor da disciplina de *Direção Teatral*, Érico José. A utilização de um diário foi proposta como forma de registrar o processo e observar a sua evolução.

A minha preocupação em registrar todas as etapas do trabalho foi algo muito presente durante todo processo, fato que pode ser percebido pelo depoimento da atriz Carol Resende:

Foi bem interessante ver como Alzira conduziu os ensaios, ela tinha estruturado os encontros, filmava e fotografava quase tudo, podíamos nos assistir e entender o que estava sendo trabalhado¹².

Pode-se perceber também, a partir do depoimento da Carol, outra característica do viés pedagógico no meu trabalho de direção: todos os ensaios presenciais eram previamente planejados e registrados no diário de bordo, tal qual um plano de aula (inclusive seguia a mesma estrutura de um plano de aula, com tema, objetivos, metodologia, materiais e avaliação do ensaio, como mostra a figura 8). Havia também o cuidado em explicar todas as propostas, para que o processo de desenvolvesse a partir da compreensão e participação de todas as envolvidas.

Figura 8 – Página do Diário de Bordo



Fonte: a autora

¹² Depoimento da atriz Carol Resende sobre o processo de montagem. Para depoimento completo, consultar anexo A.

Não creio que teria concluído tudo o que me propus a realizar se não tivesse utilizado as ferramentas de registro. Foi por meio dessas ferramentas que pude acompanhar o desenvolvimento do meu processo e refletir sobre a minha prática – característica fundamental de uma diretora-pedagoga/diretor-pedagogo: “a reflexão crítica sobre a prática se torna uma exigência da relação Teoria/Prática”. (FREIRE, 1996, p.12).

Neste ponto, é importante salientar que o viés pedagógico não se configura como exigência para se conduzir processos criativos: “nem todo diretor é um pedagogo. Apesar de já trazer em si questões pedagógicas, a arte da direção teatral pode acontecer sem levar em conta essa preocupação” (Haderchpek, 2009, p. 131). Entretanto, dentro do ambiente da universidade, considero indissociável a relação entre direção teatral e pedagogia, posicionamento também defendido por Gonçalves (2011, p.144):

Dirigir teatro na universidade é fazer uso da voz pedagógica que circula no contexto acadêmico. Trata-se, porém, de uma pedagogia prático-artística, pois resulta em um trabalho coletivo pelo qual o encenador responde. É uma imbricação de vozes, tanto artísticas como da educação, que juntas desencadeiam em um processo que precisa ser prático, vivencial, relacional e educacional. É o diálogo entre a arte e a pedagogia que constitui a montagem de um espetáculo no contexto universitário.

Compreender que sempre se pode aprender com as pessoas as quais nos relacionamos também é uma característica primordial em um processo que se proponha educacional, Freire (1996) afirma isso quando diz que ensinar exige “consciência do inacabamento”. Em um processo criativo, a consciência de que mesmo no papel de diretora posso aprender no contato com as atrizes é algo que enriquece não só os meus processos, mas também de todas as pessoas envolvidas:

A riqueza da arte teatral está justamente na tentativa de se fazer algo coletivo, sem perder de vista as particularidades, e ainda assim defender uma proposta ética e estética comum. Nesse sentido, o diretor-pedagogo, aprende a cada processo juntamente com seus atores. (HADERCHPEK 2009, p. 89).

Não imagino forma mais eficaz de se aprender algo do que por meio da prática. Ao vivenciar um processo artístico-pedagógico dentro do ambiente universitário me fortaleço enquanto artista e também enquanto docente.

3.6. As apresentações

Desde o momento em que optei por montar um espetáculo no ano de 2021, eu sabia que esta decisão traria consigo a problemática do espaço e da ausência de público. Devido à pandemia de COVID-19, o Departamento de Artes Cênicas da UnB estava fechado e por isso precisei partir em busca de um local para concretizar a apresentação que seria filmada.

Após encontrar o espaço onde iria filmar a apresentação, me deparei com as particularidades decorrentes da realização de um trabalho audiovisual, pois a primeira apresentação seria transmitida pelo canal do Cometa Cenas no *YouTube*. Um espetáculo criado para o palco não é o mesmo que um espetáculo planejado para a câmera, por isso precisei fazer adaptações na cenografia para que ela funcionasse no enquadramento (o que tirou um pouco da profundidade da cena) e também mudanças na iluminação, pois algumas escolhas que eu havia feito para a luz ficaram muito escuras para a câmera.

. As dificuldades decorrentes dessas particularidades também foram percebidas pelas atrizes, como se pode ler neste trecho do depoimento da atriz Carol Resende: “A experiência foi diferente, porque não era como apresentar uma peça para um público direto, havia cortes e diferentes planos”.

Figura 9 – Dia da gravação na Casa da Cultura de Brasília



Fonte: a autora

Muitos obstáculos foram enfrentados para a concretização da primeira apresentação *online*, especialmente em relação ao local de apresentação e os recursos disponíveis. Mas, como diz Freire (1996, p.23): “os obstáculos não se eternizam” e, no final do trabalho pude perceber que a sua riqueza reside no que foi construído no processo de correr riscos e superar as dificuldades, afinal de contas, “sem aceitar o risco, não pode haver nenhum progresso, nenhuma aventura” (BOGART, 2011, p.54).

A versão online do espetáculo *Uma peça para (res)pirar* foi transmitida do canal do *YouTube* do Cometa Cenas no dia 04 de novembro de 2021, com duração de 36 minutos¹³.

Sete meses depois da estreia *online*, o espetáculo conquistou uma apresentação presencial no festival *PeçaShow* após vencer uma votação popular¹⁴. A oportunidade de realizar uma apresentação presencial agregou ao trabalho o elemento que faltava para completar o ato cênico, “o contato entre a plateia e o ator é vital no teatro” (GROTOWSKI, 1976, p.127).

Para a realização da apresentação presencial retomamos os ensaios partindo de uma reflexão sobre a primeira apresentação, analisando coisas que “deram errado” e propondo adaptações nas cenas. Essa perspectiva de buscar sempre refletir com vias a melhorar a cada apresentação faz parte de um processo criativo que pretenda crescer durante sua trajetória:

A riqueza de um processo criativo está justamente na sua imperfeição, na busca pelas dúvidas e na tentativa de encontrar as respostas. Na medida em que trabalhamos com a imperfeição, vislumbramos a possibilidade da transformação, e isso faz com que o processo se renove a cada instante, tornando-se genuíno e provocador. (HADERCHPEK, 2009, p.20)

As principais mudanças para a apresentação presencial ocorreram em algumas cenas que foram modificadas ou suprimidas a partir da análise da primeira

¹³ Link para a apresentação no canal do *YouTube* do Cometa Cenas:

https://www.youtube.com/watch?v=tLe4rfRalaI&list=PLSEgPaQhLbetpwO_xMyFTrdb3axinkTHR&index=44

¹⁴ O festival *PeçaShow* aconteceu em junho de 2022 no Complexo Cultural de Samambaia. O festival consistiu em quatro dias de atividades culturais diversas e no encerramento contou com a apresentação de uma peça teatral e um show que foram escolhidos após vencerem uma votação popular. Mais informações sobre o projeto no Instagram do festival: @pecashowdf.

apresentação *online*. O quadro a seguir mostra as modificações que foram feitas para apresentação presencial e que resultaram na atualização do texto original.¹⁵

Quadro 4 – Modificações feitas no texto para 1ª apresentação presencial

CENA	VERSÃO ONLINE	VERSÃO PRESENCIAL
Cena 5	As atrizes realizavam um “jogo de troca” onde a Atriz A dirige a Atriz B em várias falas da personagem Edson relacionadas ao poder.	O “jogo de troca” foi suprimido. Apenas a voz em <i>off</i> ordena que as atrizes troquem as personagens que estavam interpretando anteriormente.
Cena 7	Durante o café a Atriz A conta para a Atriz B uma história sobre a colonização do Congo.	O diálogo sobre a colonização do Congo foi retirado da cena.
Cena 7	Ao final da cena 7 há uma mudança na luz para a ambientação da Trama e as atrizes voltam a interpretar Edson e Teletela.	No final da cena 7 foi acrescentada uma nova cena: a luz da plateia acende, as Atrizes A e B percebem que a peça que elas estão ensaiando já está acontecendo e elas interagem com a plateia.

Fonte: a autora

O “jogo de troca” foi uma estratégia utilizada nos ensaios com o objetivo de dar dinamismo à atuação das atrizes. É uma atividade que envolve um jogo de improviso em que as atrizes têm que mudar as ações que estão realizando cada vez que ouvem o comando *Troca!* Enquanto metodologia de ensaio este jogo funcionou de forma satisfatória, mas quando foi incorporado ao texto e à cena, o jogo perdeu dinamismo, a estratégia interativa não ficou clara e optamos por retirar a cena.

As falas sobre a colonização do Congo foi o corte mais difícil de fazer, pois é um texto que me agrada muito pela carga histórica que ele possui, além de responder ao meu interesse em lançar luz sobre o episódio cruel que foi a colonização do Congo por parte da Bélgica. Essa parte da cena foi retirada, pois não combinava com a atmosfera da cena como um todo. Sobre a necessidade de cortar cenas para obter mais harmonia na obra, a diretora Leo Sykes (2012, p. 65), afirma:

¹⁵ Para ler o texto atualizado consultar apêndice B.

[...] temos que saber construir surpresas, mas também saber ter a crueldade necessária para tirar cenas que não funcionam. Apesar de todos terem suado muito para construí-las, algumas cenas não funcionam, ou pela própria qualidade, ou pelo contexto que não precisa dela.

O foco da cena 7 é um diálogo sobre pós-verdades a partir de *fake news* que proliferaram durante a pandemia. Percebi que acrescentar uma cena com fatos históricos após várias *fake news* gerava a impressão de que a história da colonização do Congo também era uma informação falsa, o que descaracterizava a cena. Mesmo após tê-la cortado, ainda mantenho o desejo de reinserir esse diálogo em outro momento da peça ou em algum outro projeto.

A apresentação presencial do espetáculo *Uma peça para (res)pirar* aconteceu no dia 11 de junho de 2022 no encerramento do festival *PeçaShow*, com duração de 32 minutos¹⁶. A figura abaixo apresenta um trecho da apresentação presencial:

Figura 10 – Registro da cena entre Teletela e Edson no festival *PeçaShow*



Fonte: Catu Cássio

A apresentação presencial mostrou um crescimento em relação à apresentação *online*, as atrizes demonstraram maior domínio do texto e das personagens e o espetáculo foi mais dinâmico. Sinto também que com a apresentação presencial aprendi mais sobre todo o processo e continuo aprendendo

¹⁶ Link para assistir a gravação da apresentação presencial: <https://www.youtube.com/watch?v=mNISPdfgpTE>

a cada vez que reflito sobre ele, assim como afirma Grotowski (1976, p.82): “não monto uma peça para ensinar os outros o que já sei. Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais”.

Após visualizar o resultado de um processo que demorou mais de um ano para se concretizar, me alegro em perceber o quanto a minha proposta inicial foi desconstruída e ressignificada pela contribuição das atrizes e de outras pessoas que acompanharam o processo, pois antes da montagem iniciar, o espetáculo existia apenas como uma ideia na minha cabeça, algo individual que foi transformado pela prática:

O melhor caminho para a condução de um processo, seja ele de caráter artístico ou pedagógico, é a consciência de que a ideia inicial do projeto será reconstruída em função da experiência prática. Podemos sim, nos preparar para um processo criativo, e é neste ponto que cada diretor vai articular a sua *poética*, no entanto, mesmo nos apoiando em determinados princípios, nunca teremos a certeza de chegar a algum lugar. (HADERCHPEK, 2009, p. 129).

Receber o *feedback* das atrizes também foi algo muito positivo, pois mostrou o quanto o processo foi enriquecedor para as duas, como por exemplo neste trecho do depoimento da atriz Glednna Fernanda:

Não é um texto fácil para se interpretar, há nuances sutis e uma entrega física muito grande, mas eu amo interpretar o texto, achei a direção fluida e genial e fico feliz de fazer parte desse processo¹⁷.

A criação de um espetáculo teatral é um trabalho essencialmente coletivo, e o produto final não tem apenas a minha marca, mas é um projeto heterogêneo, com a marca de várias pessoas, o que resultou em um produto único.

¹⁷ Depoimento da atriz Glednna Fernanda sobre o processo de montagem. Para depoimento completo, consultar anexo B.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Caminhante, são tuas pegadas
o caminho e nada mais;
caminhante, não há caminho,
se faz caminho ao andar”
(Antônio Machado)

Este trabalho registrou minha primeira experiência na orientação de um processo criativo. Foi a primeira vez que me aventurei a escrever, dirigir e refletir sobre os processos pedagógicos relacionados à criação de um espetáculo e fico muito feliz em perceber onde meus passos me trouxeram.

Iniciei este percurso questionando sobre as formas de se sistematizar um processo criativo. Sempre fui considerada uma pessoa muito metódica e pensava que esta característica me afastava do ideal de criatividade que eu achava que era o certo. No entanto, ao desenvolver meu processo criativo e sistematizá-lo para esta monografia, percebi que atividades como planejamento e definição de etapas são fundamentais para o desenvolvimento de qualquer projeto e, em um processo criativo, possibilitam a melhor execução das ideias que se quer trabalhar.

Ao realizar as inúmeras pesquisas para a construção deste trabalho, percebi que cada processo criativo pode seguir rotas que são pessoais, não existe um único modo de fazer, e o meu grande desafio foi encontrar o meu modo de conduzir este processo levando em conta todos os imprevistos e mudanças que ocorreram no caminho.

Cada uma das etapas desenvolvidas neste trabalho envolveu aspectos muito desafiadores. A criação da dramaturgia foi o trecho mais longo do processo e o que mais me desafiou a explorar trajetos que eu nunca havia feito. Levei mais de um ano para finalizar o texto, em um caminho que envolveu muita pesquisa, leitura e experimentações, mas que no fim gerou um material do qual eu tenho muito orgulho.

O processo de montagem tampouco foi um percurso simples, dirigir a atuação de outras pessoas não é uma tarefa fácil, cada pessoa é única, possui uma história

própria e modos particulares de trabalhar. O grande desafio é administrar as individualidades nunca perdendo de vista o ponto aonde se quer chegar e, para me auxiliar nessas questões, os conhecimentos que adquiri durante o curso nas disciplinas de licenciatura foram fundamentais para o êxito deste processo, por isso o classifico como um processo artístico e também pedagógico.

O desenvolvimento do meu processo criativo se inseriu em um contexto histórico que conferiu a ele características únicas: a pandemia de COVID-19 foi a acompanhante que nunca imaginei estar comigo nesse processo. As limitações impostas pela pandemia permearam todo trabalho, direcionaram algumas decisões criativas e impactaram na visualidade do espetáculo, por exemplo, na estruturação de algumas cenas no qual as atrizes estão distantes uma da outra – uma escolha de segurança que, se não fosse a pandemia, certamente geraria cenas diferentes.

Ainda em relação à pandemia, há referências explícitas a este contexto na apresentação do espetáculo: existem máscaras espalhadas pelo cenário, a atriz inicia o espetáculo usando uma máscara e o jornal que a personagem Winston lê no início da peça mostra a notícia de quando o Brasil atingiu a marca de 600 mil mortos, fato ocorrido em outubro de 2021.

Figura 11 – Cena em que Winston lê o jornal com a informação sobre os 600 mil mortos por COVID-19.



Fonte: a autora

Todas essas particularidades geraram um projeto que também registra a resistência em continuar a fazer arte em momentos tão difíceis.

Quando o projeto chegou para a recepção do público em junho de 2022, recebi *feedbacks* muito interessantes, o que me mostrou que algumas expectativas que eu possuía em relação à recepção do público foram atingidas de forma satisfatória. Algumas pessoas me deram retornos de como o trabalho as tocou de formas diferentes, mas que não sabiam explicar. Uma opinião que gostei muito de receber foi de uma pessoa que disse: “eu não estava entendendo muita coisa, mas no final, de algum modo, tudo fez sentido”. Considerei este *feedback* muito bom, porque mostrou que o trabalho tocou algumas pessoas em níveis além do racional, provocando não só o intelecto, mas todos os sentidos. Acredito que, ao entrar em contato com as vivências e experiências do espectador, a obra se completa.

As discussões que foram levantadas durante a realização deste processo criativo não se encerram. Durante a pesquisa, ao revisitar os instrumentos que utilizei como registro, percebi que ainda há muito sobre o que se escrever e pesquisar. Tenho interesse em me aprimorar enquanto diretora e dramaturga, pois sei que ainda tenho muito para aprender, quero aprimorar as propostas metodológicas que aprendi e desenvolver outras abordagens que ainda me interessam.

Iniciei estas considerações finais com um trecho do poema *Cantares*, do poeta espanhol Antônio Machado, que acredito definir bem a minha trajetória enquanto artista, estudante, pesquisadora e docente. Descobri coisas incríveis neste processo, encontrei pessoas que me auxiliaram na caminhada e agora, quando olho para trás, percebo uma trilha que não representou um momento da minha vida dentro da universidade, mas foi a própria vida, uma nova realidade que agora faz parte de quem eu sou.

Espero que este trabalho, ao apresentar as minhas escolhas e os caminhos que foram seguidos, contribua para as discussões sobre processos criativos dentro e fora do ambiente acadêmico.

REFERÊNCIAS

BARBA, Eugênio. **Queimar a casa: origens de um diretor**. Tradução: Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução: Patrícia Alves Braga. 3º ed. Brasília: Teatro Caleidoscópio & Editora Dulcina, 2012a.

BARBA, Eugênio. **Um amuleto feito de memória. Significado dos exercícios na dramaturgia**. Revista do Lume. v.1, n.1. p.29-35. 2012b. Disponível em: <https://orion.nics.unicamp.br/index.php/lume/article/view/165>.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor: Sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução Anna Viana. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BOSAIPO, Alzira. **Processo Criativo e direção**. Blog. Disponível em: <https://processocriativoedirecao.blogspot.com>.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Tradução: Antônio Mercado. 3º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARRERI, Roberta. **Huella em La nieve**. *YouTube*. Data da publicação: 20 de jun 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=65PQInCOvos>. Acesso em 23 set. 2021.

DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. 3º ed. São Paulo: Hucitec, 2011. Série Pedagogia do Teatro.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010. Série Pedagogia do Teatro.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa**. São Paulo: Paz e Terra, 1996. Coleção Leitura.

GONÇALVES, Jean Carlos. **Direção Teatral e Pedagogia**. Atos de pesquisa em educação. v. 6, n. 1, p. 132-145, jan./abr. 2011. Disponível em: <https://bu.furb.br/ojs/index.php/atosdepesquisa/article/view/2352>. Acesso em 18 ago. 2022.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. Tese de doutorado. Campinas, 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/21455>. Acesso em 28 jul. 2022.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Introdução: a escola alegre**. In: SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor**. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2008.

MARTINS, Marcos Bullhões. **O mestre-encenador e o ator como dramaturgo**. Sala Preta, v. 2, p. 240-246, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57097>. Acesso em: 23 ago. 2022.

MOTA, Marcus. **Dramaturgias: conceitos, exercícios e análises**. Brasília: UNB, 2017.

MOTA, Marcus. **Teatro e Música para Todos: O Laboratório de Dramaturgia da Universidade de Brasília (1998-2021)**. Brasília: UNB, no prelo.

NACHMANOVITCH, Stephen. **Ser criativo: O poder da improvisação na vida e na arte**. Tradução: Eliana Rocha. 5º ed. São Paulo: Summus, 1993.

ORWELL, George. **1984**. Tradução: Heloisa Jahn e Alexandre Hubner. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 15º ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 3º ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RIVERA, Juliana Capilé. **Por uma poética cartográfica: estratégias para a construção da dramaturgia e da encenação em EntreNãoS Lugares**. 2021. 192 f. Tese de doutorado. Cuiabá, 2021. Disponível em: <http://ri.ufmt.br/handle/1/3304>. Acesso em 19 jul 2022.

ROSSINI, Elcio. **Cenografia no teatro e nos espaços expositivos: uma abordagem além da representação**. Revista TransInformação, Campinas, p.157-164, set./dez., 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/tinf/a/PNr4zpkcgxTKNJHKW7NtRrn/abstract/?lang=pt>. Acesso em 26 ago. 22.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução Yan Michalski. 2º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Paródia, Paráfrase e Cia**. São Paulo: Ática, 7º ed. 2003. Série Princípios.

SILVA, Angélica Beatriz Souza e. **Abordagens de processos criativos: O teatro de Hugo Rodas**. Dissertação de Mestrado. Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/18414>. Acesso em 29 ago. 2022.

SOUZA, Cláudia Moreira de. **O garoto de Juan Lacaze: Invenção no teatro de Hugo Rodas**. Dissertação de Mestrado. Brasília, 2007. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3299>. Acesso em 29 ago. 2022.

SYKES, Leo. **A trajetória de uma diretora**. Revista Urdimento. v.1, n.18. 2012. p.59 a 67. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101182012059/0>. Acesso em 17 ago. 2022.

WERLANG, Cristiane. **A partitura como base para a improvisação: descrição de um processo de criação**. VI Congresso da ABRACE. v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/issue/view/99. Acesso em 29 ago. 21

APÊNDICE A

PRIMEIRA VERSÃO DO TEXTO *UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR*

UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR

(livre adaptação do livro 1984)

A peça apresenta duas histórias interligadas: a Trama e a Construção. A TRAMA é a história do livro 1984 a partir do conflito entre Winston e o Partido (personificado na teletela), A CONSTRUÇÃO é a história e a discussão de duas atrizes na busca por montar uma peça sobre o livro.

O elenco é composto por duas atrizes (nomeadas atriz A e atriz B) que também interpretam Teletela e Winston, em um jogo de *metateatro*.

Personagens:

Teletela

Winston

Atriz A

Atriz B

Cenário:

Composto de caixas de diferentes tamanhos. Uma caixa comprida semelhante a um caixão, caixas em formato de cubos sempre com um espaço vazado no qual as atrizes montam diferentes estruturas (bancos, escadas, cama, mesa, etc.). Há também um microfone em um pedestal.

Prólogo

Blecaute

Teletela começa a cantar ainda no escuro. Canta à capela e de forma sensual, uma música que se assemelha a um "blues dos anos 50". A luz vai aumentando durante a música até abrir um foco na Teletela cantando:

Teletela: Você. Sim, você!

Que me toma, sua! Como a raiz de um sonho não dito.

Forja então grande herói, risos irônicos ao me mover.

Entregue a mim o seu poder.

E dance, dance comigo

E me entregue, a peça para eu respirar.

(A luz abre para a ambientação da TRAMA. Winston está dormindo deitado em uma caixa montada como uma cama. Fim da música)

Cena 1

Teletela: Ei! Acorda! Já começou!

Winston se levanta. Aparenta uma atitude abatida de quem não dorme bem há muito tempo. Ele levanta sem se espreguiçar e começa a executar uma série de ações que realiza todas as manhãs: dobra o lençol que o cobria, tira de dentro de uma das caixas uma banana e come sem sentir o gosto, joga a casca fora, pega uma garrafa de café, toma, pega um pente e penteia os cabelos. Enquanto realiza estas ações, a Teletela fala de forma empolgada as notícias do dia.

Teletela: Está fazendo um lindo dia em Oceânia! As luzes e a glória do Partido se estendem por todo o continente. Recebemos notícias fresquinhas de que nossas forças obtiveram gloriosa vitória na última batalha contra a Eurásia, dizimando o exército inimigo! Estou autorizada a afirmar que a ação que noticiamos neste momento pode perfeitamente deixar a guerra a uma distância mensurável do final. Por isso, em solidariedade ao nosso magnífico exército, todos teremos que fazer sacrifícios. Sendo assim, a ração de chocolates será reduzida de trinta para vinte gramas. *(Winston suspira. O sino toca novamente e a Teletela grita em posição de sentido):*

Teletela: Grupo de 30 a 40! Rápido! Grupo de 30 a 40! *(Winston levanta e começa a repetir de forma mecânica uma sequência de exercícios de forma espelhada aos movimentos da Teletela, forçando moldar no rosto uma expressão de satisfação enquanto a Teletela dá os comandos).* Descansar! E agora *(fala didaticamente)*, vamos ver quais de nós são capazes de encostar a mão nos dedos dos pés! Inclinem-se todos sem dobrar os joelhos, por favor! Um-dois! Um-dois! *(Winston demonstra aborrecimento ao fazer este exercício)* Winston!! 6079 Winston Smith! Isso mesmo, você! Incline-se mais, por favor! Você não está dando tudo o que pode. Não está se esforçando! Incline-se, por favor! Mais! Agora está bem melhor! Posição de descanso, todo o pelotão. Olhem para mim! Qualquer pessoa com menos de quarenta e cinco anos é perfeitamente capaz de tocar os dedos dos pés. Nem todos têm o privilégio de lutar na linha de frente, mas pelo menos podemos nos manter em forma. Pensem em nossos rapazes no forte de Malabar! Imaginem só o que eles têm de aguentar! Agora vamos tentar de novo. Parabéns 7549, muito melhor! *(Winston deixa os braços caírem cansados)* Não, não, não... Atenção Winston!!!

(Há uma mudança da luz para a ambientação da CONSTRUÇÃO)

Cena 2

Atriz A (que interpretava Winston): Eu acho Winston um nome horrível!

Atriz B (que interpretava a Teletela): Por quê?

A: Inglês demais.

B: Isso não é relevante

A: Pra mim é! Não consigo me conectar com a essência de uma personagem chamada Winston.

B: Outro dia eu estava caminhando na rua e todas as pessoas eram iguais. Nomes não são relevantes se todas as histórias forem as mesmas.

A: São sim! Sabia que meu nome foi uma briga de família? A família da minha mãe queria um nome e a do meu pai queria outro. Por isso meu nome é composto. *(muda a postura)* Já te disse que não consigo me comunicar com o nome Winston! Podíamos mudar para um nome brasileiro.

B *(irônica)*: Então é por isso que você tá interpretando assim?

A: Assim como?

B: Parece meu pai. Quase pude ouvir minha mãe gritando: Edson!

A: O nome do seu pai é Edson? *(Ri)* O meu também!

(Ambas se olham. Sorriem)

Voz em off: Edson!

(Há uma mudança de luz para a ambientação da TRAMA)

Cena 3

(Edson – anteriormente Winston – está deitado com ar pensativo)

Edson: A vida é uma luta incessante contra a fome, o frio ou a insônia, contra um estômago embrulhado ou uma dor de dente.

Teletela: Não se preocupe meu bem, você está sob meus cuidados. Eu sempre zelei por você. Agora chegou o momento decisivo, vou salvar você, vou te tornar perfeito. *(Teletela assume ao mesmo tempo uma postura delirante e messiânica)* A perfeição ocorrerá quando cada um de seus poros forem rígidos, sem mácula, sem o mal causado pelo pensamento duvidoso. Você não percebe? Tudo faz parte de um plano maior, onde o Grande Irmão está de olho em todos nós. Você ainda não é capaz de perceber porque é como uma formiga que consegue ver pequenos objetos, mas não enxerga os grandes. *(fala de forma vertiginosa)* Uma formiga bem pequenininha carregando uma folha, uma pedra, um pedaço de pão ou qualquer coisa que ela ache que vai poder se alimentar, numa compulsão alimentícia e

acumuladora que a faz suportar até 100 vezes o seu próprio peso (*aponta para Edson*) Você é essa formiga Edson, carregando um peso descomunal diariamente, como Sísifo subindo a montanha e quando acha que seu trabalho exaustivo acabou é esmagado pelo peso rochoso da culpa!

(Edson se move como hipnotizado pela Teletela e começa a engatinhar até ela):

Edson: Confesso a vós que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões (*batendo no peito*) por minha culpa, minha culpa, minha tão grande culpa...

(Longa pausa. Após um silêncio, mudança de luz para a ambientação da CONSTRUÇÃO)

Cena 4

A: Acho que ninguém vai entender essa peça.

(Ambas desfazem a posição em que estavam e caminham para direções opostas manifestando um silêncio constrangedor. B pega uma garrafa e dois copos, serve, oferece para A e bebe tudo de uma vez só.)

B: É uma obra densa

(B vai até o pedestal com o microfone e começa a ensaiar as cenas da primeira parte da Trama. Toca uma sirene escolar. A começa a falar)

A: Sabe o que isso me lembra? Uma vez eu estava trabalhando numa escola que a diretora não gostava de mim.

B: O problema é sempre o outro, é claro!

A: É sério! Na primeira semana que eu estava lá ela me apresentou para as famílias dos alunos dizendo...

B (*falando como se fosse a diretora*): Esta é a nova professora. Olhem pra ela, tão novinha! Será que ela vai dar conta? Humm... Mas não se preocupem, que qualquer probleminha ou reclamação eu ó... (*faz o sinal de uma cabeça cortada*)

A: Eu me senti um lixo

(B volta para o pedestal)

A: Teve também uma vez que eu era aluna e uma professora jogou o apagador em mim.

B: Own! Você é como ele. Você sofre.

A: Não sou não! O cara passa o dia trancado, vendo o mundo através de uma tela, infeliz com sua vida e desejando aquilo que não pode ter! (*Tiram uma selfie*)

Voz em off: Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão...

B (*reagindo à fala em off*): Sabe o que eu imagino? Um campo vasto e verde, onde a dança das árvores é embalada por uma suave brisa... nesse lugar você pode viver sem amarras. Ninguém sofre, tudo é de todo mundo, os corpos caminham livres e a ideia do prazer não existe já que também não existe dor (*volta a cantar*) Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão...

(*Durante a fala de B, A tira selfies*)

A: A ideia de um paraíso terrestre foi desacreditada no exato instante em que ela se tornou praticável.

B: Você realmente parece com ele, pessimista e fatalista!

A: Acho que você ainda não entendeu esse personagem

B: Ah não? E como é então?

A: É tudo sobre poder.

Cena 5

(*A entrega um chapéu para B que organiza a mesa para um jogo de xadrez. Mudança para a ambientação da TRAMA, B passa a interpretar Edson, mas A continua sendo a atriz que agora dirige a interpretação de B/Edson num jogo de troca, em que cada fala e intenção são modificadas a partir do comando – troca!*)

(*Jogam xadrez em silêncio*)

Voz em off: Jogam as brancas. As brancas sempre dão o xeque-mate. É assim desde que o mundo é mundo. Nunca houve problema de enxadrismo em que as pretas tivessem ganho. Ora, isso não simboliza o triunfo eterno e imutável do bem sobre o mal? As brancas sempre dão o xeque-mate.

(*A sorri e Edson se irrita ao ouvir a voz em off*)

Edson: Todo poder emana do povo!

A (*cai na gargalhada*): Troca!

Edson (*pára o jogo, pega o livro e lê*): Quem controla o passado controla o futuro. Quem controla o presente controla o passado.

A: Não! Troca.

Edson (*ainda lendo o livro*): Não importa quem exerce o poder, contanto que a estrutura hierárquica permaneça a mesma.

A: Ele nunca diria isso.

Edson: O fascismo é fascinante, deixa a gente ignorante fascinada.

(A faz menção em concordar com Edson, mas é interrompida pela voz).

Voz em off: Troca! *(Ambas ficam tensas e olham em volta)*

Cena 6

(A passa a interpretar a Teletela e começa a balbuciar a música do lugar onde não há escuridão)

Edson: O Grande Irmão existe?

Teletela: Claro que sim

Edson: Mas ele existe da mesma maneira que eu existo?

Teletela: Você não existe.

(Teletela coloca um capuz na cabeça de Edson e o gira como se fosse brincar de cabra-cega)

Teletela: Edson! Os lemas do Partido

Edson: Liberdade é escravidão!

Teletela: Isso!

Edson: Ignorância é força!

Teletela: Mais!

Edson: Guerra é paz!

Teletela: Sim!

Edson *(tirando o capuz fala como se estivesse compreendido tudo):* O partido precisa de poder porque as massas são compostas de pessoas frágeis e covardes que não aguentam a liberdade, não conseguem encarar a verdade e precisam ser governadas e iludidas por outras pessoas mais fortes do que elas.

Teletela *(rindo):* Você não entendeu nada Edson, ninguém toma o poder com o objetivo de abandoná-lo. Poder não é um meio, mas um fim. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder.

Edson: Não! Eu não acredito nisso! Eu não acredito! Não acredito...

(Edson inicia, como se estivesse sendo forçado, uma série de movimentações construídas a partir de saudações totalitárias e ao movimento da máquina caça-níquel).

Teletela (*falando no microfone com uma voz dissonante*): Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifônicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas elétricas; estações de trem cobiçosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; fábricas pendem em nuvens por linhas tortas de suas fumaças; pontes que transpõem rios, como ginastas gigantes, lampejando no sol com um brilho de facas; navios a vapor aventureiros que fungam o horizonte; locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o voo macio de aviões cujos propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado.

Edson (*caindo no chão e agindo como se fosse uma fera aprisionada*): Detesto a pureza, odeio o pudor. Não quero virtude em lugar nenhum. Quero que todo mundo seja devasso até os ossos!

Teletela (*fala de forma lasciva*): Bom, então acho que vai gostar de mim meu bem, sou devassa até os ossos.

(*Teletela começa a narrar uma anedota com ar de deboche*):

Teletela: Ao longo de todo o tempo registrado e provavelmente desde o fim do neolítico, existem três tipos de pessoas no mundo: as Altas, as Médias e as Baixas. Os objetivos desses três grupos são inconciliáveis. O objetivo dos Altos é continuar onde estão. O objetivo dos Médios é trocar de lugar com os Altos. O objetivo dos Baixos é abolir todas as diferenças e criar uma sociedade na qual todos sejam iguais (*ri alto*). Durante longos períodos, os Altos parecem ocupar o poder de forma absolutamente inabalável, porém, mais cedo ou mais tarde chega o dia em que são derrubados pelos Médios, que angariam o apoio dos Baixos fingindo lutar por liberdade e justiça. Nem bem atingem seu objetivo, os Médios empurram os Baixos de volta para sua posição subalterna, a fim de se tornarem eles próprios os Altos. Nesse momento um novo grupo de Médios se desprende de ambos os grupos e o conflito recomeça. (*fala para Edson*) O lugar onde não há escuridão não existe.

(*som de sino*)

Edson (*fala tomado pelo ódio*): Eu sinto ódio só de olhar para você. Duas semanas atrás pensei seriamente em arrebentar a sua cabeça com um tijolo, golpeá-la até a morte com um cassetete. Eu queria amarrá-la nua a uma estaca e depois alvejá-la com flechas, como São Sebastião. Queria violentá-la e no momento clímax cortaria sua garganta!

Teletela: Own! Que fofo! O ódio é o sentimento mais puro que existe. Vivemos num mundo onde as possibilidades de odiar são infinitas! A privação sexual leva à histeria desejável, que pode ser transferida para onde se queira (*fala à parte como se fosse para a plateia*) Sempre houve uma conexão íntima entre castidade e ortodoxia política.

(*Edson e Teletela aproximam-se ao passo de um beijo. Mudança rápida de luz para a CONSTRUÇÃO*)

Cena 7

B (fala para A): Ok! Você é minha assistente agora. Hora do café!

(*A organiza a mesa com as caixas enquanto B pega os itens para o café. A e B começam a comer como se fossem pessoas da mesma família em um café da manhã cotidiano. As falas se darão enquanto as atrizes estiverem mastigando os alimentos*)

A: Sabia que o primo do porteiro do meu prédio morreu porque um pneu estourou na cara dele?

B: Se ele medisse a temperatura pela cabeça quando fosse ao mercado poderia ter morrido sem neurônios porque o infravermelho do termômetro altera a nossa glândula pineal.

A: Mas nem tudo está perdido, porque eu li que beber urina de vaca mata todos os vírus.

(*Brindam e bebem um líquido amarelo*)

B: Sabia que o Steve Wonder não é cego?

A: E o planeta Nibiru, que vai se chocar com a Terra?

B: Sabia que o Paul McCartney morreu e foi substituído?

A: Avril Lavigne também.

B (*confidenciando*): Sabia que os líderes mundiais estão aproveitando que as pessoas estão em casa para impor um governo tecno-totalitário baseado no controle, na hipervigilância e na redução das liberdades civis? Um golpe de estado planetário!

A: Ah, por favor né! Isso aí é mentira!

B: Como pode ser mentira se é exatamente o que eu acredito?

(*Pausa. Comem em silêncio*)

B: Se eu fosse dona de um país, as pessoas só iriam ver o que eu quero que elas vejam. Eu ia poder fazer o que quiser.

A: Você poderia ser o Rei Leopoldo governando o Congo

B: Quem?

A: Congo, na África. Quando o Congo era colônia da Bélgica, rei Leopoldo também mandava lá e explorava borracha.

B (*mastigando*): Borracha é esse biscoito aqui que você comprou.

A: As famílias que não alcançavam as metas tinham seus membros decepados. Me passa o açúcar? (*fala mastigando*) Cada soldado real tinha que apresentar as mãos decepadas numa cesta para provar que estavam vigiando certinho o cumprimento das metas.

(*B bebe algo com canudinho fazendo muito barulho*)

B: É o que eu sempre digo, (*imitando um rei*) basta cem mãos decepadas e a estação volta a ser abastecida com fartura.

A: Rei Leopoldo disse isso, não você!

(*B dá de ombros*)

A: Eu gosto de conversar com você. Sua mente lembra até um pouco a minha, com a diferença, é claro, de que você é doida.

(*B começa a retirar a mesa do lanche enquanto A fala com ar pensativo*)

A: Imagina só! Famílias inteiras com os membros decepados! Gerações sem as mãos...

B (*interrompendo a fala de B*): A gente precisa terminar a peça

A: Que peça?

(*Pausa*)

(*Mudança de luz para a TRAMA. A/Edson está sentada como se estivesse amarrada em uma situação de tortura*)

Cena 8

Teletela: É quase palpável o seu desequilíbrio emocional Edson, você tem problemas de memória. Não consegue se lembrar de acontecimentos reais e se convence que se recorda de coisas que nunca aconteceram. Felizmente isso tem cura. Se até agora você não se curou foi porque você não quis, você se agarra à sua doença porque a considera uma virtude.

(Durante toda esta fala, A/Edson tenta interromper a Teletela, mas toda vez que vai falar ela o toca de maneira gentil e ele se cala)

Teletela: Shhhhh.... A submissão é o preço a ser pago pelo equilíbrio mental.

(A/Edson grita e se contorce enquanto é torturado por uma “força invisível” enquanto a Teletela toca um sino)

Teletela *(fala de forma didática e professoral):* Nem sempre a dor é suficiente. Há ocasiões em que o ser humano resiste à dor e morre sem se entregar. Mas para todo mundo existe algo intolerável – algo para o qual não se consegue nem olhar. Nada a ver com coragem ou covardia. É mero instinto, uma coisa que não há como reprimir. Com você, é o que acontece com os ratos. Você não os tolera *(ri)*

(A movimentação pára e ambas olham para frente. Mudança de luz para CONSTRUÇÃO. As atrizes colocam um véu e olham como se vissem um cortejo fúnebre passando)

A: Odeio funerais. Quando eu era criança havia aqueles cortejos com um carro de som anunciando a morte para a cidade inteira, depois aconteciam aqueles velórios que duravam 24 horas.

B: Você luta a vida inteira para depois, de uma hora pra outra, tudo acabar. Não há como fugir da hora de virar pó. Acontece um momento e, de repente, o que resta é silêncio.

(Mudança de luz para a TRAMA. Edson volta a sofrer a tortura e a Teletela volta a explicar a tortura de forma didática para uma plateia invisível)

Teletela: embora seja um roedor, o rato é carnívoro. Isso é de conhecimento comum. Em alguns bairros pobres as mulheres não deixam seus bebês sozinhos. Em pouco tempo, ratos são capazes de estraçalhar uma criança e roê-la até os ossos. Também atacam doentes e moribundos. Revelam uma inteligência assombrosa para identificar seres humanos indefesos.

(Mudança de luz. Ambas agem como se fossem Edson. Iniciam com uma postura neutra que vai modificando junto com a respiração ao mesmo tempo em que narram as próximas falas, agindo como se as estivessem vivenciando):

Edson A: Dentro desta gaiola há dois ratos. Ela funciona como uma máscara.

Edson B: A máscara se encaixa na cabeça sem deixar frestas.

Edson A: Quando levantarem a porta da gaiola, essas duas criaturas famintas se lançarão para fora como dois projéteis.

Edson B: Já viu um rato saltar no ar? Vão se lançar contra seu rosto e imediatamente começarão a devorá-lo.

Edson A Às vezes arrancam os olhos primeiro. Às vezes perfuram as bochechas e devoram a língua

Ambas: Os mortos somos nós.

(Ambas ficam sem ar e soltam um grande grito sem som)

Blecaute

Cena 9

(Ainda no escuro, começam a cantar a música do lugar onde não há escuridão. A luz vai aumentando e abre num corredor onde B caminha enquanto fala)

B: A rua parece tumultuada e cheia, pequenas mãos acenam gestos de boas vindas. O vento sopra leve num caminhar lânguido. Não há sorrisos largos nem o embranquecer de dentes revelados. Os sons misturam-se à música tocada adiante, não há hora, não há desespero.

(Longa pausa. Abre a luz)

A: É assim que acaba?

B: Não sei *(Pausa)* A obra não acaba quando acaba, ela continua em você, em mim. Um livro não termina quando se fecha a última página.

Epílogo

(A começa a arrumar as caixas de forma a construir uma escada. B vai para o pedestal com o microfone e começa a respirar fortemente. A sobe até o alto da escada e olha como se visse além. Chama a atenção de B)

A *(apontando):* Lá! Pra lá! *(A e B dão tchau em várias direções. Paralisam dando tchau para frente e B fala):*

B: Epílogo. Ao futuro ou ao passado, a um tempo em que o pensamento seja livre, em que as mulheres e os homens sejam iguais e diferentes uns dos outros e que não vivam sós – a um tempo que a verdade exista e em que o que for feito, não possa ser desfeito.

BLECAUTE

APÊNDICE B

VERSÃO ATUALIZADA DO TEXTO *UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR*

UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR

Texto de Alzira Bosaipo. Livre adaptação do livro *1984*

A peça apresenta duas histórias interligadas: a Trama e a Construção. A TRAMA é a história do livro *1984* a partir do conflito entre Winston e o Partido (personificado na personagem chamada Teletela), A CONSTRUÇÃO é a história e a discussão de duas atrizes na busca por montar uma peça sobre o livro.

O elenco é composto por duas atrizes (nomeadas atriz A e atriz B) que também interpretam Teletela e Winston em um jogo de *metateatro*.

Personagens:

Teletela

Winston

Atriz A

Atriz B

Cenário:

Composto por 3 caixas de 60x60, uma estrutura comprida e vazada semelhante a uma gaiola e inúmeros objetos espalhados pelo chão. Há também um microfone em um pedestal.

Prólogo

Blecaute

Teletela começa a cantar ainda no escuro. Canta à capela e de forma sensual, uma música que se assemelha a um "blues dos anos 50". A luz vai aumentando durante a música até abrir um foco na Teletela cantando:

Teletela: Você. Sim, você!

Que me toma, sua! Como a raiz de um sonho não dito.

Forja então grande herói, risos irônicos ao me mover.

Entregue a mim o seu poder.

E dance, dance comigo

E me entregue, a peça para eu respirar.

(A luz abre para a ambientação da TRAMA. Winston está dormindo deitado em uma caixa montada como uma cama. Fim da música)

Cena 1

Teletela: Ei! Acorda! Já começou!

Winston se levanta. Aparenta uma atitude abatida de quem não dorme bem há muito tempo. Ele levanta sem se espreguiçar e começa a executar uma série de ações que realiza todas as manhãs. Enquanto realiza estas ações, a Teletela fala de forma empolgada as notícias do dia.

Teletela: Está fazendo um lindo dia em Oceânia! As luzes e a glória do Partido se estendem por todo o continente. Recebemos notícias fresquinhas de que nossas forças obtiveram gloriosa vitória na última batalha contra a Eurásia, dizimando o exército inimigo! Estou autorizada a afirmar que a ação que noticiamos neste momento pode perfeitamente deixar a guerra a uma distância mensurável do final. Por isso, em solidariedade ao nosso magnífico exército, todos teremos que fazer sacrifícios. Sendo assim, a ração de chocolates será reduzida de trinta para vinte gramas. *(Winston suspira).*

(Teletela toca um sino grita em posição de sentido):

Teletela: Grupo de 30 a 40! Rápido! Grupo de 30 a 40! *(Winston levanta e começa a repetir de forma mecânica uma sequência de exercícios de forma espelhada aos movimentos da Teletela, forçando moldar no rosto uma expressão de satisfação enquanto a Teletela dá os comandos).* Descansar! E agora *(fala didaticamente)*, vamos ver quem de vocês é capaz de encostar a mão nos dedos dos pés! Inclinem-se todos sem dobrar os joelhos! Um-dois! Um-dois! *(Winston demonstra aborrecimento ao fazer este exercício)* Winston!! 6079 Winston Smith! Isso mesmo, você! Incline-se mais! Você não está dando tudo o que pode. Não está se esforçando! Incline-se mais, mais, mais... Mais! Agora está bem melhor! Posição de descanso, todo o pelotão. Olhem para mim! Qualquer pessoa com menos de quarenta e cinco anos é perfeitamente capaz de tocar os dedos dos pés. Nem todos têm o privilégio de lutar na linha de frente, mas pelo menos podemos nos manter em forma. Pensem em nossos rapazes no forte de Malabar! Imaginem só o que eles têm de aguentar! Agora vamos tentar de novo. Parabéns 7549, muito melhor! *(Winston deixa os braços caírem cansados)* Não, não, não... Atenção Winston!!!

(Pausa. Há uma mudança da luz para a ambientação da CONSTRUÇÃO)

Cena 2

Atriz A (que interpretava Winston): Eu acho Winston um nome horrível!

Atriz B (que interpretava a Teletela): Por quê?

A: Inglês demais.

B: Isso não é relevante

A: Pra mim é! Não consigo me conectar com a essência de uma personagem chamada Winston.

B: Outro dia eu estava caminhando na rua e todas as pessoas eram iguais. Nomes não são relevantes se todas as histórias forem as mesmas.

A: São sim! Sabia que meu nome foi uma briga de família? A família da minha mãe queria um nome e a do meu pai queria outro. Por isso meu nome é composto. *(muda a postura)* Já te disse que não consigo me comunicar com o nome Winston! Podíamos mudar para um nome brasileiro, mas comum.

B *(irônica)*: Então é por isso que você tá interpretando assim?

A: Assim como?

B *(faz uma imitação caricata)*: Parece meu pai. Quase pude ouvir minha mãe gritando: Edson!

A: O nome do seu pai é Edson? *(Ri)* O meu também!

(Ambas se olham. Sorriem)

Voz em off: Edson! Edson!

(Atrizes se assustam com voz e mudam a postura. Há uma mudança de luz para a ambientação da TRAMA)

Cena 3

(Edson – anteriormente Winston – está deitado com ar pensativo)

Edson: A vida é uma luta incessante contra a fome, o frio ou a insônia, contra um estômago embrulhado ou uma dor de dente.

Teletela: Não se preocupe meu bem, você está sob meus cuidados. Eu sempre zelei por você. Agora chegou o momento decisivo, vou salvar você, vou te tornar perfeito. *(Teletela assume ao mesmo tempo uma postura delirante e messiânica)* A perfeição ocorrerá quando cada um de seus poros forem rígidos, sem mácula, sem o mal causado pelo pensamento duvidoso. Você não percebe? Tudo faz parte de um plano maior, onde o Grande Irmão está de olho em todos nós. *(olham em volta)* Você ainda não é capaz de perceber porque é como uma formiga que consegue ver pequenos objetos, mas não enxerga os grandes. *(fala de forma vertiginosa)* Uma formiga bem pequenininha carregando uma folha, uma pedra, um pedaço de pão ou

qualquer coisa que ela ache que vai poder se alimentar, numa compulsão alimentícia e acumuladora que a faz suportar até 100 vezes o seu próprio peso (*aponta para Edson*) Você é essa formiga Edson, carregando um peso descomunal diariamente, como Sísifo subindo a montanha e quando acha que seu trabalho exaustivo acabou é esmagado pelo peso rochoso da culpa!

(Edson se move como hipnotizado pela Teletela e começa a engatinhar até ela):

Edson: Confesso a vós que pequei muitas vezes por pensamentos e palavras, atos e omissões (*batendo no peito*) por minha culpa, minha culpa, minha tão grande culpa...

(Longa pausa. Após um silêncio, mudança de luz para a ambientação da CONSTRUÇÃO)

Cena 4

A: Acho que ninguém vai entender essa peça.

(Ambas desfazem a posição em que estavam e caminham para direções opostas manifestando um silêncio constrangedor. B pega uma garrafa e dois copos, serve, oferece para A e bebe tudo de uma vez só.)

B: É uma obra densa!

(B vai até o pedestal com o microfone e começa a ensaiar as cenas da primeira parte da Trama que acabaram de apresentar. A começa a rabiscar em um quadro. Toca uma sirene escolar).

A (*reagindo à sirene*): Sabe o que isso me lembra? Uma vez eu estava trabalhando numa escola que a diretora não gostava de mim.

B: O problema é sempre o outro, é claro!

A: É sério! Na primeira semana que eu estava lá ela me apresentou para as famílias dos alunos dizendo...

B (*falando como se fosse a diretora*): Esta é a nova professora. Olhem pra ela, tão novinha! Será que ela vai dar conta? Humm... Mas não se preocupem, que qualquer probleminha ou reclamação eu ó... (*faz o sinal de uma cabeça cortada*)

A: Eu me senti um lixo

(B ri e volta para o pedestal)

A: Teve também uma vez que eu era aluna e uma professora jogou o apagador em mim.

B: Own! Você é como o Edson. Você sofre.

A: Não sou não! O cara passa o dia trancado, vendo o mundo através de uma tela, infeliz com sua vida e desejando aquilo que não pode ter! *(Ambas pegam um celular e tiram uma selfie)*

Voz em off: Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão...

B *(reagindo à fala em off):* Sabe o que eu imagino? Um campo vasto e verde, onde a dança das árvores é embalada por uma suave brisa... nesse lugar você pode viver sem amarras. Ninguém sofre, tudo é de todo mundo, os corpos caminham livres e a ideia do prazer não existe já que também não existe dor *(cantar)* Ainda nos encontraremos no lugar onde não há escuridão...

(Durante a fala de B, A tira selfies)

A *(para B):* Você realmente acredita que existe um paraíso terrestre?!?

B: Você realmente parece com ele, pessimista e fatalista!

A: Acho que você ainda não entendeu esse personagem.

B: Ah não? E como é então?

A: Eu te conto. É tudo sobre poder.

Cena 5

(A entrega um chapéu para B que organiza a mesa para um jogo de xadrez. Mudança para a ambientação da TRAMA. Jogam xadrez em silêncio).

Voz em off: Jogam as brancas. As brancas sempre dão o xeque-mate. É assim desde que o mundo é mundo. Nunca houve problema de enxadrismo em que as pretas tivessem ganho. Ora, isso não simboliza o triunfo eterno e imutável do bem sobre o mal? As brancas sempre dão o xeque-mate.

(A sorri e Edson se irrita ao ouvir a voz em off)

B: Poder, poder, poder... O poder emana do povo!

A *(cai na gargalhada):* Tá tá! Vamos continuar

Voz em off: Troca! Troca! Troca! *(Ambas já estavam preparadas para voltarem às personagens da Teletela e do Edson, mas na medida em que a voz diz Troca! Elas ficam tensas e invertem as personagens que estavam interpretando)*

Cena 6

Edson: O Grande Irmão existe?

Teletela: Claro que sim

Edson: Mas ele existe da mesma maneira que eu existo?

Teletela: Você não existe Edson.

(Teletela coloca um capuz na cabeça de Edson e o gira como se fosse brincar de cabra-cega)

Teletela: Edson! Os lemas do Partido

Edson: Liberdade é escravidão!

Teletela: Isso!

Edson: Ignorância é força!

Teletela: Mais!

Edson: Guerra é paz!

Teletela: Sim!

Edson *(tirando o capuz fala como se não tivesse controle sobre o que diz. Enquanto ele fala a Teletela movimenta as mãos como se estivesse manipulando uma marionete)*: Eu sei porque o partido precisa de poder. Ele precisa do poder porque as massas são compostas de pessoas frágeis e covardes que não aguentam a liberdade, não conseguem encarar a verdade e precisam ser governadas e iludidas por outras pessoas mais fortes do que elas.

Teletela *(rindo)*: Você não entendeu nada Edson, ninguém toma o poder com o objetivo de abandoná-lo. Poder não é um meio, mas um fim. O objetivo da perseguição é a perseguição. O objetivo da tortura é a tortura. O objetivo do poder é o poder.

Edson: Não! Eu não acredito nisso! Eu não acredito! Não acredito...

(Edson inicia, como se estivesse sendo forçado, uma série de movimentações construídas a partir de saudações totalitárias e ao movimento da máquina caça-níquel).

Teletela *(falando no microfone com uma voz dissonante)*: Nós destruiremos os museus, bibliotecas, academias de todo tipo, lutaremos contra o moralismo, feminismo, toda cobardice oportunista ou utilitária. Nós cantaremos as grandes multidões excitadas pelo trabalho, pelo prazer, e pelo tumulto; nós cantaremos a canção das marés de revolução, multicoloridas e polifônicas nas modernas capitais; nós cantaremos o vibrante fervor noturno de arsenais e estaleiros em chamas com violentas luas elétricas; estações de trem cobiçosas que devoram serpentes emplumadas de fumaça; fábricas pendem em nuvens por linhas tortas de suas fumaças; pontes que transpõem rios, como ginastas gigantes, lampejando no sol com um brilho de facas; navios a vapor aventureiros que fungam o horizonte; locomotivas de peito largo cujas rodas atravessam os trilhos como o casco de enormes cavalos de aço freados por tubulações; e o voo macio de aviões cujos

propulsores tagarelam no vento como faixas e parecem aplaudir como um público entusiasmado.

Edson (*caindo no chão e agindo como se fosse uma fera aprisionada*): Detesto a pureza, odeio o pudor. Não quero virtude em lugar nenhum. Quero que todo mundo seja devasso até os ossos!

Teletela (*fala de forma lasciva*): Bom, então acho que vai gostar de mim meu bem, sou devassa até os ossos.

(*Teletela começa a narrar uma anedota com ar de deboche enquanto Edson cai em um torpor*):

Teletela: Sempre foi assim Edson. Ao longo de todo o tempo registrado e provavelmente desde o fim do neolítico, existem três tipos de pessoas no mundo: as Altas, as Médias e as Baixas. Os objetivos desses três grupos são inconciliáveis. O objetivo dos Altos é continuar onde estão. O objetivo dos Médios é trocar de lugar com os Altos. O objetivo dos Baixos é abolir todas as diferenças e criar uma sociedade na qual todos sejam iguais (*ri alto*). Durante longos períodos, os Altos parecem ocupar o poder de forma absolutamente inabalável, porém, mais cedo ou mais tarde chega o dia em que são derrubados pelos Médios, que angariam o apoio dos Baixos fingindo lutar por liberdade e justiça. Nem bem atingem seu objetivo, os Médios empurram os Baixos de volta para sua posição subalterna, a fim de se tornarem eles próprios os Altos. Nesse momento um novo grupo de Médios se desprende de ambos os grupos e o conflito recomeça. (*fala para Edson*) O lugar onde não há escuridão não existe.

Edson (*fala tomado pelo ódio*): Eu sinto ódio só de olhar para você. Duas semanas atrás pensei seriamente em arrebentar a sua cabeça com um tijolo, golpeá-la até a morte com um cassetete. Eu queria amarrá-la nua a uma estaca e depois alvejá-la com flechas, como São Sebastião. Queria violentá-la e no momento clímax cortaria sua garganta!

Teletela: Own! Que fofo! O ódio é o sentimento mais puro que existe. Vivemos num mundo onde as possibilidades de odiar são infinitas! A privação sexual leva à histeria desejável, que pode ser transferida para onde se queira (*fala à parte como se fosse para a plateia*) Sempre houve uma conexão íntima entre castidade e ortodoxia política.

(*Edson e Teletela aproximam-se ao passo de um beijo. Mudança rápida de luz para a CONSTRUÇÃO*)

Cena 7

B (*fala para A*): O que você acha da gente tomar um café?

A: Tá! Pode ser.

(A organiza a mesa com as caixas enquanto B pega os itens para o café. Enquanto arrumam, conversam sobre a atuação delas na cena anterior. Elas sentam e começam a comer. As falas se darão enquanto as atrizes estiverem mastigando os alimentos)

A: Mudando de assunto, sabia que o primo do porteiro do meu prédio morreu porque um pneu estourou na cara dele?

B: Não foi covid?

A: Não menina, foi o pneu.

B: Mas se ele medisse a temperatura pela cabeça quando fosse ao mercado poderia ter morrido sem neurônios porque o infravermelho do termômetro altera a nossa glândula pineal.

A: Mas nem tudo está perdido, porque eu li que beber urina de vaca mata todos os vírus.

(Brindam e bebem um líquido amarelo)

B: Sabia que o Steve Wonder não é cego?

A: E o planeta Nibiru, que vai se chocar com a Terra?

B: Sabia que o Paul McCartney morreu e foi substituído?

A: Avril Lavigne também.

B *(confidenciando)*: Sabia que os líderes mundiais estão aproveitando que as pessoas estão em casa para impor um governo tecno-totalitário baseado no controle, na hipervigilância e na redução das liberdades civis? Um golpe de estado planetário!

A: Ah, por favor né! Isso aí é mentira!

B: Como pode ser mentira se é exatamente o que eu acredito?

(Pausa. Comem em silêncio)

B: Se eu fosse dona de um país, as pessoas só iriam ver o que eu quero que elas vejam. Eu ia poder fazer o que quiser.

A: Eu gosto de conversar com você. Sua mente lembra até um pouco a minha, com a diferença, é claro, de que você é doida.

B *(ri)*: Eu né! *(pausa. B fala como se lembrasse)* A gente precisa terminar a peça!

A: Que peça?

(Acende a luz da plateia e ambas olham para frente reconhecendo o público e percebendo que a peça já está acontecendo)

A: Já tá acontecendo?

B: Parece que sim

(Elas interagem com a plateia. Uma mais à vontade e outra mais envergonhada).

(Um sino toca três vezes enquanto a luz da plateia apaga. Mudança de luz para a TRAMA. Edson vai para dentro da gaiola e age como se estivesse amarrada em uma situação de tortura. Teletela vai para o pedestal)

Cena 8

Teletela: É quase palpável o seu desequilíbrio emocional Edson, você tem problemas de memória. Não consegue se lembrar de acontecimentos reais e se convence que se recorda de coisas que nunca aconteceram. Felizmente isso tem cura. Se até agora você não se curou foi porque você não quis, você se agarra à sua doença porque a considera uma virtude.

(Durante toda esta fala, Edson grita sofrendo a tortura)

Teletela: Shhhhh.... A submissão é o preço a ser pago pelo equilíbrio mental.

(Edson grita e se contorce enquanto a Teletela toca um sino de forma prazerosa)

Teletela *(interrompe a tortura e fala de forma didática e professoral):* Nem sempre a dor é suficiente. Há ocasiões em que o ser humano resiste à dor e morre sem se entregar. Mas para todo mundo existe algo intolerável – algo para o qual não se consegue nem olhar. Nada a ver com coragem ou covardia. É mero instinto, uma coisa que não há como reprimir. Com você, é o que acontece com os ratos. Você não os tolera *(ri)*

(Mudança de luz para CONSTRUÇÃO. As atrizes param a movimentação e olham para frente. Colocam um véu e observam um caminho como se vissem um cortejo fúnebre passando)

A: Odeio funerais. Quando eu era criança havia aqueles cortejos com um carro de som anunciando a morte para a cidade inteira, depois aconteciam aqueles velórios que duravam 24 horas.

B *(sai da gaiola e a arrasta para o centro do palco):* Você luta a vida inteira para depois, de uma hora pra outra, tudo acabar. Não há como fugir da hora de virar pó. Acontece um momento e, de repente, o que resta é silêncio.

(Mudança de luz para a TRAMA. Edson volta a sofrer a tortura e a Teletela volta a explicar a tortura de forma didática para uma plateia invisível)

Teletela: Embora seja um roedor, o rato é carnívoro. Isso é de conhecimento comum. Em alguns bairros pobres as mulheres não deixam seus bebês sozinhos. Em pouco tempo, ratos são capazes de estraçalhar uma criança e roê-la até os ossos. Também atacam doentes e moribundos. Revelam uma inteligência assombrosa para identificar seres humanos indefesos.

(Mudança de luz para uma atmosfera densa. Ambas estão dentro da gaiola e interpretam Edson. Narram as próximas falas como se as tivessem vivenciando):

Edson A: Dentro desta gaiola há dois ratos. Ela funciona como uma máscara.

Edson B: A máscara se encaixa na cabeça sem deixar frestas.

Edson A: Quando abrirem a porta da gaiola, essas duas criaturas famintas se lançarão para fora como dois projéteis.

Edson B: Já viu um rato saltar no ar? Vão se lançar contra seu rosto e imediatamente começarão a devorá-lo.

Edson A Às vezes arrancam os olhos primeiro. Às vezes perfuram as bochechas e devoram a língua

Ambas: Os mortos somos nós.

(Ambas ficam sem ar e soltam um grande grito sem som)

Blecaute

Cena 9

(Ainda no escuro, cantam a música do lugar onde não há escuridão. Enquanto a luz aumenta aos poucos, A carrega a gaiola de volta para o fundo do palco balbuciando a cantiga “Se essa rua fosse minha” e B caminha em um corredor enquanto fala)

B: A rua parece tumultuada e cheia, pequenas mãos acenam gestos de boas vindas. O vento sopra leve num caminhar lânguido. Não há sorrisos largos nem o embranquecer de dentes revelados. Os sons misturam-se à música tocada adiante, não há hora, não há desespero.

(Longa pausa. Abre a luz da CONSTRUÇÃO)

A: É assim que acaba?

B: Não sei *(Pausa)* A obra não acaba quando acaba, ela continua em você, em mim. Um livro não termina quando se fecha a última página.

Epílogo

(A olha para o horizonte e vê algo. Sobe nas caixas para observar e olha como se visse além. Chama a atenção de B)

A *(apontando):* Lá! Pra lá! *(A e B dão tchau em várias direções. Após darem tchau para frente. Abre a luz geral e B fala olhando para a plateia):*

B: Para o futuro ou para o passado, para um tempo em que o pensamento seja livre, em que as mulheres e os homens sejam iguais e diferentes uns dos outros e que não vivam sós – a um tempo que a verdade exista e em que o que for feito, não possa ser desfeito.

BLECAUTE

ANEXO A

DEPOIMENTO DA ATRIZ CAROL RESENDE SOBRE O PROCESSO

A experiência de participar da direção da Alzira foi muito enriquecedora. Nunca tive a oportunidade de participar de uma direção de outra estudante. Tivemos um processo maior do que o usual, pois iniciamos as conversas com a Alzira em um semestre durante a pandemia. Tivemos encontros online, onde iniciamos a discussão do que seria o tema principal da peça. Sabíamos que ela queria também escrever um texto original, então ela nos propôs algumas conversas, questionamentos e exercícios no qual ficamos debruçadas em situações pessoais, pontos de vistas acerca da ideia do poder, do que é injustiça, de morte, medo, família, de situações onde nos sentimos impotentes, entre outras questões. Nós três, direção e elenco, tínhamos pontos em comum, por sermos todas professoras ou já termos passado por uma sala de aula e vivido situações de relações de poder na escola. Esse foi um grande ponto da peça.

Foi super interessante construir com a Alzira e Gledna as possibilidades e situações para esse texto. Depois de um tempo começamos a nos reunir presencialmente, fizemos mapas mentais, colagens, improvisos e depois Alzira nos apresentou o texto da peça escrito por ela a partir dos nossos encontros, do livro *1984* de George Orwell, videoclipes de referência, filmes, etc. Foi uma surpresa muito boa poder ler algo que tive participação real. Ela não compartilhou o texto enquanto escrevia, quis mostrar ele finalizado, então de fato, foi uma surpresa ver como ela conseguiu costurar as cenas a partir do livro *1984* que era desde o início a grande referência para ela para discutir relações de poder, com a situação do dia a dia que nós trouxemos nos encontros, falas das atrizes, entre outras coisas.

Agora com o texto em mãos, os encontros e ensaios já iniciados presencialmente, se voltaram para pensar nesse corpo, voz desses personagens da peça. No salão de festa do meu prédio, na sala de estar da Alzira e no salão comunitário do Riacho Fundo, tivemos vários encontros semanais, onde trabalhamos improvisado, partitura corporal, exercícios de voz, corpo e movimento, utilizando arquétipos como base. Foi bem interessante ver como Alzira conduziu os

ensaios, ela tinha estruturado os encontros, filmava e fotografava quase tudo, podíamos nos assistir e entender o que estava sendo trabalhado. As situações que foram construídas nos ensaios foram integradas na montagem final, partituras corporais, coreografias... Então pudemos realmente ver como foi proveitoso iniciar com os exercícios para depois levantarmos as cenas.

À medida que começamos a levantar a peça, percebemos como esse processo todo nos deixou bem alinhadas. Para mim, foi muito fluido como as cenas foram acontecendo. Alzira sempre tinha propostas já na sua cabeça, mas também dava liberdade para trazermos e criarmos a cena na medida em que fazíamos. Algumas limitações foram percebidas da minha parte, a projeção da voz, Alzira tinha dificuldade de escutar e entender o que eu falava, e isso tem sido uma constância em quase todos os trabalhos que faço. Outra coisa que demoramos a encontrar foi o corpo do personagem Edson, era uma das preocupações da diretora, conseguir mostrar a transição dos personagens ATRIZ A e B para Edson e Teletela. Com a Teletela conseguimos encontrar um lugar em comum mais claro, porém o Edson só na segunda apresentação que fizemos e que ficou mais claro para todos.

Enfim montada a peça, fizemos um ensaio fotográfico para divulgar. Também precisávamos pensar em um local para filmar, porque o Cometa Cenas ainda seria online. Nós três queríamos muito mostrar um bom trabalho, com iluminação já pensada pela Alzira. Conseguimos uma parceria com a Casa da Cultura da Asa Norte e filmamos lá. Porém foi bem corrido e tivemos que nos apressar bastante. A experiência foi diferente, porque não era como apresentar uma peça para um público direto, havia cortes e diferentes planos. O resultado foi mostrado no Cometa Cenas e ficamos bem orgulhosas de ter conseguido finalizar a peça e mostrar o resultado de dois semestres de trabalho intenso.

Felizmente tivemos outra oportunidade de apresentar presencialmente e foi completamente diferente. Tivemos mais ensaios, e vimos como amadurecemos mais ainda nos personagens. Posso dizer que me senti mais confiante nessa segunda vez que nos apresentamos, apesar de vários problemas de saúde que enfrentamos nessa época, as personagens estavam mais claras e mais assentadas em mim.

Estar nesse processo coletivo da criação de *Uma peça para (res)pirar* foi um processo longo, frutífero e acredito ser uma peça com futuro, que pode sair das portas da Universidade e circular pelos teatros.

ANEXO B

DEPOIMENTO DA ATRIZ GLEDNNA FERNANDA SOBRE O PROCESSO

Participar do processo de criação do nosso espetáculo foi um processo desafiador e muito prazeroso também. A Alzira no início trouxe o texto *A Lição* e começamos a discutir algumas ideias sobre o texto, mas logo a seguir começou a pandemia e fez com que tudo ficasse em suspenso.

Começamos a nos encontrar de forma virtual e isso foi bem complicado pra mim, nunca tinha realizado trabalho de mesa através de reuniões *online*, mas a Alzira foi muito organizada e persistente desde o início e fazia com que esses momentos de estranheza passassem rápido. Depois de algum tempo o texto *A Lição* caiu e ela estava pensando em algo autoral, confesso que fiquei mais motivada, adoro processos colaborativos na criação do texto.

Do grupo sou a que têm mais experiência com teatro e a Alzira me pediu que a ajudasse durante o processo, mas isso foi algo que ela repensou, pois percebia que as minhas intervenções sobre exercícios e soluções a deixava agoniada e as vezes até nervosa. Aos poucos fui deixando de intervir, pois a Alzira tinha se encontrado como diretora e percebi que a minha ajuda antes solicitada por ela não era mais necessária. Eu sou uma atriz que gosta muito de ouvir a direção e, ter que fazer essas intervenções também me deixava meio desconcertada. Era algo sutil, mas quando a Alzira deixou os receios de lado e encarou firmemente a direção, percebi que ali iria nascer um trabalho empolgante.

O texto só apareceu depois de algum tempo dos ensaios. Me lembro do dia que ela leu para mim e para a Carol eu fiquei em êxtase porque achei o texto genial. Fiquei muito feliz de perceber que através do nosso processo ela tinha escrito aquele texto tão incrível. O texto não é um texto fácil para interpretar, há nuances sutis e uma entrega física muito grande, mas eu amo interpretar o texto, achei a direção fluida e genial e fico feliz de fazer parte desse processo. A Alzira antes tímida agora dirigia de uma maneira sagaz e precisa e é bom participar de processos assim.

ANEXO C**FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO *UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR***

CONCEPÇÃO, DRAMATURGIA E DIREÇÃO: Alzira Bosaipo

ELENCO: Carol Resende e Glednna Fernanda

VOZ EM OFF: Valdir Silva

FIGURINO: Alzira Bosaipo e Glednna Fernanda

CENOGRAFIA: Alzira Bosaipo e Valdir Silva

MÚSICA: Glednna Fernanda

FILMAGEM E EDIÇÃO: Apt7filmes

FOTOS DE DIVULGAÇÃO: Thiago Maroca

FOTOS DA APRESENTAÇÃO: Catu Cássio e Rogério Miranda

OPERAÇÃO DE LUZ: Gabriel Cabral

PRODUÇÃO (apresentação *online*): Carol Santis

PRODUÇÃO (apresentação presencial): Bia Gasparotto

ANEXO D**FOTO DA DIRETORA E ATRIZES DO ESPETÁCULO *UMA PEÇA PARA (RES)PIRAR***

Figura 12 – Diretora e atrizes do espetáculo (da esquerda para direita: Glednna, Alzira e Carol).



Fonte: Carol Resende