

LORENA CAROLINE OLIVEIRA PIRES

TODA VERDADE ASPIRA SER ESTÓRIA

Brasília

2014

LORENA CAROLINE OLIVEIRA PIRES

TODA VERDADE ASPIRA SER ESTÓRIA

Os percursos de uma aprendiz de atriz, pelos caminhos da dramaturgia até desembocar no rio *Abensonhar*

Trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, habilitação em Interpretação Teatral do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: professora Mestra Fabiana Marroni Della Giustina.

Brasília

2014

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	06
1. CAPÍTULO – OS CAMINHOS.....	07
1.1 O caminho para a beira do rio – processos e dramaturgia.....	12
2. CAPÍTULO – A AVENTURA – NAVEGAR PELO INUSITADO.....	22
2.1 A navegação pelo rio <i>Abensonhar</i> – o processo e a construção dramatúrgica	22
2.2 Eu tripulante, aprendiz de atriz.....	33
CONCLUSÃO	41
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	42
ANEXOS	44
ANEXO A - Tabela / Roteiro Diagramático: conto O Cego Estrelinho	44

*Toda estória se quer fingir verdade. Mas a palavra é um fumo, leve de mais
para se prender na vigente realidade. Toda verdade aspira ser estória.
Os factos sonham ser palavra, perfumes fugindo do mundo.*

Mia Couto.

AGRADECIMENTOS

Tenho muito para agradecer. Por tudo. Espero que na pequena palavra “tudo” caiba a imensidão de minha gratidão.

Primeiro aos meus pais, que com todo o amor me permitiram trilhar os caminhos duvidosos da arte, acreditando sempre na minha felicidade. O meu amor pertence a vocês.

Aos meus irmãos pelas primeiras risadas e brincadeiras, por me ensinarem a brincar e a cuidar.

As amigas de infância Nathália e Tainara por toda força e risadas.

Aos amigos de caminhada em terras tucujus, Marina, Anderson, Welington e Barroso.

A minha linda mestra borboleta Zeniudes Pereira, que me abriu os olhos e o coração para o teatro.

Às minhas amigas, parceiras de trabalho, meus amores Anahí, Clarice, Luciana e Malena, por seguirem comigo, firmes e maravilhosamente divertidas.

A toda turma de Diplomação, Anahí, Luciana, Giselle, Wanderson, Malena, Renata, Flávio, Jessica, Douglas, Julia, Clarice, Pricila e Túlio. Foi uma experiência enriquecedora navegar com vocês.

Aos professores e mestres que fizeram parte do meu caminho, especialmente à Alice Stefânia e Rita Almeida Castro.

À minha orientadora Fabiana Marroni, por todo carinho, atenção e generosidade.

E ao meu amor e leitor paciente deste trabalho, Elder de Paula.

A todos vocês sou imensamente agradecida.

INTRODUÇÃO

Uma menina moça índia, caminhava por trilhas numa terra quente, rodeada por florestas, banhada pelo maior rio do mundo. Aos poucos essa trilha foi levando a menina por caminhos mágicos onde o invisível pode se tornar real e qualquer homem pode ser o que quiser. A menina curiosa e não satisfeita, pegou o caminho para o porto da beira do rio, um caminho diferente, de concreto, com uma polifonia de cores e pessoas, e com a possibilidade de criar todos os dias. Quando chegou ao porto, ela e muitos outros seguiram viagem por um rio inusitado e abensonhado. O final dessa estória, vamos descobrir juntos.

Este trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas, com habilitação em Interpretação Teatral, pretende contar a trajetória de uma aprendiz de atriz pelos caminhos da dramaturgia, até desembocar no processo e na construção dramatúrgica do espetáculo *Abensonhar*. Passando por conceitos como: dramaturgia e processo colaborativo. Partindo do olhar da aprendiz, na construção de seus percursos e caminhos. Alice Stefânia Curi no livro *Traços e devires de um corpo cênico*, comenta sobre a vontade do artista de ser autoral:

A crescente reivindicação de atores pelo exercício de sua voz criativa, propositiva, autoral – termos como intérprete criador, *performer*, ator-compositor, traduzem essa vontade – se relaciona também à proposição de fazer dialogarem aspectos dramatúrgicos, singulares do artista, e ainda recursos técnicos de construção de teatralidade. (...) Esses processos envolvem uma imersão do artista em si mesmo, quando ele investiga questões próprias e potentes, que tanto alimentam sua criação como trabalham sua personalidade. (CURI, 2013, p. 64)

Assim, quero compartilhar a estória da menina moça índia aprendiz de atriz com você, em dois capítulos. O primeiro, chamado *Os Caminhos*, aborda o início da caminhada da menina pelo universo do teatro e suas primeiras experiências como dramaturga, até a chegada no porto. Daí, no segundo capítulo, chamado *A Aventura – Navegando no Inusitado*, nós seguimos viagem a bordo do navio de sonhadores, rumo a construção coletiva de um espetáculo e de uma dramaturgia. E então, você vem comigo?

CAPÍTULO I

OS CAMINHOS

O que faz andar a estrada? É o sonho. Enquanto a gente sonhar a estrada permanecerá viva. É para isso que servem os caminhos, para nos fazerem parentes do futuro.

Mia Couto

Os caminhos que me trouxeram até aqui sempre foram permeados de perguntas. Por que fazer teatro? Será que eu vou conseguir ser atriz? O que há nessa arte que me instiga tanto? É o público? A relação com o outro? A descoberta constante de mim mesma? Ainda não tenho respostas, sigo a procura delas, a cada dia de trabalho, a cada aula, a cada olhar, a cada apresentação, a cada novo encontro. Mas vou lhe contar a história do começo, do ponto de partida.

Nasci numa cidade quente, banhada pelo maior rio do mundo e rodeada por florestas. No estado do Amapá, só havia uma oficina permanente de teatro, ofertada pela Escola de Artes Cândido Portinari que durava um ano e era ministrada por dois professores, Amadeu Lobato e Álvaro Braga (nenhum dos dois tinha formação em Artes Cênicas), a oficina tinha como conteúdo alguns jogos teatrais e conceitos de concentração, caracterização e construção da personagem de Stanislavski¹. Eu era a mais nova da turma, tinha 12 anos quando entrei no curso, e ficava observando os mais velhos realizarem os exercícios.

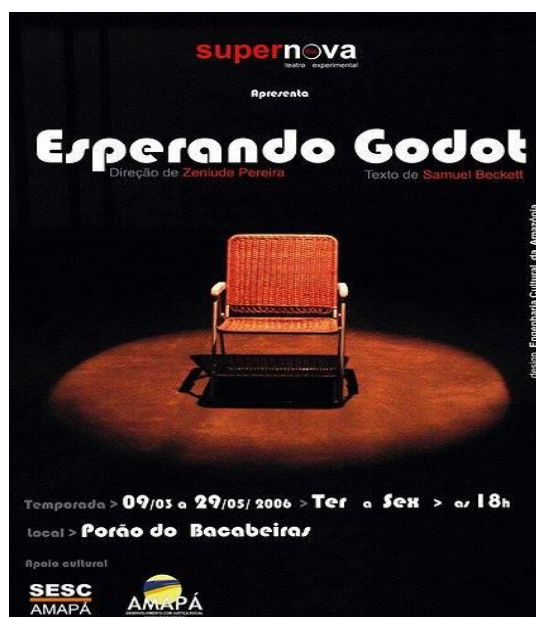
Eu não entendia como alguns alunos atingiam estados e qualidade em suas ações e os outros não. O que tinha de diferente se os comandos eram os mesmos? Aquilo me intrigava. Os professores apenas diziam que uns tinham “talento” e outros não. Tinha de haver outra explicação. Fiz a mesma oficina duas vezes. Lembro que um dia pedi o livro do professor emprestado. O nome era *A preparação do ator* de Constantin Stanislavski (1999). Logo no início da leitura uma frase me chamou atenção: “Pode-se representar bem e pode-se representar mal. O importante é representar verdadeiramente”. A sensação era de ter encontrando o tesouro perdido

¹ Constantin Stanislavski foi ator, diretor e teórico teatral russo. É referência no âmbito teatral, por seu trabalho e pesquisa.

do pirata. Era isso, só isso: verdade. Há de se representar com verdade e quem sabe alcançar bons resultados.

Aos quatorze, já desistindo de fazer as mesmas aulas de teatro, o SESC-AP ofertou uma oficina ministrada pela professora Zeniude Pereira, até então a única amapaense formada em Artes Cênicas (formada na UNIRIO em Teoria Teatral). Ela foi a minha primeira diretora, foi com a “Z” que eu aprendi que teatro é trabalho, é grupo, é pesquisa. Ela imprimia uma seriedade no lidar com teatro e dizia repetidas vezes que aquilo era a sua vida, o seu trabalho e se a gente lidasse só como diversão e passa tempo deveríamos desistir do curso. Nunca tinha escutado ninguém falar assim antes.

Nós tínhamos uma rotina de trabalho, uma hora de treinamento e duas horas de leitura e pesquisa. Foi ela que me apresentou grandes pesquisadores da cena teatral que influenciaram e influenciam o fazer artístico teatral - Brecht, Barba e Grotowsk - devo dizer que eu não entendia muita coisa. Fundamos uma companhia e que se chamou Supernova Teatro Experimental e depois de um ano de processo (intenso, novo, surreal) estreamos em março de 2006 com o espetáculo *Esperando Godot* de Samuel Beckett. Nós fomos o primeiro grupo a fazer temporada no Amapá. Fomos chamados de loucos.



Cartaz de divulgação

Fomos convidados para a 8ª Mostra de Arte Sesc Cariri de Cultura (CE). Essa viagem foi divisora de águas para mim. Foi uma overdose, descobri naquele momento que existem diferentes formas de se fazer teatro, diferentes estéticas, que existem Teatros. Pude ter contato com outros grupos, outras referências e ouvir de gente que vive de teatro, que era possível se manter trabalhando nessa área. No Amapá isso ainda não era realidade e as possibilidades eram mínimas².

Pouco tempo depois a “Z” teve câncer e morreu. Ela dizia que tinha cumprido sua missão no mundo³, e que ia virar borboleta. No entardecer do enterro, uma revoada de borboletas amarelas nos sorriu.

Rio seco

silêncio sob a ponte

apenas o vento.

Rodrigo de Almeida Siqueira

Eu menina moleca, tinha vontade de continuar. As perguntas não calavam, e eu me via cada vez mais doente de teatro. Mas como tinha a idade do vestibular, e em minha cidade pouco se sabia e muito se desconfiava sobre o curso de Artes Cênicas, decidi para dar paz ao meu pai e pela minha sustentabilidade, cursar Direito.

A companhia passou por um período difícil de reestruturação e mudanças. Alguns integrantes decidiram cursar Artes Cênicas em outros Estados, os que ficaram optaram por continuar o trabalho, e eu estava nesse meio. Continuar significava quase começar do zero, adquirir novas responsabilidades e resistir. Neste período de reestruturação montamos o musical infantil *Era Uma Vez Três*

² Mas estamos avançando, no ano de 2013 foi aprovado o curso de Artes Cênicas com habilitação em Licenciatura na Universidade Federal do Amapá.

³ O atual prefeito Clécio Luis Vieira aprovou em 2014 a construção da escola Municipal de Artes Zeniude Pereira.

Presentes pra Vocês, que partia de contos da literatura infantil e um espetáculo adulto que se chamou *Ensaio ou Saio*, uma adaptação do texto *Um Grito Parado no Ar* de Gianfrancesco Guarnieri.

Com a Companhia mais estruturada, decidimos escrever a nossa próxima peça. Baseados em livros de Virginia Woolf, escrevemos *Cerejas Amargas*, o processo de escrita da dramaturgia partia de improvisações. Gosto da definição de Sandra Chacra que em seu livro *Natureza e sentido da improvisação teatral* diz:

A forma teatral é o resultado de um processo voluntário e premeditado de criação, onde a espontaneidade e o intuitivo também exercem um papel de importância. A esse processo podemos chamar de improvisação, como algo inesperado ou inacabado, que vai surgindo no decorrer da criação artística, aquilo que se manifesta durante os ensaios para se chegar à criação acabada. Com a conjugação do espontâneo e do intencional, o improviso vai tomando forma para alcançar o modelo desejado, passando a ser traduzido numa forma inteligível e esteticamente fruível. (CHACRA, 2010, p.14).

O que Chacra fala, conversa muito com a forma em que o nosso processo de criação acontecia, com improvisos que aos poucos iam tomando forma e virando espetáculo. O processo era extremamente intuitivo, não tínhamos muita noção de conceitos e possibilidades, improvisávamos a partir de uma palavra, de um texto ou de uma imagem, e assim íamos levantando material (uma música, um diálogo, uma sequência de movimento) que durante os ensaios virava cena. Essa foi a primeira vez que eu estive envolvida na organização de uma dramaturgia em grupo.

Nos cinco anos em que estive na companhia aprendi muito, com as demandas de produção, o retorno do público, a vivência em grupo. Ao final de cada apresentação abríamos espaço para “bate-papos” que eram o momento do público fazer perguntas e se colocar, esses comentários interferiam muito no resultado da nossa produção e na nossa formação como intérpretes. Já a vivência em grupo me ensinou a escutar antes de falar e a calar quando for preciso (é claro que eu ainda não consigo fazer isso sempre).

Saí da Companhia Supernova Teatro Experimental, do curso de Direito já no quarto semestre e também da minha cidade, quando assisti a um espetáculo que foi

até Macapá, pelo projeto *Palco Giratório*⁴ realizado pelo SESC, a peça se chamava *Adubo - ou a sutil arte de escoar pelo ralo*⁵ e era resultado de um projeto de Diplomação da Universidade de Brasília – UnB, dirigido por dois professores Márcia Duarte⁶ e Hugo Rodas⁷. Eu já estava insatisfeita o curso de graduação que escolhi fazer e com realidade do teatro local. Assistir a peça foi o “empurrão” que faltava. Fiquei completamente impressionada com o trabalho e a força que os atores tinham em cena, hoje percebo relação com as palavras de Eugenio Barba em seu livro *A Canoa de Papel* onde ele fala sobre a força, como a expressão de uma técnica.

Poder-se-ia pensar em uma “força” do ator, adquirida por anos de experiência e de trabalho, e em um dote técnico particular. Entretanto a técnica é uma utilização particular do corpo. O nosso corpo é usado de maneira substancialmente diferente na vida cotidiana e nas situações de representação. No contexto, a técnica do corpo está condicionada pela cultura, pelo estado social e pelo ofício. Em uma situação de representação, existe uma diferente técnica do corpo. Pode-se tentar distinguir uma técnica cotidiana de uma técnica extracotidiana. (BARBA, 2009, p. 33).

Essa força, essa técnica era o que eu via de tão extraordinário. O que era aquilo? Como tinham tanta segurança e poder sobre suas ações e o que provocavam no público? Eugenio Barba ainda diz que as técnicas extracotidianas (estas estudadas para a cena) baseiam-se pelo esbanjamento de energia, ao contrário das técnicas cotidianas que tem como princípio o esforço mínimo. (BARBA, 2009) Esse esbanjamento de energia me deixou sem reação, quando eu dei por mim já tinha sido transportada no tempo e no espaço por fios invisíveis para dentro daquele universo. No livro *A Porta Aberta* Peter Brook descreve:

O que importa é a verdade do momento presente, a convicção absoluta que só pode surgir quando o intérprete e o público formam uma só unidade. E ela aparece quando as formas transitórias atingem seu objetivo e nos levam àquele o momento único e irrepetível em

⁴ O projeto *Palco Giratório* foi criado no ano de 1998 pelo SESC com o objetivo de difundir as artes cênicas brasileiras e democratizar o acesso cultura. Na cidade de Macapá ele assume muita importância por ser principal veículo de acesso da população local com o que está sendo produzido nacionalmente na área das Artes Cênicas.

⁵ *Adubo- ou a sutil arte de escoar pelo ralo* é um projeto originado na disciplina de Diplomação no ano de 2004 e até hoje umas das principais produções do Curso de Artes Cênicas da UnB, alcançando visibilidade nacional e muitas premiações.

⁶ Márcia Duarte é diretora, coreógrafa e professora Doutora, leciona no Departamento de Artes Cênicas da UnB.

⁷ Hugo Rodas é ator, diretor e professor Emérito da Universidade de Brasília.

que uma porta se abre e nossa visão se transforma. (BROOK, 2000, p. 81).

A minha pergunta no final era “como?”, como aquilo acontecera? Como eu poderia aprender um pouco daquela técnica? Ela poderia ser ensinada? Como? Naquele momento, como explica tão bem Peter Brook no texto acima, uma porta se abriu e minha visão se transformou. E eu soube ali que tinha que ir atrás das respostas de novas e milhares de perguntas que surgiram naquele momento. A realidade que eu vivia não era mais suficiente, precisava voar para outras paragens, trilhar por outros caminhos. E decidi ir para Brasília, fazer Artes Cênicas na UnB. Na verdade eu morria de medo de sair da minha cidade e deixar família e amigos. Mas fui. Cheguei em Brasília no dia 28 de fevereiro de 2009. Estava chovendo... Eu amo chuva.

Já menina moça índia, enfrentei a tal cidade grande. E me senti pequena e perdida, mas estava obstinada demais para desistir. Precisava das respostas. No segundo semestre de 2009 ingressei no curso. Nesse território novo e inusitado chamado Universidade me aventurei por muitas matérias, construí amizades, respondi algumas perguntas e claro, muitas outras surgiram.

1.1 O caminho para o porto da beira do rio – processos coletivos e dramaturgia.

No decorrer do meu caminho no do curso fui percebendo que duas palavras se repetiam: grupo e dramaturgia. Alguns momentos podem explicitar essa recorrência. O primeiro aconteceu em Interpretação III ministrada pela professora Cyntia Carla⁸, quando nós montamos *Noite na Taverna*. Partimos do livro de Álvares de Azevedo e montamos a dramaturgia a partir de experimentações e de improvisações. A turma foi dividida em grupos e a tarefa era transformar o texto literário em cena. Chacra em seu livro discorre sobre a tríade do teatro; ator, texto e público e diz sobre o texto:

⁸ Cyntia Carla é atriz, figurinista, cenógrafa e professora mestra do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Outro elemento da tríade básica do teatro é o texto. Pode-se entendê-lo de duas maneiras: o texto dramático de base literária (a peça) e o texto teatral como o conjunto de signos (corporais, gestuais, visuais, plásticos, musicais etc.) de um espetáculo. (CHACRA, 2010, p.19).

Nossa opção foi fazer com que muitos trechos do livro virassem imagem, signos, o que Chacra chama de texto teatral. A sequência de cenas era a mesma dos acontecimentos do livro. Suprimimos algumas partes, mas a estória ainda era fiel a original. Começamos assim uma trajetória de processos de construções dramatúrgica em grupo.

O segundo momento ocorreu em Interpretação IV ministrada pela professora Alice Stefânia⁹, quando eu tive contato com a chamada dramaturgia de ator. Onde tudo o que o ator constrói corporalmente também é “texto”, comunica e provoca no espectador novos significados, alcançam camadas sensíveis e energéticas. Nas palavras da própria Alice:

Dramaturgia de ator é um termo que tenta dar conta do descentramento do discurso textual/verbal para processos de enunciação que emergem das interações complexas do corpo do ator com os demais elementos constitutivos da cena. (CURI, 2013, p. 923).

Este termo me deixou intrigada, então o ator pode criar texto a partir de seu corpo? Até então, para mim, o ator era o responsável por dizer o texto, fazer com que ele seja vivido, tornar crível pra a plateia o seu sentido e sensações. Eu não fazia ideia de que ele a partir da sua construção corporal, de partituras e ações poderia causar no público um entendimento para além do texto, um entendimento sensorial, energético, capaz de alcançar múltiplas camadas.

Em Prática de Montagem, ministrada por Cecília Borges¹⁰, novamente montamos uma dramaturgia. A peça que se chamava *TV Cutuca* surgiu de improvisações a cerca do tema TV, os programas de auditório e comerciais. Estruturamos um roteiro de cenas, que eram improvisadas e modificadas diariamente pelos atores. Nesses improvisos o que reinava era a busca pela espontaneidade o frescor da comédia. Eu me sentia um pouco desconfortável com essa estrutura, pois

⁹ Alice Stefânia é atriz-pesquisadora, diretora e professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

¹⁰ Cecília Borges é atriz, diretora e professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

ela me forçava a lidar com o novo diariamente. E claro, havia muitos dias em que a cena não funcionava. Tive que aprender a lidar com o erro. Viola Spolin fala no seu livro *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* sobre o medo do ator de lidar com momentos de desequilíbrio, o desconforto que a busca pelo novo provoca.

O medo da espontaneidade é comum. Há segurança nos sentimentos e nas ações velhas e familiares. A espontaneidade pede que entremos num território desconhecido – nós mesmos! (SPOLIN, 2010, p. 26)

Em Interpretação e Montagem, novamente com a professora Alice Stefânia, escolhido o texto, *Gota d'Água* de Chico Buarque, ela propôs que a turma se dividisse em grupos por temas que o texto trazia, como religiosidade negra, política, jogo de poderes, música, e cada grupo preparava uma oficina para a turma. A opção didática de oficinas concebidas, produzidas e realizadas pelos alunos fez com que todos contribuíssem para a montagem de forma mais direta e significativa.

A partir dessa etapa, muitas escolhas foram feitas, estética do espetáculo, matrizes de movimento e musicalidade a partir dos objetos utilizados na cena; e uma rotina de trabalho se organizou em grupo. Todos os dias, cantávamos a música *Suíte dos Pescadores* de Dorival Caymmi, alongávamos juntos com a sequência de *Saudação ao Sol* e fazíamos os exercícios para a composição de personagem ou de campo de visão propostos pela professora. Na reta final da montagem, suprimimos os exercícios e separadamente montávamos as cenas para a Alice trabalhar em cima do material proposto pelos alunos.

A turma se dividiu em grupos de ação, dramaturgia, figurino, cenário, produção e música. Percebi que mais uma vez, estava envolvida num grupo de dramaturgia. O objetivo não era construir um novo texto teatral, já que escolhemos um, mas adaptá-lo. O trabalho foi de “enxugar”, cortar algumas partes do texto original para que ele ficasse mais sucinto e potente. Para isso respeitamos a linha progressiva original, suas nuances e temperaturas. E retiramos aquilo que chamávamos de excesso.

Ao final da matéria tivemos como resultado o espetáculo *Gota*, que teve grande aceitação dos espectadores saindo do âmbito acadêmico para ser apresentado num teatro da cidade para o público local. O trabalho só foi possível

pela estratégia pedagógica escolhida pela Alice Stefânia de provocar a participação ativa, o que permitiu que o coletivo se fortalecesse e trabalhasse junto para um bom resultado.

Eu menina moça índia aprendiz de atriz, me percebia curiosa e atenta ao coletivo e suas reverberações. Estar presente em todas essas construções dramatúrgicas me fez ter maior consciência do meu papel como atriz nas montagens. E do meu lugar no coletivo. Aprendi que trabalho melhor em grupo, não cresço sozinha, preciso do outro para na dialética aprender.

As matérias da cadeia de interpretação iniciam sempre um novo coletivo que na maioria das vezes topa a empreitada de montar algo para ser compartilhado com outros alunos e professores. Verônica Gonçalves Veloso fala em seu artigo *Grupo ou Coletivo - uma questão de tempo* sobre uma questão tão presente no fazer teatral: trabalhamos num coletivo ou em grupo?

Um coletivo, de acordo com as referências explicitadas acima, é uma possibilidade de experimentar com um amontoado de gente, que não substitui a vivência em grupo, mas nos convida a explorar outros modos de estar junto. Seu modo de formatação é por meio de “empreitadas”, escolhe-se um foco de interesse, um local para ocupar, ou tema agregador de grupos e artistas “avulsos” e num tempo pré-estabelecido desenvolve-se o trabalho. O Coletivo sobrevive o tempo que dura a empreitada, tem hora de começar e de acabar. (...) Por isso aproxima-se de um processo colaborativo, pois pessoas de áreas diversas criam coletivamente, cada qual se responsabilizando por sua especificidade. Não está distante de um grupo no que diz respeito a envolvimento e dedicação. Trata-se, portanto de uma estrutura mais fluida. Se o grupo fosse um casamento, o coletivo seria um namoro, um convite a enlacs mais temporários, sujeitos a repetições e reorganizações de tempos em tempos. (VELOSO, 2008, p. 03)

A metade da turma de Interpretação e Montagem seguiu junta para Metodologia em Pesquisa Teatral, já tínhamos iniciado um namoro, que a partir dessa nova matéria prometia ser duradouro. Lembro-me das palavras de Rita de Almeida Castro¹¹, logo no início da matéria que ela iria ministrar, “fiquem cientes de que essa parceria só acaba daqui a um ano e meio”.

¹¹ Rita de Almeida Castro é atriz-pesquisadora, diretora e professora doutora do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Com data para acabar, começamos.

Quem me diz

Da estrada que não cabe onde termina

Da luz que cega quando te ilumina

Da pergunta que emudece o coração

Marcelo Jeneci

Partíamos juntos¹² para o final da nossa jornada acadêmica. Nas três matérias que se seguiam: Metodologia em Pesquisa Teatral, Diplomação em Interpretação Teatral I e Diplomação em Interpretação Teatral II; a nossa missão era pesquisar, montar um espetáculo e compartilhá-lo. E pergunta que surgiu foi: qual a diplomação dos seus sonhos?

Entre tantos sonhos uma resposta era unânime: queremos trabalhar em grupo. Mas o que significava isso, que iríamos resolver tudo junto? Que criaríamos tudo? Aos poucos as respostas apareceram. Sim, queríamos fazer parte de todas as fases do processo, desde a escolha dos exercícios de treinamento corporal e vocal, até a escolha da encenação (figurino, iluminação e cenário). E além de todas essas coisas, a maioria da turma queria escrever uma dramaturgia. Adélia Nicolete - dramaturga, roteirista e escritora - em sua dissertação de mestrado *Da cena ao texto: dramaturgia em processo colaborativo* na Escola de Artes e Comunicação - USP, traz uma definição bem interessante que cabe ao processo que a turma escolheu.

Processo colaborativo, participativo; método coletivo, montagem cooperativa ou até interativa. São muitas as maneiras com que se vem tentando nomear um processo de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas. O texto dramático é elaborado ou reelaborado (caso se tome alguma obra como base) pela equipe; a configuração cênica é fruto da experimentação e discussão feitas por todos os envolvidos; o encaminhamento das situações e personagens surge dos atores, mas pode conter contribuições dos outros artífices, ou seja, a cena, como a vida “é mutirão de todos, por todos remexida e temperada”. (NICOLETE, 2005, p.11)

¹² A turma era composta por quatorze alunos: Anahí Nogueira, Luciana Matias, Giselle Ando, Wanderson Sousa, Malena Bonfim, Renata Rios, Flávio Café, Jessica Grehs, Douglas Menezes, Julia Rizzo, Clarice César e Pricila Leite, Túlio Starling, e Lorena Pires.

E num grande mutirão, todos levantaram livros, filmes, músicas, ideias, a procura de um tema, algo que nos movesse, nos suscitasse, que nos apaixonasse. Uma coisa curiosa se deu, havia muito mais referências de filmes do que de livros. Nossa construção artística era muito mais audiovisual do que textual. Chegamos a uma lista comum de preferidos.

Filmes:

1. O Peixe Grande - Tim Burton



2. O Labirinto do Fauno - Guillermo Del Toro



3. Waking Life - Richard Linklater



4. Babel - Alejandro González



Livros:

1. Estórias Abensonhadas - Mia Couto
2. Descoberta do Mundo - Clarice Lispector
3. O Dom da História - Clarissa Pinkola Éstes

O que os itens da lista tinham em comum eram algumas palavras como sonho, histórias, personagens fortes, dramaturgias não lineares, gente. Chegamos a um veredito: queremos contar histórias de gente de verdade, com um universo de sonho/realidade. A profa. Dra. Rita de Almeida Castro, que tinha a difícil missão de

fazer com que quatorze pessoas encontrassem um sonho para sonhar juntas, nos orientou a escolher um livro para começar a pesquisar, improvisar, e destrinchar.

Estórias Abensonhadas, foi o que mais se aproximou de nossos desejos. Por se tratar de um livro de estórias contadas, com um universo que beira o sonho, com palavras novas que nos enchiam os olhos e a imaginação, e personagens recheados de humanidade e fantasia. Nas palavras do autor:

Estas estórias falam desse território onde nos vamos refazendo e vamos molhando de esperança o rosto da chuva, água abensonhada. Deste território onde todo homem é igual, assim: fingindo que está, sonhando que vai, inventando que volta. (COUTO, 2012, p. 05)

O autor das estórias que nos faziam “miraginar” era o moçambicano, nascido em Beira, António Emílio Leite Couto, mais conhecido como Mia Couto. Biólogo, jornalista e autor de mais de trinta livros entre prosa e poesia, foi vencedor em 2013 do mais importante prêmio da língua portuguesa, o Prêmio Camões. Ele nos conduziu por vinte e seis contos, marcados por uma prosa inventiva e colorida de sensações, e depois de quase um mês de experimentação, já estávamos completamente envolvidos e apaixonados pelo universo Mia Coutiano.

A partir daí para que o trabalho fosse otimizado, a professora propôs que nos dividíssemos em grupos por área e vontade/habilidade, dramaturgia, música, figurino, cenário, iluminação e produção. Esses núcleos eram os responsáveis pelo avanço dos trabalhos, mas todos poderiam participar e ajudar nas decisões e realizações. Um coletivo atuante que na sua multiplicidade se completa.

Eu menina quase mulher índia aprendiz de atriz, escolhi, por conta da minha vivência artística, ficar no grupo de dramaturgia. Queria estar nesse núcleo para contribuir na organização do trabalho. Tínhamos um grande desafio: fazer com que literatura virasse dramaturgia. Texto para ser encenado na linguagem teatral. Patrice Pavis diz:

A dramaturgia, no seu sentido mais genérico, é a técnica (ou a poética) da arte dramática, que procura estabelecer os princípios de construção da obra, seja indutivamente a partir de exemplos concretos, seja dedutivamente a partir de um sistema de princípios abstratos. (PAVIS, 1996, p. 113)

Criamos os nossos próprios sistemas de organização, para seguir nesse rio que escolhemos navegar, atentos a mudança da maré, e a vontade da correnteza. Mas como foi estar nesse barco com esse coletivo, eu te conto no segundo capítulo. E quem sabe você, eu e o grupo, um dia desagremos no mar e finalmente tenhamos nossas milhares de perguntas respondidas.

Vai saber

Se olhando bem no rosto do impossível

O véu, o vento o alvo invisível

Se desvenda o que nos une ainda assim

Marcelo Jeneci

Um porto, um rio, um barco para navegar.

CAPÍTULO II

A AVENTURA – NAVEGAR PELO INUSITADO

Quando o rio é tempo quem navega é lembrança

Gigito Efrain

A história agora vai seguir por estrada de rio, convido você a entrar neste barco e partir conosco. Iniciamos assim uma pequena grande aventura: desatracar do porto da universidade e seguir pelo rio do projeto dos nossos sonhos, todos no mesmo barco rumo ao mar de descobertas.

Partimos no dia 19 de agosto de 2013, no comando do navio Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, na tripulação uma turma de quatorze alunos em sua eufórica loucura. Sabíamos pouco, queríamos muito. Do percurso ouvimos histórias de gente que já tinha se aventurado por rios semelhantes, criando dramaturgias para seus espetáculos de diplomação, delimitando suas próprias rotas e destinos. Encorajados por tais marinheiros hasteamos a âncora e zarpamos.

2.1 A navegação pelo rio *Abensonhar* – o processo e a construção dramatúrgica

Só um mundo novo nós queremos: o que tenha tudo de novo e nada de mundo.

Mia Couto

No horizonte muitos desafios, para ultrapassá-los, no dia a dia do navio tudo era decidido em conjunto, queríamos proceder como cúmplices nessa jornada, e de fato criar coletivamente, comandantes e tripulação. Adele Nicolete pontua uma das características do processo colaborativo, que se aproxima bastante do tipo de processo que iríamos viver.

O processo colaborativo caracteriza-se pela construção do texto ao longo da montagem do espetáculo. Este se desenvolve a

partir da colaboração de todos os integrantes da equipe, desde as pesquisas iniciais até a finalização, sem hierarquias e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na sua autonomia e no seu desenvolvimento. (NICOLETE, 2005, p. 15)

Para ajudar o coletivo a alcançar um nível apurado de escuta do outro, nos primeiros dias da viagem as professoras/diretoras propuseram uma prática de abertura de trabalho diária, baseada nos princípios da pesquisa que elas realizam no coletivo Teatro do Instante¹³, no texto compartilhado na plataforma virtual¹⁴ da disciplina, elas explicam:

Para favorecer uma conexão com o universo onírico e poético do autor e provocar a abertura dos estudantes-atores para experiências que acessassem camadas de percepção e expressividade mais sutis e potentes, trabalhamos princípios e procedimentos afins a nossa pesquisa no coletivo Teatro do Instante. A título de exemplo, visando uma abertura para o estado criativo e enquanto marco de resistência ao excesso de estímulos e à aceleração dos tempos vitais a que estamos sujeitos cotidianamente, iniciamos nossa prática diária com um espaço-tempo dedicado ao silêncio. Esse momento propicia o fluir do tempo no *hic et nunc*, favorecendo um estado de presença indispensável às práticas cênicas. Em seguida nos dedicamos ao exercício de nos olharmos longamente nos olhos, ampliando o espaço de "escuta" de diferentes dimensões de alteridade e da percepção dos sentidos que emergem nesse entre. Ao nosso ver, exercitar a qualidade de interesse – etimologicamente "entre estar" ou "entre ser" – favoreceu a construção e a eficácia tanto do processo colaborativo, quanto da atenção, concentração e disponibilidade criativa. (CASTRO E CURI, 2014)

Por vezes era difícil o exercício de entrar na sala, silenciar e aceitar o vazio de ações e pensamentos. Mas com o passar do tempo esta prática propiciou ao grupo um estado de atenção e escuta com o outro, pois o simples ato de todos os dias olhar o outro e receber seu olhar em troca propiciava em cena e fora dela uma maior cumplicidade.

Como interpretes ter esse momento de esvaziamento, nos trazia uma presença, no sentido mais simples da palavra: apenas estar presente naquela hora e lugar. O que nos levava a uma concentração mais apurada durante a cena. Esta

¹³ O Teatro do Instante é um grupo de artistas-pesquisadores, com foco na teatralidade como via de expressão sensorial, imagética e literária.

¹⁴ Foi criado um grupo secreto no Facebook, para a troca de referências, textos e reflexões durante o processo.

prática de resistência, de abertura, de porosidade, lembra o que Larrosa fala sobre a experiência:

A experiência, a possibilidade que algo nos aconteça ou nos toque requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar 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. (LARROSA, 2002, p.24)

Parte da calma e paciência do grupo de lidar com os problemas e adversidades do caminho foram adquiridos durante essa prática. Aprendemos a entender o tempo do outro, e a respirar fundo antes de falar, a ter paciência. Rita de Almeida Castro em seu livro *Ser em Cena Flor ao Vento*, quando fala sobre a prática do Xuvânia¹⁵, expõe sobre os exercícios que provocam no ator um estado de neutralidade:

Esses exercícios de busca de neutralidade colocam o ator em um estado de disponibilidade, que, mesmo sendo algo impossível de ser realizado plenamente, permite a ele defrontar-se com as características e singularidades construídas nas histórias da vida cotidiana. Ampliam o grau de observação de si mesmo e do outro e, em alguns casos em que o ator se permite, pode possibilitar transformações de atitude e posturas. (CASTRO, 2012, p. 75)

A proposta pedagógica das professoras/diretoras sempre foi de que o coletivo se colocasse e propusesse, como atores criadores que intervêm e participam da criação cênica, como alunos que no dia a dia constroem sua autonomia. Essa escolha pedagógica fez com que o coletivo tivesse voz ativa e a direção do espetáculo acontecesse numa horizontalidade cúmplice e companheira.

Assim, o que se propõe dentro de um processo criativo é que ele seja estimulante e que o percurso seja uma descoberta para o grupo e também para o diretor; e que o diretor possa se colocar no trabalho juntamente com os atores; que todos possam aprender com erros e acertos. (HADERCHPEK, 2009, p. 22)

¹⁵ Xuvânia foi uma criação de Grotowski por volta de 1960, para saber mais ler no livro *Ser em Cena Flor ao Vento* de Rita de Almeida Castro.

Para seguir o percurso, a tripulação foi dividida em equipes para trabalhar nos seguintes setores:

- Música: Anahí Nogueira e Luciana Matias
- Cenário: Giselle Ando, Wanderson Sousa, Malena Bonfim, Renata Rios e Flávio Café.
- Iluminação: Wanderson Sousa e Lorena Pires.
- Figurino/maquiagem: Jessica Grehs, Douglas Menezes e Julia Rizzo.
- Produção: Clarice César e Pricila Leite
- Dramaturgia: Túlio Starling, Lorena Pires e Clarice César.

Ao longo do processo essas equipes eram responsáveis pela criação¹⁶ e execução das atividades¹⁷, sempre em diálogo com o coletivo. Mas tínhamos logo no início um grande desafio: Como montar um espetáculo de um texto que ainda não existe? Por onde começar?

Decidimos começar com dois trabalhos paralelos: a pesquisa mais aprofundada dos contos e o treinamento com três objetos poético-práticos: o bambu, a corda e o tecido. Divididos em três grupos, os alunos eram responsáveis por ministrar exercícios com os objetos, assim podiam propor coisas que aprenderam na vivência artística fora da Universidade ou dentro dela. Esse período durou por volta de um mês e trouxe o mapeamento de habilidades corporais pessoais e o desenvolvimento de um vocabulário corporal coletivo.

Enquanto isso a equipe de dramaturgia, composta por Clarice, Tulio e eu, trabalhava para traçar as retas de nosso texto em construção. A turma, depois de uma votação já havia decidido quais contos deveriam entrar na nossa dramaturgia. O trabalho agora era como transformar o texto literário em texto dramático.

Contos eleitos para fazer parte da nossa dramaturgia:

¹⁶ O figurino foi criado e realizado pelos alunos: Ananda Macleine, Bruna Soares, Eiler Rodrigo Mendes, Lucas Rodrigues, Karina Carvalho, Marina Olivier e Tatty Araújo; da turma de encenação 2, com orientação da professora Cyntia Carla.

¹⁷ Para a confecção do cenário tivemos a parceria com Centro de Pesquisa e Aplicação de Bambu e Fibras Naturais (CPAB)

1. Nas Águas do Tempo
2. O Cego Estrelinho
3. A Lenda de Namarói
4. O Bebedor do Tempo
5. Sapatos de Tacão Alto
6. Guerra dos Palhaços
7. Novidade Castigo
8. O Perfume

Totalmente imersos no universo dos contos de *Estórias Abensonhadas*, construímos muitos roteiros, tivemos discussões calorosas e muitas dúvidas. Nosso principal roteiro que norteou toda a construção do texto foi esse:

1. Gigito conta Nas Águas do Tempo
 - Relação geracional, olhos de fora e olhos de dentro.
2. Construção da relação Gigito e Estrelinho
 - Dia a dia
3. Gigito conta estórias
 - Bebedor do Tempo
 - Sapatos de Tacão Alto
4. Gigito vai pra guerra
 - Guerra dos palhaços
5. Silêncio / Solidão de Estrelo
6. Chegada de Infelizmina
 - Infelizmina conta O Perfume
7. Morte de Gigito
 - A garça branca / sonho
8. Estrelinho conta o mundo

Depois, trabalhando com a turma organizamos uma tabela para estudo dos contos, que serviria também de material para a cena. Foi construída uma tabela¹⁸ para cada conto, com os seguintes tópicos a serem preenchidos:

¹⁸ Esta tabela foi inspirada no Roteiro Diagramático, criado pelo professor Marcus Mota, em estudos no LADI (Laboratório de Dramaturgia), ver um exemplo da tabela em Anexo A.

1. Eventos (principais acontecimentos do conto)
2. Personagens (principais / secundários / coletivos)
3. Espaço (ambiente)
4. Plano Temporal (atual /memória/ simultâneo/ onírico)
5. Texto Dialógico (diálogos inerentes dos contos)
6. Texto Narrativo (texto que poderia virar narração)
7. Texto Imagético (texto que sugeria imagem)
8. Imagens Desdobradas (ideias de cenas a partir do texto)
9. Estados (preenchimento da cena)
10. Paisagens Sinestésicas (paisagens sonoras / olfativas)

Esse estudo foi fundamental para o entendimento dos contos e da nossa estrutura textual, discutimos ponto por ponto de cada tabela, tivemos muitas resoluções e esclarecimentos e em setembro, decidimos que era necessário experimentar em cena e levantar mais material para a equipe de dramaturgia trabalhar em cima e construir o texto. E ao mesmo tempo os outros grupos trariam provocações de músicas, figurinos, disposições espaciais, sugestões estéticas. Tudo isso era experimentado em longos improvisos cênicos, cada dia de um conto do livro *Estórias Abensonhadas* de Mia Couto.

Como o grupo já havia se aprofundado no universo dos contos, os improvisos/ experimentações foram riquíssimos. Criamos músicas, sequências de movimento, signos, imagens de cor, diálogos e novas relações com os personagens e as histórias dos contos. Outra coisa importante para a construção dramática e para os alunos/atores é que como não tínhamos personagens definidos, as professoras/diretoras sugeriram que todos tivessem a oportunidade de passar por todos os personagens. Essa proposta fez com que os personagens se tornassem mais ricos e complexos e que os atores pudessem transitar entre eles, para posteriormente decidir com maior propriedade qual personagem era de sua preferência.

Nas palavras de Patrice Pavis improvisado é a técnica do ator que interpreta algo imprevisto, não preparado antecipadamente e “inventado” no calor da ação (1996). Esse era um momento para o grupo criar junto, experimentar tudo o que

tinha estudado, e atentos ao que a cena pedia, como intérpretes, esse lugar de jogo nos exigia prontidão, escuta e muita imaginação.

Durante as improvisações, o ator é convidado a não chegar cedo de mais à sua personagem, mas a experimentar em função do seu *gestus**; daí resulta uma multiplicação dos pontos de vista sobre os temas abordados, sem que um encenador decida arbitrariamente unificar e simplificar essas abordagens. Quando muito, no final do processo o dramaturgo (no sentido técnico de conselheiro literário e teatral) ou o líder do grupo (animador) pode dar sua opinião sobre o material trazido pelos atores, reagrupar e comparar os esboços narrativos, até propor princípios de encenação decididos de acordo com a maioria. A dinâmica do grupo e a capacidade de cada um de ultrapassar de sua visão parcial serão determinantes para o bom termo da empreitada coletiva. (PAVIS, 1996, p. 79)

Como bem pontua Patrice Pavis, sobre os procedimentos que ocorrem durante a criação coletiva, no final desse processo de improvisações, nós dramaturgos colhemos todo material possível, escutamos muito as vontades do coletivo e partimos para a construção do texto. É bem verdade que o nosso trabalho determinou muita coisa, mas sempre estávamos em diálogo com o coletivo. Construir um texto que satisfaça dezesseis pessoas é bem complicado. Durante a construção percebemos que era necessário cortar contos e inserir outros, assim surgiram novas histórias e novos personagens. Tudo para nossa história ficar mais rica e para todos terem personagens para trabalhar. Ao final dessa fase, cada aluno escolheu seus personagens.

E no início do terceiro mês, depois de já ter navegado por lugares novos e inusitados a tripulação se reuniu para ler a primeira versão do texto, com falas. A partir daí tudo seguiu com maior fluidez, o texto ainda foi modificado várias vezes, pois cada vez que ia para a cena novas relações e resoluções surgiam. O trabalho da equipe de dramaturgia nunca acabava.

Tivemos um período de montagem e ensaios, onde todos trabalharam para realização da primeira versão da peça. Nessa etapa tivemos também a ajuda calorosa e eficaz de Marcia Duarte, que nos orientou e incentivou. E no quinto mês de viagem, em dezembro de 2013, abrimos nosso processo em quatro apresentações durante a Mostra Semestral de Artes Cênicas - Cometa Cenas, para alunos, professores, família e amigos. Foi um momento para testarmos figurino,

cenário, músicas, interpretações e saber como seria o entendimento da nossa dramaturgia.

Fotos¹⁹ do espetáculo em processo *Abensonhar – histórias de miraginação*, da turma de Diplomação em Interpretação Teatral 1 do 2/2013.



Gigito, Estrelinho e Infelizmin



¹⁹ Fotos de Fernando Santana.

Depois das apresentações o espetáculo foi avaliado por uma banca composta de duas professoras convidadas: Fabiana Marroni²⁰ e Felícia Jonhansson²¹. Elas pontuaram aspectos a ser melhorados e amadurecidos em relação à dramaturgia, ao espetáculo e às atuações. Com a reforma do currículo, temos a oportunidade de ser avaliados no meio do processo, e receber um retorno mais pontual sobre a nossa produção, para no semestre seguinte desenvolver os aspectos apontados.

Após longo percurso navegado, tivemos um período de descanso, mas mesmo assim ao retornar a tripulação se via cansada. Passamos por maré baixa, com risco de encalhar num barranco de terra, mas não desistimos, porque tínhamos uma certeza: queríamos continuar navegando. E nesse ato de resistência, o grupo ganhou em cumplicidade, abertura, confiança e novamente em experiência:

Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (LARROSA, 2002, p.24)

Nesse período conversamos bastante sobre nossas práticas diárias, e definimos novos cronogramas, novas práticas e novos rumos. O foco era fazer os ajustes necessários na dramaturgia e na cena, e amadurecer como intérpretes. O esforço coletivo foi para ‘enxugar’ a peça, torna-la mais sucinta, forte e compreensível. Nesse sentido, muita coisa foi modificada, a cena da guerra foi totalmente retirada e suas personagens cortadas, outras cenas surgiram e personagens cresceram. O movimento da equipe de dramaturgia²² foi de atuar como organizadores do trabalho coletivo, propondo demandas de cenas a serem trabalhadas e resolvidas.

O dramaturgo que pode ou não estar presente em tempo integral intervém com ideias, encaminhamentos e sugestões de texto/cena,

²⁰ Fabiana Marroni é bailarina, intérprete e arte-educadora, atualmente leciona no Departamento de Artes Cênicas da UnB.

²¹ Felícia Jonhansson é atriz, diretora e professora doutora, atualmente leciona no Departamento de Artes Cênicas da UnB.

²² Nesta fase do processo Malena Bonfim entrou no grupo de dramaturgia.

transforma as sugestões dos atores – que muitas vezes, podem não ter estrutura dramática – em núcleos de ação; elabora a síntese de elementos que se repetem ou que são similares, insere dados, promove a unidade textual, sem as ‘amarras’ da quase obrigatoriedade de conservar o material individual criado pelos atores, o que, veremos, é uma das principais características da criação coletiva. (NICOLETE, 2002, p. 321)

Muitas cenas novas surgiram a partir do improviso dos atores. Como todos tinham maior entendimento do texto, da função da cena e do seu personagem na peça, esse movimento geral de modificação textual foi fluido e bastante eficaz. Também houve mudanças nas outras áreas de criação: música, cenário, iluminação, figurino, maquiagem, tudo convergindo para a nova montagem do espetáculo. Comandantes e tripulação trabalhando junto para nossa navegação seguir pelo rio de miragação.

Nosso barco no sétimo mês de viagem recebeu a visita abensonhada de um marinheiro vindo de longínquas terras, Mia Couto. E ficamos maravilhados de poder encontrar o autor dos contos pelos quais nos apaixonamos e ter com ele uma tarde, um momento para ouvi-lo, e compartilhar nossas miragações. Ele assistiu as cenas²³, depois comentou sua satisfação em ver o trabalho e aprovou a transcrição de sua obra para a cena.

A partir daí, passamos a ter uma rotina de trabalho que incluía menos alterações no texto, mais passagens da peça inteira e uma direção mais efetiva, por parte das professoras/diretoras - que nesse momento puderam dirigir a peça com maior segurança já que a dramaturgia estava fechada - e desse modo nosso barco seguiu pela correnteza, com fluidez e certeza. E no último mês realizamos os ajustes finais no cenário, no figurino, na maquiagem, na música e na iluminação²⁴. Os ensaios corriam, a produção enlouquecia e o coletivo se fortalecia.

A atuação – para nós – é um ato solene de auto-conhecimento coletivo. A sua essência apoia-se na criação de uma viva ligação inter-humana. Essa ligação é a matéria prima do teatro. (FLASZEN, 2007, p. 87)

²³ Escolhemos as cenas que contavam melhor a essência da nossa dramaturgia.

²⁴ A iluminação para a segunda versão do espetáculo foi criada e realizada pela aluna Ana Luiza Quintas.

E nos dias 22, 23, 24 e 25 de maio de 2014, apresentamos a versão final do espetáculo *Abensonhar* com direção de Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, no Teatro Sesc Garagem para o público local.



O coletivo

E assim, depois de um ano e meio percorrendo o rio, nós chegamos à foz, na bagagem muitas estórias para contar, não erámos mais uma turma de quatorze alunos e duas professoras, erámos um coletivo de parceiros, amigos, que sonharam um sonho junto. Ao final a banca, atenciosa e exigente, nos deu um retorno positivo e nos incentivou a continuar navegando...

Agora o que nos aguarda é a imensidão do mar da vida.

O barco de cada um está em seu próprio peito

(Provérbio macúá)

2.2 Eu tripulante, aprendiz de atriz

Acendemos paixões no rastilho do próprio coração. O que amamos é sempre chuva, entre o voo da nuvem e a prisão no charco. Afinal, somos caçadores que a si mesmo se azagaiam. No arremesso certo vai sempre um pouco de quem dispara.

Mia Couto

Eu menina mulher índia sou aprendiz de atriz. Me encantam as pequenezas humanas, os detalhes, o não dito, as cores, o movimento, os sons do mundo. E de alguma forma quero passar o meu encanto para o outro, sou um corpo de passagem, transpassada de múltiplas constelações. Só pude me traduzir atriz, porque ser atriz para mim é ser aprendiz de tudo. Não há finito no infinito humano, há sempre mais mistérios, mais desafios, mais estrada para além, muita coisa para aprender, muitos erros a fazer.

Como tripulante desse barco, amadureci muito, lidei com minha insegurança diária, com meus medos, com a vontade de tocar sanfona, a vontade de cantar, rui as unhas, dei gargalhada, chorei, resisti, amei. Esqueci de mim várias vezes. Minha tendência era sempre me ocupar com outras coisas: com a construção dramatúrgica, a iluminação, com o outro. No decorrer da navegação, eu aprendiz de atriz aprendi a cuidar de mim, a me trabalhar para ter algo para doar para a plateia. No livro *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, Renato Ferracini pontua:

Doar é um verbo bitransitivo e, portanto, quem doa, deve doar alguma coisa a alguém. Ora, se quisermos presentear alguém, primeiramente devemos possuir o presente para depois dá-lo. Se o ofício do ator é doar, comungar com a plateia, ele, como condição primeira, deve ter algo para doar. (FERRACINI, 2003, p. 35)

Na construção desse “presente”, desse “algo”, tive muita contribuição da tripulação e das comandantes. Afinal, estávamos todos no mesmo barco, navegando pelo rio inusitado de uma estória que se criava a cada encontro, a cada conversa, a cada novo olhar.

Para trabalhar escolhi a personagem do conto *O Bebedor do Tempo*, que originalmente era masculino (muitos personagens tiveram seu gênero modificado devido a uma turma composta na maioria por mulheres) e que se chamava Dono do Bar, as únicas informações que nós tínhamos era que esse bar ficava numa cidade pequena quente e esquecida, e que seu nome era *Brisa do Inferno*.

O primeiro passo foi escolher um nome, queria um nome relacionado a alguma bebida alcóolica, como um grau de parentesco com as águas ardentes. Criei vários nomes: Jussara Sagati, Absolutina, Divina Abisinta, mas o nome escolhido foi Vera Barreiro: "neta etílica e legítima do Velho Barreiro" (Velho Barreiro é uma aguardente bastante conhecida nos bares de esquina do Brasil a fora).



Velho Barreiro (Avô)



Vera Barreiro (Neta)

As professoras/diretoras nos estimularam a trazer para os nossos personagens todo tipo de referência, objetos, roupas, cheiros, sapatos, músicas. Tudo o que nos ajudasse a criar o universo desta nova persona. Acabei trazendo elementos inerentes da minha história, da minha memória sensorial e corporal. Alice Stefânia em seu livro *Traços e devires de um corpo cênico*, fala sobre o corpo atorial não dissociado de si mesmo:

Como – e por que – dissociar o corpo atorial de si mesmo – de sua própria história, sua subjetividade – se essa espessura ontológica pode, inclusive ser fonte abundante de latências e experiências que alimentam sua expressividade? Além de caracterizar uma conduta que pode levar a caminhos de autoconhecimento pessoal do ator. (CURI, 2013, p. 65)

O principal elemento que eu resgatei da minha vivência pessoal para a construção da minha personagem foi a musicalidade e o movimento do carimbó. Dança típica do norte dançada em roda, marcada pelo tambor, saias enormes em giros e muita alegria, e que tem como principais características de movimento a rotação de quadril, os giros em torno do eixo, as mãos na cintura, e rapidez e leveza na execução. Tais princípios de movimento nortearam a construção corporal de Vera Barreiro.



k

Carimbó



Glória, Michê, Danada Mulher e Vera em festa

Como base para estudos utilizei a música *Ai Menina* de Lia Sophia, e ao dançá-la repetidas vezes, construí partituras de movimento como: arrumar o cabelo, ajeitar o decote, limpar lentamente o batom, e pegar na cintura. Esses estudos de movimento me levaram a acessar múltiplos estados, como por exemplo: alegria (acessada quando eu dançava rapidamente), atenção e peso (nas pausas), tristeza (no desequilíbrio). Minha personagem foi ganhando força a partir de suas ações. Josette Féral, no livro *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero* pontua:

A situação exige do ator que trabalhe o detalhe, o fato preciso. É aí nas pequenas atitudes precisas e verdadeiras, que a personagem vai adquirir sua força de existência e que a emoção vai nascer. (FÉRAL, 1995, pág, 43)

O Brisa do Inferno era comandado por Vera e sua fiel ajudante Amadalena, juntas essas personagens formavam uma dupla antagônica que compunham o lugar. Uma sempre bem, alegre e sorridente a outra sempre mal, resmungona e impaciente. Em noite de Baile cantava sempre a mesma música, que lhe remetia seu antigo e longínquo casamento mal vivido.

Bolero O perfume

Se anunciou

Estendeu suas mãos desatou meu presente

Depois de tantos anos, despontou subvidente , um agrado

E eu que de tanta espera já me esquecia do que era esperar

Meninava a sonhar, com seus beijos de amor

Pois entre nós dois o tempo metera a colher

Rançoso roubou meus encantos

Só sobrou o pasto dos cansaços

Afinal, pra que serve o amor se nele não posso, me esparramejar

Flávio Café

Dramaturgicamente era a música de Glória e Justino (do conto *O Perfume*) um casal cujo tempo metera a colher... Mas isso é outra estória. Meu desafio como intérprete era cantar a música e transpassar na minha voz e gestos o pesar do passado de Vera, além de ser o momento de dar a minha personagem outras nuances, tudo isso simultâneo às outras cenas que aconteciam nesse curto espaço de tempo.

No quinto mês do processo, depois da apresentação, a banca se colocou. Ouvir os questionamentos da banca a cerca da minha personagem, e da construção que eu fiz dela, foi de suma importância para que eu pudesse ir atrás de toda estória daquela figura, para que ela ganhasse mais complexidade, mais nuances. Eu aprendiz de atriz, esquecida de mim, não sabia de onde Vera tinha vindo, porque ficou e o que o bar significava na dramaturgia, além de ponto de encontro de todos os personagens e estórias.

O barco seguiu navegando, e a tripulação em esforço mútuo, tentava resolver as questões que a banca tinha apontado, na dramaturgia e na construção dos personagens. Eu e Malena, minha amiga e companheira de cena - ela interpretava a personagem Amadalena – tínhamos uma nova cena para criar, e questões para resolver. Ela me indicou o conto *Os Olhos dos Mortos*, que pertencia a outro livro de Mia Couto chamado *O Fio das Missangas* para ser a história do passado da minha personagem e ele se encaixou muito bem.

A nova cena foi criada em conjunto com a turma e professoras a partir de improvisações e muita conversa. Durante uma dessas improvisações, Flávio Café (aluno e intérprete do personagem Estrelinho) compôs uma música que serviu de material para escrever a cena e que se tornou importantíssima para minha construção, pois ela é a essência da minha personagem, e me ajudou a criar novas nuances, novas ações, e eu sempre cantarolava ela antes de entrar em cena.

A canção dos que ficam

Tanto rosto alegre

Quanta bebedeira

Tanta história passa

Tudo que vem se esvai

Se dissolve e vai

E eu vou vestindo o luto desse adeus

Eu sou barqueira

Sou porto seguro

Levo ao outro lado

Eu vivo no meu barco

E ergo a minha vela pra quem for atravessar

Quem quer ir pode ir

Eu fico a esperar

Quando cansar de partir

Esse porto seguro sempre aqui estará

E essa vida assim

Fui eu mesma que quis

Vendo o nascer do sol sempre do mesmo ponto

Que escolhi pra ser feliz

Flávio Café

Durante o período de construção da nova cena, em que Vera e Amadlena no final do Baile conversam, descobri a fragilidade da minha personagem, suas corações, seu medo, sua força. Aprofundei meus estudos, decidi que queria tocar sanfona, para me ajudar como intérprete a mostrar a dor da minha personagem, a sua fragilidade que era escondida, implícita e só se mostrava musicalmente, na música cantada no Baile e nas notas daquele singelo instrumento.

Vera era o porto. Por ela todos passavam, só ela ficava. Por opção, pois depois de ter perdido seu filho, morto ainda na sua barriga por conta da agressão do marido, resolveu ter outra vida, noutro lugar, uma vida feliz. Abriu seu bar na beira do rio e lá ficou a receber todos que se aventuravam por aquelas paragens. Nas palavras de Vera Barreiro:

Eu gosto assim, o rio ali passando, o povo chegando aportando trazendo novidade, águas novas. É bom. O rio não vai secar, vem um mundo de água nova, mas olhando assim é a mesma coisa. Pra que mais? (VERA, cena 16, p.72)

Eu menina mulher aprendiz de atriz, tripulante desse barco que navegou por rio abensonhado, coloquei nessa personagem minhas referências nortistas, e como um retorno às minhas origens, trouxe a quentura, a musicalidade, a alegria e a força que tem aquela terra, rodeada por florestas e banhada pelo maior rio do mundo. E, inevitavelmente, me apaixonei. Ainda tenho muito para descobrir e aperfeiçoar como intérprete, para dar toda a complexidade que você merece. Agradecida Vera, por todos os ensinamentos. Quem sabe um dia a gente possa se encontrar de novo e tomar aquele raaaaaaaasssgaaaa-peito!

No arremesso certo vai sempre um pouco de quem dispara.

Mia Couto



Vera Barreiro e sua sanfona



25

Danada Mulher, Michê e Vera Barreiro

²⁵ Fotos de Larissa Chaves de Souza.

CONCLUSÃO

Hoje sei que essa não é a busca do conhecimento, mas do desconhecido.

Eugênio Barba

A menina moça índia aprendiz de atriz, agora mulher, caminhou por trilhas de terra batida e de concreto, pegou o caminho para a beira do rio, aprendeu com diversos coletivos, participou da criação de muitas dramaturgias, navegou por rio inusitado e misterioso, o rio da criação coletiva da dramaturgia e do espetáculo *Abensonhar*. Ela aprendeu muito, disso você pode ter certeza. Mas ela ainda tem muito para descobrir e aprender, afinal, tem toda a imensidão do mar da vida para viver.

Nas palavras dela, escritas no seu diário de bordo, no ultimo dia a bordo do barco que navegava pelas águas do rio *Abensonhar*:

Brasília, 26 de maio de 2014.

Do percurso guardo lembranças boas e imensos aprendizados, participar desta criação colaborativa me trouxe maior autonomia, liberdade e maturidade no trabalho artístico. Para mim, todo trabalho na área teatral é coletivo. É a multiplicidade de opiniões, personalidades e referências que torna esta arte forte e potente. A imensidão do mar me instiga a continuar, agora no meu próprio barco. Não sei se haverá mais dias de maré turbulenta ou de maré calma, isso não vai me impedir. Ainda sou menina curiosa e tenho muito o que descobrir, a vida, assim como o mar, é vasta de mais para ser desperdiçada .

Menina mulher aprendiz de atriz,

Lorena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. Tradução de Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caledoscópio, 2009.

BROOK, Peter. *A porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CASTRO, Rita. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2012.

CHACRA, Sandra. *Natureza e sentido da improvisação teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2010,

COUTO, Mia. *Estórias Abensonhadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

COUTO, Mia. *Terra Sonambula*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

COUTO, Mia. *Cada Homem é uma raça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

CURI, Alice. *Dramaturgias de ator: puxando fios de uma trama espessa*. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 923-938, set./dez. 2013. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca>

CURI, Alice. *Traços e devires de um corpo cênico*. Brasília: Editora Dulcina, 2013.

FÉRAL, Josette. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2010.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas - SP: 2ª ed. Editora da Unicamp, 2003.

GROTOWSKI, Jerzy.; FLASZEN, Ludwik. *O teatro Laboratório de Jerzy Grotowski: 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera: Fondazione Pontedera de Teatro, 2007.

HADERCHPEK, Robson. A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos. Doutorado em Teatro. Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2009. Disponível em: <http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000449323>

LARROSA, Jorge. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, Edição No 19, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-24782002000100003

NICOLETE, Adélia. Da cena ao texto – dramaturgia em processos colaborativos. Dissertação de Mestrado. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/pt-br.php>

NICOLETE, Adélia. Criação coletiva e processo colaborativo: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático. In Revista Sala Preta, Edição No 02, 2002. Disponível em <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57109>.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. de M. L. Pereira et al. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VELOSO, Verônica. *Grupo ou Coletivo – uma questão de tempo*. Anais do V Congresso ABRACE, 2008. Disponível em: <http://www.portalabrace.org>

*Arte da capa: Lorena Pires

ANEXOS

ANEXO A - TABELA/ ROTEIRO DIAGRAMÁTICO: O CONTO CEGO ESTRELINHO

EVENTOS	PERSONAGENS	ESPAÇO	PLANOS TEMPORAIS	TEXTOS DIALÓGICOS	TEXTOS NARRATIVOS	TEXTOS IMAGÉTICOS	IMAGENS DESDOBRADAS	ESTADO	PAISAGENS SINESTÉSICAS
1º Gigito e Estrelinho se conhecem	Gigito e Estrelinho		Memória			1º parágrafo do conto.			Escuro, somente sons.
2º Gigito apresenta o mundo a Estrelinho	Gigito e Estrelinho	Rio/Vila/ Porto/ colorido	Atual	“Tenho que viver já, senão esqueço-me” (p.21). “Que maravilhação... Gigito!” (p.21) “Desbengale-se...” (p.22) “Na noite aflige... justificar os pássaros” (p.22) “Se você morrer...para o céu?” (p.22)	“O cego... Dizia, deste modo” (p.21) “O condutor falava...dar o pontapé.” (p.22)	“Gigitinho, porém...boca de águas.” (p.21) “Só à noite, ele desalentava... Na manhã seguinte o cego lhe confessava.” (p.22)		Encantamento	
3º Gigito deixa Estrelinho sozinho	Estrelinho	Devastado, amplo, berma	Atual	“O erro da pessoa é pensar que os silêncios ... mano Gigito?” (p.23) “Sozinha e triste é a remela em olho de cego” (p.24)	“Desanimado, Estrelinho ficou... em pescoço de girafa” (p.23)	“O cego entendeu... invalidado” (p.23) “No tempo que... seu amigo” (p.23) “Com medo da noite... tombam nas despedidas” (p.24)		Solidão, melancolia, desorientado	Silêncio da guerra
4º Chega Infelizmina	Estrelinho e Infelizmina	Cinza, realista, vila	Atual	“Sou irmã de Gigito. Me chamo Infelizmina.” (p.24)	“Desde então, a menina passou a conduzir o cego... agora se desiluminava.” (p.24)	“Até que o toque... os ombros” (p.24) “Estrelinho perdia os brilhos... corpo inteiro” (p.24)		Anestesiado	

5º Estrelinho e Infelizmina fazem amor	Estrelinho e Infelizmina	Outro lugar, alheio a vila, ambiente íntimo e romântico	Atual/ Sonho/ Imaginação		“Nessa Noite, por primeira vez... dedos solvidos em outra mão” (p.25)	“De cada vez... o convite do desejo” (p.24/25) “A meio da noite... voltou ao leito sonoitada” (p.25)	Sonho de Infelizmina com a garça branca	Sublime	Tato
6º Gigito morre	Estrelinho e Infelizmina	Vasto e vazio, o nada	Atual		“De manhã... morrerá.” (p.25)	“O mensageiro foi breve... sem competência para reviver” (p.25)	Coro traz a notícia, trazer um elemento que seja algo que lembre o Gigito, algo que era dele	Triste, luto, definhando	
7º Estrelinho apresenta o mundo para Infelizmina	Estrelinho e Infelizmina	Fantástico	Atual/ Imaginação	“Isso tudo, Estrelinho? Isso tudo existe aonde?” “Venha, eu vou lhe mostrar o caminho!” (p.26)	“Estrelinho miraginava terras e territórios... da minha atual vida” (p.25/26)	“Até que a ela se chegou... mostrar o caminho.” (p.25/26)	Estrelinho deve contar um conto. Sugestão: A Lenda de Namarói. Terminar com a gênese.	Encantamento, lúdico	

