



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes – Ida  
Departamento de Artes Cênicas

MARIA DA GUIA CAROLINA RODRIGUES RIBEIRO

**ENTRE O PROCESSO CRIATIVO E O ESPETÁCULO:  
a importância sublime do silêncio e da escuta.**

Brasília, 2020

MARIA DA GUIA CAROLINA RODRIGUES RIBEIRO

**ENTRE O PROCESSO CRIATIVO E O ESPETÁCULO:  
a importância sublime do silêncio e da escuta.**

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

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Almeida Castro.

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia), autoria de Maria da Guia Carolina Rodrigues Ribeiro, sob o título: **ENTRE O PROCESSO CRIATIVO E O ESPETÁCULO: a importância sublime do silêncio e da escuta**, apresentada como requisito para obtenção do grau de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, em 29 de Maio de 2020, defendida e aprovada pela banca examinadora abaixo citada:

---

Orientadora: Profa. Dra. Rita de Almeida Castro (Ida – CEN – UNB)

---

Profa. Dra. Alice Stefânia Curi (Ida – CEN – UNB)

---

Profa. Dra. Fabiana Marroni Della Giustina (Ida – CEN – UNB)

## DEDICATÓRIA

À mim mesma, por resistir.

## AGRADECIMENTOS

Não poderia ter escrito este Trabalho de Conclusão de Curso sem a companhia, apoio e reflexões de várias(os) estudosas(os) do Teatro e de outras áreas do conhecimento. Aqui, exponho meus mais sinceros agradecimentos.

Com muito carinho e orgulho, agradeço à Roberta Kumasaka Matsumoto, que preocupou-se com a turma de formandos descrita aqui, ajudou-nos com nossas dificuldades, alimentou nossos sonhos, identificou em mim algo de belo dentro das proposições coletivas e todas as vezes, nos instigou a ver universos, ao invés de planetas.

Um agradecimento especial à minha encantadora orientadora, Rita de Almeida Castro que brilhantemente me acompanhou, me auxiliou, me ouviu e entendeu o que eu queria como artista, antes mesmo que eu pudesse me encontrar nesse percurso, ao relatar as experiências que me passaram e me tocaram.

Agradeço carinhosamente à Alice Stefânia, por todos os momentos de aprendizado, parceria, confiança e amabilidade e porque, por meio do trabalho, permitiu que atrizes e atores em formação, pudessem aprender a trabalhar melhor em coletivo.

Gentilmente, agradeço à Fabiana Marroni, por fazer parte desse rito de passagem, extremamente importante e necessário. Obrigada por acompanhar o grupo de estudantes em formação, na banca examinadora da peça *Contração*, em julho de 2019 e por mais uma vez, se dispor a ouvir, entender os processos individuais e grupais e contribuir com o meu crescimento como artista.

## RESUMO

Esta pesquisa é o resultado de uma investigação sobre a importância de processos colaborativos para a formação de atrizes e atores. O trabalho divide-se em duas vertentes: uma de estudo sobre processos de criação em grupo, com foco em processos colaborativos e outra sobre as experiências desta pesquisadora nas duas últimas disciplinas de formação do curso em Interpretação Teatral. Após uma discussão sobre criações artísticas em grupo sob o olhar da professora Cecília Almeida Salles e sobre processos colaborativos no Teatro sob a perspectiva de grandes referências teatrais, como Adélia Nicolete, Antônio Araújo, Stela Fischer e Rafael Ary, para associar às minhas experiências no fim da minha formação em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília em dois processos de grupo. Ao afirmar a dimensão positiva de processos colaborativos para a formação de artistas da cena, identifica-se a importância sublime da escuta para trabalhos em coletivo, em qualquer formato.

Palavras-chave: Escuta; Processo Colaborativo; Criações em Grupo; Experiências; Formação de atores; Diplomação em Artes Cênicas.

## **ABSTRACT**

This research is the result of an investigation into the importance of collaborative processes for the formation of actresses and actors. The work is divided into two aspects: one on the study of group creation processes, focusing on collaborative processes and the other on the experiences of this researcher in the last two training disciplines of the course in Theater Interpretation. After a discussion about artistic group creations under the eyes of Professor Cecília Almeida Salles and about collaborative processes in the Theater from the perspective of great theatrical references, such as Adélia Nicolete, Antônio Araújo, Stela Fischer and Rafael Ary, to associate with my experiences at the end of my training in Theatrical Interpretation at the University of Brasilia in two group processes. By affirming the positive dimension of collaborative processes for the formation of artists in the scene, one identifies the sublime importance of listening for collective work, in any format.

Keywords: Listening; Collaborative Process; Group Creations; Experiences; Formation of actors; Diploma in Performing Arts.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>CAPÍTULO 1</b>	
1.1 Processos de criação em grupo .....	12
1.2 Processos colaborativos no teatro .....	16
<b>CAPÍTULO 2</b>	
2.1 Primeira criação cênica do grupo de formandos .....	20
<b>CAPÍTULO 3</b>	
3.1 Segunda criação cênica do grupo de formandos .....	47
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	63
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	70
<b>ENTREVISTAS</b> .....	71
<b>ANEXOS</b> .....	73
Anexo I .....	73



## INTRODUÇÃO

Essa pesquisa objetiva a reflexão sobre a importância pujante de processos colaborativos com escuta na formação de atrizes e atores. Para isso, a investigação divide-se em duas vertentes: a primeira é a análise de processos de criação em grupo, com foco maior em criações colaborativas e em seguida, o acompanhamento de uma turma de estudantes nas duas últimas disciplinas do curso de Interpretação Teatral da Universidade de Brasília, em semestres diferentes, que escolhem trabalhar por meio de processo colaborativo.

Para a conclusão do curso, as(os) formandas(os) precisariam criar dois espetáculos, um em cada semestre ou o aprofundamento do primeiro espetáculo, no semestre seguinte. Como qualquer disciplina, há formas de avaliar o desempenho das(os) formandas(os). As avaliações feitas no fim dos dois semestres, foram realizadas de acordo com a análise pessoal dos participantes durante os processos de criação e a análise dos “produtos” apresentados no final de cada semestre, as peças. A pesquisadora em pedagogia do teatro, Ingrid Dormien Koudela, expõe uma breve explicação sobre as diferenças entre processo e produto.

A ideia de processo está ligada à instauração de procedimentos que favoreçam a experimentação teatral. O produto está vinculado à configuração de formas cênicas, com base em processos de investigações cênicas. No âmbito educacional, muitas vezes o produto teatral ainda é encarado como algo menor, de valor insignificante para o aprendizado dos alunos (2015, p. 144).

Para uma boa formação de atrizes e atores em diversos espaços de formação e inclusive, na Universidade de Brasília, são levadas em consideração, as experiências durante o processo e durante as apresentações da obra artística. O grupo de estudantes em formação que estava comigo durante o fim da Graduação, cada um(a) com distintas trajetórias artísticas, se encontrou no segundo semestre de 2018 e no primeiro semestre de 2019, com diferentes diretoras em cada processo. Antes que os processos de experimentações, pesquisas e criações começassem, o coletivo de atrizes e atores, expõe seu desejo em trabalhar por meio de processo colaborativo e essa aspiração é concedida por ambas as professoras diretoras.

O objetivo dessa análise, com diretoras diferentes, não é a comparação das metodologias de trabalho das professoras ou dos processos de criação das/os estudantes e sim, a reflexão sobre a eficácia de se trabalhar por meio de processo colaborativo para uma boa formação de atores e atrizes. Formação essa, que permita horizontalidade das funções de laboração e estimule a escuta no ambiente de trabalho. Neste caminho, o conceito de processo colaborativo apresentado no primeiro capítulo, fortalece este estudo.

O conceito de processo colaborativo é visto de formas diversas por artistas, estudantes, pesquisadores e grupos de teatro. Observa-se, no primeiro capítulo, como alguns artistas pensam sobre as definições de processo colaborativo, como trabalham coletivamente e adaptam suas atividades de acordo com seus desejos em coletivizar as funções de trabalho ou partilhar com os outros trabalhadores suas próprias funções na construção cênica.

No segundo capítulo analiso o grupo de atores em formação no primeiro semestre de criação juntos, com direção da Professora substituta do Departamento de Artes Cênicas, Vancléia Porath. Nessa verificação, identifica-se dificuldades coletivas em trabalhar a partir dos desejos das outras pessoas no grupo, dificuldades em estabelecer uma escuta ativa e de focar a atenção do trabalho coletivo, na criação cênica. Após descrever o processo criativo da turma, sob minha perspectiva, entrei em contato com os sete atores e atrizes, integrantes desse grupo de formandos para que eles compartilhassem suas experiências comigo para acrescentar a esse Trabalho de Conclusão de Curso e com a nossa professora Vancléia Porath, que desejou um bom estudo e trabalho, contudo se recusou a falar. Ouvir suas vozes, a partir de uma mesma situação, vivida por todos, fortalece alguns aspectos da minha própria experiência e abre outros, que poderiam iniciar novos processos investigativos para a formação em Interpretação Teatral.

Trechos dessas entrevistas são acrescentados no corpo do texto para justificar algumas falas, para mostrar o mesmo acontecimento a partir de outra perspectiva e para permitir que outras vozes do grupo sejam ouvidas por meio deste Trabalho de Conclusão de Curso. Inicialmente pensamos, eu e minha orientadora Rita, em deixar as entrevistas disponíveis em anexo, mas preferimos não expor tanto alguns(as) estudantes, apesar de suas autorizações para fazê-lo. Para aqueles que aceitaram dar seus depoimentos pessoais, foi feita a mesma pergunta: Como foi a sua experiência durante a primeira disciplina de formação? Deve-se observar que, alguns alunos referem-se a disciplina, chamando-a de Diplomação 1 em seus discursos, apesar de o nome da disciplina ser Projeto em

Interpretação Teatral, mas que era conhecida assim por muitos alunos do curso. As entrevistas foram feitas separadamente, entre os meses de outubro e novembro de 2019 e com durações diferentes, variando entre 20 minutos e 4 horas.

No primeiro semestre, o espetáculo *A Sagração da Primavera* estava em processo de criação, mas após um momento caótico, falta de escuta e a impossibilidade de que os desejos individuais pudessem coexistir com a criação do espetáculo, o grupo reiniciou suas produções e criou um outro espetáculo nas últimas semanas do semestre. O espetáculo, de nome *Tentativa 453*, foi apresentado em dezembro de 2018, no Teatro Helena Barcelos, no Departamento de Artes Cênicas na Universidade de Brasília.

O terceiro capítulo expõe o mesmo grupo de estudantes (com a exceção de um estudante, que entrou na disciplina sem ter experienciado o semestre anterior ao lado da turma), com direção da Professora efetiva do Departamento de Artes Cênicas, Alice Stefânia. A experiência da turma de formandos, com relação ao semestre anterior, deixa a energia do grupo em alerta, mas estes, são surpreendidos pela condução da diretora Alice e conseguem estabelecer parcerias, alcançar uma escuta ativa e desempenhar um bom trabalho por meio de processo colaborativo, na última disciplina de formação em Interpretação Teatral. O espetáculo, *Contração*, foi apresentado em julho de 2019, no Espaço Cena, na cidade, Asa Norte, em Brasília e depois de alguns meses, participou do Festival Nacional Cena Universitária de Brasília, em novembro de 2019.

Mais uma vez, entrevistas foram feitas entre os meses de outubro de 2019 e fevereiro de 2020 com os atores do grupo, atores que foram convidados posteriormente para a apresentação do espetáculo *Contração*, no festival Cena Universitária Nacional de Brasília e com a diretora Alice Stefânia. A mesma pergunta foi feita a todas(os): Como foi a sua experiência durante a segunda disciplina de formação? As entrevistas foram feitas, mais uma vez, separadamente com cada estudante e suas falas tiveram durações distintas com relação às entrevistas referentes a primeira criação, com falas entre 5 e 20 minutos cada. Para a atriz e o ator que participaram da adaptação da peça, para o Festival, foi feita a pergunta: Como foi estar no grupo para a apresentação do espetáculo *Contração* no Festival *Céu*?

As reflexões feitas nesta pesquisa nos fazem pensar no teatro e suas múltiplas capacidades, na importância de processos colaborativos durante a profissionalização de atores e atrizes com a escuta como ação impulsionadora para criações, respeito entre os

trabalhadores cênicos e como caminho potente para a diminuição de conflitos e facilitadora para que acordos sejam feitos e para que todas(os) as(os) trabalhadoras(es) se vejam dentro do processo criativo e da obra teatral, mesmo num trabalho com muitas vozes e pensamentos coexistindo.

## **CAPÍTULO 1**

### **1.1 – Processos de criação em grupo**

O Teatro é uma linguagem artística compartilhada. Podemos entender esse partilhar de várias formas: uma obra cênica dividida com o público por meio de apresentações, em sua construção, necessita de uma ideia, um tema ou uma dramaturgia, o que nos leva a literatura e aos pensadores de textos, roteiristas e dramaturgos. Os espetáculos teatrais têm tempos e sonoridades, o que leva os artistas a pesquisarem e trabalharem com músicos e sonoplastas. Dificilmente encontramos artistas que trabalham sozinhos desde o pensamento da obra, construção e execução. O Teatro é uma arte que dialoga criativamente com outras artes desde sua origem e a eficácia de seu trabalho se dá com coletivos que se escutam.

Interesso-me por criações artísticas em coletivo e a complexidade de suas relações. Criar com a possibilidade de várias interações e visões sobre o mundo é complexo, mas como alguns grupos conseguem dialogar para executar seus trabalhos com primor? Como produzir um ambiente criativo que possibilite a singularidade, a diversidade e que propicie caminhar para o desconhecido de uma forma exitosa? Quais os possíveis modos de organização dos processos de criação que se dão nas relações entre as pessoas?

Para refletir sobre os diferentes modos de organização de trabalho dos processos em equipe e suas complexidades, Cecília Almeida Salles, professora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC – SP) analisou diferentes coletivos no cinema, na música, no teatro e na dança numa conversa sobre as experiências das pessoas nesses grupos e suas relações durante os ensaios, reuniões e apresentações.

Ao examinar como são construídos esses agrupamentos de pessoas, identificou que alguns grupos foram formados pelo conjunto de afinidades e são mais fixos, alguns são formados apenas para a construção de um determinado trabalho, outros têm sua estrutura mais mutável e assim por diante.

Há no entanto, outros casos em que processos em equipe surgem por necessidade de alguns sujeitos, como o caso dos coletivos de fotografia e de arte visuais. São artistas que atuam em manifestações artísticas de natureza mais individual e que saem em busca, por motivos mais diversos, de ações coletivas. Às vezes em processos de interações, visando um projeto comum, outras só compartilhando fisicamente um espaço de trabalho, como ateliês, e/ou expositivo, ou caminhadas, como em coletivos de fotografia (SALLES, 2017, p. 29).

Salles reconhece que os indivíduos situados nas múltiplas interações e possibilidades, necessitam trabalhar com autonomia aliada aos diálogos com os outros agentes. Para mim, a autonomia necessária para o trabalho em grupo é impulsionada a partir desses diálogos. Não adianta trabalhar com autonomia em um grupo sem ouvir as outras vozes, é uma atitude que dificulta criar conexões entre os trabalhos, assim como ouvir os integrantes do grupo e não desempenhar seu trabalho individual. Para a construção da obra (teatro, dança, cinema, música, hibridismos artísticos e entre outras e outros) a comunicação atenciosa é necessária. É a partir do diálogo atencioso que as ideias podem ser conectadas, colocadas em prática com o interesse e a participação de todas(os).

As relações humanas criam e desenvolvem as formas de trabalho em grupo. Qualquer tipo de relacionamento precisa de diálogo, escuta, liberdade e respeito para prosseguir com saúde e afeto. No ambiente de trabalho espera-se que essas relações gerem, além de boa convivência, um resultado, um projeto, uma obra. As criações têm conflitos de ideias e a construção de outras, há confrontos e encontros amigáveis e a obra sofre interferências das emoções e das relações no grupo.

Ao pensar nas relações em grupos, equipes ou coletivo de pessoas, nos deparamos com um fato: todas as pessoas desses núcleos têm seus processos e interesses individuais. Dependendo do objetivo da equipe, os métodos e aspirações de trabalho de cada um podem ser mais ou menos aproveitados. Mesmo com essas proporções incertas, os caminhos pessoais de cada integrante, constituem e dão forma ao processo/trabalho coletivo.

Ao discutir os processos em geral, observo a impossibilidade de se estabelecer uma separação entre o artista e seu projeto artístico de natureza ética e estética, ou mesmo os princípios que direcionam sua ação artística. Projeto e artista estão imbricados de modo vital e estão sempre em mobilidade (SALLES, 2017, p.45).

Durante o trabalho coletivo algumas decisões devem ser tomadas e os objetivos precisam de mais definição na constante transformação que o trabalho exige. Nesses alinhamentos e decisões, podem haver discordâncias. Salles reconhece alguns momentos negativos nos processos em grupo, que acontecem quando os membros exercem poder sobre outros e os momentos positivos ocorrem quando, nessas situações, os membros estimulam a integração ao invés da dominação.

Acredito que, muitas vezes, nessas situações de conflito de ideias, o(a) responsável pela obra artística precisa posicionar-se para instaurar um ambiente favorável que desafie a equipe a pensar em conjunto sobre o trabalho, responder respeitosamente as propostas dos componentes do grupo e oportunizar a troca de ideias ao invés de, no caso das minhas experiências no primeiro semestre de criação, multiplicar os desentendimentos, potencializar as tentativas de experimentação, mesmo sem expectativas de que algo se configure em parte da obra e silenciar os integrantes do grupo.

Salles afirma que as relações de tensão fortalecem a flama do grupo. As dificuldades ao longo dos processos, como tomadas de decisão, reação do público, dificuldade de horários para ensaio, ordenamento de critérios da obra e a busca de disciplina geram aflições diversas, mas podem potencializar a criação e simultaneamente gerar bloqueios. Sentimentos, emoções e sensações físicas dos artistas alimentam positivamente ou negativamente os processos e, na medida em que a intensidade das emoções diminui ou se intensifica, a criação é modificada. No movimento cotidiano de diálogos, relações e sensibilidades, Salles, pensando na criação da obra artística, identifica que, apesar das dinâmicas do grupo, devemos refletir sobre como essas relações são transformadas em arte.

As criações tornam-se mais complexas quando são feitas em grupo. No Teatro, quando, por algum motivo que foge do controle do grupo, um ator deve ser substituído, temos que lidar com as surpresas do novo. O ator substituto não interpretará o personagem como o antigo ator. Assim como nenhum integrante interpretará um personagem como faria outro ator. Na Dança, cada bailarino tem um estilo de movimentação (sua identidade expressiva no corpo em forma de movimentos). As(os) artistas precisam buscar alternativas para dialogar e trabalhar coletivamente apesar das surpresas.

Salles me faz pensar que no Teatro, o espetáculo, muitas vezes, reflete como foi o processo, como os artistas se posicionaram na montagem e que, se seu trabalho foi disciplinado, sua cena, durante a apresentação, terá a repercussão correspondente. Bom, no Teatro não existe equação perfeita, não é totalmente lógico. Se você foi mal durante os ensaios e irresponsável com o seu grupo de trabalho, sua cena ou *performance* em cena pode ser incrível. Essas possibilidades me fazem rir, porque já vi essas suposições acontecerem, mas, acredito que, se você, como artista da cena, se propõe a estudar, ensaiar, escutar as(os) outras(os) participantes do processo criativo para o aperfeiçoamento de seu trabalho individual e coletivo, as chances de ter um bom desempenho em cena, são maiores. A pouco eu disse que não era totalmente lógico, sim, é um pouco lógico, mas não por completo.

Segundo Salles, no cinema as funções são mais hierarquizadas e no Teatro há processos com papéis mais horizontalizados, como nos processos colaborativos, onde as equipes são propositivas e os projetos pessoais devem ser concentrados para uma finalidade comum.

Ao descrever os diferentes modos de trabalho Salles encontrou estruturas coletivas, colaborativas e cooperativas em diferentes contextos nos grupos analisados e percebeu que os agrupamentos de pessoas têm diferentes formas de entender e trabalhar a definição desses processos. Sobre processo colaborativo, apresenta o Grupo Teatro da Vertigem sob direção de Antônio Araújo, em que as funções artísticas são móveis e os artistas são contaminados pelas criações dos outros.



## 1.2 – Processos colaborativos no teatro

Reconheço os processos colaborativos no Teatro como os mais próximos a essa ideia de coletividade ou mais próximos de um trabalho coletivo bem organizado. Os processos colaborativos, os descrevo assim, no plural, porque cada grupo teatral pode escolher trabalhar esse conceito de várias formas, como afirma a pesquisadora e dramaturga Adélia Nicolete:

(...) é importante lembrar que não há, nem nunca houve, um padrão a ser seguido no que se refere à criação coletiva ou ao processo colaborativo. Em relação a este último, à parte a constante presença do trinômio dramaturgo-diretor-atores, cada equipe desenvolve seu próprio método de trabalho e as pesquisas sobre o processo avançam em número e qualidade (2002, p. 324).

Os processos colaborativos também podem ser vistos como modos de criação compartilhada, segundo o diretor do Teatro da Vertigem, Antônio Araújo. Assim o diretor descreve o início do processo colaborativo no Brasil:

A expressão processo colaborativo começou a ser usada na segunda metade da década de 90 dentro de um contexto de retomada do movimento de teatro de grupo na cena paulistana. O retorno dessa perspectiva grupal, que aparece quase como um contraponto à hegemonia do encenador no teatro brasileiro da década anterior, vai, pouco a pouco, ganhando uma dimensão nacional. Não que os grupos tenham deixado de existir após a década de 70 – entre outros coletivos importantes e atuantes nesse período, poderíamos destacar o Grupo Galpão, o Imbuça, o Ponkã ou ainda o Ói Nós Aqui Traveiz – mas o forte da produção teatral nacional orbitava em torno dos encenadores. São, desse período, montagens importantes de Gerald Thomas, Ulysses Cruz, Bia Lessa, Gabriel Vilella, entre outros (2008, p. 57).

Araújo também afirma que os processos colaborativos no Teatro surgiram após os processos coletivos:

Fruto direto da criação coletiva das décadas de 1960 e 1970, o processo colaborativo constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos (2015, p.48).

Para Antônio Araújo, a criação coletiva era um processo experimental onde todos os participantes do grupo refletiam coletivamente sobre a construção de um espetáculo. Pretendia-se fugir do padrão do teatro clássico, da condução do espetáculo a partir do texto teatral. Todos sugeriam e criavam nessas áreas, mas sem funções estabelecidas. Havia um modo de liberdade e intercessão plurilateral, contudo, essa falta de hierarquia tornou-se um problema por não haver objetivos claros e prazos a serem cumpridos. Mesmo que o grupo chegasse num resultado estético eficaz, se perdia pela falta de repetição e sistematização de experiências. O diretor muitas vezes era necessário para organizar as ideias e tomar decisões, assim a aspiração de um coletivo criador não era eficientemente desempenhado.

Nicolete, acredita que os caminhos criativos do processo colaborativo não são distantes dos percursos assumidos pela criação coletiva e que ambos os processos dizem respeito a pesquisas coletivas, que se consolidam na proporção em que os grupos permanecem juntos e continuam seus trabalhos. Afirma que as diferenças entre processos coletivos e colaborativos são maiores na direção e dramaturgia que criam e recriam as proposições para a cena. A dramaturga acredita que a relação dramaturgo-diretor é ainda mais importante no processo colaborativo do que no processo coletivo em benefício do espetáculo.

Na criação coletiva, essa integração diretor-dramaturgo era mais tênue, até porque o texto nascia do conjunto e a atividade do responsável pela dramaturgia era mais de alinhar, juntar e adequar os materiais individuais num todo interessante e coerente – mesmo dentro de uma incoerência proposital (NICOLETE, 2002, p. 323 e 324).

Até o século XX, anterior aos processos coletivos e colaborativos no Teatro, a principal metodologia de criação de espetáculos era baseada em texto, direção e atuação, mais conhecida como Teatro clássico ou tradicional, onde os artistas e técnicos objetivavam a execução de um bom espetáculo, cada um em sua função. Atores tendiam a colocar todas as suas pesquisas no trabalho de atuação, o diretor concentrava seus estudos em sua direção, o dramaturgo em seu texto e assim por diante. Esse pensamento direcionado apenas nessas funções podia propiciar uma alienação da visão do todo e das outras especificidades que um espetáculo requer.

Stela Fischer, pós-doutoranda em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas, interessa-se pela atividade grupal de grupos brasileiros a partir do século XX e concentra sua atenção em processos coletivos e colaborativos para entender suas influências nas formas grupais em nossa contemporaneidade. Para Fischer, a preponderância histórica do teatro grupal que predomina atualmente no Brasil, teve suas raízes nos processos ocorridos a partir do início de 1960, onde os artistas buscavam um diálogo artístico com as tensões político-sociais como possibilidade de abalroamento e sobrevivência.

Durante as criações coletivas, os grupos permitiram-se a experimentar materiais, novas dinâmicas de composição de cenas e revisar seus preceitos de organização de trabalho.

Nessa paisagem, a escritura dramatúrgica e cênica, mesmo quando partindo de um texto preexistente, ou com um dramaturgo presente durante a elaboração do ato cênico, eram criadas coletivamente, a partir prioritariamente das improvisações e interlocuções com os atores. A ordenação e modulação do material coligido nas improvisações e trabalhos realizados em sala de ensaio para a construção da encenação competiam ao diretor que também teve sua função redimensionada (FISCHER, 2010, p. 35).

Os grupos teatrais participavam ativamente dos trabalhos uns dos outros para colaborar com as criações individuais e para integrarem seus trabalhos em conjunto. Assim os atores eram dramaturgos, cenógrafos, etc... Essa iniciativa de designar mais funções aos artistas veio por necessidade, mas permitiu mais qualificação dos artistas em outras áreas do trabalho artístico e possibilitou a transformação dos olhares e concepções para as cenas teatrais em diálogo com outras linguagens artísticas, como a *performance*, por exemplo.

Processos colaborativos e outras formas de criação em coletivo, como, por exemplo, processos de criação coletivas, possuem muitas características similares em suas organizações de trabalho por objetivarem uma criação com participação do grupo. Talvez, por isso, muitas companhias teatrais nomeiam seus trabalhos de colaborativo para identificar suas proposições coletivas, mesmo sem uma definição concreta das características dessa forma de trabalho ou conceito. Para Stela Fischer, foi possível

identificar o processo colaborativo no teatro de grupo brasileiro a partir dos procedimentos utilizados pela maioria das companhias teatrais da atualidade:

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre o ator, diretor, dramaturgo e demais artistas sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente da criação e aglutinação de seus integrantes. Essa dinâmica propõe um esmaecimento das formas hierárquicas de organização teatral, embora com imprescindível delimitação de áreas de trabalho e delegação de profissionais que as representem. Ao estabelecer um organismo no qual todos os responsáveis pelos diversos campos partilham de um plano de ação comum, o trabalho em equipe baseia-se no princípio de que todos têm o direito e o dever de contribuir com a finalidade artística e manutenção das equipes de trabalho. Seu caráter processual delega à obra uma moldagem que vai se desenhando conforme a sua elaboração em conjunto, a partir do cruzamento das diferentes áreas, desde o momento inicial até o encerramento das apresentações, considerando também o público como colaborador desse complexo coletivo e aberto (2010, p. 61-62).

Entendo o processo colaborativo no Teatro como a união de diretores, atores, técnicos, figurinistas, e entre outros para a criação de um espetáculo. Essa união tem as funções de todos os trabalhadores estabelecidas, mas permite que pessoas de outras funções interfiram criativamente na composição e execução de outras partes que não as suas, originalmente. Em outras palavras, é o diálogo criativo entre artistas e trabalhadores do Teatro que permite trocas igualitárias e enriquecedoras para a criação e execução do espetáculo.

“O processo colaborativo requer uma conduta de criação profícua e dialógica, por exigir de cada artista, independentemente da função desempenhada, que se desempenhe para ajudar os outros companheiros no momento de criação” (ARY, 2015.p. 2). Para que seja possível um teatro colaborativo é preciso escutar todas as vozes, ser solícito aos outros companheiros na criação artística, todos os participantes devem estar inteirados da obra como um todo, ultrapassar os limites de sua função específica, interesse para aprender, atitudes éticas e disciplina no trabalho, permitir que haja liberdade para todos e pensar no processo criativo e no espetáculo ou apresentação artística como protagonista de seus trabalhos.

## CAPÍTULO 2

### 2.1 Primeira criação cênica do grupo de formandos

Aqui descreverei a minha experiência na disciplina Projeto em Interpretação Teatral, quando um grupo de alunos, prestes a concluir o curso em Interpretação Teatral na Universidade de Brasília, se encontrou nessa disciplina, no segundo semestre de 2018 para criar o primeiro espetáculo juntos, num processo que requeria a criação de dois espetáculos, ou o aprofundamento deste primeiro espetáculo, no semestre seguinte. No primeiro semestre juntos, o espetáculo *Tentativa 453* foi criado por esse grupo de estudantes e direção. O segundo espetáculo foi criado no primeiro semestre de 2019, na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral, que é relatada no próximo capítulo.

Há distintas formas de trabalho para cada grupo e nessas várias configurações de laboração possíveis, pode-se coletivizar todas as funções de trabalho, como direção e encenação, ou nenhuma delas. Para referir-se a ordem coletiva dos grupos, é necessária uma análise perspicaz e atenta. Como estive desde o início da união dessa turma e permaneço analisando seus modos de trabalho, criações artísticas e aprimoramento, farei uma descrição da minha experiência como participante, atriz em formação, professora de Teatro e pesquisadora.

Para Jorge Larrosa Bondía, doutor em Filosofia da Educação, pensar sobre nossas experiências não é relatar o que nos passou, mas sim tomar consciência de nós mesmos e do que nos acontece. Entre todas as situações que nos passam, há aquelas que nos tocam.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que nos correm: requer parar para pensar, parar para olhar, para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (2002, p. 25).

Pensando na descrição de Larrosa, sobre o que é necessário para que algo nos aconteça, afirmo que durante a disciplina de Projeto em Interpretação Teatral, mantive-

me atenta as falas das minhas e meus colegas e da diretora, refleti sobre nossas práticas, fiz questionários e entrevistas com o grupo, fui paciente e respeitei nossos tempos e espaços. Em alguns momentos descreverei a minha experiência na terceira pessoa do singular para criar um distanciamento meu sobre o processo, em outros descreverei em primeira pessoa do singular para apropriar-me das minhas perspectivas e na terceira pessoa do plural para legitimar minha participação nesse grupo sem me vitimizar dentro do processo ou me culpabilizar sobre os acontecimentos. Fomos um grupo e todos os grupos são complexos, cada integrante tem suas particularidades, desafios e fascínios.

Esse grupo de atrizes e atores em formação, decidiu ser dirigido e orientado pela professora substituta do Departamento de Artes Cênicas, Vancléia Porath por meio de processo colaborativo durante a disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (MPAC), ministrada pela professora efetiva do Departamento, Roberta Kumasaka Matsumoto. Durante a disciplina de MPAC, desenvolvemos pesquisas conjuntas sobre os temas individuais de cada aluno em suas investigações para os Trabalhos de Conclusão do Curso de Interpretação Teatral e dos temas do espetáculo que seria criado com a professora Vancléia no semestre seguinte.

Em junho de 2018, antes do primeiro semestre de montagem do nosso grupo de estudantes, que começaria em agosto de 2018, nos reunimos com a Professora Vancléia Porath, que nos dirigiria e contamos com a presença da Professora Roberta Kumasaka Matsumoto para mediar nossa conversa e ideias. Ao pensar as possibilidades de montagens Cênicas, o Grupo apresentou à diretora Porath os textos: *A Morta*, de Oswald Andrade; *Do Desejo*, de Hilda Hilst, *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues e *Pedra de cantaria*, de Graça Vilhena. Afirmamos que gostaríamos de criar um espetáculo com autores brasileiros por meio de processo colaborativo. Além das sugestões de texto, apresentamos as palavras encontradas pelo grupo para orientar a definição do texto e a construção da obra: Vida, Solo, Contraste e Ritmo.

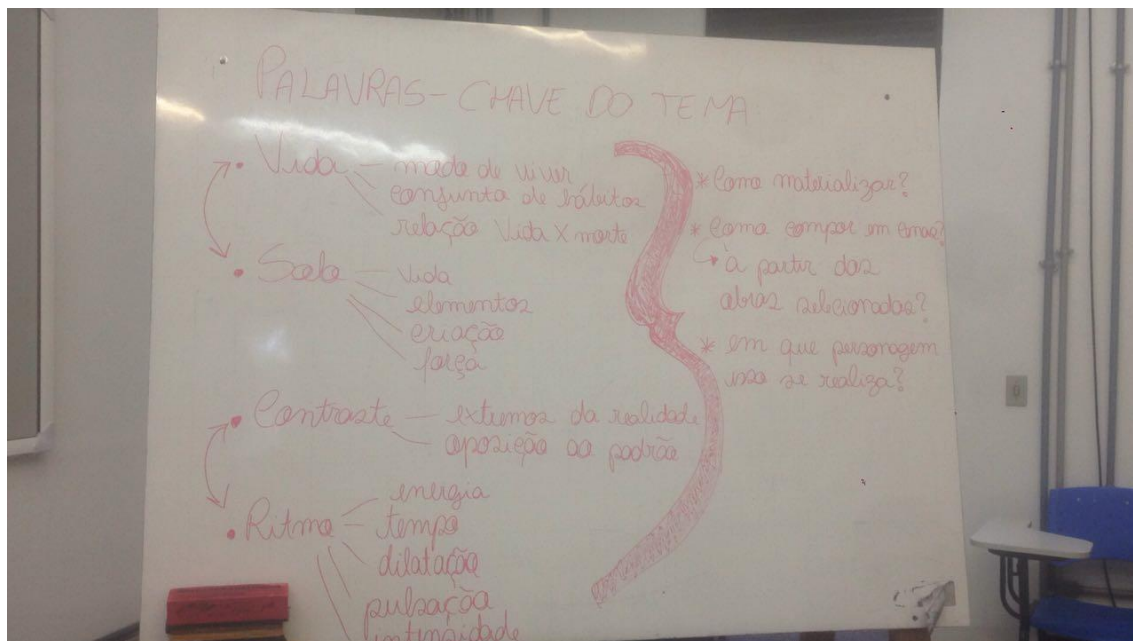


Foto 1 – Palavras-chave, fotografia de Mari Lotti, maio de 2018.

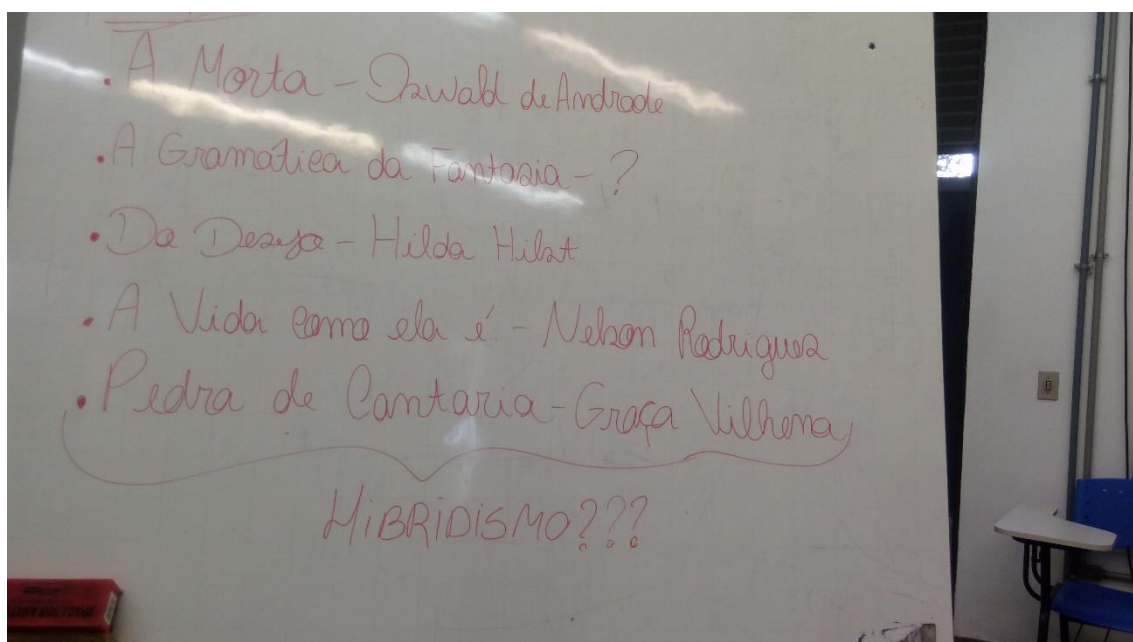


Foto 2 – Dramaturgia, fotografia de Mari Lotti, maio de 2018.

A diretora escolhida para a direção agradeceu ao convite, disse que estava bastante feliz com a turma, com as palavras chave propostas e os textos. Afirmou que, apesar de ser mais próxima a linguagem da dança, gostaria de montar um espetáculo teatral. Propôs que entre os dias 13 e 16 de agosto de 2018, na primeira semana de aula, fizéssemos um

Workshop criativo com ela. Na segunda semana, estruturaríamos as ideias que surgiram na semana anterior e as respostas de cada um, seriam dadas no palco, ou seja, virariam cenas. Porath nos fez uma pergunta: O que eu quero trabalhar em mim? E pediu que tentássemos responder esse questionamento por meio de uma cena, já no nosso primeiro encontro (primeiro dia de aula). A diretora pediu que pesquisássemos o trabalho de alguns artistas e companhias que ela se inspirava, para decidir que tipo de linguagem trabalharíamos: Companhia Brasileira de Teatro de Curitiba, espetáculo *Isso te interessa?*; Companhia Hiato, espetáculo *O Jardim*; a artista Janaína Leite, espetáculo *Conversas com meu pai*; espetáculo *Festa de separação*; as artistas Lia Rodrigues, La Ribot e Livia Almodovar.

Nos primeiros encontros no início do semestre, a turma fez apresentações individuais de cenas para que os outros integrantes pudessem conhecer um pouco de cada um, já que não éramos um grupo de atrizes e atores que escolheram trabalhar juntas(os) e sim estudantes em formação, de semestres e trajetórias artísticas diversas que se encontraram para finalizar as três últimas disciplinas do curso, com exceção da estudante Bruna Martini e do estudante Zé Reis, que não participaram da disciplina MPAC. Após essa fase, trocamos textos e sugerimos ideias do que poderia ser o espetáculo de apresentação e enquanto isso, eu observava o posicionamento de cada participante e do grupo como um todo.

Depois de algumas semanas de trabalho criativo e pesquisas em andamento, identifiquei que as pessoas no grupo tinham o desejo de trabalhar juntas e de maneira coletiva, mas o clima competitivo entre alguns artistas havia se instaurado no grupo e fugia do que se pensava sobre processo colaborativo.





Foto 3 – Experimentações em grupo, fotógrafa(o) não identificada(o), agosto de 2018.

No nosso primeiro encontro, no dia 13 de agosto de 2018, a diretora propôs alguns acordos: nos encontraríamos de 9h às 12h45 de segunda a quinta, horário regular da disciplina. Havia a possibilidade de nos encontrarmos às sextas, sábados e domingos, de acordo com a necessidade da montagem e com aviso aos estudantes na semana anterior aos ensaios nesses dias. A turma deveria levar objetos de cena, figurinos, diferentes tipos de comida para experimentações no Teatro Helena Barcelos e deveriam priorizar as cenas com a utilização de objetos ou adereços, porque a diretora não gostava de cenas com cenografia minimalista, segundo ela. Ela dizia que gostava do caos em cena. Gostava da estética de vários tipos de materiais em cena, plantas, acessórios pessoais, materiais de construção, roupas e entre outros. Segundo a diretora, esses materiais, objetos e tipos de comida não precisariam ter uma lógica com outros materiais já escolhidos para a cena, o que era mais importante era a estética do caos. Dentro de suas exigências para a criação, o grupo precisava falar sempre quando algo no processo o incomodasse. A diretora relatou que já havia passado por outras experiências em que o grupo não se posicionou durante o processo e no fim, as pessoas estavam exauridas por determinadas decisões em grupo que não foram acordadas devidamente. Os atores que quisessem, deveriam pesquisar sobre *Terapia Ayurveda* (uma terapia indiana milenar que utiliza técnicas de massagem, nutrição, aromaterapia, fitoterapia, dentre outras técnicas, como método de

diagnóstico, prevenção e cura, baseada nos estudos do corpo, alma e mente) especialidade da diretora. Todos os participantes do grupo deveriam se sentir responsáveis pelo processo e entender que nada dentro das construções coletivas “é pessoal” e que, se algo o estimula de forma negativa, devíamos conversar, porque não nos conhecíamos bem. Ela dizia que o horário de encontro para a montagem do espetáculo de conclusão de curso, deveria ser para discutir Teatro e não para falar das pessoas que estavam no trabalho artístico e nem das supostas relações afetivas. Não era permitido falar mal de qualquer professor, incluindo a própria diretora. Porath sugeriu que baixássemos o aplicativo Cíngulo nos nossos celulares para possivelmente tratar algumas angústias e cuidar da saúde emocional, porque, segundo ela, as(os) estudantes de Teatro estavam cheios de problemas sentimentais. O aplicativo permite aos usuários terapia guiada, fazer teste de personalidade, reflexões sobre suas características pessoais e sessões com áudios e vídeos. A turma de estudantes não entendia bem as instruções que a diretora dava sobre terapia clínica para a criação cênica. Muitas vezes, ela nos convidava para fazer uma consulta com ela.

(...) depois de ouvir os dois lados, dos alunos e da professora, senti que o lado da docência, tentou fazer daquilo tudo uma terapia e teatro não é terapia. Pode ser terapêutico, mas não é lugar para resolver problemas pessoais. Acho que no teatro, você não está ali para jogar seus problemas na frente das pessoas. Você está ali por um propósito e nesse sentido, perdemos o propósito (BORELI, Yasmin. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

Porath colocou outras restrições e enquanto a turma permanecia atenta a fala da nova diretora, ela sugeriu que mudássemos as palavras-chave da criação do espetáculo Vida, Solo, Contraste e Ritmo, para: Sol, Mar, Solo, Devagar e Ritmo sem uma explicação. O grupo, pensando na troca das palavras que os orientariam, começou a conversar sobre essa possível intervenção. A diretora afirmou que essas palavras tinham mais sentido para o grupo e que ela já havia pensado muito nessa alteração para a montagem do espetáculo. Apesar dessa mudança acontecer sem uma explicação conceitual da diretora, o grupo confiou e aceitou.

Após refletir sobre as exigências da diretora, nós perguntamos sobre como poderíamos iniciar o processo criativo e se as sugestões feitas em junho, (na primeira

reunião) ainda seriam válidas. Porath pediu que nos concentrássemos em levar objetos, comida, roupas e acessórios para a próxima aula e em chegar no horário combinado, que o resto surgiria no caminho, e quem, por qualquer motivo, tivesse um atraso de 10 minutos, levaria falta no primeiro horário (cada dia de ensaio tinha dois horários). Afirmou que atrasos a deixariam irritada, inclusive com relação a nota no fim do semestre, mas é importante ressaltar, que, apesar dessa fala da diretora, o horário da disciplina mudou muito nas primeiras semanas, por decisão dela. “A diretora disse que o horário da aula deveria ser escolhido pelo grupo e cada um escolheu o seu horário. Foi uma das piores decisões” (BAUER, Jackson. Fala dita pelo estudante em entrevista feita por esta pesquisadora, 10 de dezembro de 2019). Assim como afirmou o estudante Jackson Bauer, para Giovanna Pamplona, outra estudante, a mudança constante de horários, prejudicou o grupo e condução da diretora na disciplina de criação:

Hoje eu vejo que as discordâncias se intensificaram, porque a Vanceléia não soube conduzir a turma e muitas vezes não soube se impor como professora. Faltou firmeza dela com relação a limites, principalmente com relação ao horário. Quanto mais nós percebíamos que era permissível e maleável, fomos afrouxando nossa responsabilidade cada vez mais (PAMPLONA, Giovanna. Fala dita pela estudante durante entrevista feita por esta pesquisadora, 12 de novembro de 2019).

O segundo dia de aula começou com uma briga entre uma atriz e um ator. Uma das atrizes havia se atrasado e não gostou que o ator que a viu chegar atrasada, relatasse isso a diretora. A atriz estava preocupada porque teria que faltar alguns dias, já que viajaria para apresentar uma outra peça teatral. Essa foi a primeira grande briga. Eu, que sempre chegava mais cedo e outra atriz, que estava organizando os aparelhos de som, músicas e outros materiais para a aula, naquele momento, seguramos os dois e esperamos a diretora chegar. A professora pediu que nos organizássemos no Teatro com nossos materiais para começar a experimentar e pediu que levássemos tudo o que estávamos sentindo para a cena. Apesar de ter percebido o clima de tensão entre a atriz e o ator que estavam brigando, ela pediu que eles se resolvessem em cena e se fosse preciso, deveriam usar os materiais de outros colegas. Enquanto os dois atores estavam em confronto, as atrizes que ainda estavam em cena tiveram que tentar amenizar a confusão cenicamente, mesmo com objetos voando no Teatro de forma agressiva. Esse desentendimento deixou o grupo em estado de estresse durante um bom tempo.

Para o terceiro dia, a diretora pediu que escrevêssemos o que gostaríamos de trabalhar em nós mesmos para desencadear em um tema individual. Os temas que surgiram para mim foram: feminismo, relacionamentos, conexões, o movimento do mar, relações amorosas e familiares, relacionamentos abusivos, maternidade, orientação sexual e educação. Após o encontro desses possíveis temas que chegaram para cada estudante, cada um deveria apresentar uma cena, com parte desses temas em conexão para o grupo, com no máximo 10 minutos de duração.

Apresentei um monólogo de uma mãe que perdeu o filho, vítima de agressão física na escola por ser gay e após uma grande surra, suicidou-se. O grupo conseguiu ver os meus temas em cena e as minhas referências, a diretora disse que a cena estava linda, mas que poderia ser mais bem trabalhada se houvesse mais movimentação física. Essa foi a primeira vez que ficou claro o afastamento da professora da linguagem verbal ou com falas para a criação cênica. As cenas sem fala eram as que ela aplaudia. Em outros momentos do semestre ela rejeitou experimentações e cenas com falas sem uma explicação conceitual ou objetiva para o espetáculo, ela apenas dizia que preferia ver os corpos em movimento.

Sei que, naquele momento da montagem, não éramos dançarinos, assim, o processo de criação da *Sagração da Primavera* foi um pouco complicado. Porque tínhamos que pensar como bailarinas e bailarinos com a exigência da direção (LARISSA, Ana. Fala dita pela estudante durante entrevista feita por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

O relato da estudante, Ana Larissa, apesar de estar situado no contexto da criação do primeiro espetáculo *A Sagração da Primavera*, justifica a minha afirmação sobre os interesses pessoais da direção. Ela estava sempre inclinada a gostar das cenas que não possuíam fala e deixava essa apreciação pessoal bastante evidente. Nesse momento de apresentações individuais, outra cena de uma das atrizes, tinha falas e a diretora pediu que a cena fosse mais limpa porque tinha muita informação falada. Outro ator arriscou-se a tocar um instrumento e a diretora disse que gostava de músicos para a peça e em muitos momentos o colocou como músico e não como ator. Uma das estudantes escolheu uma cena dançada e a diretora amou. Uma outra estudante, nesse mesmo dia, apresentou uma performance com uma hora e meia de duração. A diretora não disse nada sobre a cena, só pediu que na próxima vez, a apresentação tivesse o mesmo tempo que a dos

outros. Assim como, com os outras(os) estudantes, ela, após assistir as cenas, as dirigiu. Com os atores que eram mais ligados ao Teatro e que apresentaram cenas com falas, ela pediu que trocassem de cena, que experimentassem outra coisa e para aqueles que dançaram ou performaram, ela pediu que eles lembrassem desses movimentos para acrescentar ao espetáculo em construção, mesmo que este não estivesse definido. As decisões eram tomadas por ela, sem consultar o grupo e sem justificar as decisões de acordo com o processo criativo ou com o espetáculo.

Vancléia Porath nos apresentou a metodologia para trabalho colaborativo nas artes que ela usava, chamada *Ciclo RSVP* e decidiu que trabalharíamos por meio dele. Porath não nos orientou onde buscar informações sobre essa metodologia. As informações que se seguem, sobre o Ciclo, foram descobertas pelo grupo de estudantes pela internet.

O *Ciclo RSVP* foi criado por Lawrence Halprin no fim dos anos 60, com a colaboração da coreógrafa Ann Halprin. *Resources* (recursos necessários para a cena), *Score* (lista de afazeres e demandas da cena), *Valuaction* (avaliação das demandas para a cena ou da *performance* em questão) e *Performance*. Essas quatro divisões do processo não objetivam resultados e sim orientam as pessoas envolvidas na dinâmica da construção de significados do trabalho, apesar do ciclo não possuir uma ordem de pensamento ou observação. Poderíamos começar a trabalhar a performance e depois os recursos, por exemplo.

Fizemos o Ciclo com a diretora uma vez e depois fazíamos instintivamente. Antes de todas as aulas, fazíamos o *Ciclo RSVP* e/ou após as experimentações individuais ou em grupo. Dentro dessas improvisações e propostas de cena, a nossa diretora nos dava algum *SCORE*, ou seja, nos dava ordenamentos para seguir. Nas duas semanas seguintes, o *score* era a pergunta: O que eu posso fazer por você? Essa pergunta deveria ser respondida em cena. Alguns atores e atrizes em formação se empenharam a fazer partituras corporais, textos ou propostas de cena, mas todas as experimentações foram rejeitadas. Com o *score*/pergunta, apesar nas inúmeras experimentações, nada proposto pelos atores se manteve depois de 15 dias de investigações artísticas. Apenas o que a diretora encontrava com o *score*, ficava para a criação. O grupo estava exausto e desmotivado procurando algo que fizesse os olhos da direção brilharem. Depois desse momento de investigações, os *Ciclos RSVP*, deixaram de ser prioridade no processo, segundo a direção.

Eu penso que, quando você é diretor, ou diretora e quer uma linha específica para trabalhar, como nossa diretora quis, a partir do momento que você elege essa linha e a ensina para o trabalho, tem que mantê-la. Nossa diretora não manteve os ciclos durante o processo e, apesar de que, ela tenha escolhido trabalhar com processo colaborativo desde o início, nós não estávamos trabalhando por meio de processo colaborativo, se foi um processo colaborativo, eu desconheço (BAUER, Jackson. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 10 de dezembro de 2019).

A diretora decidiu que queria fazer um espetáculo onde houvesse um jantar.

Nós não precisávamos de uma mesa no espetáculo, mas a diretora queria a mesa em cena para dar uma sensação de que o palco não estava vazio. Desde MPAC ela falava do espetáculo dela, que tinha um jantar e não estava interessada no que nós queríamos fazer, infelizmente, ela só queria realizar as suas próprias vontades (BAUER, Jackson. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 10 de dezembro de 2019).

A ideia de ter comida de verdade em cena a deixava super feliz. Depois de algumas experimentações com comida que iam parar no chão, nos cabelos e dentro da madeira do Teatro, sugeri a nossa orientadora que, antes de decidir sobre o jantar, tentássemos deixar claro qual era o objetivo para estar num jantar. Se estaríamos num jantar natalino, de aniversário, de um casamento, por exemplo, para que começássemos a pensar nas nossas relações em cena. A diretora concordou e pediu que levássemos fotos para a próxima aula. As fotos de cada integrante do grupo não precisavam ter nenhum tema em comum, mas a partir delas, o grupo devia propor imagens com o corpo.



Foto 4 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Mari Lotti, Zé Reis, Jackson Bauer e Giovanna Pamplona, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 5 – Exercício das fotos, de baixo para cima, Ana Larissa, Mari Lotti, Diara Selch, Yasmin Boreli e Bruna Martini, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.





Foto 6 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Mari Lotti, Diara Selch, Giovanna Pamplona e Bruna Martini, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.

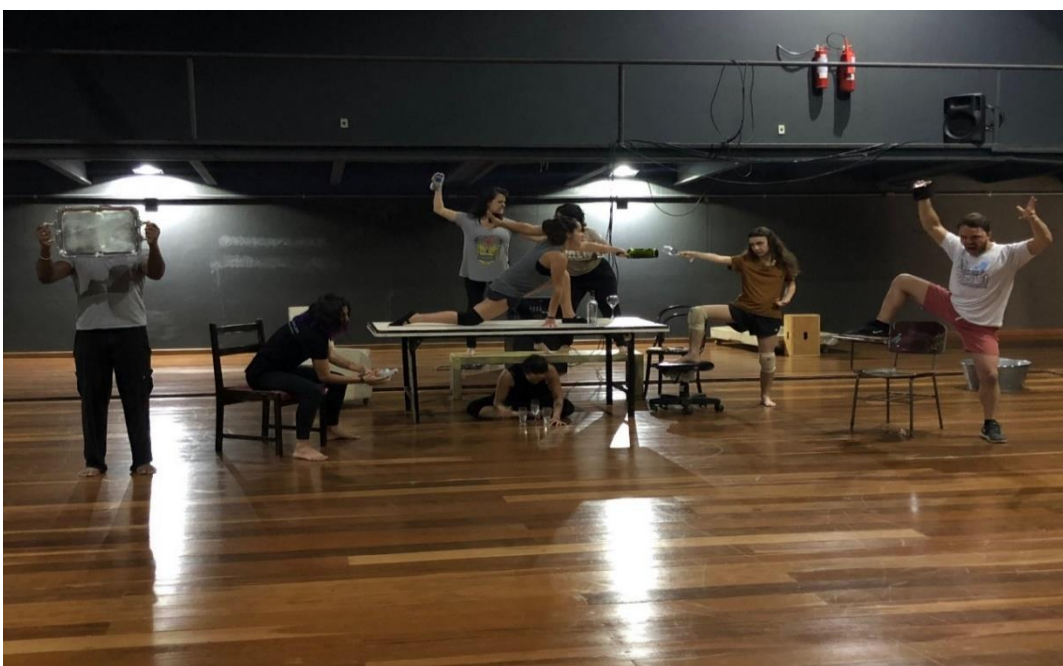


Foto 7 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Jackson Bauer, Mari Lotti, Diara Selch, Giovanna Pamplona, Yasmin Boreli, Ana Larissa, Bruna Martini e Zé Reis fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.





Foto 8 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Yasmin Boreli, Mari Lotti, Diara Selch, Ana Larissa, Bruna Martini, Zé Reis, Giovanna Pamplona e Jackson Bauer, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 9 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Giovanna Pamplona, Jackson Bauer, Bruna Martini, Diara Selch, Mari Lotti, Ana Larissa, Yasmin Boreli e Jackson Bauer, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 10 – Exercício das fotos, da esquerda para a direita, Zé Reis, Mari Lotti, Bruna Martini, Ana Larissa, Giovanna Pamplona, Diara Selch, Yasmin Boreli e Jackson Bauer, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.

A diretora pediu que esquecêssemos as imagens criadas e apesar de ter nos ajudado a construí-las, pediu que levássemos os textos abandonados anteriormente, os mesmos sugeridos na nossa reunião inicial em junho, com a presença da professora Roberta Kumasaka Matsumoto. Porath afirmou que, após perceber grande desconexão entre as cenas nas fotos acima, e que, segundo ela, essa desconexão acontecia porque o grupo não sabia trabalhar junto, ela decidiu que a escolha de um texto conduziria a turma a um trabalho coletivo e não com interesses extremamente díspares. Éramos estimulados o tempo todo a pensar individualmente e desta vez, foi possível o reconhecimento da importância das decisões coletivas.

Apesar de trabalharmos cada vez mais sozinhos e sem conexão de ideias para o espetáculo, na tentativa de minimizar os atritos e desconfortos relacionais no coletivo, a diretora propunha dietas para os atores, chás matinais, levava óleos e essências naturais para os ensaios e construiu um momento de massagem coletiva entre os atores. Reconheço esses aspectos satisfatórios da direção, que buscavam formas de trabalhar com o coletivo a partir de suas experiências.

Após grande conversa sobre os textos e a diretora não se sentir estimulada sobre a utilização de nenhum, um dos atores, que também era bailarino, sugeriu a montagem da *Sagração da Primavera*. Porath nos contou que, montar a *Sagração da Primavera* seria a realização de um sonho para ela e assim, nos compeliu a escolher essa obra, com muita insistência.

Parte das(os) estudantes não gostaram da imposição da diretora com relação a escolha da montagem, mas todas(os), independentemente de suas aspirações pessoais, permitiram-se pensar e trabalhar juntas(os) na construção do espetáculo. “Nesse momento de muita poda da direção, o grupo se sente pressionado a escolher a *Sagração da Primavera*, que tinha mais diálogo com a diretora, com interesse na linguagem da dança” (MARTINI, Bruna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019). Estávamos exaustos em tentar agradar a direção e de sermos compelidos a fazer terapia com ela, como ela sugeria constantemente, apesar de ser uma proposta tentadora, levando em consideração duas atrizes da turma que eram terapeutizadas por ela e que tinham um tratamento diferenciado. Elas podiam faltar e chegar atrasadas sem penalidades. Essas relações de privilégio intensificavam os atritos em grupo.

A *Sagração da Primavera* foi um espetáculo de dança clássica, que estreou em 29 de maio de 1913, no Théâtre des *Champs-Élysées*, em Paris, com composição musical do russo Igor Stravinsky e coreografia do bailarino e coreógrafo russo Vaslav Nijinsky. O público reagiu negativamente a obra por fugir dos padrões do balé clássico e evidenciar as relações de poder e sacrifício humano. Atualmente, *A Sagração da Primavera* é uma das mais influentes músicas do início do período moderno.

O espetáculo é dividido em dois atos: a adoração da terra e o sacrifício. Os dois atos contam o percurso de uma menina escolhida para ser sacrificada, para que seu povo tenha uma colheita abundante. A garota é entregue a uma divindade primaveril por meio de um ritual pagão.

*A Sagração da Primavera*, com mais de cem anos de existência e dezenas de montagens no mundo todo, também teve a direção da coreógrafa e bailarina russa Pina Bausch, em 1975. Uma grande característica da encenação de Bausch era a utilização da verdade de cada bailarino em cena. De suas visões de ser e estar no mundo. Fabio Cypriano, professor com livre docência em Comunicação e Artes pela PUC-SP, destaca

uma frase dita por Pina Bausch sobre sua metodologia de trabalho: “Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move” (2005, p.27).



Foto 11 – Imagens do espetáculo *Sagração da primavera*, direção de Pina Bausch em 1975, fotografias de Nir Arielli.

Grande parte do grupo, baseou-se na montagem de Pina Bausch, para suas pesquisas de movimento, alguns integrantes guiaram-se pelos espetáculos de outros diretores, já que a professora Porath, pediu que cada um seguisse o caminho que quisesse com relação ao espetáculo de referência. Cada estudante devia seguir a direção de seu interesse, mesmo que não houvesse diálogo com as pesquisas de outras(os) graduandos para a criação do espetáculo. A diretora chamava sua orientação de permitir que cada estudante escolhesse um diretor ou diretora de “dar autonomia a cada integrante do grupo”, quando, infelizmente, isso intensificava a competitividade no grupo.

Nosso espetáculo aproximava-se de uma linguagem artística híbrida, como a Dança-teatro de Pina Bausch. Baseamo-nos nos 36 minutos da versão do espetáculo de Pina Bausch, disponível na internet e por decisão da direção, usávamos terra, assim como na versão do espetáculo da bailarina russa, Pina Bausch e diferentes tipos de folhas que faziam parte da pesquisa terapêutica da nossa professora. Sujávamos muito o Teatro com terra e folhas, mas sempre limpávamos o espaço após os ensaios. Conseguimos criar cenas coletivas e com a implementação dos interesses de cada integrante. A turma criava em parceria e a direção permitia sorrisos entre o grupo ao estimular a pesquisa de movimentos individuais que se relacionavam umas(uns) com as(os) outras(os) e com a obra. Nosso processo de criação em *A Sagração da Primavera* era potente, esteticamente bonito, tinha

objetivos individuais e coletivos claros e havia conexão entre as cenas criadas em coletivo. Em alguns momentos da montagem, recebíamos *scores* que fugiam um pouco dessa ambiência mais coerente que havíamos construído, como a não utilização de roupa no espetáculo. Metade da turma ficava nua e a outra metade decidiu ficar vestida. Afirmo que essa escolha fugia desse momento positivo do grupo, porque não havia justificativa coerente para a decisão da direção, da não utilização de roupa. Quando algumas(uns) estudantes perguntavam sobre o figurino, ela dizia que achava bonito e que isso bastava para ela como diretora.

Na *Sagração da Primavera* eu me via fazendo coreografia e copiando os movimentos de outras pessoas. Percebi que nós não conversávamos sobre os motivos que nos levavam a fazer aqueles movimentos. Entendia o que estávamos fazendo, mas não o porquê. Não via sentido. Parecia que o que a diretora achava bonito, nós tínhamos que fazer. Mas dentro de uma Universidade, creio que devemos desenvolver também o nosso senso crítico, estético e nossa individualidade e ao mesmo tempo, aprender a compor com ela em um conjunto de pessoas. Insisti algumas vezes e perguntei para a professora, qual o sentido daquilo e ela me respondia “Você que não é da dança, não entende, porque para mim o movimento não precisa de um sentido, o sentido é o próprio movimento”. Eu não entendia porque os nossos questionamentos sobre o processo tinham que ser tratados de uma maneira tão rasa e como se qualquer discordância estética, política, ou qualquer ponto de vista que não estivesse de acordo e confluindo com a direção, era dado como “uma pessoa negativa” para o trabalho, ou uma pessoa que não estava entendendo. Foi claro que, qualquer atrito, dúvida, qualquer passo em falso, ao invés de um passo errante, era o próprio erro em si. Isso foi pego como uma ofensa pela direção, como se a visão dela fosse inquestionável (MARTINI, Bruna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

Assim criamos o primeiro ato com as oito cenas do espetáculo:

<b>Cenas do primeiro ato</b>	<b>Minutagem de início da cena</b>	<b>Minutagem do fim da cena</b>
Cena 1 - Adoração da terra	zero minutos da música	até os 3 minutos e cinquenta segundos



Cena 2 - Augúrios primaveris e dança das adolescentes	3 minutos e 51 segundos	7 minutos e 35 segundos
Cena 3 - O rapto	7 minutos e 36 segundos	8 minutos e 54 segundos
Cena 4 - Círculos da Primavera	8 minutos e 55 segundos	9 minutos e 24 segundos
Cena 5 - A sagração	9 minutos e 25 segundos	12 minutos e 52 segundos
Cena 6 - O jogo das cidades rivais	12 minutos e 53 segundos	15 minutos e 10 segundos
Cena 7 - O cortejo do sábio	15 minutos e 11 segundos	15 minutos e 32 segundos
Cena 8 - A dança da terra	15 minutos e 33 segundos	15 minutos e 56 segundos



Foto 12 – Cena 1, estudante Diara Selch, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 13 – Cena 4, da esquerda para a direita, Giovanna Pamplona, Zé Reis, Diara Selch, Mari Lotti e Yasmin Boreli, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 14 – Cena 1, estudantes Mari Lotti e Diara Selch, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.



Foto 15 – Cena 1, estudantes Mari Lotti e Diara Selch, fotografia de Vancléia Porath, setembro de 2018.

Faltava apenas o segundo ato para que o espetáculo ficasse pronto, com as quatro cenas: Círculos místicos das adolescentes (onde a garota escolhida para morrer seria selecionada), A glorificação da escolhida (uma dança em coro em volta da protagonista), Evocação dos ancestrais e A dança sacral (solo de dança da escolhida).

Durante a criação da primeira cena do segundo ato, como foi descrita acima, a diretora instalou um clima de competitividade entre o grupo, aflorando os ânimos e propagando os atritos. Algumas pessoas no grupo, queriam muito fazer o solo da “escolhida” e passaram a brigar com todos os atores e atrizes por motivos pessoais e a colaboração permitida no primeiro ato, não teve continuidade.

Tivemos várias falhas e eu acho que, para mim, é mais importante entender o porquê essas falhas aconteceram. A falha eu identifico de toda uma estrutura administrativa e da coordenação do nosso Departamento e dos docentes. A nossa turma saiu e os problemas continuam os mesmos. Tem outras turmas com problemas. Então, como a culpa pode ser dos alunos? A falta de apoio que tivemos durante o curso inteiro, resultou na nossa Diplomação 1. Na nossa turma, tinham alunos com personalidades muito fortes, inclusive eu e isso fica bem mais evidente durante todo o processo. A nossa professora, a Vancléia foi desencorajada pelos outros professores a orientar a nossa turma e isso mostra, de novo, a falta de apoio. Ela teve suas dificuldades, mas



não foi ela que preparou os alunos da nossa turma durante os quatro anos de curso. Isso tudo culmina na formação de estudantes egoístas ou egocêntricos (SELCH, Diara. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 20 de novembro de 2019).

Problemas já existentes no processo foram intensificados: a falta de compromisso com o trabalho e a impermanência dos acordos estabelecidos inicialmente. Não podíamos chegar atrasados, mas chegávamos; devíamos avisar e justificar as faltas anteriormente, mas isso não ocorria dessa forma; precisávamos conversar sobre nossas escolhas artísticas, sobre o processo e nossos objetivos, mas não nos escutávamos e estávamos mais preocupados com nossas sugestões criativas do que com as dos demais proponentes; preferíamos apontar as atitudes de outras pessoas que não correspondiam com nossas vontades do que procurar juntos, soluções possíveis para alinhar as ideias de todos, sem contar as inúmeras conversas sobre o que poderia ser o trabalho, sem a experimentação dessas ideias.

Antônio Araújo afirma que as funções artísticas de cada indivíduo no coletivo devem ser determinadas pelo grupo de acordo com os interesses de cada um, logo no início do processo, para que o diálogo entre as funções seja fluido, contudo, isso não foi possível com esse grupo. As funções foram determinadas pela direção e muitas vezes no fim do processo.

Por exemplo, o diálogo ocorre entre funções já definidas e assumidas desde o início. O trabalho de criação só se inaugura, de fato, a partir desse pacto previamente estabelecido. Ou seja, o grupo, por meio de consenso – ou endosso – define a ocupação de cada área artística, segundo o interesse e a habilidade dos integrantes ou convidados (ARAÚJO, 2015, p. 49).

De acordo com a perspectiva de Araújo, afirmo que a horizontalidade que um processo colaborativo necessita, não aconteceu em muitos momentos do semestre. A falta de escuta, de diálogo e a não horizontalidade nas funções e decisões artísticas foram fundamentais para a dilatação dos problemas. Quando estávamos prestes a finalizar os 50% de realização do semestre, na estação primaveril, no dia 2 de outubro de 2018, uma das atrizes, Bruna Martini, pediu ao grupo e a direção que, antes do ensaio, conversássemos sobre algumas questões. Contou que não se sentia motivada a continuar

na criação do espetáculo *A Sagração da Primavera* porque não se sentia feliz em nada com relação a obra e sugeriu que mudássemos a dramaturgia do espetáculo porque o que estávamos criando não correspondia com os seus desejos como artista.

Eu gosto muito da Bruna, Mari, você sabe, você conviveu. Vejo nela uma atriz incrível, mas hoje eu percebo que durante nosso primeiro processo criativo como coletivo, ela não tentou de verdade fazer o processo que tinha sido proposto. Por algum motivo ela preferiu fugir para um lugar que era confortável para ela, propondo o outro formato do espetáculo e acabamos cedendo por muitos outros motivos individuais (PAMPLONA, Giovanna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 12 de novembro de 2019).

Depois de grande conversa, a diretora decidiu mudar a dramaturgia, após a fala da Bruna, sem o consentimento do grupo e, nesse mesmo dia, uma das atrizes, a Ana, chorou muito e retirou-se do processo por estar afetando sua saúde mental.

Com a nossa turma, nesse primeiro semestre de montagem, faltou escuta em vários aspectos e foi um processo muito pesado. Eu senti que foi um processo violento, mesmo. Além da violência, acumulamos muito cansaço, era difícil acordar, levantar da cama para ir para a aula. Uma das coisas que eu reconheço como principal falha minha, foi que eu comecei a atrasar muito. Em um determinado momento, ficou insustentável para que eu estivesse lá. Eu não conseguia ir mais. Assim, eu preferi sair (LARISSA, Ana. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

A decisão da diretora foi a criação de um novo espetáculo com solos para todos os atores, assim como sugeriu a atriz Bruna. Nesse mesmo dia, sem uma explicação ou motivo claro, a produção do espetáculo, que era minha responsabilidade, segundo a ordem da diretora, foi transferida a outra pessoa, sem que o grupo acordasse essa decisão. O que infelizmente atrasou outras vertentes das apresentações. Assim como a produção, a direção, encenação e dramaturgia não dialogavam mais em conjunto até o último dia de aula.

(...) toda essa dinâmica de negociações é causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reconheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, em longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via (ARAÚJO, 2015, p. 50).

Não houve negociações e as individualidades foram maiores do que o senso de coletividade no trabalho coletivo. Em muitos momentos senti o desejo do grupo de coletivizar o processo, mas apesar disso, o modo de criação foi individualizado. “Mesmo sendo um trabalho em grupo, estávamos muito individuais em meio a um processo que era coletivo” (BORELI, Yasmin. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019). Não foi possível um espaço propositivo igualitário para todos. A ideia de processo colaborativo estava presente durante as falas da diretora, mas as decisões eram tomadas somente por ela e o grupo respondia de forma individualista, com ofensas por meio de suas ações cênicas e atitudes interpessoais, que em grande parte, valorizavam as escolhas individuais de cada um, sem pensar no espetáculo. O discurso que orientava a obra permitia a participação de todas(os) as(os) estudantes em formação, mas na prática, nas criações, suas vozes eram ignoradas. Em um processo colaborativo o exercício de escutar os outros trabalhadores para a criação e realização de um espetáculo é constante, mas no processo de não escuta em que esse grupo de atores estava com relação a direção, não posso dizer que foi um processo colaborativo. Houve tentativas de colaboração, mas não poderia definir esse processo como colaborativo conceitualmente.

Antônio Araújo descreve como o Teatro da Vertigem cria em processo colaborativo, com situações diferentes das quais acabo de relatar:

Pretendíamos garantir e estimular a participação de cada uma das pessoas do grupo, não apenas na criação material da obra, mas igualmente na reflexão crítica sobre escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos. Não bastava, portanto, sermos apenas artistas-executores ou artistas-propositores de material cênico bruto. Deveríamos assumir também o papel de artistas-pensadores, tanto dos caminhos metodológicos quanto do sentido geral do espetáculo (2006, p. 128).

Além de valorizar a participação de cada artista na criação, os processos colaborativos têm pessoas ou equipes que são responsáveis por determinadas funções e articulam seus pensamentos com outros núcleos artísticos e técnicos. Nessa disciplina de Projeto em Interpretação Teatral, não houve diálogo saudável entre as pessoas envolvidas no processo de criação sobre possibilidades para a cena, sobre o espetáculo e sobre a tomada de decisões necessárias. A criação individual poderia ter sido articulada com o conjunto de ideias do grupo, mas as tensões criadas dia após dia, ultrapassaram as necessidades do espetáculo e reverberaram nas relações pessoais e na cena teatral.

Antônio Araújo aponta três etapas indispensáveis para processos colaborativos no teatro: Etapa de livre exploração e investigação, Etapa de estruturação dramatúrgica e Etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo. A primeira etapa descrita por Araújo, no grupo de atores em formação foi feita, mas não foi executada de forma livre. Todas as cenas que fugiam do que a diretora gostava de ver no palco, eram descartadas apenas por gosto estético. Ela afirmava que suas referências poéticas eram mais relevantes para o processo que ainda estava em construção, mesmo sem nada definido. A segunda etapa foi a criação do primeiro ato da *Sagração da Primavera* que foi feita de forma colaborativa até ser substituída em paralelo ao clima de competitividade instalado no coletivo para a escolha do ator ou atriz que faria o solo final, a dança sacral.

Consigno perceber que nós começamos um momento maior de competição e de repente, tinha que ter uma protagonista e algumas pessoas queriam ser essa protagonista. O discurso da professora piorou esse momento: “O mais preparado vai ser o protagonista”, “O melhor ator vai ser o protagonista”. A diretora começou a instigar aquilo em pessoas que já eram muito competitivas. Enxergo que a Diara, a Yasmin e o Zé queriam esse papel. As coisas ficaram muito difíceis. A Bruna, do jeito dela, levou para o grupo que o que estávamos fazendo “não a afetava” e a Vancléia ficou irritada porque era algo que ela estava gostando muito. O grupo não entendeu o porquê do encerramento da criação da Sagração, só a Bruna queria e a gente precisou fazer os solos porque era o que podíamos fazer (BAUER, Jackson. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 10 de dezembro de 2019).

Essa excitação grupal minou as relações. O que seria a etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo, segundo Araújo, foi a nova criação teatral imposta ao grupo. O próximo espetáculo de formação se deu em um trabalho caótico estruturalmente, sem diálogos criativos. Em síntese, foi a estruturação de um novo espetáculo, sem nada do primeiro. Foi uma tentativa de deixar de lado nossas frustrações

consecutivas e que cresciam cada vez mais, eu, pessoa com diabetes, tipo 1, com processos lentos de cicatrização na pele, desenvolvo uma reação à esses estresses cotidianos, e sigo em tratamento até setembro de 2020. Segundo minha médica dermatologista, Dra. Weruska Homat<sup>1</sup>, o período de estresse vivenciado por mim nesse período, teve relação direta com minhas inflamações. Fotos dessa repercussão, estão no anexo I.

O Nome do novo espetáculo chamava-se *Tentativa 453*, uma sátira da situação em que estávamos vivendo, onde formulávamos tentativas infinitas para criar algo em grupo que não impulsionasse em discussões e desentendimentos.

O espetáculo *Tentativa 453* foi apresentado nos dias 3, 4 e 6 de dezembro de 2018 no Teatro Helena Barcelos no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. A obra cênica deveria ser constituída por um monólogo para cada artista e cenas em coletivo que interligavam essas cenas individuais. Em cada apresentação, cenas eram acrescentadas ou retiradas do espetáculo sem que os outros integrantes soubessem anteriormente. A obra foi a que mais sofreu prejuízos, pois não foi capaz de ser aprofundada e infelizmente foi apresentada de forma rasa aos espectadores. Não houve rigor da direção na seleção de material apresentado durante os ensaios. Até os 5 minutos anteriores às apresentações, cenas poderiam ser acrescentadas ou retiradas de acordo com a vontade das(os) estudantes.

Cada artista em formação criou um solo a partir de interesses individuais e não, necessariamente, precisariam de conexão com as outras criações. O meu solo foi uma adaptação da primeira cena da tragédia grega *Antígona*, escrita por Sófocles, onde a protagonista conversa com a irmã Ismênia sobre a decisão de buscar o corpo de seu irmão morto, Polinice, para ser enterrado dignamente. Minhas pesquisas começaram a partir de textos e relatos de mulheres que sofreram abusos sexuais, físicos, psicológicos e de cárcere privado. Busquei dados estatísticos do principal provedor de informações geográficas e estatísticas do Brasil, o IBGE O (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), pesquisei matérias nos jornais físicos e virtuais entre os anos de 2016 e 2018 e comecei a criar minha cena que questionava a realidade de abusos cometidos por homens contra as mulheres da mesma família. Depois de assistir minhas experimentações, a diretora sugeriu que eu escolhesse uma dramaturgia que contemplasse

---

<sup>1</sup>CRM- DF 18178

as minhas pesquisas ou que mostrasse mulheres fortes em contextos difíceis. Pediu que eu escolhesse uma cena entre as três tragédias: *Antígona*, tragédia grega de Sófocles, *A Tempestade* ou *Antônio e Cleópatra* (tragédias inglesas), ambas escritas por Shakespeare. A diretora afirmou que dessa vez gostaria de contemplar meus desejos em trabalhar com falas e disse que me ajudaria com a criação e assim o fez. Minha cena não tinha relação com outras cenas e cada ator partiu de interesses diversos. Dessa forma, sem diálogo, escuta, troca de ideias e parcerias, nosso espetáculo cada vez mais parecia um ensaio aberto, até mesmo em seu último dia de apresentação.

A dramaturgia, direção e encenação não caminharam juntas, sempre tiveram suas jornadas separadas, favorecendo cada vez mais seus distanciamentos. A cenografia foi designada a artista Yasmin Boreli, que criou o cenário sem o consentimento do grupo e na última apresentação do espetáculo, a cenógrafa mudou mais uma vez a composição cenográfica de surpresa, interferindo negativamente na atuação cênica do grupo. O figurino, não foi designado a ninguém e recebeu a instrução da direção, de que poderia ser o que quiséssemos e que, não necessariamente precisaria de uma apresentação anterior ao grupo, assim como a maquiagem. O espetáculo não foi pensado como protagonista de nossos processos e sim como uma passagem obrigatória para a conclusão do curso em Interpretação teatral. Na primeira apresentação para o público, no dia 3 de dezembro de 2018, a diretora deu um *Score* surpresa para uma das atrizes sem que o grupo soubesse. A atriz teria que comunicar ao público que outra atriz do processo não ganhou um prêmio de atuação que ocorreu na capital brasileira. A atriz que foi insultada, reagiu negativamente em cena e outras tensões foram estendidas no grupo.

Tem algumas coisas, durante nosso processo, que eu ainda não consigo compreender. Em algum momento da apresentação a diretora escreveu, em papelões, coisas que ela achava sobre os alunos e eles tinham que levar esses pedaços de papelão para a cena para mostrar para o público. No meu estava escrito: eu sou a Bruna Martini. Nos papelões dos outros estava escrito: atrasada, diabética, tudo o que ela achava sobre os alunos e no meu estava que eu, era eu. Houve também um momento da apresentação, que aconteceu o seguinte: eu estava participando do prêmio Sesc de Teatro Candango naquele ano e não ganhei. No dia seguinte, ela, sem avisar a ninguém, vai até a Yasmin, que era a pessoa que dava comandos no microfone, numa cena, e pede para essa atriz falar do prêmio Sesc para as pessoas me ridicularizarem. Esse foi um *score*, que era como a diretora chamava e aconteceu na estreia. Eu sei que eu não sou a melhor pessoa do mundo, que fui muito resistente, sei que a turma é muito resistente, mas vendo uma diplomação 2, com a

mesma turma, entendo que a gente pode até ser parte do problema, mas o problema não era nosso (MARTINI, Bruna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

O espetáculo seria apresentado no dia 5 de dezembro de 2018, mas após grande discussão depois da apresentação do dia 4, o espetáculo foi cancelado para que os ânimos se acalmassem e para que pudesse ser apresentado para a banca no último dia de apresentação.

Entre idas, voltas, frustrações e tentativas de recomeço, a ideia da *Sagração da Primavera* foi abolida da montagem. A partir de então, cada estudante ficou de meter-se no seu próprio mundo e mostrar cenas solo. Eu apresentei duas propostas à professora e ambas foram aceitas. Uma vez a Dudude Herrmann me disse que a gente cria solos quando não dá tempo de esperar pelo outro. No nosso caso, nem conseguíamos enxergar esse outro, tamanha era a violência professada. No fim, tentamos criar contornos que dessem sentido aos solos, mas a dificuldade de negociação impedia a existência de uma comunhão. As caminhadas tornavam-se cada dia mais solitárias, individualistas, sem mediação, sem liderança e, por fim, sem escuta. Quando não existe escuta, não há criação que se sustente (REIS, Zé, Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 11 de novembro de 2019).

A escuta é um impulsionador muito forte dentro das relações de ensino-aprendizagem, na criação, nas relações de trabalho no teatro colaborativo e durante o espetáculo. Assim como no processo de criação, o grupo não conseguiu estabelecer uma escuta ativa.

Ao trabalhar em grupo, muitas vezes as pessoas envolvidas estão concentradas em suas individualidades, mas têm momentos que nos unimos em prol de algo que é comum ao grupo, tanto nas ideias como nos objetivos.

Descrever como foi o primeiro semestre desse grupo de atores em formação é importante para pensar o que é um grupo e a necessidade de se criar coletivos com escuta para a articulação das ideias na criação de um espetáculo. Criar um ambiente de criação com as funções de trabalho, em diálogo constante e com horizontalidade, é um caminho possível se houver disposição para conversas, interesse em ouvir e tomar decisões objetivando o bom empenho do espetáculo e não priorizar suas próprias propensões.

## CAPÍTULO 3

### 3.1 Segunda criação cênica do grupo de formandos

Sabemos bem que uma mesma situação é experienciada de forma diferente para cada pessoa. Mais uma vez, descreverei o processo do mesmo grupo de formandos sob meu olhar, no segundo semestre de montagem, na disciplina Diplomação em Interpretação Teatral. Desta vez a turma não pôde escolher o professor ou professora que as(os) orientaria, assim, no primeiro semestre de 2019, o Departamento de Artes Cênicas designou a professora Alice Stefânia, recém chegada de uma licença, para conduzir as criações desse coletivo. Apenas um ator, que não acompanhou o processo de montagem e apresentações anteriores, estava agora no grupo, o Isaac Marques.

No primeiro dia de aula, a professora Alice foi bem objetiva e disse que não se interessava pelos acontecimentos ocorridos no último semestre com relação a turma e sim, no trabalho que poderíamos fazer. Assim, de forma empática e assertiva, as possibilidades de falar uns dos outros negativamente, foi minada e a atenção foi posicionada na criação do espetáculo. A turma estava sem fala, evitando falar e até se olhar.

A princípio foi difícil chegar, porque havia pouca expectativa de uma coesão grupal mais agradável em relação ao período anterior. Tudo começou carregado de marasmo, mesmo com confiança na Alice, uma diretora e professora com um tempo mais largo na UnB (REIS, Zé. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 30 de janeiro de 2020).

Alice Stefânia Curi, atriz, diretora, professora e pesquisadora, investiga a linha de pesquisa *Dramaturgias de ator*. Segundo ela “a dramaturgia de ator engloba diferentes procedimentos e poéticas, mas se relaciona à responsabilização, por parte do ator, de seus próprios processos de produção de presença e sentidos” (2017, p. 22). Para ela, a discussão desses processos é importante para que as atrizes e atores tornem-se conscientes de seus procedimentos na criação, suas escolhas e composições artísticas. Reconheço que durante nossos processos de pesquisa, interações e criações, estivemos dentro desta linha de pesquisa e amparados pelos ensinamentos da nossa diretora.



Para auxiliar-nos nas interações entre nossos gestos, estados e materiais que poderiam ser utilizados em cena, um dos primeiros exercícios que fizemos em grupo, chama-se Orquestra, exercício que a Alice aprendeu com Bonfitto. Nesse jogo cênico, a Alice nos propôs que uma pessoa fosse para o meio da sala e outras três pessoas, dariam indicações de fisicalidade, oralidade e sensações, cada uma. Há muito tempo o grupo não sabia o que era experimentar juntos. Na minha vez de ser conduzida pelas(os) colegas, durante o exercício, recebi indicações para falar em espanhol, pular corda enquanto respondia questões matemáticas, fizesse movimentos com espasmos musculares e imitasse uma criança. Esse exercício foi rememorado por mim na criação das minhas personagens mais para frente e ao invés de realizar questões de ordem lógica, uma das personagens que fiz, dizia os nomes dos países da América Latina.

Nos encontros seguintes, a nossa diretora nos fez experimentar um exercício que estimulava a atenção consciente do corpo, com movimentações percebidas pela pele, pelos músculos e por fim pelos ossos. Essas experimentações foram trazidas por ela, de modo reinventado, por provocações vividas com a artista Kania Dias.

A experimentação e o mapeamento de impulsos visando à produção de presença e dilatação, bem como as investigações acerca das relações entre impulso e ação, são essenciais à percepção e à ativação das potencialidades da corporeidade interna – muscular, óssea, nervosa, fluídica (CURI, 2017, p. 29).

A turma parecia muito feliz com a experimentação. Já era possível ver sorrisos e olhares afetuosos, mas havia uma pessoa insatisfeita. Nesse mesmo dia, após o exercício, uma das alunas, questionou a professora com relação a escolha da prática e disse que este experimento, “não a tocava” e que não via necessidade de fazê-lo. A turma já sabia o que estava por vir com relação a aluna, mas a Alice nos surpreendeu dizendo que ela traria exercícios não para agradecer, mas para nos ensinar outras formas de buscar caminhos e alternativas de criação e que alguns desses exercícios e jogos, iriam funcionar mais para algumas pessoas e menos para outras, mas que o jeito de descobrir, era apenas tentando. Dessa forma não tivemos mais questionamentos sobre a metodologia de trabalho da nossa professora e seguimos firmes com foco no trabalho.

Após esse período de experimentações, jogos teatrais e interações em coletivo, seguimos para um momento de pesquisas para a escolha de uma dramaturgia.

Algumas(uns) estudantes levaram textos que os interessavam, contudo, nos chamou mais a atenção os textos que a nossa diretora nos apresentou, do autor catalão contemporâneo, Esteve Soler. A professora Alice coordena o Grupo Teatro do Instante, ao lado da também professora do Departamento de Artes Cênicas, Rita de Almeida Castro. Alice e Rita encontraram juntas as obras de Soler numa viagem à Madrid, em 2013 e em comum acordo com o grupo, resolveram fazer algumas montagens após uma pesquisa aprofundada da dramaturgia. O Grupo fez a tradução de algumas obras, realizaram versões diferentes em diversos espaços em Brasília, uma versão em parceria com o artista João Brites e uma outra versão em Portugal. Com diversos prêmios e notório reconhecimento em outros países, Soler também conquistou nosso interesse para o trabalho. Os textos que escolhemos estavam divididos entre a primeira trilogia do autor, com obras *Contra o progresso*, *Contra o amor* e *Contra a democracia*. Também escolhemos textos de *Contra a Liberdade*, estes, da segunda trilogia do autor. Cada estudante teve a oportunidade de escolher duas cenas que lhe interessassem para trabalhar. Assim, pequenos núcleos de criação foram formados e a montagem se iniciou.

Após algumas discussões sobre os textos escolhidos, identificamos uma personalidade “infantilizada” nos adultos e uma “adultização” nos personagens mais novos. Essa observação, feita por muitas pessoas no grupo, nos fez decidir brincar com essa infância macabra que existia no universo das personagens como tema central da montagem. As entre cenas que ligariam as cenas maiores, também seriam criadas de acordo com o tema principal e a proposta era deixar que essas crianças reverberassem, hora ou outra, nas outras personagens.

Nosso próximo passo foi pesquisar e criar o Gráfico das Cenas, mas eu o chamava de Mapa das Cenas. Exercício de reflexão sobre os momentos mais marcantes de cada cena com possibilidades para criar movimentações, contrastes, marcações precisas e identificar os objetivos, desejos e estados físicos das personagens. Para realizar o mapa da cena, dividimos cada cena em blocos e os nomeamos como quiséssemos. A cena do Tumor, uma das cenas que eu fazia, por exemplo, tinha cinco blocos: bloco 1 – Frigideira, bloco 2 – Descoberta do monstro, bloco 3 – Entrevista no Globo de Ouro, bloco 4 – Plano de fuga e bloco 5 – Cantar pra subir. Após identificar e nomear os blocos, deveríamos indicar como as personagens estariam fisicamente, como estavam suas sensações e estados, que tipo de movimentação faziam em cada bloco e por fim o maior momento de tensão de cada personagem na cena.

Nos ensaios seguintes, improvisamos a partir dos textos e dos mapas das cenas. Muitas das experimentações improvisadas foram para a montagem de forma criativa. Continuamos ensaiando dentro do calendário que havíamos feito juntos. Esse calendário permitia que duas cenas da peça fossem acompanhadas pela diretora a cada dia, mas com uma condição: a diretora só veria as cenas, se os atores já tivessem trabalhado nelas anteriormente. Com essa obrigatoriedade, nossa turma passou a trabalhar mais individualmente, realizar ensaios extras e propor mais ideias para suas cenas. Assim, uma peça teatral nascia com trabalho coletivo e dedicação.

A Alice manteve seu discurso do começo ao fim. Ela foi transparente com a gente do começo ao fim. A ementa dela foi clara e se manteve. Trabalhou cada dia com os grupos, segundo nosso calendário e quem não tivesse com a cena decorada, não ia trabalhar (BAUER, Jackson. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 10 de dezembro de 2019).

Nem tudo o que acontecia era positivo dentro desse processo de trabalho em grupo. Ainda havia discussões, pessoas que chegavam muito atrasadas, que não apareciam no dia determinado para trabalhar a sua cena, pessoas que não concordavam com a ideia do outro por falta de identificação pessoal com a personalidade do proponente, colegas que não decoraram o texto até o último dia de apresentação e pessoas, que, muitas vezes, por estarem magoadas com o processo de montagem do semestre anterior, comprometiam-se a atrapalhar os processos criativos de outras pessoas. Em meio a essas atitudes eu resolvi procurar momentos de pausa, respiração consciente e momentos de silêncio.

Bem, o silêncio foi meu companheiro nesse semestre para auxiliar-me em meio ao caos. Ele veio até mim como amigo e por necessidade. Mas que silêncio é esse que eu estou dizendo? Eu falo do equilíbrio dos sons dentro de mim e fora de mim para trabalhar com esse coletivo de pessoas. A definição de silêncio é conhecida como a não reprodução de sons. Não é dessa definição literal que eu estou falando e não foi dela que eu me aproximei.

Para a minha investigação desse silêncio, mergulhei minhas inquietações nos estudos de Andréa Bomfim Perdigão, fonoaudióloga e eutonista paulista, que, para entender o silêncio entrevistou 15 pessoas de diferentes áreas do conhecimento que

relataram suas percepções sobre o que seria o silêncio a partir de suas experiências e convicções.

A partir das entrevistas, pude entender que, apesar da definição, a interpretação do que é o silêncio é única para cada pessoa ou a percepção dele. Atualmente estamos vivendo um momento marcado pela utilização de mídias digitais e com muita facilidade de acesso a informações do mundo todo em tempo recorde. Esse acesso cotidiano faz com que cada vez mais, estejamos mais acostumadas(os) com a agilidade de processos, busca de respostas e ruídos sonoros. Na minha turma de formandas(os), havia trabalho dessa vez, mas ainda existia ruídos sonoros, físicos e sentimentais que atrapalhavam o andamento do trabalho como um todo. Como ainda estávamos em grupo e precisávamos, mais uma vez, uns dos outros, esses movimentos ficavam evidentes para o grupo.

Em uma das entrevistas, o ator Pascoal da Conceição afirma que “O acontecimento do teatro é só para a gente poder se acalmar em relação ao fato de que todo mundo é diferente de todo mundo” (PERDIGÃO, 2005, p. 24-25). Pensei muito sobre esse depoimento dele e entendi que as diferenças de cada artista nesse contexto de criação ainda eram um problema para o grupo. Todas as vezes que momentos de tensão aconteciam eu buscava o silêncio, ou seja, o equilíbrio dos sons e continuava a trabalhar. Aos poucos eu senti esse silêncio em outras pessoas. E não que ele tenha surgido em outras(os) por minha experimentação, mas talvez por necessidade nelas(es) também.

Cada pessoa no grupo, tentou focar mais em si e pensou também em formas de sair menos machucado nesse processo e foi o que deu certo. A gente notava menos gritaria e mais trabalho. Foi o que eu percebi (SELCH, Diara. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 20 de novembro de 2019).

Na metade do semestre, a turma já estava mais alinhada energeticamente e a peça *ContrAção* foi tomando forma e sim, de modo colaborativo. Decidimos o nome juntos, dividimos as funções para cada estudante e em conjunto, ajudávamos mais uns aos outros com escuta e compromisso para o bem do nosso grande objetivo: a peça.

Nossas criações para o espetáculo foram bastante coletivas. Tentei aproveitar ao máximo suas proposições, trabalhando sempre a partir do que eles traziam de propostas. Acredito que conseguimos transformar a energia da turma e alcançamos um *ethos* de grupo (CURI, Alice. Fala dita pela professora em debate aberto após a apresentação do espetáculo

*Contração* no Festival Cena Universitária de Brasília, 16 de novembro de 2019).

A Bruna, uma das atrizes, junto com a Alice, organizou a dramaturgia de acordo com as cenas e as entre cenas, O Isaac, nosso ator novo no grupo, ficou responsável pelo figurino, Yasmin organizou a produção, eu não tive nenhuma função específica, assim como minhas colegas Diara e Giovanna. Jack e Zé, também não tinham funções específicas, mas, em um acordo coletivo, nos comprometemos a acompanhar os processos das outras cenas com compromisso e auxiliar as pessoas que tinham funções estabelecidas. Depois de algumas semanas, ganhamos colaboradoras(es) como: Glauco Maciel na sonoplastia, Júlia Wolff na cenografia, Ana Luísa Quintas na Iluminação e Fernando Santana assumindo a fotografia.

Nossas apresentações foram marcadas para o Espaço Cena, localizado na quadra 205 Norte, nos dias 5, 6 e 7 de julho de 2019, com duas apresentações a cada dia. Uma às 18h e a outra às 21h.

O espetáculo tinha oito cenas: Cena das focas, Cena do Corretor, Cena da nova religião, Cena do ferido, Cena dos pais, Cena da pedofilia, Cena do Tumor e a Cena dos astronautas. A cena inicial, as entre cenas e a cena final eram ambientadas no universo das crianças adultizadas. Cada ator tinha 4 personagens, só o ator Jackson, que tinha 5 personagens, porque além do seu personagem da criança, estava em quatro cenas principais. Eu tinha a personagem da foca, numa cena coletiva, a mãe que matava a filha, a criança sapeca que aparecia nas entre cenas e a amiga que falava em espanhol (portunhol). Durante a construção das minhas personagens, apoiei-me nos exercícios experimentados em sala de ensaio. O exercício Orquestra, me ajudou muito a criar o universo das minhas personagens. Para a personagem da mãe, a utilização de uma música clássica, experimentada em sala, com a condução da nossa diretora, foi acionada com mais intensidade, dando-me uma linguagem corporal mais serena e contrastante com as outras personagens. Consegui criar personalidades muito diferentes, para cada personagem e deixar que a criança reverberasse em momentos pontuais nas interpretações em outras cenas, de acordo com nosso objetivo na montagem.

Eu tive quatro personagens no espetáculo, em cenas coletivas e em cenas com grupos menores. Para mim o grande desafio dessa peça, foi

ter que pesquisar tantos personagens diferentes uns dos outros e é isso o que eu falo no meu TCC. Sobre as estratégias que eu criei, para me adaptar a tantos personagens e essas, foram a partir do meu corpo (MARQUES, Isaac. Fala dita pelo estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 8 de fevereiro de 2020).

Para a apresentação da nossa peça, *Contração*, encontramos lugares de pausa, acionamos mais a nossa escuta e trabalhamos de forma colaborativa umas(uns) com as(os) outras(os) e suas respectivas cenas. Desta vez as sugestões da direção eram apoiadas e fortalecidas nesse conjunto de pessoas e acredito que isso aconteceu muito mais pelo posicionamento pedagógico da artista e professora Alice.

(...) vale lembrar ainda que, se tais dramaturgias de ator envolvem uma perspectiva ética e de conduta (o trabalho das ações do ator não só em cena, mas em vida), torna-se fundamental refletir sobre o que e como trabalhamos nas salas de aula e ensaios. Que modos de pensar e viver estão refletidos nas práticas que adotamos e na forma como nos portamos em relação a elas? Assim como a cena e suas poéticas, também as práticas, técnicas e procedimentos carregam historicidade e teor político (CURI, 2017, p. 28).

A forma como a nossa diretora conduzia os ensaios era serena, com espaços de escuta, liberdade de expressão e envolta por respeito e cumplicidade para o trabalho. Não passamos por um processo de criação com ordens ou falta de interesse por nossas pesquisas e desejos. A diretora conseguiu nos dar autonomia nas composições, além do acompanhamento contínuo ao nosso trabalho com atenção e escuta, numa perspectiva ética que contribuiu imensamente para a nossa formação como atrizes e atores.

Ela realmente nos escutava, visto o que a gente tinha vivido, a Alice tentou fazer um processo onde a gente não se ferisse mais. Posso dizer pela minha experiência durante a montagem, que, em uma das cenas tinham sátiras sobre a minha religião e os padres. Não me recordo se criadas pelos atores, ou se já estavam no texto original. Quando expus meu incômodo para a Alice, ela foi maravilhosa comigo e disse que sempre que houvesse algo que me ferisse, que eu falasse e que essas coisas não voltariam a acontecer. Com essas atitudes, a gente percebia a importância que ela dá para quem trabalha com ela e quão potente é a escuta para ela. O espetáculo não tinha nada para angustiar as pessoas envolvidas, muito pelo contrário, tinha a intenção de nos fazer crescer (PAMPLONA, Giovanna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 12 de novembro de 2019).

Para identificar se a nossa criação teatral foi feita por processo colaborativo, mais uma vez me baseei nas etapas descritas por Antônio Araújo: Etapa de livre exploração e investigação, Etapa de estruturação dramática e Etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo. Afirmo que essas etapas foram realizadas por esse coletivo de pessoas, mas que, só foram possíveis, pelo empenho da nossa nova diretora, pela escuta coletiva que se ampliou e pelo desejo do grupo em criar um bom trabalho.



Foto 1 – Foto de divulgação do espetáculo, fotografia de Fernando Santana, junho de 2019.



Foto 2 – Cena final, atriz Bruna Martini, fotografia de Fernando Santana, julho de 2019.



Foto 3 – Cena do Corretor, atrizes Giovanna Pamplona e Diara Selch, fotografia de Fernando Santana, julho de 2019.





Foto 4 – Cena dos pais, atriz Mari Lotti, fotografia de Fernando Santana, julho de 2019.

As apresentações foram feitas sem brigas, desentendimentos ou falta de compromisso. O grupo construiu uma postura mais responsável e interessada e isso se refletiu na realização do espetáculo. Dessa vez, o público estava feliz em estar presente, os atores estavam alegres por estarem em cena e a diretora sorria com os olhos para os profissionais que tínhamos nos tornado. As atrizes em formação, Bruna Martini e Yasmin Boreli, relataram um pouco de suas perspectivas sobre o fim do semestre:

O que eu tiro de conclusão desse outro semestre junto, desse com a Alice, é que o teatro é um trabalho profissional assim como qualquer outro e precisa de atitudes pensadas com profissionalismo, de qualquer maneira. Ele tem seus aparatos pessoais e suas questões objetivas, mas ainda assim, estamos trabalhando por alguma coisa que é a cena e não para fazer terapia. Isso diferencia muito o segundo, do primeiro semestre (MARTINI, Bruna. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 22 de janeiro de 2020).

Se o objetivo do fim do curso, era a criação e apresentação de uma peça com pessoas que talvez não se gostassem ou até se gostassem, em diferentes potências, mas que trabalhassem juntas, isso nós conseguimos. Conseguimos nos respeitar a ponto de trabalhar coletivamente nas cenas uns dos outros, juntos e isso foi muito importante para a gente como aprendizado (BORELI, Yasmin. Fala dita pela estudante em entrevista realizada por esta pesquisadora, 15 de novembro de 2019).

Em agosto de 2019, algumas pessoas do grupo entraram em contato comigo para assumir a produção do espetáculo e fazer a inscrição dele no Festival Cena Universitária Nacional de Brasília (CÉU), em sua segunda edição. Em setembro, recebi a convocatória do Festival e realizei toda a parte burocrática com assinaturas, documentos pessoais e contrato. Em diálogo com as atrizes, atores e com a diretora, organizei nosso calendário de ensaios de acordo com a agenda do coletivo. Infelizmente, nossa diretora estaria em cartaz como diretora e atriz em outra peça, também de autoria de Esteve Soler, durante boa parte do nosso período disponível para ensaios. Assim, ela confiou a mim o cargo de diretora adjunta também. Nossos encontros com a diretora Alice, só poderiam ocorrer na semana anterior a apresentação do espetáculo.

Três dos nossos atores não poderiam estar conosco durante a data da apresentação, que seria dia 15 de novembro. Assim, como responsável pela produção, designei uma atriz e um ator para compor nosso elenco: Emily Wanzeller e Pedro Mazzepas.

Eu gostei muito de participar com pessoas que eu conhecia e outras que eu não conhecia. Foi incrível ver as pessoas empenhadas e isso nos deu força coletiva para o trabalho. Gostei muito de trabalhar contigo e ver esse lado humano, de uma pessoa disposta a ajudar em tudo. A peça com você foi parceria total e eu acho que é isso que a gente tá buscando na vida profissional. Pessoas de confiança para trabalhar (MAZZEPAS, Pedro. Fala dita pelo ator convidado em entrevista realizada por esta pesquisadora, 15 de novembro de 2019).

Realizei encontros individuais com a atriz e o ator convidados, reuniões coletivas com os integrantes oficiais da peça *Contração* e os ensaiei para seus papéis individuais, sempre em diálogo com nossa diretora. Um grande presente para mim nesse momento de trabalho foi a produção adjunta com minha amiga e colaboradora Emily Wanzeller, que além de ter tido uma ótima performance como atriz, trouxe ao grupo estímulos positivos de compromisso no trabalho profissional. Uma atriz responsável e extremamente dedicada que contribuiu imensamente para a realização do espetáculo.

Ter participado e ter sido convidada pela Mari, foi lindo para mim. Foi incrível e eu fiquei super feliz. Sobre o processo, de como foi estar ali, eu me senti nesse lugar de troca, principalmente com a Mari. Trabalhamos juntas a um tempo e a gente sabe as potências criativas uma da outra e sempre nos ajudamos. Em alguns momentos a Alice me elogiou com o trabalho em interpretação e na produção e eu me emociono ao lembrar disso porque, ver alguém que é referência, dizer que eu sou uma mulher de teatro, me faz acreditar mais em mim para o trabalho. Essas coisas que parecem pequenas são importantes para a gente não desistir e continuar fazendo teatro. Uma pena não continuarmos com um espetáculo tão bom e uma pena que nem todas as pessoas que estavam no grupo, estavam dispostas (WANZELLER, Emily. Fala dita pela atriz convidada em entrevista realizada por esta pesquisadora, 9 de fevereiro de 2020).

Nessa semana de encontro com nossa diretora e com todos os atores, ensaiamos bastante, adaptamos as cenas individuais e coletivas com os novos atores, cortamos duas cenas principais, decidimos mudar a perspectiva de apresentação, onde as(os) espectadoras(es) ficavam no espaço designado para a cena e nós, no espaço designado para as(os) espectadoras(es), modificações que nos ajudaram a criar um novo movimento de grupo. Nossa apresentação no Festival CÉU foi realizada com sucesso. Os ingressos foram esgotados e muitas pessoas ficaram do lado de fora do espaço de apresentação. Fomos extremamente elogiados pelo público, pelos artistas da cidade e pelos nossos professores e professoras do curso e mais uma vez, apresentar a peça *Contração* nos deixou orgulhosos pelas atitudes diferentes que tomamos com relação aos parceiros de cena e com a direção e com nosso trabalho.



Foto 5 – Cena da foga, da esquerda para a direita, Emily Wanzeller, Giovanna Pamplona, Zé Reis, Mari Lotti, Yasmin Boreli, Bruna Martini e Pedro Mazzepas, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 6 – Cena da foga, da esquerda para a direita, Emily Wanzeller, Giovanna Pamplona, Zé Reis, Mari Lotti, Bruna Martini e Pedro Mazzepas, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 7 – Cena da foga, da esquerda para a direita, Emily Wanzeller, Giovanna Pamplona, Zé Reis, Mari Lotti, Bruna Martini e Pedro Mazzepas, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 8 – Público, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 9 – Cena do tumor, atrizes Giovanna Pamplona e Mari Lotti, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.





Foto

10 – Cena dos astronautas, atriz Yasmin Boreli e ator Pedro Mazzepas, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 11 – Cena dos pais, atores Mari Lotti, Bruna Martini e Zé Reis, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 12 – Cena da nova religião, atores Pedro Mazzepas e Zé Reis, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.



Foto 5 – Cena do ferido, ator Pedro Mazzepas e a atriz Bruna Martini, fotografia de Roberto Peixoto, 15 de novembro de 2019.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

De todos os sentidos, o mais importante para a aprendizagem do amor, da vida em conjunto e da cidadania é a audição.

Disse o escritor sagrado: "No princípio era o verbo". Eu acrescento: "Antes do verbo, era o silêncio". É do silêncio que nasce o ouvir.

Rubem Alves

Em processos colaborativos no teatro muitas pessoas diferentes estão e são unidas por algo particular: o trabalho. Assim o reconhecimento do outro passa a ser fundamental nesses processos, onde o desejo de outra pessoa é também o seu: um excelente espetáculo. Os meios, os processos que passamos para alcançar esse objetivo é que são desafiadores e sem dúvida, nos possibilitam nos reconhecer em nosso próprio processo quando vamos de encontro aos nossos colegas de trabalho. Nos reconhecemos também ao reconhecer o outro.

Nadja Hermann, especialista em Filosofia da Educação apresenta um olhar de alteridade sobre Ética e Educação. Para Hermann, afirmar o que é ideal para nós não quer dizer que saibamos o que é correto para os outros. Somos responsáveis pelos caminhos das(os) estudantes quando intervimos no processo de construção de suas próprias capacidades. Ajudar as(os) estudantes a escolher um caminho é diferente de fazer com que elas(es) elejam suas escolhas por nossas interferências de poder, como aconteceu com o grupo de estudantes de Interpretação Teatral descrito aqui, na criação do primeiro espetáculo em grupo. É comum que em relações de poder somente os poderosos sejam ouvidos. Neste caso é importante ouvir as(os) estudantes e saber como orientá-las(os) porque não existe um pensamento absoluto, existem opções e alternativas que se encaixam melhor para cada realidade. Orientá-los para que possam tomar suas próprias decisões e assumir a responsabilidade por suas escolhas.

Pensando em ética e educação, há a responsabilidade pedagógica da(o) professora(or) e uma participação livre e responsável da(o) estudante. Se tratando de um processo, dificuldades acontecerão e a questão ética aqui nos faz pensar alternativas e não recuar do problema. Hermann acredita que, para estarmos capazes de nos manter em conexão com as pessoas e mais dispostas(os) a não recuar quando os problemas surgirem,



devemos dialogar, estar dispostos a ouvir, a nos silenciar as vezes. Seria uma maneira de ampliar nossa consideração com relação ao outro, mesmos com suas diferenças e ambiguidades. Conversar, muitas vezes pode ser desafiador e nos proporcionar união ou confronto de nossas crenças por meio das falas, mas principalmente, nos faz ir ao encontro do outro, um momento importantíssimo para a ética em educação.

A filósofa Hermann esclarece a importância dos processos na formação de estudantes e me faz pensar que, processos colaborativos na formação de atores, são sim uma possibilidade de crescimento profissional ético, estético e técnico, mas que, sem escuta, os trabalhos em grupo perdem sua eficácia.

Por isso a ética é importante para a educação e para o trabalho em grupo. Dá para imaginar um bom trabalho em equipe sem comunicação? Para a professora estadunidense e prestigiada internacionalmente, bell hooks é necessário dar valor e importância a presença de cada pessoa em sala de aula, já que todos interferem e colaboram com o processo de ensino-aprendizagem e para que tenhamos satisfação. E se você não pode ser ouvida(o) ou se sente “diferente” nesse contexto, não se sentirá satisfeita(o) ou entusiasmada(o) para estar ali. O desastre coletivo durante primeiro semestre de montagem, não foi uma responsabilidade somente da Diretora. Pensando no coletivo, de acordo com os relatos de hooks, uma pessoa não é capaz de fazer com que uma turma, uma classe ou um grupo de pessoas sejam felizes e empolgadas(os) a aprender e a partilhar aprendizados com as(os) outras(os), nem mesmo a professora.

Para hooks ensinar é um ato de resistência. Nesse ato resistente de educar lidamos com diferentes públicos e por isso as mudanças para as práticas de ensino são fundamentais para que possamos adaptar nossas falas e permanecer em diálogo em espaços educacionais e profissionais com liberdade.

hooks assume que a prática da liberdade na educação faz parte de um método de ensino que, independente de quem seja o aprendiz, aprende a crescer intelectualmente. Em grande parte desses processos as professoras e professores estão interessados em uma relação de aprendizagem e criação que permita aos estudantes a se reconhecerem neste processo e reconhecerem as(os) professoras(es).

Se estar em uma sala de ensaio é trabalhar em conjunto, como podemos apenas trabalhar como máquinas sem ouvir uns aos outros? Antes de começarem a trabalhar, as máquinas são programadas por alguém por meio de *softwares*. Elas não conversam, não

se olham, não respiram, só obedecem a ordens. No nosso caso, talvez, na maior parte da vida a gente aja assim e nem se dá conta, mas em contextos de ensino-aprendizagem deveríamos nos preocupar mais em conversar com as(os) estudantes, as(os) ouvir e deixar que elas(es) falem por si mesmas(os). É assim no Teatro. Sem escuta não há ação digna de ser compartilhada com o grupo e com o público que faz parte da apresentação.

A professora hooks fala da autoatualização de um profissional como algo intrinsecamente necessário para seu próprio êxito pessoal. Ela explica, que a autoatualização é quando observamos nossa postura como professoras(es), avaliamos e mudamos o que é necessário dentro do contexto em que estamos. Digo assim, no plural, porque sou professora, formada em licenciatura em Artes Cênicas, também na Universidade de Brasília. Atualizar-se pode ser difícil, porém necessário para nosso enriquecimento e capacidade de melhorar nossa convivência com as pessoas e ver mais do que diferenças. Reconhecer que somos tão frágeis quanto os outros e que estar frágil faz parte de passar por processos e nos caracteriza como humanos.

No meu entendimento, autoatualizar-se não significa que devemos fazer “terapia de grupo”. Faz parte de um processo de avaliação de nossas escolhas. E as escolhas que tomamos para um grupo têm um poder gigantesco, por isso, a necessidade de ouvir as pessoas e permitir que elas tenham voz.

Em seu processo de autoatualização, hooks se questiona de várias maneiras e deixa claro que o conflito é inevitável e a grande questão é como lidamos com ele. Obstáculos, conflitos e dores acontecerão nos processos, mas hooks esclareceu para mim que quando estamos em grupo, quanto mais valorizamos e nos importamos uns com os outros, mais fortes e confiantes estaremos para ir ao encontro desses desafios. Processos criativos e pedagógicos costumam ser trabalhosos. Precisamos nos conformar com a ideia de que trabalhos em grupo não costumam ser fáceis, mas que nem por isso devemos desistir de permanecer pacientes e dispostos a acolher a diversidade que uma dedicação coletiva pode nos proporcionar. A Igualdade nas relações não deveria ser um ponto de chegada e sim um ponto de partida. Não deveria ser para onde ir e sim de onde começamos.

Mas como lidar com a diferença? Parece ser mais fácil lidar com ela quando eu é que sou a diferente, do que quando tenho que lidar com as diferenças dos outros. Devemos

pensar na diferença como algo mundialmente real. O mundo é plural e não há uma única cultura que não tenha sofrido mudanças.

Em sala de aula ou em processos grupais, devemos lidar com as tensões e não as ignorar. Deixar que todas as falas sejam honestamente ouvidas e valorizadas e talvez assim, com o exercício da escuta de várias vozes, possamos nos habituar a não ouvir a voz só do professor ou professora, diretora ou técnico e consigamos criar a voz do grupo, que se expressa e fala o que pensa e sente, como ensina a pedagogia da Autonomia de Paulo Freire. Reconhecer o valor de cada pessoa, reconhecer cada um como sujeito de fala e não se iludir com uma proposta de ensino perfeita. O processo pode mudar o trajeto do curso e mais do que isso, essas mudanças podem ser mais positivas do que imaginamos.

Qualquer convite para a mudança é um convite para sair do nosso lugar. Pedir que alguém mude é pedir que mude o seu jeito de ser. O que pode ser muito doloroso, então, é mais sensato que peçamos uma mudança, mas que tenhamos compaixão com essa pessoa e estejamos atentas(os) a ela nesse caminho. Não negar seus corpos e nem suas ideologias, respeitar as diferenças e trabalhar com elas com empenho é um caminho positivo e que possibilita escuta, como o processo criativo do espetáculo *Contração*.

Sobre o espetáculo, *Tentativa 453*, o nome em si, é um reflexo do processo, porque tentamos muitas vezes fazer algo que não desencadeasse em brigas. O espetáculo era composto por solos das(os) estudantes da montagem e cenas que ligavam um solo ao outro sem um discurso coerente. Durante o espetáculo, o grupo não conseguiu estabelecer uma escuta ativa e conseqüentemente a peça não se manteve bem, como poderia ter sido.

O que fizemos tem implicações seríssimas no ambiente profissional. No último dia de apresentação o cenário estava totalmente diferente. A atriz responsável pela cenografia mudou tudo e não comunicou a ninguém. No ambiente profissional, não se faz nada sem conversar com o responsável da função ou com o grupo. Assim como algumas pessoas colocavam mais solos ou tiravam sem que ninguém soubesse. Atitudes essas, não pensadas para o coletivo, fortaleceram a não criação de um discurso cênico que se aprofundasse mais do que uma outra tentativa, como o espetáculo *Tentativa 453*.

O nível de diálogo que tínhamos foi a mesma maneira que nós, com potências artísticas individuais e riquíssimas não resistimos ao caos. Eu tenho que criar e dialogar independentemente de com quem eu estou trabalhando, já numa perspectiva

profissionalizante. O discurso cênico é coletivizado, essa é uma certeza. A relação da ética, da educação, do teatro e da escuta são dependentes umas das outras. A dimensão da ética se dá no campo da escuta.

Para o diretor de teatro Peter Brook “O que o diretor mais precisa desenvolver em seu trabalho é o sentido da escuta” (2018, p. 102). O diretor também expõe seus pensamentos sobre treinamento de atores, analisa a função do diretor e aspectos importantes para a prática cênica. Em sua perspectiva, os detalhes têm o poder de transformar uma simples ação cotidiana em algo crível para a cena teatral.

Para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos – pensamento, sentimento e corpo – devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa (BROOK, 2018, p. 14).

Penso que, se um ator consegue esses três elementos, as chances de conseguir uma cumplicidade com a plateia é alargada, com mais atenção às ações e mais confiança. Brook descreve o Teatro como uma das Artes mais difíceis por requerer três conexões que são fundamentais e difíceis de serem alcançadas com plenitude: “os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público (2018, p. 26)”. Brook afirma que mesmo que o ator esteja concentrado na interpretação do seu papel, ainda assim precisa estar atento aos seus companheiros de cena. Acredito que num ambiente de trabalho que é coletivo (como o teatro), a falta de atenção e conexão com os outros trabalhadores faz a potência total do trabalho perder a força. Durante o processo do primeiro semestre juntos, nossa turma, apesar de executar seus solos com muito empenho, se desconectou dos outros colegas e de suas respectivas cenas durante o espetáculo. Essa atitude intensificou a perda de sentido da obra cênica.

Como atriz, profissionalmente reconhecida desde 2014<sup>2</sup>, digo por minhas experiências, que, para o bom desempenho de seu papel, não basta executá-lo bem individualmente, em cenas com outros personagens, as relações pessoais devem aparecer para dar relevância à dramaturgia teatral e para possibilitar conexões diretas com o

---

<sup>2</sup> Registro profissional de atriz pela Delegacia Regional do Trabalho. DRT: 003230/DF

público. Para conseguir esse objetivo triangular de conexões, o ator deve treinar constantemente. Não conheço outra forma. Além das tríplexes conexões, cada espetáculo parte de um encadeamento. Acredito que o conjunto de elementos que formaram o processo criativo é o espelho do espetáculo, ou seja, o espetáculo é o reflexo do processo criativo.

Quando penso sobre os dois semestres que tive com esse grupo de atrizes e atores, identifico que, no primeiro semestre, cada pessoa estava em seu ritmo, a direção com o seu e esses movimentos individuais não se harmonizaram entre si no processo criativo e no segundo semestre, apesar de estarmos em nossos ritmos pessoais, equilibramos esses movimentos com mais escuta coletiva para a criação de algo que era de nosso interesse.

Nesse segundo semestre, aprendi que a liberdade de criação de um ator ou atriz é o encontro amigo do que está fora com o que está dentro. Do equilíbrio de sons dentro e fora do nosso corpo. No ambiente de trabalho e na consciência pessoal sobre o trabalho. Nossa capacidade de escuta foi ampliada e transformada e nosso estado de receptividade, como grupo, era maior que o nosso interesse em mostrar nossos talentos individuais. Diferente do que ocorria no primeiro semestre, sentíamos-nos livres para experimentar e propor. Essa liberdade foi criada pelo ambiente em que estávamos naquele momento e o silêncio que eu procurava, eram momentos de pausa conscientes que só foram possíveis no segundo momento juntos e me estimularam a continuar no trabalho coletivo.

Não havia cobranças rígidas e desnecessárias sobre o que uma pessoa queria, havia uma reflexão sobre os objetivos das personagens e das cenas em conexão com o espetáculo. Não era mais um ambiente de exposições de talentos. Um espaço de criação em coletivo foi criado para um objetivo comum acordado: a apresentação de um bom espetáculo de formatura.

É necessário um ambiente que permita investigações com liberdade aos atores nesse caminho de descobrimentos e aprofundamentos na formação artística e crítica de atores. Para o espetáculo em construção, essa liberdade permite a exclusão de ideias e prosseguimento de outras.

No primeiro semestre na criação do espetáculo Tentativa 453, não houve um momento simples de ideias ou experimentações que pode ser intensificado gradativamente. A maior parte dos momentos em coletivo foram trabalhados com muita intensidade, mas sem escuta e sem conhecimento e percepção do todo (o espetáculo).

Agora nos deparamos com a verdadeira dificuldade. Para captar um momento da verdade é preciso que o ator, o diretor, o autor e o cenógrafo, dando o melhor de si, estejam unidos em um esforço comum; ninguém pode conseguir sozinho. No espetáculo não pode haver estéticas diferentes, objetivos conflitantes (BROOK, 2018, p.73).

Fazer algo apenas por fazer ou por ser bonito é uma grande bobagem se não houver significado. No Teatro, mesmo o que é belo, tende a ser banal sem objetivo. A significância de “estar pelado em cena” poderia vir lentamente, durante o processo de criação por meio de experimentações, estudos e trabalhos nos detalhes, contudo a beleza em cena foi maior do que a busca por compreensão das ideias. Sem conhecimento das tomadas de decisão e sem escuta o teatro poderia ser qualquer outra coisa, menos Teatro.

Por fim, entre exemplos do que não se deve fazer em um trabalho em grupo, com exemplos assertivos conseguimos produzir um ambiente criativo que possibilitou a singularidade, a diversidade e que propiciou caminhar para o desconhecido de uma forma exitosa. Sem receita, sem uma fórmula exata, mas com escuta e com maior colaboração.

## REFERÊNCIAS

- ALVES, Rubem. Ouvir para aprender. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, , 21 de dezembro de 2004. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/sinapse/sa2112200415.htm>>. Acesso em 20 de Abril de 2020.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 2006.
- ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. **Olhares**, n. 1, p. 48-51, 2015.
- ARY, Rafael. Princípios para um Processo Colaborativo. **Cena**, n. 18, 2015.
- BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. **Urdimento-Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 1, n. 12, p. 029-040, 2018.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. **Tremores: escritos sobre experiência**; Tradução Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. – 1. Ed.; 4 reimp. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2019. – (Coleção Educação: Experiência e Sentido).
- BROOK, Peter, 1925- **A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**; tradução Antonio Mercado – 8ª ed. – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- CYPRIANO, Fabio. **Pina Bausch**. Editora Cosac Naify, 2005.
- CURI, Alice Stefânia, MELLO, Mônica, CASTRO, Rita de Almeida (orgs). **Poéticas do corpo: instantes em cena**. Brasília: Editora UnB, 2017.
- FISCHER, Stela Regina et al. **Processo colaborativo: experiências de companhias teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010.
- FREIRE, Paulo. Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996. **Coleção leitura**, p. 21, 2005.
- HERMANN, Nadja. **Ética & Educação: outra sensibilidade**. – 1. Ed. – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014. – (Coleção Temas & Educação).
- HOOKS, Bell. Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade. **São Paulo: Editora WMF Martins Fontes**, 2013.
- KOUDELA, Ingrid Dormien, JÚNIOR, José Simões de Almeida (organizadores). **Léxico de pedagogia do teatro**. 1. Ed.- São Paulo: Perspectiva: SP Escola de Teatro, 2015.
- MELLO, Evaldo Cabral de. O passado no presente. [Entrevista concedida a] João Gabriel de Lima. *Veja*, São Paulo, n. 1528, p 9-11, 4 set. 1998.
- NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. **Sala Preta**, v. 2, p. 318-325, 2002.
- PERDIGÃO, Andréa Bomfim. **Sobre o silêncio**. Pulso, 2005.

RINALDI, Miriam. O ator no processo colaborativo do Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 135-143, 2006.

SALLES, Cecília Almeida. Processos de criação em grupo: diálogos. **São Paulo: Estação das Letras e Cores**, 2017.

## ENTREVISTAS

BAUER, Jackson. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 10 de dezembro de 2019.

BAUER, Jackson. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 10 de dezembro de 2019.

BORELI, Yasmin. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 11 de novembro de 2019.

BORELI, Yasmin. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 15 de novembro de 2019.

CURI, Alice Stefânia. Relato sobre sua experiência com a turma de formandos. [Entrevista concedida em debate aberto ao] Festival Cena Universitária de Brasília. Brasília, 16 de novembro de 2019.

LARISSA, Ana. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 11 de novembro de 2019.

MARQUES, Isaac. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 08 de fevereiro de 2020.

MARTINI, Bruna. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 11 de novembro de 2019.

MARTINI, Bruna. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 22 de janeiro de 2020.

MAZZEPAS, Pedro. Relato sobre sua experiência como ator convidado para o espetáculo *Contração*. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 15 de novembro de 2019.

PAMPLONA, Giovanna. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 12 de novembro de 2019.

PAMPLONA, Giovanna. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 12 de novembro de 2019.

REIS, Zé. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 11 de novembro de 2019.

REIS, Zé. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 30 de janeiro de 2020.



SELCH, Diara. Relato sobre sua experiência no primeiro semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 20 de novembro de 2019.

SELCH, Diara. Relato sobre sua experiência no segundo semestre de criação. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 20 de novembro de 2019.

WANZELLER, Emily. Relato sobre sua experiência como atriz convidada para o espetáculo *Contração*. [Entrevista concedida a] Mari Lotti. Brasília, 09 de fevereiro de 2020.

## ANEXOS

### Anexo I

#### **Imagens tiradas por mim durante o tratamento médico, entre os meses de novembro de 2018 e março de 2020.**

Resisti falar sobre o meu processo individual o máximo que pude. É vergonhoso e desesperador se olhar no espelho assim, durante muitos meses, mas existe uma beleza insólita na transformação. O desenho do meu rosto mudou muito nesse período e por eu ser uma pessoa com diabetes, tipo 1, meus processos de cicatrização são mais lentos do que o que se espera. Antes eu era como uma tela em branco, uma aprendiz pronta para ser colorida, mas meu rosto foi indelicadamente rabiscado. Depois de andar em um espaço criativo caótico, em um tempo tumultuado e triste, me senti como um copo com água gelada em um dia frio. Faltava o brilho do Sol e as inspirações artísticas que me aqueciam. O relevo áspero que eu sentia ao tatear a minha pele, foi o efeito de um caminho tortuoso concomitante as dificuldades vivenciadas em coletivo no fim de 2018, que, para mim, parecia escondido, mas suas marcas já estavam visíveis aos olhos.

Talvez eu romantize demais as relações humanas. É possível que eu creia em um trabalho teatral com desejos inalcançáveis. Pode ser que eu lute com esperança para transformações positivas e muitas vezes, ignore o cansaço que a espera carrega consigo. Tenho suposições e algumas certezas: agora sou fogo, mais forte, quente, contagiante e avassaladora, continuo em transformação e esses caminhos que me marcaram profundamente me ajudam a pensar percursos artísticos que permitam respeito, silêncio, escuta, trabalho colaborativo e sorrisos sinceros.



Imagens do começo do tratamento, em novembro de 2018.



Fevereiro de 2019.



Março de 2019



Abril de 2019.



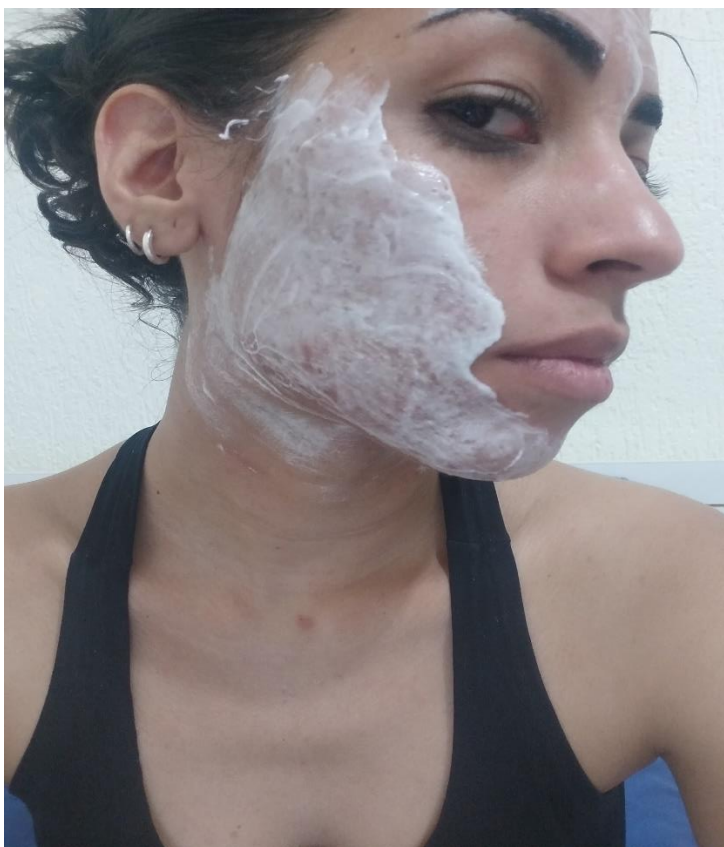




Maio de 2019.



Junho de 2019.



Julho de 2019.



Agosto de 2019.

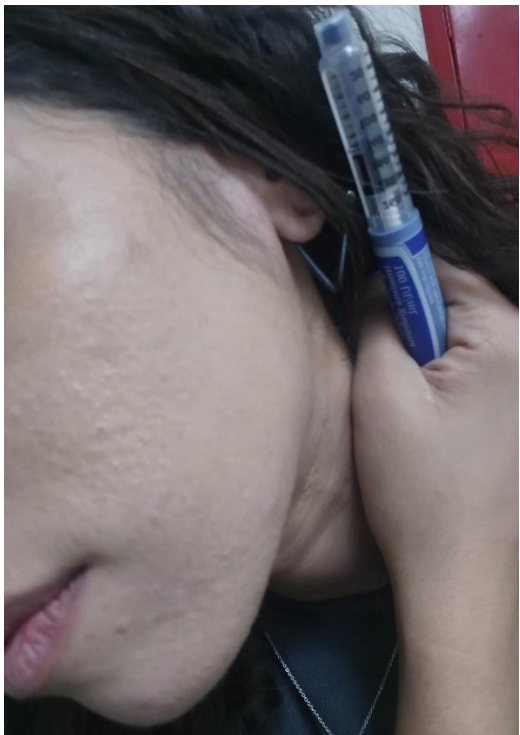


Setembro de 2019.



Outubro de 2019.



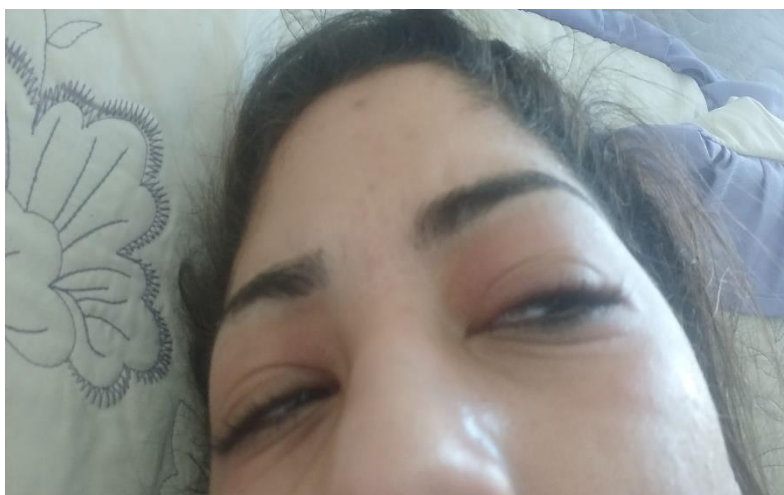




Novembro de 2019.



Dezembro de 2019.



Janeiro de 2020. Reação alérgica ao segundo tratamento. Os medicamentos foram substituídos por outros.





Fevereiro de 2020, terceiro tratamento.



Março de 2020.