

Comissão Examinadora:

Professor José Mauro Barbosa (Orientador)

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

Professora Clarice da Costa Silva

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

Professora Giselle Rodrigues de Brito

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



**UNB - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

**O PROCESSO COLABORATIVO NA CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO
*ABENSONHAR***

PRICILA TATIANA ARAÚJO LEITE

Brasília DF
2014

PRICILA TATIANA ARAÚJO LEITE

O PROCESSO COLABORATIVO NA CONCEPÇÃO DO ESPETÁCULO
ABENSONHAR

**Trabalho de conclusão de curso de
Pricila Tatiana Araújo Leite,
habilitação em Interpretação Teatral do
Departamento de Artes Cênicas do
Instituto de Artes da Universidade de
Brasília.**

Orientador: José Mauro Barbosa

BRASÍLIA
2014



**UNB - UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

Trabalho de Conclusão de Curso da estudante Pricila Tatiana Araújo Leite, apresentado a UnB - Universidade de Brasília como requisito para a obtenção do título de Bacharelado em Interpretação Teatral, defendido e aprovado em 09 de Julho de 2014 com nota final igual a 'SS' sob a orientação do Prof. José Mauro Barbosa e avaliação da banca constituída pelos professores:

Prof. Clarice da Costa Silva

Prof. Giselle Rodrigues de Brito

À minha família, minha base, minha vida.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Areti Araújo, minha maior incentivadora e exemplo de vida.

Ao meu pai, Elismar Leite, pelos primeiros passos escolares e pela exigência de nunca me deixar faltar um dia de aula.

Aos meus irmãos, Ricardo Leite e Deivid Leite, por toda ajuda acadêmica e companheirismo.

Aos meus grandes companheiros de universidade Guilherme Zaiden, Thamires Borges, Douglas Menezes, Bruno Lehx, Maysa Carvalho, Paco Leal e Mônica Gasper, por fazerem parte desta fase tão importante na minha vida.

A todos os meus professores pelo aprendizado constante, em especial ao querido professor Fernand Martins – Ferdi – por todo aprendizado de amor e respeito ao teatro.

Aos meus gurus Lucas Gomes e Lorena Pires, por toda ajuda nos momentos necessários.

À empresa de performance Caixa Cênica, em especial ao querido amigo Joabe Coelho, por toda a experiência adquirida, por todos os momentos de trabalho e alegria concomitantes.

Ao meu amigo Caio Lins, por cada palavra em momento necessário.

À minha amiga Nayara Carvalho, por toda vivência e alegria compartilhada.

Ao meu ex namorado Simon Clark, por toda ajuda direta e indiretamente em me tornar uma pessoa melhor.

A todo o grupo de abensonhados do espetáculo “Abensonhar”, pela humildade, parceria, tolerância, convivência, trabalho e aprendizados de vida compartilhados.

Às professoras/diretoras Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro, por toda competência e entrega ao processo.

Ao meu orientador José Mauro, por toda a ajuda durante boa parte do curso.

Ao Seu Manoel do posto avançado, por sua competência e capacidade incrível de trabalhar com êxito e amor no que faz.

A Deus e Nossa Senhora, principalmente e sempre.

*“O que une uma equipe é quando
um cobre a fraqueza do outro”*

Phil Jackson

*“Sou feliz só por preguiça. A
infelicidade dá uma trabalhadora
pior que a doença: é preciso
entrar e sair dela”.*

Mia Couto

RESUMO

O presente texto demonstra a concepção coletiva do espetáculo *Abensonhar* nos moldes do processo colaborativo. Tem como objetivo apresentar, através da descrição das diversas fases de criação, como o espetáculo foi concebido, fazendo uso das características deste tipo de processo. A partir da análise sistemática do caminho percorrido, identifiquei o processo colaborativo presente na criação. Antes, abordo um breve panorama sobre a história dos grupos de teatro no cenário nacional, que viabilizaram a existência e permanência do processo colaborativo nas companhias da época e atuais.

Faço ainda uma relação do processo colaborativo com a criação coletiva em função de ambos terem características similares. E concluo analisando a satisfação com o processo e o resultado em função da escolha do trabalho colaborativo.

Palavras-chaves: Teatro de grupo. Coletivo. Processo Colaborativo. Criação Coletiva.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. DO COLETIVO AO COLABORATIVO	11
1.1 A Consolidação do teatro de grupo no Brasil.....	11
1.2 Surgimento de grupos teatrais advindos do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.....	15
1.3 Influências Coletivas e Colaborativas.....	18
1.4 Diálogos conceituais no processo Colaborativo do espetáculo Abensonhar.....	19
1.4.1 Criação Coletiva X Processo Colaborativo.....	22
2. PROCESSO ABENSONHADO: ASPECTOS DA CRIAÇÃO	25
2.1 O texto.....	25
2.2 Qual a diplomação dos seus sonhos?.....	26
2.3 O Inesgotável processo da Dramaturgia.....	32
2.4 Grupos de trabalho.....	35
2.5 O resultado e o público.....	37
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS	39
REFERÊNCIAS	42
ANEXOS:	
I – ANEXO A – MAPA DO ALUNO FLÁVIO CAFÉ.....	43
II – ANEXO B – MAPA DA ALUNA MALENA BONFIM.....	43
III – ANEXO C – LISTA DE FILMES E LIVROS SUGERIDOS.....	44
IV – ANEXO D – MODELO DE DISPOSIÇÃO ESPACIAL.....	45
V – ANEXO E – MATÉRIA DO JORNAL CORREIO BRAZILIENSE EM 20/05/2014.....	46
V – ANEXO F – MATÉRIA DO JORNAL CORREIO BRAZILIENSE EM 20/05/2014.....	47

INTRODUÇÃO

Este trabalho nasce a partir de vivências que se deram em “processos colaborativos” ao longo da minha vida acadêmica e em outros espaços fora da Universidade. O objeto de estudo surge a partir de um processo colaborativo de criação coletiva, que teve como finalidade a montagem de um espetáculo teatral, em contexto disciplinar, para diplomação¹ em Artes Cênicas pela Universidade de Brasília, com início no 2º semestre de 2013. O processo teve como resultado o espetáculo *Abensonhar*, construído a partir do cruzamento de contos dos livros “*Estórias Abensonhadas*” e “*Fio das Missangas*” do escritor e poeta moçambicano Mia Couto, sob direção de Alice Stefânia e Rita de Almeida Castro.

A manutenção de grupos de teatro depende de vários fatores para que se alcance a esfera profissional. A análise deste processo propõe demonstrar ao leitor os diversos setores de criação de um espetáculo e os pontos positivos que um grupo de teatro tem ao optar por trabalhar colaborativamente, ou seja, as múltiplas vantagens de se fazer teatro desta forma para os grupos enquanto criadores coletivos.

A metodologia utilizada se dá por meio de pesquisa experimental e observação sistemática ao longo de três semestres, através da criação, observação, atuação, produção e anotação diária de todo o trajeto percorrido pela turma, com funções separadas e ao mesmo tempo interligadas no processo. A análise e reflexão contaram com a ajuda de materiais recolhidos que se dividem em filmagens de quase todo o processo, diários de bordo, fotografias, grupos em rede de comunicação para estabelecer um diálogo e troca de material relevante para o desenvolvimento do espetáculo ou criação do espetáculo.

A partir de todo este processo de coleta, procurarei explicar no primeiro capítulo o que é o processo colaborativo, apoiada em autores que considero importantes, principalmente Adpelia Nicolete, Rosyane Trotta e Stela Fischer. Inicialmente apresento em painel histórico com fatos que marcaram a consolidação do teatro de grupo no cenário nacional e acabaram virando tendência nos anos 90.

Também de relevante importância, situo o papel do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília como mediador na formação de novos grupos de teatro. Exponho um pouco da minha trajetória pessoal no universo colaborativo, que foi o que me

¹ Para alcançar o título de bacharelado no curso de Artes Cênicas, ao final do curso temos como parte da avaliação um espetáculo teatral concebido dentro do departamento em um processo que se divide em três semestres. A esta fase final do curso damos o nome de diplomação.

motivou a esta escrita mais embasada acerca do tema. E ainda neste mesmo capítulo estabeleço a relação entre processo colaborativo e criação coletiva, problematizando qual conceito melhor define o nosso processo de criação, uma vez que ambos possuem diversas características semelhantes e estas permearam todo o nosso trajeto.

No segundo capítulo, apresento um breve resumo da peça para um melhor entendimento da linha de criação. Segundo as minhas perspectivas, a partir da descrição do processo, especifico as diferentes fases do caminho percorrido até a entrada em cena, enaltecendo e reafirmando algumas das principais características presentes do processo colaborativo.

Elenco também os grupos de trabalho criados, demonstrando assim como este compartilhamento tornou o processo mais prático e eficiente. Diante disto o presente texto norteia uma concepção teatral, claro que não é um molde ou uma receita de como fazer, mas uma visão um pouco mais detalhada de como saímos do ponto zero e subimos ao palco com um espetáculo muito aplaudido pelo público. E então observo a participação do público, que também é parte fundamental da obra, como colaborador direto na construção progressiva dentro do nosso processo.

Concluindo enalteço a assertiva da escolha colaborativa de se trabalhar e os pontos positivos que o grupo e o espetáculo ganharam em função de se ter trabalhado nos moldes do processo colaborativo. Reforço ainda o papel, de caráter prospectivo, do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília para com os alunos-atores recém formados. E reflexão sobre o que foi fazer parte deste processo.

1. DO COLETIVO AO COLABORATIVO

1.1 A CONSOLIDAÇÃO DO TEATRO DE GRUPO NO BRASIL

Visando um melhor entendimento sobre o processo colaborativo faz-se necessária uma breve explanação sobre o caminho que o teatro de grupo percorreu até se firmar no cenário nacional, em alguns momentos com forte e clara influência estrangeira em suas reformulações. O histórico de criação e sobrevivência de grupos de teatro passou por algumas fases até que se chegasse ao método colaborativo, forma de manutenção de muitos grupos na atualidade.

Juntamente com o período pós-guerra no Brasil, na década de 50, muitos grupos de teatro, com orientação ideológica de contestação social, propuseram um diálogo entre a arte e um Brasil em fase de tensão política, estes grupos foram tachados de usuários da arte para a incitação à ação política. Muitos grupos foram criados neste panorama, como é o caso do Teatro de Arena² em 1953, o Teatro Oficina³ em 1958, entre outros. Na esfera artística, dentro deste contexto, os grupos lutavam contra a instabilidade artística e profissional. Mesmo com o pessimismo da forte crise econômica vivida na época, o que se esperava deste momento era a continuidade da arte engajada que vinha sendo desenhada, arte esta que construía uma identidade brasileira.

O período da década de 60 foi marcado por uma forte queda na produção artística devido à ausência de liberdade de expressão imposta pelo Ato Institucional n° 5⁴. Encenar, pensar, questionar, também na ferramenta de linguagem chamada teatro, foi algo extremamente censurado, muitos artistas da época foram exilados ou sofreram algum impacto negativo deste período. Grupos de teatro encontravam-se em condições restritas de sobrevivência. A arte foi amordaçada.

Apenas após a volta de alguns artistas do exílio foi que a cena teatral voltou a buscar sua identidade. Stela Fischer destaca a influência estrangeira desta época, que foi fundamental para o fortalecimento de grupos e de também importância na reformulação do

² Teatro de Arena teve sua concepção em São Paulo, tornando-se o mais ativo disseminador da dramaturgia nacional, aglutinando expressivo contingente de artistas comprometidos com o teatro político e social.

³ Teatro Oficina é uma companhia de teatro brasileira fundada por José Celso Martinez Correa.

⁴ Ato Institucional n° 5 foi o quinto de uma série de decretos emitidos pelo regime militar brasileiro nos anos seguintes ao Golpe Militar de 1964 no Brasil.

fazer teatral na esfera nacional:

A vinda de diretores e intelectuais estrangeiros no período do pós-guerra também contribuiu para a formação e profissionalização de companhias, seguindo modelos empresariais de produção cultural [...] que difundiram uma série de revisões no trato cênico, na dramaturgia e na organização interna das equipes e, principalmente, na postura ideológica do teatro de grupo brasileiro. (FISCHER, 2010, p. 27).

Como é o caso da vinda do grupo Living Theatre⁵ da Europa, através do convite de José Celso Martinez Corrêa. Este intercâmbio proporcionou o surgimento de uma nova concepção teatral nos moldes da criação coletiva, havendo um abandono do papel do dramaturgo e a instauração da colaboração efetiva por parte dos membros do grupo, trazendo assim uma ampliação na interferência do papel do ator.

Isto fez com que as obras surgissem, tendo como resultado não apenas o tratamento estético cênico, mas também o ingresso ao modelo de criação com os parâmetros de grupos estrangeiros, que viabilizavam a manutenção dos grupos como agentes profissionais de trabalho.

Porém na década de 70, ainda com uma presença forte de censura, um esmaecimento da produção teatral foi constatado. Trotta compara as perspectivas dos grupos no Brasil, mesmo após as influências estrangeiras, com grupos da Europa que não passavam pela forte opressão: “diferentemente do que ocorre na Europa, os grupos brasileiros não tem como perspectiva se tornar instituições públicas, com um quadro fixo de funcionários, salários e cronograma anual de trabalho”. (TROTTA, 2008, p. 54). Em função do quadro político em que o Brasil se encontrava, mesmo bebendo das influências estrangeiras, a instabilidade artística em função da repressão política era visível.

A primeira metade da década de 80 foi marcada pela luta ao resgate dos direitos civis. Encontrávamos um Brasil buscando uma via de redemocratização. Novos partidos políticos surgiram na época e movimentos de massa, como o “Diretas já”, em 1984, por exemplo. Instaurava-se no país uma grande crise econômica devido ao aumento da dívida externa. Ainda neste período o interesse político para com o teatro era ínfimo. O fortalecimento de grupos de teatro era um modelo de sobrevivência escasso.

Em seguida outro fator mudou os rumos da história do teatro no Brasil, houve uma quebra no percurso ideológico e político por parte do teatro, o direcionamento da criação, antes com construções textuais que iam de embate com a esfera política, agora se encontrava

⁵ Living Theatre é uma companhia de teatro norte-americana fundada em 1947.

voltado para uma valorização do tratamento visual da cena, Trotta assim destaca sobre o assunto: “O conflito ideológico se transfere do âmbito do texto para o âmbito do modo de produção: os grupos colocam em questão a relação entre a estética e a ética. (TROTТА, 2008, p. 55). Com um entendimento mais claro sobre a importância da estética visual da cena, o texto teatral perdeu parte de sua força. Outro fator foi a figura do diretor, como cita Stela Fischer: “O encenador/diretor passou a ocupar o centro da criação cênica [...] havendo uma desvalorização do teatro no sentido da criação de textos” (FISCHER, 2010, p.42).

Ainda sobre este fato, Nicolete reforça: “em muitos casos, a metáfora verbal utilizada nos anos de repressão foi substituída pela visual – às vezes sem nenhum sentido político ou social aparente”. (NICOLETE, 2005, p.15). Não significa que o texto não tivesse mais importância, mas a forma de dizer o que se queria sofreu alteração na ferramenta de linguagem.

Uma referência de resultados teatrais mais estilísticos pós-dramático dentro deste período foi Gerald Thomas, como cita Fischer “Suas encenações apresentavam uma polissemia de elementos visuais e sonoros inovadores que “abrasileirou” uma rede de procedimentos [...] trazidos na bagagem cultural do diretor”. (FISCHER, 2010, p.43).

O diretor assumiu então o centro do palco e em contrapartida, houve aqui um movimento teatral que reduzia o ator apenas ao posto de executor de funções e um diretor que se encontrava como o autor da criação do todo. Ele sozinho criava e cuidava da estética do espetáculo e as demais demandas. Com este movimento, a hierarquia dentro de uma companhia teatral tornava-se imperante. Mesmo diante de todas as dificuldades, manter um grupo era a forma de tornar o teatro possível. Os grandes nomes da cena teatral lutaram bravamente para sobreviver às péssimas condições da produção da época, ainda sobre este assunto Trotta reforça:

Os efeitos da censura e do exílio e a abertura do mercado da televisão, nos anos 70, a censura econômica e a supervalorização da individualidade, nos anos 80, a mercantilização da arte e as formas globalizadas, nos anos 90 – este conjunto de fatores históricos formam uma espécie de barreira a manutenção dos grupos. (TROTТА, 2008, p.58)

Na segunda metade da década de 80, contrapondo-se a estas tendências estéticas, surge no território nacional um movimento de teatro de grupo com o intuito de conservar o coletivismo, que teve como consequência a levada do ator para o centro das criações, havendo assim uma consequente perda de hierarquia por parte da figura do diretor. Foi neste momento

que a criação coletiva virou tendência e com ela a estética do espetáculo tomou uma grande proporção.

Para Fischer “A partir dessa conjuntura, pode-se fixar a relevância da voz autoral do diretor nos empreendimentos artísticos de um conjunto, embora estabelecida de maneira não coercitiva, mas associada ao coletivo criador”. (FISCHER, 2010, p.47).

Os integrantes dos grupos agora repensavam suas formas de organização interna também em relação à direção de suas encenações e à autonomia da criação cênica, ainda segundo Fischer “essa condição gera um universo de múltiplas possibilidades cênicas que visam o aprofundamento conceitual e a criação de paradigmas estéticos, artísticos e organizacionais que reveem o tratamento da cena brasileira”. (FISCHER, 2010, p.50). A autora se refere a uma nova forma de criações estéticas que não dependem da voz imperante de um diretor, e que ao contrário conta com a autonomia e colaboração de todos os envolvidos.

Apenas nos anos 90 o teatro de grupo consolidou-se no Brasil “como alternativa não apenas de resistir às dificuldades econômicas, mas como perspectiva de artistas, coletivamente, empreender suas atividades, perseverando a continuidade de suas pesquisas” como cita Stela Fischer (FISCHER, 2010, p.50). A partir de então, a ação dos grupos vinha de encontro com um trabalho mais coletivo, com propostas de continuidade de trabalho, elenco fixo, divisão de trabalho democrático, “uma ponte entre o ‘todo mundo faz tudo’ e uma crescente especialização de funções, [...] viria a resultar no processo colaborativo”, (NICOLETE, 2005, p.24).

Conforme a dissertação de mestrado de Rosyane Trotta tem-se as seguintes características sobre o teatro de grupo:

[...] proposta de continuidade e ação orientada para este objetivo; construção e constante reelaboração das instâncias organizativa, produtiva e artística; coletivização dos processos criativo, organizativo e produtivo; contínua reflexão acerca do projeto e do próprio grupo – seu funcionamento e sua atuação; busca de profissionalização; investimento na pesquisa, da formação do ator ao espetáculo; elaboração e realização de projetos de intercâmbio fechados (que visam a oxigenação e reciclagem do grupo através do contato com outros profissionais) e abertos (em que o grupo semeia suas ideias e abre espaço para outros grupos). (TROTТА, 1995, p.152)

Com a intenção de ampliar este raciocínio encontramos no *Dicionário de Teatro Brasileiro* a seguinte definição:

O teatro de grupo pode ser definido, quer se atribua explicitamente ou não tal denominação, como uma comunidade artística reunida, no mais das vezes, em torno de um ou mais líderes, empenhados num mesmo projeto. Ele pode ser amador, semi-profissional ou profissional, e pode escolher, conforme seu status (que pode evoluir), a relação com os outros, a pesquisa artística, o impacto na sociedade, a qualidade perturbadora da criação, até mesmo a refundação do teatro. Porém, as relações de confiança, entendimento, cumplicidade, compartilhamento, que dão fundamento ao grupo enquanto tal, têm seu reverso: o voltar-se para dentro, para o trabalho de pesquisa, devido às dificuldades a serem superadas e à intensidade do trabalho no decorrer do processo de ensaios. (GUINSBURG, FARIA & ABREU, 2009, p.312)

Na visão que aprendi dentro da universidade sobre a criação de um espetáculo sempre procurarmos primeiro o ideal, o que desejamos, seja para a cena, para o figurino ou para a sonoplastia, por exemplo, e, depois devido às circunstâncias, trabalhamos com o real. A visão de Trotta (1995) traz características de um teatro de grupo em um contexto mais idealista, ou seja, alcançar todas as características das quais a autora se refere seria trabalhar no campo do real e isto requer tempo, colaboratividade, crescimento do grupo, estabilidade, profissionalização, dentre outros fatores.

Vários dos aspectos, na citação acima relatadas no *Dicionário de Teatro Brasileiro*, assemelham-se mais ao modelo do processo que resultou no espetáculo *Abensonhar*, como pesquisa artística, relações de confiança, qualidade perturbadora da criação, etc. Como a visão de Trotta (1995) se insere mais em uma esfera profissional, o coletivo que concebeu o espetáculo *Abensonhar*, apenas trabalhará com alguns dos aspectos ressaltados pela autora após a fase acadêmica, onde se faz necessária a existência de amadurecimento nas relações, como propostas de continuidade de trabalho e a busca por profissionalização, por exemplo.

1.2 O SURGIMENTO DE GRUPOS ADVINDOS DO DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS DA UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Poder conhecer, trabalhar e fazer parte de um processo colaborativo no âmbito acadêmico, assim como a perpetuação de grupos lá dentro formados, a meu ver é um mérito do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília. O processo colaborativo não faz parte da ementa das disciplinas como modelo de trabalho, são as turmas que se organizam em modelos diversos de pesquisa.

Mas isto se torna viável a partir de disciplinas a serem cursadas onde possibilitam o aluno a aprender sobre os diversos setores de criação dentro de um espetáculo. A partir de

algumas disciplinas⁰⁶ o aluno passa pela experiência das várias fases que o espetáculo atravessa até ser apresentado, como por exemplo, aprender a conceber uma luz em uma disciplina que abarca a iluminação.

Nos últimos anos temos resultados surpreendentes de turmas de diplomação que se consolidaram enquanto grupo teatral após a conclusão do curso. Turmas de aula que tem como obrigação cursar a disciplina com os alunos que nela se matricularam, ou seja, você não escolhe com quem vai trabalhar.

Meus primeiros contatos com o processo colaborativo fora da universidade vieram de vários setores que explanarei ao longo do texto. Dentro da universidade veio a partir do 4º semestre com as disciplinas “Prática de Montagem”, “Interpretação e Montagem” e a cadeia de três disciplinas que nos leva à diplomação⁷. Em todas elas a configuração para a criação do espetáculo era praticamente a mesma, onde a turma se dividia em grupos de trabalho com finalidade de criação teatral mais colaborativa, como grupo do figurino, do cenário, iluminação, produção executiva dentre outros.

Este modelo de organização é comum dentro do departamento, principalmente em disciplinas com o intuito de montagem de espetáculo para apresentação na mostra semestral Cometa Cenas⁸. Passar por todas estas disciplinas, com certeza ajuda a trilhar um caminho para a concepção e estabilidade de grupos de teatros lá dentro criados. A respeito Antônio Araújo diz:

[...] É inegável a quantidade de coletivos que surgiram no âmbito acadêmico – ou que foi por ele estimulado -, bem como o intercâmbio entre docentes universitários e o atual movimento do teatro de grupo – muitos deles, inclusive, fundadores, diretores ou atores desses coletivos. (ARAÚJO, Antônio (apud) FISCHER, 2010, p.13)

Um bom exemplo é o caso do grupo Liquidificador⁹, que teve sua criação ainda dentro da Universidade de Brasília em 2010 e se mantém firme como grupo na cena teatral brasiliense. Observando a ficha técnica de um espetáculo deste grupo temos na dramaturgia,

⁶ Existem no departamento disciplinas específicas que orientam o aluno no sentido de aprenderem a conceber um espetáculo em vários de seus segmentos: Figurino e Maquiagem - *Encenação Teatral II*; Cenografia e Iluminação - *Encenação Teatral III*; Direção - *Direção*; Atuação - *Interpretação Teatral I, II, III, IV, Prática de Montagem*, dentre outras).

⁷ Disciplinas obrigatórias no currículo de Artes Cênicas – Bacharelado da Universidade de Brasília.

⁸ Mostra final dos trabalhos construídos ao longo do semestre no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília.

⁹ O grupo liquidificador nasceu em 2010 dentro da Universidade de Brasília e é composto por Bruno Antun, Elisa Carneiro, Fernanda Alpino, Fernando Carvalho, Iza Cavanelas, Glauber Carvalho, Kael Studart, Karinne Ribeiro e Tiago Medeiros.

cenografia, produção e realização a assinatura do grupo liquidificador, no figurino e na iluminação alguns dos próprios atores da peça são responsáveis pela concepção.

Este é um claro exemplo de um grupo que se consolidou a partir de montagens feitas dentro do âmbito acadêmico e que se projetou para além da universidade, já com mais dois espetáculos no currículo, “a partir de vontade comum de seus integrantes de se pensar e produzir teatro em Brasília. [...] convergiram no grupo suas bagagens heterogêneas adquiridas nos cursos de Artes Cênicas, Educação Artísticas e Artes Visuais”¹⁰.

Outro aspecto favorável à formação de grupos de teatro é o lançamento no mercado de trabalho após a formação acadêmica, como fala a respeito Stela Fischer:

Muitas vezes é mais difícil um ator isoladamente continuar desenvolvendo-se artisticamente e sobreviver ao mercado de trabalho se não estiver inserido em um grupo. Por essas e outras razões, o perfil dos alunos das próprias universidades têm se modificado ao reconhecer no teatro de grupo um caminho mais viável de inserção profissional e na continuidade de suas pesquisas. (FISCHER, 2010, p.54)

No caso dos grupos saídos da universidade é de se esperar que ele ainda esteja em desenvolvimento de métodos, almejando estabilidade para a sua manutenção, são muitas as etapas até que se alcance uma profissionalização no mercado de trabalho.

Um fator importante foi a criação e difusão de festivais de teatro na década de 90, pois eles encontravam a possibilidade da busca por profissionalização “Os festivais representam um impulso para uma provável descentralização de produção [...] tem sido um dos eixos promotores de permuta entre os grupos e de projeção de companhias iniciantes”. (FISCHER, 2010, p.52). Os festivais permitem que estes coletivos circulem com as suas obras, o intercâmbio cultural com outras companhias, etc. Através de inúmeros festivais que temos hoje no Brasil, muitos coletivos de teatro tem a oportunidade de participar, dentro e fora de suas cidades e, assim difundir arte na esfera nacional e internacional.

¹⁰ Definição retirada do site do grupo: www.grupoliquidificador.com

1.3 INFLUÊNCIAS COLETIVAS E COLABORATIVAS

Este tipo de organização colaborativa me chama a atenção há algum tempo, muito antes de passar por este processo de diplomação. O que me motivou a escrever sobre este universo vem um pouco da minha trajetória pessoal dentro e fora do âmbito acadêmico, minha primeira experiência colaborativa dentro do teatro ocorreu em uma oficina chamada Teatrando Montagem¹¹, ministrada pela professora e diretora Adriana Lodi, onde no ano de 2006 o grupo esteve envolvido em todos os setores da criação do espetáculo até à sua apresentação em um coletivo uníssono.

Conhecendo este modo de fazer teatro, onde não há um diretor como líder, onde todos trabalhavam com igual interesse e dedicação, despertou em mim um prazer de viver daquela forma, e, não apenas na criação teatral, mas também no trabalho.

Em seguida entrei para a companhia *Cirque Du Soleil* na área de merchandising, e esta nada mais é do que uma grande companhia colaborativa, onde o todo tem que trabalhar em conjunto e funcionar como uma unidade, se um falhar em seu setor a operação falhou. A colaboratividade dentro do *Cirque Du Soleil* é um exemplo de trabalho em conjunto, dividido em seus diversos setores, mas que dependem um do outro para que haja êxito a cada noite de espetáculo, em cada lugar que o *Cirque* levante as suas lonas.

Durante o período acadêmico estive envolvida em outros trabalhos que também me proporcionaram inserir o teatro colaborativo, como por exemplo, a experiência em 2010 em ministrar aulas de teatro, circo e contação de histórias na escola *Vivendo e Aprendendo* com alunos de 04 a 10 anos. Todas as nossas montagens foram com base na colaboratividade, onde todos os meus alunos entendiam a necessidade de trabalharmos em conjunto, com união e com todos envolvidos na criação do espetáculo.

Os resultados diários em sala de aula, com a participação coletiva e efetiva de todos era algo que me fascinava, ver uma turma inteira trabalhando junta com um único foco, com um único objetivo era o que me movia, observando sempre a autonomia dos seres humanos. Com certeza esta experiência me influenciou muito, inclusive em minha decisão em cursar também a licenciatura das artes cênicas.

Ao final do curso de licenciatura tive a oportunidade de novamente inserir parte da minha pesquisa do processo colaborativo em sala de aula. Na fase prática do curso em uma

¹¹ Teatrando Montagem é uma oficina de teatro, em nível avançado ofertada no Espaço Cultural Renato Russo, gratuitamente, com duração de 01 ano, ministrada pela Diretora Adriana Lodi.

disciplina de estágio¹², eu, com o papel de professora estagiária ministrei aulas para alunos de 07 a 10 anos das escolas públicas do DF. Assim, como na *Vivendo e Aprendendo*, vi ali uma forma de alterar o modo de se ter aula no dia-a-dia das escolas. O retorno foi surpreendente por parte dos alunos que me disseram ao final do estágio que o que mais os agradou foi a forma diferente de fazer aula, pois eles sentiam autonomia no processo. Para mim a satisfação foi a de ver o processo colaborativo como recurso pedagógico. Foi aí que tive a certeza: “defini o meu tema de monografia”, não pensava em nada mais a não ser que escreveria sobre esta forma que me move: o processo colaborativo.

Com certeza estas oportunidades vividas dentro e fora da academia me influenciaram, me deram muita experiência e me ajudaram de alguma forma nesta fase de conclusão de curso, e é esta a razão da minha pesquisa. A forma de criação teatral colaborativa me instiga pesquisar e escrever porque ao longo das minhas poucas experiências percebi que quando temos pessoas envolvidas efetivamente no trabalho, para que o processo se desenvolva com foco e agilidade, o resultado será com muito mais qualidade e muito mais eficiente.

1.4 DIÁLOGOS CONCEITUAIS NO PROCESSO COLABORATIVO DO ESPETÁCULO ABENSONHAR

O termo Processo Colaborativo surge a partir de grupos que se firmaram na década de 90 adotando princípios de coletividade, estes colocaram todos os membros do processo a serviço de todo trabalho efetivo na construção do espetáculo, ou seja, o ator deixava de ter como as únicas preocupações a criação de sua personagem e a sua atuação.

São tantas as demandas na criação de um espetáculo que a opção por esta condução de processo, com uma inteligente distribuição de tarefas, traz praticidade para todos os envolvidos e, conseqüentemente, para o resultado final. Antonio Araújo sob direção do Teatro da Vertigem¹³ difundiu esta terminologia e assim se refere ao processo:

[...] se constitui numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, sem qualquer espécie de hierarquias, produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (SILVA, 2002, p.101).

¹² Disciplina obrigatória no currículo de Artes Cênicas – Licenciatura da Universidade de Brasília – Denominada Estágio Supervisionado em Artes Cênicas

¹³ Teatro da Vertigem é uma companhia teatral brasileira surgida em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa.

No decorrer da criação e montagem da peça *Abensonhar*, o uso – em princípio inconsciente deste método – foi um fator de escolha determinante para o resultado positivo em todas as fases de criação, montagem, apresentação e circulação do projeto. Como a maior parte dos envolvidos já havia trabalhado junto em outra montagem teatral dentro do departamento, fruto de um processo também colaborativo, este novo conjunto de atores se encontrava pronto para conceber a diplomação dos sonhos.

No Dicionário da Língua Portuguesa a definição de Colaborador explicita bem a ação de um membro deste tipo de processo: “Colaborador: Que ou quem ajuda pessoa ou grupo num trabalho qualquer. Que ou quem colabora sistematicamente” (CALDAS AULETE, 2004, p.177). A colaboração efetiva do membro é parte fundamental para o andamento do processo. Stela Fischer assim define Processo Colaborativo:

Conceitualmente, entende-se por processo colaborativo o procedimento de grupo que integra a ação direta entre ator, diretor, dramaturgo e demais artistas, sob uma perspectiva democrática ao considerar o coletivo como principal agente de 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 representam. [...] 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. (FISCHER, 2010, p.61-62)

Já Adélia Nicolete enaltece outros aspectos deste processo:

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 hierarquia e com interferências mútuas, que não implicam na dissolução das identidades criadoras, mas na sua autonomia e no seu desenvolvimento. (NICOLETE, 2005, p.05)

A análise do nosso processo em pauta está baseada nas características apontadas pelas duas autoras, que discorrem sobre a autonomia e a ação direta de todos os envolvidos, ou seja, a perda de hierarquia do diretor/professor, resultando na responsabilidade do coletivo para toda a criação em conjunto.

Nesse processo dividimos as principais demandas em grupos de trabalho, em campos específicos como dramaturgia, figurino, cenografia, iluminação, musicalidade e produção executiva. O cruzamento das pesquisas feitas por cada um dos grupos permeou a elaboração em conjunto do todo, sempre com responsabilidades particulares em cada um dos seus

segmentos pelos seus respectivos representantes, sempre abertos a opinião de todos, como também reforça Trotta a respeito: “modo de criação conduzido pela ideia de autonomia de cada um dos elementos cênicos envolvidos e de compartilhamento entre eles (TROTТА, 2008, p.78).

Nicolete cita um elemento de muita importância dentre as demandas na criação de um espetáculo: a construção do texto, ou seja, a dramaturgia da peça, que é parte fundamental dentro do processo colaborativo. Ela também é uma forte característica por ser construída de forma coletiva, e por desenvolver-se juntamente com o espetáculo.

A dramaturgia do espetáculo *Abensonhar* foi claramente construída a partir de respostas, signos, referências, sinais, votações, tudo vindo de todo o coletivo de criação, sempre trabalhando em conjunto e em democracia, “O dramaturgo participa deste processo de construção e desconstrução, conferindo a sua escrita um grau de efemeridade semelhante aquele próprio a criação cênica” (TROTТА, 2008, p.79).

Nós contávamos com a responsabilidade final de ajustes, para coerência do texto dramático, com um dos citados grupos: o grupo da dramaturgia. Ele era constituído por quatro integrantes que se ficaram responsáveis em ter ciência da continuidade lógica do texto escrito e reescrito várias vezes, para assim termos o eficiente acabamento e entendimento da obra.

Stela Fischer aborda outro aspecto deste modelo que é o papel do diretor e a perda da sua voz imperativa, ou seja, o diretor passa a fazer parte do todo em uma ação direta com os atores, dramaturgos, figurinistas, etc. A estratégia de se fugir da verticalidade, ou seja, a eliminação da hierarquia nas relações criativas foi um dos marcos desta nova forma de se fazer teatro e é uma das principais características do processo colaborativo. E foi também à partir desta horizontalidade que o espetáculo *Abensonhar* teve sua concepção.

Outro ponto citado por Fischer é a interferência do público como agente colaborador. O nosso público foi parte muito relevante para a obra, já que apresentamos um primeiro resultado e, à partir das críticas e elogios recebidos, tivemos a oportunidade de apurar e rerepresentar o espetáculo meses mais tarde. As interferências mútuas vinham de dentro e de fora do processo, sempre com intuito de aprimorar sua concepção.

Com relação à origem do Processo Colaborativo, o *Dicionário de Teatro Brasileiro* trás a seguinte definição:

Processo contemporâneo de criação teatral, “com raízes na criação coletiva”, teve também clara influência da chamada “década dos encenadores” no Brasil (década de 1980), bem como do desenvolvimento da dramaturgia no mesmo período e do

aperfeiçoamento do conceito de ator-criador. Surge da necessidade de um novo contrato entre os criadores na busca da horizontalidade nas relações criativas, prescindindo de qualquer hierarquia preestabelecida, seja de texto, de direção, de interpretação ou qualquer outra. Todos os criadores envolvidos colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo, de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles, estando a relação criativa baseada em múltiplas interferências. (GUINSBURG, FARIA, & LIMA, 2009, p.279).

Como vemos a natureza do processo colaborativo se dá em muitos aspectos, são citadas de formas diferentes no sentido de abordar atributos diferentes. Nesta citação o Dicionário de Teatro Brasileiro aborda o ator-criador, traz mais uma vez a questão da horizontalidade nas relações e reforçam mais uma vez a necessidade de todos os envolvidos colocarem à disposição do espetáculo todos os seus conhecimentos e experiências adquiridas.

Através da análise do processo de criação do espetáculo *Abensonhar*, como veremos no capítulo seguinte, far-se-á mais pleno o entendimento de como várias das características do processo colaborativo estiveram presentes em nosso dia-a-dia de criação, ensaios e apresentações tornando o processo mais eficiente, tanto para a condução das diretoras, quanto para a concepção da obra em conjunto com o grupo.

1.4.1 CRIAÇÃO COLETIVA X PROCESSO COLABORATIVO

Os conceitos de processo colaborativo constantemente vem ligados aos conceitos de criação coletiva e vice-versa. Historicamente o processo colaborativo surgiu dos moldes da criação coletiva, como as características de ambos são as mesmas em muitos aspectos, é normal que haja uma confusão em termos de definição. No nosso processo o questionamento foi de qual prática nos reconhecíamos integrantes.

O que se pode constatar é que nos aventuramos em um processo de criação coletiva com procedimentos colaborativos, ou seja, os dois modos de produção estavam presentes, em alguns momentos com características mais evidentes de um e em outros momentos do outro. Na intenção de distinguir estas duas formas Stela Fischer afirma que:

Enquanto na criação coletiva é usual considerar todas as opiniões e sintetizá-las de acordo com o ideal do grupo, no processo colaborativo, o responsável pelo seu campo estabelecido de acordo com as divisões das funções é quem irá determinar o ajuste que melhor responde à ação cênica (FISCHER, 2010, p.80)

As divisões de funções que Fischer cita são bastante evidentes dentro do no nosso processo, uma vez que dividimos o coletivo nos grupos supracitados e, tanto considerávamos as opiniões de todos de acordo com o ideal do grupo, tendo assim um espaço propositivo sem hierarquias, como também eram respeitadas as decisões mais incisivas, como por exemplo, as decisões do grupo do figurino que era o único grupo que não fazia parte do elenco da peça.

Sabíamos que o grupo do figurino estava em um estudo profundo e constante sobre as temáticas do universo em que estávamos pesquisando. As propostas foram por eles apresentadas e o figurino foi confeccionado pelo próprio grupo. Após a entrega do figurino, por exemplo, uma das minhas personagens não ficou bem contemplada, logo eu tive a opção de escolher outro figurino, mas contando sempre com a opinião e concordância dos figurinistas, do elenco e da direção para sempre estarmos pisando em um campo comum estético.

A cerca da dramaturgia, em termos de definição mais incisiva como agentes em processos colaborativos, faço uso das palavras de Trotta:

O processo colaborativo conta com a presença de todos os autores (mesmo que o dramaturgo ou o cenógrafo, por exemplo, formalize seu trabalho em um espaço reservado e individual, é ali que ele o experimenta e é supostamente dali que ele colhe material), fazendo com que inexistam criações a margem do percurso coletivo. Trata-se de uma obra em continua formação e transformação. (TROTТА, 2008, p. 79-80).

E ainda sobre a criação coletiva a mesma autora define: “A criação coletiva, tal como foi praticada no Brasil dos anos 70, significou sempre a supressão do dramaturgo”. (TROTТА, 2008, p. 80). A dramaturgia do nosso espetáculo foi construída em coletivo, mas sob a responsabilidade de escrita e organização final, para uma coerência lógica, do grupo de dramaturgia. Os textos surgiam tanto da proposição deste, como também a partir de cenas improvisadas pelos atores. Como todos os integrantes do coletivo, em caráter autoral, deram suas contribuições na dramaturgia, neste ponto o nosso processo se assemelha aos moldes do processo colaborativo.

A inexistência das criações de dramaturgia à margem do percurso coletivo a que se refere Trotta, traz outros ganhos positivos para a construção, como cita Rafael Luiz Marquez Ary¹⁴, onde ele enaltece pontos positivos ao optar por se manter o dramaturgo dentro do processo: “o dramaturgo formado a partir de experiências em processos colaborativos amplia

¹⁴ Citação extraída do artigo ‘O processo colaborativo na formação de dramaturgos’ por Rafael Luiz Marquez Ar, p. 1

sua visão da cena, compreende mais organicamente sua função e todas as funções envolvidas”. Este aspecto foi claramente observado nos moldes da nossa criação, uma vez que o grupo da dramaturgia tinha um entendimento do todo sistematicamente e isto, com certeza, foi reverberado em cena.

Em função da necessidade de compreensão e de segmento lógico e coerente do texto, o grupo da dramaturgia tinha sim uma voz mais autoritária, quando necessário, porém isto não era visto pelo grupo como um posto hierárquico, independentemente se o texto pessoal escrito pelo ator fosse alterado ou até cortado. A ótica era sempre voltada para o espetáculo e não para o ator. Com mais esta evidência do nosso percurso de estar moldado mais nas bases do processo colaborativo, Trotta define:

O processo colaborativo não prevê que o escritor conserve o material individual dos atores. Existe uma prioridade outorgada ao espetáculo em detrimento do desejo dos autores envolvidos. Embora associado a prática de um teatro contínuo, ele não se constitui como expressão de uma identidade, mas como contraposição e justaposição de diversidades cujo elo comum é o espetáculo, não o grupo. (TROTТА, 2008, p.78).

E em contraposição discorre sobre estas características no modelo da criação coletiva afirmando que “trata-se de um texto criado por aqueles que o encenarão, constituído por uma determinada concepção de teatro. (TROTТА, 2008, p. 78). Na criação coletiva o texto era criado e encenado pelo mesmo ator, estes moldes não se encaixavam no nosso processo, e por estes e outros aspectos que continuarei demonstrando ao longo do presente texto, que nos enquadrámos melhor no modelo do processo colaborativo, onde o espetáculo sempre era o foco de pensamento, e não o ator.

Mesmo diante da supremacia do espetáculo, em todos os sentidos o ganho para o ator era visível, uma vez mergulhado em seu campo de trabalho específico, ele adquiria um entendimento maior do espetáculo em si e de várias outras vertentes do processo. Seguindo uma linha de horizontalidade nas funções, Stela Fischer, afirma que “a apropriação de responsabilidades nos diferentes setores da criação, oportunizou o desenvolvimento das habilidades do ator além da atuação” (FISCHER, 2010, p. 35)

2. PROCESSO ABENSONHADO: ASPECTOS DA CRIAÇÃO

Sempre que eu ia ao teatro com meu pai ele levantava a mesma questão: “Como será que eles tem tantas ideias para contar as histórias de formas tão criativas, de formas tão diferentes?” Eu também me fazia esta pergunta antes de ingressar no universo teatral. A ex-aluna do departamento Artes Cênicas Sulian Vieira em entrevista ao livro *Canteiro de Obras*¹⁵ respondeu à seguinte pergunta “O que você acha de ter escolhido a universidade como lugar de formação?”: “-Acho maravilhoso [...] eu tinha uma sede muito grande de compreender como eu podia ter autonomia diante da produção teatral. De diversas maneiras, o curso de Artes Cênicas te dá autonomia nesse sentido”. Desta forma, apresentarei um breve panorama de criação do espetáculo *Abensonhar*, elencando as principais fases que tivemos que navegar para um bom entendimento de como um espetáculo é criado do zero, com autonomia de produção em todos os setores.

2.1 O TEXTO

Para dar início a este capítulo, que abordará as fases de concepção do espetáculo *Abensonhar*, baseado em obras do escritor Mia Couto¹⁶, faz-se necessário um breve resumo da peça:

A peça conta a estória do cego Estrelinho, que tem na amizade com Gigito Efraim guia visual dos seus passos e a fonte das estórias que alimentam sua imaginação. Provocado pelas miraginações¹⁷ de Gigito, Estrelinho vê o desfolhar de um universo fantástico, onde personagens e narrativas paralelas atravessam o caminho dos dois. Mas as impressões de Estrelinho sobre a realidade mudam quando da guia miraginante de Gigito ele passa à crueza dos cuidados de Infelizmina, irmã de seu amigo que vem olhar por ele. Através das histórias contadas pela moça, o mundo imaginário lúdico de Estrelinho se desfaz.

¹⁵ *Canteiro de obras* é um livro de Glauber Coradesqui da editora Enzima, 2012. O trecho da entrevista foi retirado da página 245.

¹⁶ Mia Couto é um escritor e poeta moçambicano, ganhador do prêmio Camões 2013.

¹⁷ Miragianação é um termo criado pelo escritor Mia Couto. O autor não define o significado exato do termo. Mas podemos entender como imaginar.

2.2 QUAL A DIPLOMAÇÃO DOS SEUS SONHOS?

Qual a diplomação dos seus sonhos? Esta foi a pergunta que a nossa professora/diretora Rita de Almeida Castro¹⁸ nos fez em nosso primeiro dia de aula, na primeira disciplina das três¹⁹ que formam a caminhada para a diplomação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília. A disciplina foi o espaço onde tivemos para compartilhar referências e descobertas que clarearam um universo comum sobre o que queríamos sonhar juntos.

A turma era composta inicialmente por 17 integrantes²⁰. Em função da necessidade de pré-requisito para cursar a segunda disciplina desta cadeia de três, tivemos a saída de três alunos. No segundo semestre a professora do departamento Alice Stefânia²¹ também se juntou ao grupo, em parceria com a nossa orientadora Rita, a fim de contribuir na direção, criação e concepção do espetáculo. Desde o princípio, antes mesmo da chegada da professora Alice, percebíamos a horizontalidade fortemente presente em todas as fases do processo. E não foi diferente após a sua integração ao coletivo. A nossa colaboratividade entre turma e diretoras sempre esteve pautada em um mesmo patamar de proposições e decisões.

Para que chegássemos à resposta sobre a diplomação dos nossos sonhos, nesta primeira etapa, à frente da condução, as provocações trazidas pela professora Rita foram fundamentais em todos os direcionamentos. Responder a este questionamento de forma natural, sem medo, apenas pensando sobre qual era realmente o nosso desejo mais íntimo, já foi um norte para que percebêssemos que, estávamos sim em 14 alunos, mas que muitos desejos estavam em universos não tão distantes assim.

A partir das respostas que surgiram, já alcançamos uma temática recorrente de ideias

¹⁸ Rita de Almeida Castro é atriz, diretora e pesquisadora. Possui doutorado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (2005) e mestrado em Antropologia Social pela Universidade de Brasília (1992). Desde 1995 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília e, em 2013, assumiu a chefia do Departamento

¹⁹ As três disciplinas são: *Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas*, *Projeto em Interpretação Teatral* e *Diplomação em Interpretação Teatral*. No primeiro semestre, é definido o projeto do espetáculo a ser apresentado no semestre seguinte, onde o espetáculo tem a sua primeira versão apresentada ao público. Após ouvir as críticas do público em geral, e passar pela avaliação de banca de professores, e ser avaliado em termos de atuação, faz-se no terceiro semestre uma reformulação no espetáculo, a fim de que sofra ajustes nas partes criticadas negativamente, para assim poder fazer circulação obrigatória da peça.

²⁰ A primeira formação da turma era composta por: Anahi Nogueira, Clarice César, Douglas Menezes, Fernanda Portela, Flávio Café, Giselle Ando, Gustavo Nunes, Jessica Grehs, Julia Rizzo, Lanna Gandra, Lorena Pires, Luciana Matias, Malena Bonfim, Pricila Leite, Renata Rios, Tulio Starling e Wanderson de Sousa. Em seguida saíram do processo Fernanda Portela, Gustavo Nunes e Lanna Gandra.

²¹ Alice Stefânia é atriz, diretora, doutora e pesquisadora. Desde 2009 é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB). Graduada em Interpretação Teatral pela UnB onde também concluiu mestrado em Artes no ano 2000.

que permeavam entre: realidade X ficção; estórias de gente de verdade; memória; sonho; ser humano; ritual; algo que a plateia participasse; rir e chorar; quebra da distância com o público; coletivo que se une para que algo surja; o espectador faz parte da ação; mãos dadas; ‘miraginar’; coletivo; cruzamentos de estórias, entre outros. Foram temas que surgiram e que hoje, após o processo, podemos dizer que estavam presentes, tanto na criação quanto no palco.

Um tema era visível que estava pulsando entre todos: estórias. Mas para ir adiante nesta descoberta sobre o assunto que queríamos falar a professora nos fez outras provocações, pois o foco dela ainda não era no espetáculo em si e sobre o que ele iria tratar, mas sim a de nos conhecermos. Simples assim.

Com um exercício que chamamos de “Mapas”²², que resumia em fazer o desenho do nosso corpo em papel Kraft e em seguida preencher respondendo à pergunta: “Quem sou eu?”, tivemos um resultado relevante para o processo, uma vez que através dos diversos modos de preenchimentos destes mapas, conhecemos quem era quem um pouco mais a fundo. Considero isto dentro de um processo colaborativo fundamental, já que iríamos estar juntos por mais de um ano.

As provocações agora saíam de um âmbito da descoberta do ‘eu’ e do ‘eu do outro’ e se encaminhavam para uma descoberta mais direcionada na esfera teatral. Através de um questionário sobre as diplomações já ocorridas no departamento, descobrimos que as mais citadas como referências foram construídas com dramaturgia própria, como é o exemplo do espetáculo “A porca faz anos”, “Não alimente os bichos”, “Adubo ou a sutil arte de escorrer pelo ralo”, entre outros. A partir das respostas dos questionários foi que sentimos mais afinidades em termos de processo e criação.

Ainda com o foco na descoberta pessoal e teatral de cada um, outra provocação muito importante foi o pedido de apresentarmos um portfólio das nossas experiências, dentro e fora da universidade. Ele serviria tanto para sabermos mais uns dos outros, como também de grande utilidade na nova fase que viria com a conclusão desta etapa acadêmica.

Sábina Rita, através do portfólio nós tivemos a oportunidade ímpar de conhecer um pouco mais a bagagem artística de cada um. Com isso tivemos noção da experiência teatral, musical, circense, plástica, sonoplasta, etc, de cada integrante. E um desafio foi lançado: a professora nos instigou a aprender a tocar um instrumento, afinal o processo seria longo e estava apenas no começo.

²² Mapas dos alunos Flávio Café e Malena Bonfim - ANEXO A e ANEXO B

E então, fez-se necessária a temida pergunta: Vamos trabalhar com um texto já existente ou vamos construir a nossa própria dramaturgia? Qual texto montar? Em uma pequena performance, a aluna Lorena Pires espalhou aleatoriamente folhas pelo chão, cada uma com uma única palavra escrita. Com a junção de todas as folhas em ordem, a qual só ela sabia, lemos o seguinte texto: *“Você acredita no desconhecido? Quantas histórias você já ouviu de seres humanos que mesmo nas piores situações nunca desistiram? Que força é essa que nos faz acreditar que tudo vai melhorar? Existe acaso, religião, alma, destino, Deus, mistério, fé, estamos interligados? Podemos montar uma dramaturgia com colagens de textos, lendas, histórias de gente de verdade e o que a gente acreditar que cabe”*. 24/04/2014.

Mesmo diante de um universo um tanto comum, um texto pronto não iria contemplar a todos, e isto era fato. Para encontrar um texto que contemplasse o sonho de 17 pessoas só nos restava uma saída: você quer um livro ideal? Escreva-o. Então decidimos: “vamos escrever a nossa própria dramaturgia”. O caminho já estava se delineando em um universo cada vez mais afunilado. A partir de outras proposições chegávamos a frases e palavras que cada vez nos norteavam mais, como por exemplo: “A humanidade se constrói a partir de histórias e estórias” ou ainda “estórias X sonhos”. Então a nossa professora/diretora nos pediu que trouxéssemos alguma provocação dentro do universo que já estávamos delimitando.

Foi a partir de todo o levantamento entre conhecimento pessoal e conhecimento da vontade em comum sobre o que queríamos falar, que surgiu uma lista²³ de livros e filmes com as temáticas levantadas. Embora todos estivessem de certa forma dentro do universo gerado pelas respostas às provocações da nossa orientadora, em função da extensão da lista houve a necessidade de separar os livros e filmes em categorias que se dividiam entre tema, estrutura e os que seriam usados apenas como inspiração.

Aqui, mais uma vez se percebe o caminhar de um processo claramente pautado na horizontalidade das relações. Apesar de haver uma professora destinada à condução da disciplina, a grande maioria das decisões do processo foi em cima de votações muito democráticas de todo o grupo. Esta tomada de votações, com forte democracia nos fez companhia durante todo o projeto, havendo inclusive peso de voto quando havia necessidade de quebra de embate.

A pesquisa de grupo continuou com a troca intensiva de material referencial em torno do sonho coletivo do grupo. E se deu em cima de leituras sistemáticas acerca dos temas surgidos. Isso nos rendeu uma linha de pesquisa pautada em livros e filme. E então

²³ Lista dos filmes e livros sugeridos - ANEXO C

chegamos a uma relação de 10 filmes²⁴ e 10 livros²⁵. As respostas às leituras e aos filmes foram cada vez mais nos levando para um caminho em comum, como por exemplo, o desejo do aluno Túlio Starling que se resumia em uma frase: “a constante pergunta, cuja respostas são sussurradas dentro do sonho para que nunca deixemos de acreditar” ou ainda o desejo do companheiro de classe Flávio Café: “Ser sonhar” e o da aluna Clarice César com um desejo de pesquisar sobre “estórias de pessoas que sonham a sua realidade”.

Clarice realmente sabia sobre que universo queria emergir, foi ela quem indicou o livro “*Estórias Abensonhadas*” do Mia Couto, que através de votação esteve presente na lista dos 03 livros²⁶ mais votados e, por fim, através de nova votação, nos permitiu chegar a um lugar mais concreto de pesquisa: após um mês de processo investigativo, tínhamos em mãos um material mais palpável para a construção do nosso espetáculo. O livro de contos havia encantado a todos.

Como era o desejo, nós não iríamos trabalhar com uma dramaturgia já existente. O livro de contos, porém, não é uma peça teatral, logo, estava claro para todos que a pesquisa artística primordial seria adaptar aquelas estórias em um roteiro: precisávamos transformar palavras em diálogos. Seguindo os passos do processo colaborativo, a turma fazia coerência às palavras de Nicolete, como vemos na seguinte citação onde a autora faz ainda uma referência à criação coletiva:

Como na criação coletiva, o tema é o ponto de partida do processo, pois não havendo um texto já escrito a ser montado em geral o primeiro passo é responder à questão: sobre o que o grupo quer falar? Definido o tema, parte-se para a pesquisa – ou pode-se mesmo pesquisar para se chegar a um tema. (NICOLETE, 2005, p.34)

A primeira condução, após todos lermos o livro pela segunda vez, foi a improvisação de todos os 26 contos nele presente, que passavam pelas mais diversas estórias. Nossa diretora nos estimulou no sentido de tentar perceber, ao improvisar cada conto, o quão perto e o quão distante era cada uma daquelas estórias para cada um em particular, já com intuito de escolhas de personagens. E durante um mês improvisamos cenas baseadas em todos os contos, por grupos aleatórios.

Todos estavam envolvidos em diversas áreas do processo, divididos em grupos de

²⁴ Lista dos 10 filmes mais votados: “Em busca da terra do nunca”; Forrest gump: o contador de histórias”; “Labirinto do Fauno”; “Waking life”; “Peixe Grande”; “A viagem”; “Paris, eu te amo”; “A corrente do bem”; “O iluminado” e “Vou rifar meu coração”.

²⁵ Lista dos 10 livros mais votados: “Estórias abensonhadas”; “A vida como ela é”; “O dom da história”; “Sonhos de uma noite de verão”; “Descoberta do mundo” e a “Trilogia das cores”: “A liberdade é azul”, “A igualdade é branca” e “A fraternidade é vermelha”.

²⁶ Os 03 livros mais votados foram: “Estórias abensonhadas”; “O dom da história”; e “Descoberta do mundo”

trabalho²⁷, desde a dramaturgia até a produção executiva – passando pela música, cenografia, figurino e iluminação. Com a colaboração de todo o material cênico criativo e dramatúrgico tudo ia sendo registrado com a organização de imagens, registro de textos surgidos nas improvisações, introdução de objetos cênicos, pesquisas sobre os universos presentes nos contos, concepção de maquetes para proposta de cenário, integração de instrumentos, estruturação de ideias do que poderia vir a ser o roteiro, entre outras.

Fazendo uso das palavras de Adelia Nicolete, o nosso processo esteve coerente com as afirmações da autora:

O processo colaborativo é, fundamentalmente, uma experiência de grupo. Superou-se o reinado do autor do texto. O foco do trabalho do ator foi ampliado, e o encenador soberano cedeu lugar ao coordenador do processo. Busca-se agora, como na criação coletiva, um espaço de igualdade que garanta a todos os envolvidos terem suas ideias expostas, debatidas e dirigidas à produção da obra. O quanto cada um vai colaborar depende de sua experiência, seu conhecimento, seu desejo. O importante é que, embora preservadas e delimitadas as funções, nenhuma área tenha um destaque maior que as outras – ao menos idealmente. (NICOLETE, 2005, p.33)

A partir das improvisações de todos os contos, cenas iam dando margem à construção da dramaturgia. Após a apresentação de estória advindas do livro sentávamos em roda e eram ouvidas as críticas e os elogios dados por toda a turma e pela diretora com igual peso de opinião. Era observado o que funcionou, o que poderia melhorar para virar cena do espetáculo, e a dramaturgia ia aglomerando uma cadeia de ideias que os norteava enquanto autores do texto. Assim, também os outros grupos iam trabalhando, cada um com olhar voltado para a sua área de pesquisa, sempre com as ideias expostas para todo o coletivo.

Pensando em delimitar ainda mais o nosso território de texto e cena, precisávamos escolher quais contos ficariam no processo para ser trabalhado e transformado definitivamente em cena para o espetáculo. A proposição da professora Rita era de escolhermos os 10 que mais gostamos, individualmente, e fazer uma justificativa para cada um deles.

Aqui houve necessidade de votação com peso 1 e peso 2, pois a diversidade nas escolhas do contos era grande. Partíamos do princípio de que não era apenas porque um conto havia perdido por um voto de diferença, que isto definiria se ele estaria descartado ou não da nossa linha de investigação. Havia outra votação, o peso 2 e tudo era decidido com mais

²⁷ Composição dos grupos de trabalho: Dramaturgia: Clarice César; Lorena Pires; Malena Bonfimm e Túlio Starling (com a colaboração do elenco e direção, mas organizado e escrito pelos alunos citados). Cenografia: Flávio Café; Giselle Ando; Malena Bonfim; Renata Rios e Wanderson de Souza. Musicalidades: Anahi Nogueira; Flávio Café e Luciana Matias. Iluminação: Lorena Pires e Wanderson de Sousa. Figurino: Douglas Menezes; Jessica Grehs e Julia Rizzo (com a elaboração e confecção sob responsabilidade da turma de Encenação Teatral II) e o grupo de Produção Executiva composto por: Clarice César e Pricila Leite.

consenso, pois tudo era pensando sempre no espetáculo e não na vontade individual do ator.

A partir deste momento todo o grupo trabalhava mais em função da dramaturgia, e paralelamente em suas áreas particulares de pesquisa, nos grupos supracitados, afinal, precisávamos do texto para decidir personagens, cenas, decorar falas, etc. Finalmente chegamos a uma votação que norteou o roteiro para a dramaturgia: a escolha dos três contos que serviriam de base para a construção da estória que queríamos contar. Foram definidos os contos “O cego estrelinho”, “Nas águas do tempo” e “A lenda de Namarói”.

Com uma base mais sólida entrávamos em uma eleição mais incisiva a cerca das temáticas escolhidas. Os alunos-dramaturgos foram parte fundamental neste ponto do processo. A partir do conto “O cego estrelinho”, onde a personagem principal, o próprio cego, tem como guia o amigo Gigito, que lhe conta narrativas de forma lúdica e muitas vezes fantasiosa, encontramos nele a condução de escrita do roteiro, já que queríamos desde o princípio contar estórias. Cada fábula eleita pelo grupo para fazer parte do espetáculo poderia ser contada por Gigito, havendo assim a possibilidade de cruzamentos entre as narrativas e personagens presentes no livro.

A partir de então um estudo intenso com visões mais mitológicas e simbólicas foi elaborado. Pesquisamos o universo do cego com exercícios voltados para os sentidos, a mitologia da canoa/barco, que estava presente no conto “Nas águas do tempo”, assim como o universo do “velho”, também deste mesmo conto.

Um seminário sobre o autor do livro Mia Couto foi realizado por toda a turma, este, nos fez mergulhar na cultura africana, pátria do nosso escritor, nos rendendo práticas de capoeira ao longo de dois semestres, pois queríamos nos aproximar de toda forma de elementos significativos para o enredo. Mas a decisão da turma não era contar uma estória moçambicana. Através de pesquisas e respostas constantes, nos deparamos com o Norte do Brasil, sem grande motivo aparente, mas nos embasando em algum terreno sólido.

De lá veio o estilo de dança “carimbó”, que através da oficina ministrada pela aluna Lorena Pires nos gerou material criativo para as cenas, assim como as escolhas estéticas como uso de bambus e pedaços de tecidos grandes e coloridos. Ambos nos renderam material cênico fortemente presentes no espetáculo. Entre outros exercícios, navegávamos sempre com o foco de colher material sensorial, cultural, criativo, mitológico, dentre outros, de cada tema dos contos eleitos.

2.3 O INESGOTÁVEL PROCESSO DA DRAMATURGIA

Sem dúvida a construção da estória que queríamos contar foi um dos aspectos mais trabalhosos no projeto, e até mesmo no último dia de apresentações mudanças eram feitas em função das respostas do público, ou seja, foi um campo em contínuo processo. A respeito Stela Fisher aponta:

Dramaturgia em processo é um procedimento de escritura teatral coletiva, elaborada durante a preparação da encenação, na qual o texto não antecede a peça. A terminologia “em processo”, lhe é conferida em virtude de seu caráter formativo. A dramaturgia é produzida pela equipe, que inclui dramaturgos, diretores, atores e, muitas vezes, demais criadores que se integram ao processo criativo. Todos colaboram e intervêm para o fim textual, embora a autoria final do teatro literário seja de competência do dramaturgo. (FISCHER, 2010, p. 183)

A intervenção coletiva que Fischer se refere esteve presente em toda a concepção do espetáculo. Mas o grupo da dramaturgia que se responsabilizou em criar um roteiro mais sólido, o que viabilizou a produção da escrita textual da peça. O cruzamento dos contos, a seleção dos eventos dentro deles, o entendimento lógico do roteiro, a seleção de material cênico e textual, entre outras demandas sempre estiveram em constante colaboração coletiva, embora o grupo da dramaturgia tenha sido criado para algumas destas tarefas em específico.

Através de todo material sugerido e criado pelo grupo, apoiando-se em estudos das estórias dos contos, a metodologia adotada pelo grupo de dramaturgia teve como princípio a elaboração de um roteiro escaleta²⁸, onde inicialmente foram colocadas as sequencias dos contos – que já delineavam uma estória – e depois os eventos mais relevantes ocorridos dentro deles. A partir de então, o grupo tanto nos sugeria ideias de cenas, assim como também existia o processo contrário, ou seja, a partir de improvisações, as cenas criadas davam base à esfera criativa da estrutura e escrita do roteiro, que sabíamos estar longe de ser definido como roteiro final.

Através deste trabalho de compartilhamento mútuo, as decisões eram tomadas de forma mais clara, o que não significa dizer mais fácil. Como o enredo que pretendíamos contar navegava entre o mundo do real e o surreal, era fundamental nós, enquanto criadores, entendermos e definirmos em que esfera cada evento estava sendo contado, como por exemplo:

²⁸ Roteiro escaleta é o esquema estrutural do roteiro, onde constará as cenas em ordem e o que acontece em cada cena.

Momento 1: Definição se o conto/evento é real ou surreal. A partir da narrativa de Gigito o cenário se transformava de realista para surrealista. Isso foi um ponto muito sensível e que necessitou muita conversa para que nós mesmos não nos traíssemos, porque às vezes para a gente estava claro o que o Gigito estava contando, mas para o público não sabíamos se havia um entendimento lógico temporal dos acontecimentos, tornando presente e passado um ponto de possível confusão.

Momento 2: Contraste X Ausência X Presença: Gigito conta na esfera surrealista, mas através da cena pode-se enxergar o “real” na visão do cego. Também era o momento de construção da relação entre Gigito e Estrelinho.

Momento 3: Agora alcançada a presença, Gigito começa a contar histórias. Aqui a idéia era mostrar para o público que havia dois mundos, duas visões: a que acontecia (real) e a que Gigito contava (miraginação/lúdica). Aqui iniciavam os cruzamentos de cenas.

Momento 4: Gigito morre. Essa era a grande quebra, pois agora o Cego Estrelinho “vai ver sem os olhos de Gigito”, ou seja, vai ouvir sem a contação lúdica e fantasiosa do amigo.

Momento 5: Estrelinho fica só. A ideia era trabalhar no campo da solidão. Uma vez que o contador do mundo surreal desaparece de cena e há uma alteração no mundo real.

Momento 6: Chegada de Infelizmina. Alteração nos tipos de histórias, uma vez que o contador mudou e a forma de imaginar de Estrelinho é alterada. Aqui o cenário volta para o real.

Momento 7: Sexo de Estrelinho e Infelizmina

Momento 8: A volta de Gigito através da simbologia da Garça Branca, que nos contos representa a morte.

Em seguida a estratégia da dramaturgia se deu em cima do questionamento “COMO”, ou seja, fazia-se necessário questionar como faríamos para que ocorresse tal evento ou ainda como criar algo para chegar ao evento que já existia no roteiro. Neste ponto, partia da dramaturgia a proposição de cena e a turma criava em cima da proposta.

Recorro ao dicionário de Peatrice Pavis para elencar outros aspectos da dramaturgia que também estiveram presentes em todo o processo aqui descrito:

Dramaturgia designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que as equipes de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. Este trabalho abrange a elaboração e a representação da fábula, a escolha do espaço cênico, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. Em resumo a dramaturgia se pergunta como são dispostos os materiais da fábula no espaço textual e cênico, e de acordo com qual temporalidade (PAVIS, 1999, p.114)

A temporalidade e a disposição dos materiais da fábula que Pavis enaltece, eram questionamentos constantes para a concepção do roteiro. Dentre outros vários fatores como pensar no público geograficamente para que alcançássemos o proposto no início do semestre: a quebra do distanciamento com a plateia ou ainda, trocas rápidas de cenário em função dos campos de real e imaginação também foram sugeridas. Em dado momento surgiu a ideia de o público estar dentro do barco navegando pela estória, já que o barco foi um elemento cênico muito forte dentro do processo, uma vez que conduziu a contação do conto “Nas águas do tempo”, que durante os cruzamentos de estórias abriu e fechou o espetáculo. Queríamos surpreender o público emocionalmente envolvendo-os dentro do espetáculo. Claro que um processo tão grande, tão rico, fez-se necessário trabalhar com o desapego constante, uma vez que muito material foi deixado de lado em detrimento da escolha de outros.

E assim o processo foi tomando curso, pautado em princípios colaborativos, todos os envolvidos traziam à roda referências, conhecimentos, sugestões, opiniões, levantamento de cena, dramaturgia do texto, concepções de cenário, figurino, iluminação, etc. Todo o processo se dava a partir do que todo o coletivo sugeria, criava, escolhia e também descartava.

Todos os exercícios eram sempre com a mesma proposta: dava-se o dado da cena, por exemplo: Gigito foi para a guerra e está só. Os exercícios tinham com função a criação cênica e eram improvisados com propostas livres, o que nos rendeu muito material que compôs o espetáculo.

Faltando dois meses para a estréia, enfim, era chegada a hora: a escolha das personagens. E, apenas após essa decisão, também democrática, a dramaturgia foi fechada com a inserção de novos contos²⁹ e o desapego dos outros. Pautada na definição de ator-autor, onde cada um escreveu o seu diálogo de cena. Recebemos da dramaturgia toda a estrutura do espetáculo, com as cenas e eventos, mas não havia alguns dos diálogos. “O conceito de ator-autor se refere principalmente a concepção, a uma autoria que avança além da função de interprete para se estender a áreas tradicionalmente restritas ao dramaturgo e ao diretor”. (TROTТА, 2008, p.56).

Assim estava se construindo todo o roteiro, mas que em nenhum momento do processo ficou completamente fechado, reforçando a constante reformulação de um roteiro inesgotável

²⁹ Contos escolhidos para o roteiro: O Cego Estrelinho, Nas Águas do Tempo, Sapatos de Tação Alto, O Bebedor do Tempo, O Perfume, As Flores de Novidade, A Guerra dos Palhaços, A Lenda de Namarói. Alguns contos foram deixados no caminho, como As Flores de Novidade, A Lenda de Namarói, e, mesmo depois de virar cena, A Guerra dos Palhaços. A Velha Engolida Pela Pedra. O Cesto, Os Olhos dos Mortos, A Despedideira, O Adiado Avô (De “O Fio das Missangas”)

de idéias e ajustes. Cenas entravam e saíam de acordo com a necessidade da coerência da estória, ou a partir de críticas recebidas em ensaio geral aberto e, mesmo após as apresentações, com os debates abertos com o público ao final de cada noite de espetáculo.

2.4 GRUPOS DE TRABALHO

Além do grupo da dramaturgia, tratado com mais espaço em função de ter sido o norte para a concepção do espetáculo, paralelamente a toda criação coletiva, estavam em constante pesquisa todos os outros grupos de trabalho criados para que a colaboratividade desse vida à peça. Estes grupos tornaram o trabalho mais prático em cada um de seus segmentos, estando ao mesmo tempo juntos e separados, uma vez que os grupos trabalhavam em suas funções específicas, mas sempre em contato coletivo com o resto toda a turma, o que significa ganho de tempo, ideias mais elaboradas, pesquisas mais profundas, entre outros.

O grupo da cenografia³⁰ estudava formas de a plateia estar menos distante dos atores em cena. Foram apresentadas várias opções de palco, estudavam também possibilidades de o cenário compor na ideia de que o público visse a estória como um rio que flui, que vai, que leva, já que o conto “Nas águas do tempo” trazia esta mensagem. Em dado momento o grupo apresentou um modelo de disposição espacial³¹, com estrutura de palco de arena que contemplou a todos, mesmo sabendo que muitos não tinham experiência com este molde de apresentação, não importava, para nós era uma desafio e se era melhor para o espetáculo deveria ser encarado.

Outro importante colaborador foi o grupo de figurino que ficou sob responsabilidade de alunos da turma de Encenação II³² do departamento de Artes Cênicas. A interlocução entre as duas turmas se deu através da apresentação da nossa pesquisa temática para os alunos-figurinistas e, como resposta, o grupo de Encenação II elaborou e confeccionou os figurinos de todas as personagens pautados nas nossas referências.

³⁰ Grupos da Cenografia teve parceria com o Centro de Pesquisa e Aplicação de Bambu e Fibras Naturais - CPAB, onde todo o cenário do espetáculo foi concebido pelo Centro, que também ofereceu ao nosso grupo oficina de confecção de móveis com bambus.

³¹ Mapa de disposição espacial – ANEXO D

³² O grupo da turma de Encenação II era composto por Ananda Macleine, Bruna Soares, Eiler Rodrigo Mendes, Lucas Rodrigues Karina Carvalho, Marina Olivier e Tatty Araujo. Sob orientação da professora Cyntia Carla.

Claro que nem todos foram contemplados sob a ótica do nosso grupo, que entendia mais do contexto e das personagens, mas o grupo de encenação esteve sempre aberto a opiniões e mudanças. Como se constata, as características do processo colaborativo sempre estiveram fortemente presentes em todas as áreas de criação coletiva do nosso trabalho.

A musicalidade do espetáculo foi estudada desde as primeiras improvisações com o intuito de retorno acústico feito por todos os atores em cena. Outro ponto em que a coletividade precisou ser muito trabalhada. Muitos testes sonoros com e sem instrumentos foram feitos pela turma, que contou com alguns músicos convidados³³ para estarem em cena conosco nas apresentações.

Por sua vez a iluminação do espetáculo foi realizada por integrantes do grupo, montada por uma ex-aluna do departamento e operado por outro estudante³⁴ de outra disciplina, também do departamento de Artes Cênicas. Como vemos a colaboração vai além do grupo e conta com apoios importantes que devem ser adquiridos por um coletivo em desenvolvimento.

Um aprendizado importante na concepção do espetáculo foi o fato de a luz ser montada e testada no dia anterior ao da apresentação. Antes de passar pelos processos de montagem teatral dentro da Universidade, era inimaginável um fator tão importante para o espetáculo apenas ser testado e marcado um dia antes da estreia. Aprendizados que demandam noção de tempo e produção. Claro que este não é o ideal para um espetáculo, mas trabalhávamos com as ferramentas disponíveis no momento. Adelia Nicolete ressalta:

Do ponto de vista econômico, o coletivo assegura a sobrevivência do artista, pois muitas das ações requerem a participação de todos e, coletivamente, é muito mais fácil agendar espaços, conseguir trabalho. O grupo torna-se, dessa forma, auto-suficiente e isso é acentuado na medida em que os componentes podem desempenhar várias funções (NICOLETE, 2005, p.30)

A produção por sua vez, equipe a qual fiz parte, em um primeiro momento do processo auxiliou nas formas de organização de cronograma, a busca por pauta em teatros da cidade para as apresentações, propostas de arrecadamento financeiro, como por exemplo, patrocínio, acordo de contribuição mensal por parte dos alunos, e em alguns casos das diretoras. A verba era utilizada para pagamentos de oficinas, impressão de folder do espetáculo, lanche para os camarins, compra de objetos cênicos, etc. Já mais próximo

³³ Os músicos convidados são Isabela Pina; Iano Fazio, Henrique Alvim, Lucas Muniz, Rodrigo Resende e Victor Abrão.

³⁴ A luz foi montada pela ex-aluna Ana Luiza Quintas e operada pelo aluno Ramon Lima.

do espetáculo a produção se encarregou de divulgação, elaboração de folder, organização de listas de convidados, etc. Assim como também inscrição em projetos culturais para a circulação do espetáculo após a fase acadêmica, como proposta de continuidade. E outras tantas demandas que a produção sabe ser infinitas em termos de manutenção de um grupo ou espetáculo.

O modelo de condução das professoras, diretoras, atrizes, que não se caracterizava nem em um nem em outro perfil exatamente, em função do coletivo horizontal muito presente, foi um dos pontos mais preciosos do processo, onde nessa etapa o trabalho teve de se ater também à preparação dos atores e à encenação da nossa própria estória.

Através de exercícios e práticas energéticas de ligação com o dentro, o cosmos, o outro, foram acessadas camadas de percepção e expressividade, com princípios e procedimentos buscando criar espaço para a escuta, atenção, concentração e disponibilidade criativa.

O processo colaborativo também vem para suprir a burocracia que insistem atravessar os nossos caminhos. No nosso caso, o teatro do departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília está em desuso há anos em função de mofo, presença de escorpiões e péssimas condições de estrutura. Em função disto, a turma teve que montar o espetáculo dentro de sala de aula, ou seja, houve uma enorme operação de produção para que o nosso espaço de criação cênica diário tivesse aspecto de teatro. E através de noites e dias de montagem, e creio que não preciso dizer “com a colaboração de todos”, um cenário, uma luz, um palco deram face ao espetáculo *Abensonhar*.

2.5 O RESULTADO E O PÚBLICO

Nesse projeto com mais de um ano de trabalho, a produção passou por várias etapas, dentre elas o fechamento da primeira versão do espetáculo. Mas antes cabe ressaltar que, em função da dramaturgia própria, o entendimento da estória que para o grupo, enquanto criadores, era claro, surgia a questão se o público conseguiria entender as diversas camadas de realidade e fantasia que as estórias percorria, em função da temporalidade dos acontecimentos. Logo, fez-se necessária a abertura do processo, ainda inacabado, com ensaios abertos para alguns convidados, a fim de termos noção o quão compreensível estava o enredo para todos e, também com a intenção de receber críticas para o aperfeiçoamento do todo.

Uma primeira versão do espetáculo foi apresentada na mostra semestre Cometa Cenas, em 10 de maio de 2013. Após cada noite de apresentação convidamos o público para um debate sobre as suas impressões a cerca dos aspectos gerais da peça. E isto nos serviu como teste de inúmeras escolhas estéticas que nos nortearam e foram repensadas para a reformulação da obra para sua reapresentação meses mais tarde. Adélia Nicolete reforça dizendo que:

“Um outro participante do processo que pode ajudar nessa dramaturgia da cena é o público, ele vem completar a obra, merecendo também o *status* de autor. No processo colaborativo a participação da plateia como colaboradora pode fechar o círculo criativo” (NICOLETE, 2005, p. 50)

A dramaturgia, por vezes, se apoiou nas reações do público para escolhas textuais e reformulações de estrutura. A partir das respostas ouvidas o projeto foi alterado inúmeras vezes, inclusive com cortes de cenas.

Outra resposta veio de dentro do departamento com a banca de avaliação composta pelas professoras Fabiana Marroni e Felícia Johansson, que avaliou os alunos, nesta fase de conclusão, em relação à atuação do aluno-ator. Mas a contribuição das referidas professoras foi enorme com apontamentos sobre cenário, figurino, entendimento do texto tanto em termos de coerência quanto em função do não entendimento por falta de volume na voz. Outras contribuições em contextos não formais, como os importantes retornos que tivemos dos professores Fernando Villar, Hugo Rodas e Giselle Rodrigues.

Em termos de resposta dos espectadores, que é para quem fazemos teatro, o retorno veio sim com críticas, que são as responsáveis pela busca de um constante aperfeiçoamento, mas a etapa mais marcante tanto para o grupo, quanto para os professores e parceiros envolvidos veio através de um espectador em especial que tivemos a honra e felicidade de receber: o autor do livro “*Estórias Abensonhadas*”: Mia Couto.

Em um evento³⁵ realizado pelo Departamento de Artes Cênicas e pelo Instituto de Letras da UnB, tivemos a oportunidade de apresentar fragmentos da nossa obra para o autor. Mia Couto mostrou-se receptivo ao trabalho de transcrição dramaturgicamente de sua obra para a cena, expressando, no debate posterior à apresentação de um trecho da peça, o seu contentamento por estar ali prestigiando o trabalho do coletivo e estimulando-nos a prosseguir com o trabalho, assim como o rio que flui.

³⁵ Matéria completa do evento pode ser conferida no site:
<http://campus.fac.unb.br/universidade/item/3272-mia-da-beira>

Para mim, enquanto integrante do grupo, aluna-atriz, me felicito com a resposta delas, que estiveram à frente do nosso processo, ao lado, atrás, dentro e fora, e que com uma complementaridade de metodologia, personalidade, energia, cumplicidade para com grupo e entre elas:

“Foi um belo presente a oportunidade de trabalharmos juntas na condução desse processo tão intenso, compartilhando o cotidiano criativo com um grupo de estudantes-atores que, enquanto coletivo, se mostrou verdadeiramente comprometido e entregue ao trabalho [...] compreendemos a disposição colaborativa como base de qualquer trabalho coletivo. A dimensão ética que essa condição assume em contextos acadêmicos e artísticos foi algo que norteou nossa conduta enquanto professoras diretoras. A turma reverberou de modo positivo em relação a essa perspectiva, se co-responsabilizando com empenho, criatividade e competência pelos inúmeros campos de atuação que um processo criativo pede.” Assinado pelas diretoras Alie Stefânia e Rita de Almeida.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se trabalha em conjunto, em detrimento de se trabalhar só, as vantagens são visíveis. A tendência do ser humano no nosso tempo está em produzir em grupo, trabalhar em coletivo. As tomadas de decisões, a sabedoria de respeitar a opinião alheia, dentre vários outros fatores são benefícios de quem trabalha coletivamente. Mas, se as intenções de trabalho no coletivo, para a concepção de algo, por exemplo, são colaborativas, considero que os resultados são mais vantajosos.

Com todos os seus aparatos técnicos, as demandas do espetáculo foram inúmeras, mas foram organizadas de forma eficiente por um grupo que trabalhou colaborativamente, logo, o processo se desenvolveu de forma mais harmoniosa, conseqüentemente, mais rico em cada um de seus fragmentos. Esta tomada de decisão tornou o processo produtivo e isto pôde ser constatado no resultado positivo por parte tanto do público, como dos integrantes que o conceberam.

Traçar o caminho percorrido para todas estas descobertas até o resultado do processo foi relevante para se entender a importância de uma criação em grupo, com divisões claras de responsabilidades, e ao mesmo tempo com uma criação mais madura, com uma pesquisa mais

detalhada, seja de fragmentos, seja do figurino, da cena de abertura, da escolha da palavra na construção da dramaturgia, ou qualquer outro fator.

Todas as fontes citadas fizeram referência a uma das principais características do nosso processo colaborativo: a coletividade em ação na construção do espetáculo, ou seja, o coletivo não se compôs apenas pela presença dos indivíduos, todos os envolvidos trabalharam diretamente em todas as partes desde a concepção até as apresentações.

Entendo que são aspectos como estes que fizeram o trabalho se aproximar dos moldes do método processo colaborativo. A horizontalidade que se sobressaiu à hierarquia das diretoras, dando assim autonomia ao grupo, foi um dos primeiros fatores assertivos nesta jornada. A metodologia e condução das orientadoras nos conduziram em um processo bem segmentado, onde em todos os setores, todas as ações eram coletivas, todo o grupo participava efetivamente e a participação das professoras, diretoras, atrizes, já era assim descaracterizada, no sentido de estarem envolvidas na criação coletiva do todo, o que foi um ganho para o grupo enquanto criador cênico e textual.

A metodologia adotada pela professora Rita de castro no início do trabalho, foi em minha opinião, essencial na construção do caminho para se chegar a um ponto comum de pesquisa em uma turma de 14 integrantes. Embora o processo estivesse inserido em uma horizontalidade nas funções hierárquicas, o papel do docente neste caso, ainda assim é fundamental. A função do professor, no papel de orientador, é, e foi no nosso espaço de criação, o fio condutor como norteador das fases seguintes. Todas as conquistas alcançadas foram resultado de um trabalho coletivo, mas orientado pelas docentes.

A respeito do espetáculo *Abensonhar*, deduzo que o nosso processo foi tão ou mais importante que o resultado, uma vez que nos norteou enquanto atores, dramaturgos, figurinistas, iluminadores, cenógrafos, diretores, mesmo que ainda no âmbito da pesquisa. A divisão das funções em grupos de trabalho viabilizou o processo em todas as demandas.

Em função da dificuldade da manutenção de um coletivo teatral, os aprendizados adquiridos no decorrer do processo de criação, apresentação e reapresentação do espetáculo trazem ganhos prospectivos evidentes. A inscrição em projetos culturais para circulação com o espetáculo em festivais de teatro, só se tornou possível à partir da construção rica e coletiva do grupo.

Após investigar quais são foram as metodologias implícitos e explícitos no processo de formação da Universidade de Brasília, e como elas vem sendo otimizados pela Instituição de Ensino, concluo que a normatização do departamento de Artes Cênicas conduz o aluno a

buscar sua própria autonomia no fazer teatral através das práticas realizadas nas disciplinas do currículo.

Tenho observado nos últimos anos de graduação que as reformulações são constantes e vem dando margem a benefícios por parte dos alunos, que estão sempre preocupados com o mercado profissional. Em função da dificuldade na inserção ao mercado de trabalho após a conclusão do curso, defendo que o referido departamento tem cumprido seu papel no sentido de amparar o aluno, antes mesmo de sua saída, norteando-os, através do molde da cadeia disciplinar, com respaldo em várias profissões do contexto teatral.

A oportunidade, por exemplo, de termos espaço para reformulação do espetáculo, após as críticas ouvidas das primeiras apresentações é o ápice da assertiva por parte do departamento. Acredito que a frustração de uma turma que de diploma, ouve críticas e não tem espaço para “reparar os erros” faz com que o ator recém formado saia do âmbito universitário com uma inquietação.

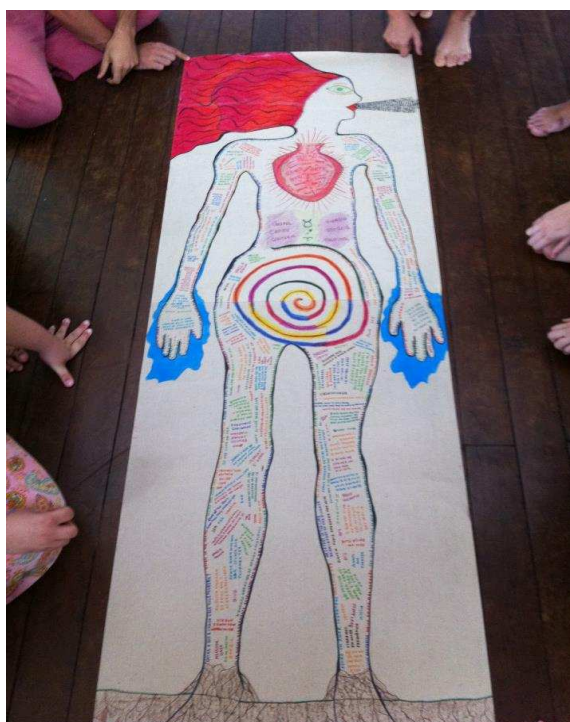
É partir da riqueza das características dos processos colaborativos, principalmente, após com colaboração no espetáculo *Abensonhar*³⁶, que conluo que os benefícios de se fazer teatro desta forma são amplamente gratificantes, e mediadores à possível sobrevivência de um coletivo que se forma ainda no âmbito acadêmico. Não existe receita, molde, forma, as características deste tipo de processo são inúmeras. Nós não alcançamos todas, e, mesmo assim, elas foram parte integrantes do sonho realizado de 14 navegantes.

Para a vida levo desta experiência o respeito ao próximo e a força do coletivo, pois fazer parte deste processo me tornou melhor enquanto ser humano, pois, mais aprendi com o grupo do que efetivamente ensinei. E quando falo de ensinamentos, não penso aqui sobre as características colaborativas, vou além, reflito sobre o entendimento de relações pessoais, de compreensão, de ajuda mútua, do não julgamento, da abertura, da paciência, e da necessidade de gritar muito obrigada por todos os aprendizados dentro e fora de cena.

³⁶ Matéria no Jornal Correio Braziliense em 20/05/2014 sobre o espetáculo *Abensonhar* – ANEXO E

REFERÊNCIAS

- CALDAS AULETE, 2004. Mini Dicionário da língua Portuguesa
- FISCHER, Stela – *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90*. São Paulo: Hucitec, 2010.
- GUINSBURG, J., FARIA, João Roberto e LIMA, Mariângela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2009.
- NICOLETE, Adélia – *Da cena ao texto: Dramaturgia em processo colaborativo*. Dissertação de Mestrado em Artes. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2005.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1999.
- SILVA, Antônio Carlos de Araújo. *A gênese da vertigem: o processo de criação de “O Paraíso Perdido”*. Mestrado em Artes. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2002.
- TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1995.
- TROTTA, Rosyane. *A autoria coletiva no processo da criação teatral*. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

ANEXO A – MAPA DO ALUNO FLÁVIO CAFÉ**ANEXO B – MAPA DA ALUNA MALENA BONFIM**

ANEXO C – LISTA DE FILMES E LIVROS SUGERIDOS

T. Tema
E. Estrutura
I. Inspiração

REFERÊNCIAS

Assistir TODOS

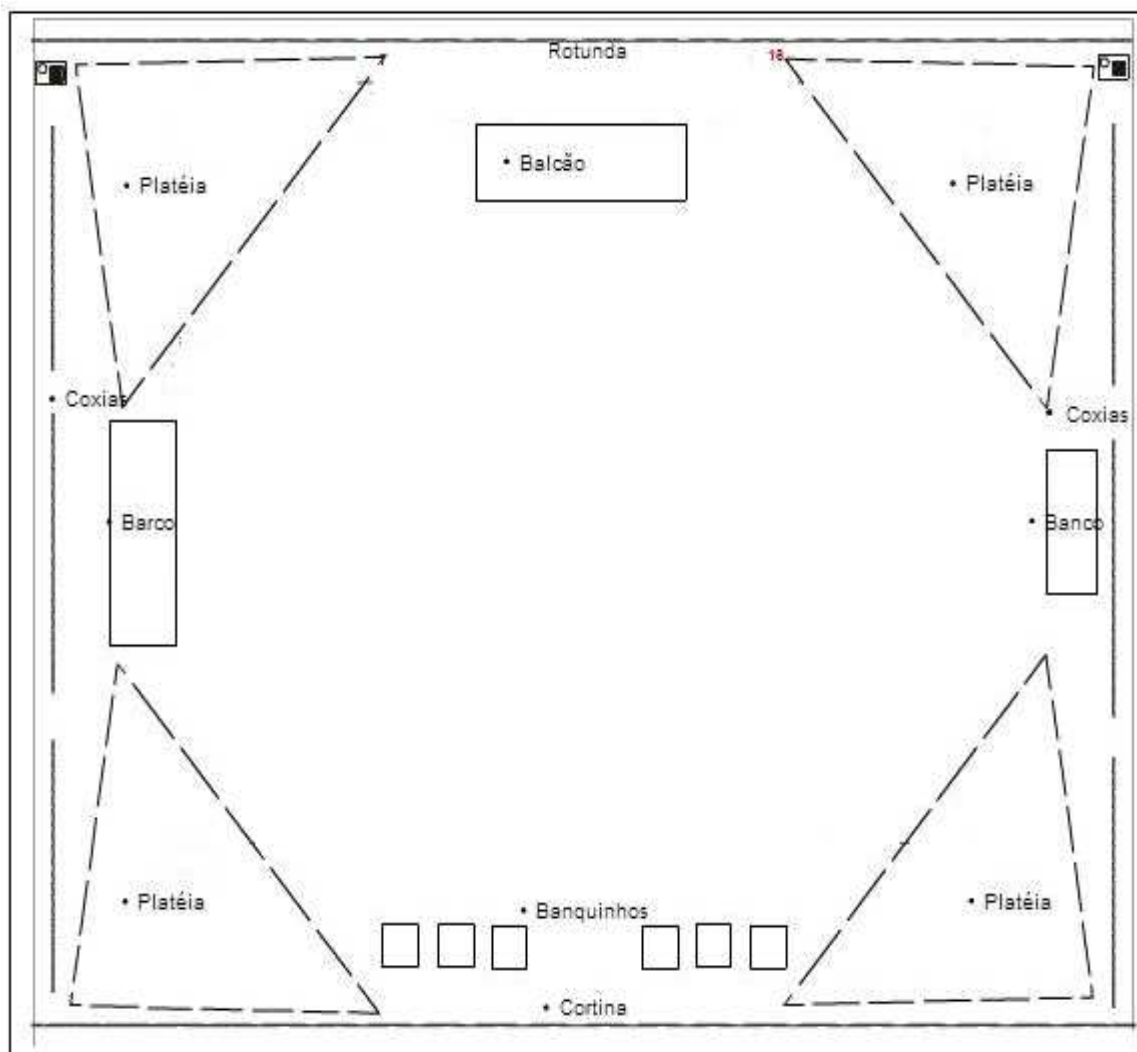
ABEM SONHADOS

	FILMES	LIVROS
Clarice	(E) Trilogia das Cores (A Liberdade é Azul/ A Igualdade é Branca/ A Fraternidade é Vermelha)	Estórias desenhadas LER O Leopardo É Um Animal Delicado – Marina Colasanti (T) <i>miã louca</i>
Giselle	(T) Em Busca da Terra do Nunca	Carrossel Dos Contos De Fadas LER A vida como ela é (T)
Tulio	(E) Babel	
Renata	(T) Forrest Gump	Memórias, sonhos e reflexões (I)
Anahi	(E) Brilho Eterno de Uma Mente Sem Lembranças	O Dom da História - Clarissa Pinkola Estés (T)
Lanna	(T) Labirinto do Fauno	Sonhos de Uma Noite de Verão (T)
Café	(T) Waking Life <i>documentário sobre sonho</i>	Assim Falava Zaratustra - Nietzsche (I)
Luciana	(T) Peixe Grande e suas histórias	Descoberta Do Mundo e Água Viva – Clarice Lispector (T)
Douglas	(E) Antes Que O Diabo Saiba Que Você Está Morto	
Fernanda	(T) A Viagem e Corra Lola, Corra (E) <i>estrutura do filme</i>	Triangulo Das Águas – Caio F. Abreu (T) <i>dedicado</i>
Gustavo	(E) Sin City, O Gigante de Ferro, Watchman, O Prólogo do Céu e Cemitério de Vagalumes	
Wanderson		Mãe Coragem e Seus Filhos - Brecht (I)
Julia <i>contos de NY</i>	Nova York, Eu Te Amo e Paris, Eu Te Amo (T)	O Sonho - Strindberg (T)
Lorena	Quem Somos Nós? (I)	A Alma Imoral - Nilton Bonder (I) * LER
Malena	A Corrente do Bem (T) <i>ASSISTIR</i>	
Jessica	O Iluminado (T)	
Pricila	O curioso caso de Benjamin Button (I)	Palau Barba (I)

Filmes i
você não
mas (T)
↓
deu vai
perder no
grupo.

→ A força do pensamento
→ A força do coletivo

ANEXO D – MODELO DE DISPOSIÇÃO ESPACIAL





EDUCAÇÃO / Baseada na obra de Mia Couto, *Abensonhar* marca o fim da graduação e o início da carreira teatral de 14 estudantes da UnB. Com entrada franca, a peça estreia na quinta-feira e foi aprovada pelo próprio escritor moçambicano

Um espetáculo de formatura

» ANA PAULA LISBOA

Uma turma de artes cênicas da Universidade de Brasília (UnB) se aproxima da formatura. Antes de dizerem adeus ao câmpus e de começarem a vida profissional como atores, os 14 alunos apresentam ao público a peça *Abensonhar*, fruto de um ano e meio de pesquisa, de criação e de produção em conjunto. O trabalho é baseado nos livros de contos *Estórias abensonhadas* e *O fio das missangas*, do autor moçambicano Mia Couto, ganhador do Prêmio Camões 2013, e, mais do que um projeto de conclusão de curso, ganhou a benção do próprio escritor. Estudantes, professores e colaboradores se encontraram com Mia Couto durante a 2ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura, em abril. Além de conversar com os alunos, ele assistiu a um trecho do espetáculo e disse estar muito feliz por prestigiá-lo.

O feedback do criador das histórias adaptadas mostrou que os estudantes estão no caminho certo. "O encontro com o autor foi muito importante. O Mia Couto disse que ele não aprova todas as adaptações que já fizeram de sua obra. Ele assistiu a um fragmento do espetáculo e disse ter gostado muito da nossa", disse a professora Rita de Almeida Cas-

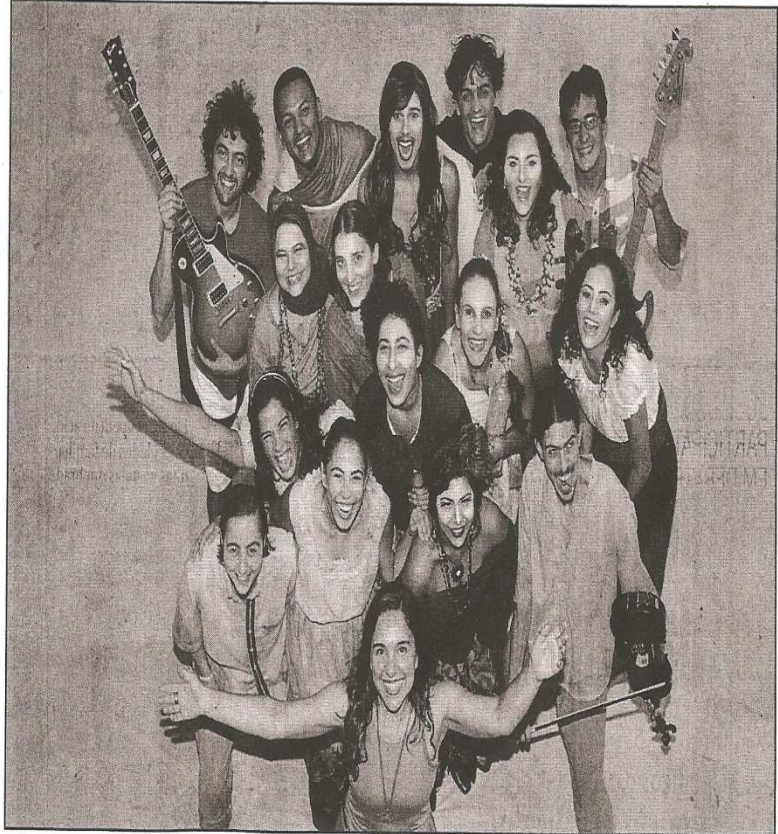
responsáveis pela dramaturgia. Tullio Starling, 24, também foi um dos criadores do roteiro. "Fomos fiéis aos personagens, mas nos apropriamos e criamos em cima. Havia um grupo responsável pela dramaturgia, mas o processo todo foi feito com a colaboração de todos os outros alunos", esclarece.

Conciliar as vontades e opiniões de 14 estudantes não é tarefa fácil, mas eles souberam se organizar. "Tudo foi votado. Tivemos discussões mais acaloradas, mas não brigas", garante Tullio. O que ajudou a apaziguar o turbilhão de ideias foi a direção democrática de Rita de Almeida Castro. "Dei completa liberdade aos alunos para criar. Ao mesmo tempo, havia rigor com os prazos e com a qualidade. O papel do professor é ajudar a conduzir, é descobrir o que eles querem fazer no último trabalho da faculdade", descreve.

Roteiro

A peça *Abensonhar* é uma livre adaptação de nove contos de Mia Couto e introduz o cego Estrelinho. Na primeira parte do espetáculo, o amigo dele, Gigito, é seu guia visual e apresenta uma visão utópica e alegre do mundo. Gigito conta para o deficiente visual diversas histórias que são também acompanhadas pelo público. A postura feliz de Estrelinho muda

Fotos: Carlos Moura/CP/D.A. Press



Os alunos de artes cênicas, com músicos convidados e a professora e orientadora Rita de Almeida Castro (à frente); três semestres de preparação

ANEXO F – MATÉRIA DO JORNAL CORREIO BRAZILIENSE EM 20/05/2014

professora Rita de Almeida Castro, 49 anos, chefe do Departamento de Artes Cênicas e uma das professoras responsáveis por orientar o grupo de formandos.

Caixinha

O grupo se prepara para apresentar a peça entre quinta-feira e domingo, em um espaço cedido pelo Serviço Social do Comércio (Sesc). "Nossa expectativa de público é a maior possível. O teatro do Departamento de Artes Cênicas da UnB está interditado desde 2011, sem previsão de ser reaberto. Por isso, a parceria com o Sesc é muito importante", conta Rita. A cada semestre, a turma tinha uma caixinha para juntar dinheiro para comprar roupas, maquiagens e outros materiais. Os estudantes não podem cobrar pela peça, já que é um projeto de conclusão de curso. Eles oferecem o trabalho à comunidade, em retribuição aos anos de estudo numa instituição de ensino pública.

A paixão dos jovens pelo teatro fica clara assim que a primeira cena começa e é traduzida num trabalho de alta qualidade na atuação, na dramaturgia, na maquiagem, no figurino, na música, na cenografia, na iluminação. Tudo está perfeitamente sincronizado para prender a atenção em cenas de drama e de comédia. "Queríamos contar histórias de gente de verdade. Os contos do Mia Couto se encaixaram nessa vontade. A linguagem do autor está muito presente no espetáculo, mas nós transformamos o material, porque há coisas da literatura que não funcionam em cena", explica Lorena Pires, 24 anos, uma das

postura feliz de Estrelinho muda quando Infelizmina, irmã de Gigitto, passa a lhe servir de guia. Ela não é uma pessoa má, mas, por ter uma visão realista do mundo, seu jeito de ver é compreendido como cruel. Estrelinho está sempre no palco e é o fio condutor entre as diversas histórias encenadas.

Flávio Café, 24 anos, que dá vida ao cego Estrelinho, explica que seu personagem passa por uma súbita mudança na forma de encarar a realidade. "O Estrelinho se acostumou a sentir o mundo pela visão fantasiosa do Gigitto. Quando a irmã passa a guiá-lo, ele não se agrada nem um pouco disso", descreve. "O termo 'miraginar', um dos neologismos do Mia Couto que é usado na peça, significa olhar com os olhos de dentro. É ver com os olhos que sonham, é enxergar o que você imagina. Cenicamente, o que é imaginado acaba se concretizando", define Wanderson de Sousa, 24.

"Optamos por fazer o cenário todo de bambu, em parceria com o Centro de Pesquisa e Aplicação de Bambu e Fibras Naturais (CPAB) da UnB, para remeter à natureza. O local em que se passa o espetáculo não é definido: poderia ser qualquer cidade de interior de qualquer país. À medida que as histórias são contadas, o espaço se transforma", relata Renata Rios, 34 anos. A música também tem um papel no espetáculo. "Ela entra em cena para contar a história, para criar a atmosfera das cenas. Usamos o conceito de paisagem sonora. Além de alunos do projeto, também contamos com alguns músicos colaboradores", explica Anahi Nogueira, 27, responsável pela direção musical.



Quando entrei na UnB, continuei trabalhando até o 4º semestre, mas chegou a um ponto em que eu precisava escolher entre o estudo e o trabalho. Foi aí que resolvi, de vez, que iria viver de teatro"

Wanderson de Sousa, 24 anos

Confira

Espectáculo teatral. *Abensonhar*
Teatro Sesc Garagem (913 Sul)
22 e 23 de junho, às 20h30
24 e 25, às 18h e às 20h30
Classificação indicativa: 12 anos
Entrada franca
Mais informações: (61) 8247-4730

Para ler
Estórias abensonhadas,
de Mia Couto
Companhia das Letras,
160 páginas, R\$ 37
O fio das missangas, de Mia Couto
Companhia das Letras,
152 páginas, R\$ 37

Timidez superada pelo desejo de fazer arte

Intérprete de três personagens na peça *Abensonhar*, Wanderson de Sousa, 24 anos, começou a caminhar pelos palcos no ensino médio. Aos 16 anos, quando estudava no Centro Educacional 1 do Cruzeiro, a escola oferecia oficinas de diversas modalidades artísticas. Apesar de muito tímido, resolveu participar de uma sobre teatro, influenciado pelos amigos. Ali, um novo destino foi traçado. "Foi a oportunidade de descobrir o que eu queria fazer no futuro. O teatro mudou muita coisa da minha vida: consegui superar a timidez e passei a me expressar melhor. Um tímido pode fazer teatro: é um desafio maior porque você tem que enfrentar um monstro todos os dias, mas vale a pena", garante.

"O professor Getúlio Cruz, que conheci no CED 1, foi um grande incentivador. Pelo menos cinco colegas que tiveram aula com ele naquela época continuaram no teatro, na UnB ou na Faculdade Dulcina de Moraes. Até hoje, faço parte do grupo Cutucarte com ele. Não pretendo interromper a parceria com o meu primeiro professor de teatro, mesmo depois de formado", conta. Para o professor, Wanderson foi uma surpresa. "Ele tinha ótimas notas, mas era muito tímido: nem sequer falava. Todos ficamos surpresos com a escolha dele e com o desempenho dele, que vem sendo cada vez mais aprimorado com técnicas", conta Getúlio Cruz, 54 anos. O grupo Cutucarte conta com 10

membros e foi fundado há seis anos. "O Wanderson é a estaca deste grupo, a base. Ele nunca desiste, é muito esforçado", completa o educador.

Se a trajetória profissional no teatro é difícil, era ainda mais incerta para Wanderson, morador da Estrutural, filho de uma dona de casa e de um electricista. "É uma carreira difícil, ainda mais em Brasília, cujo cenário ainda engatinha, em comparação com Rio de Janeiro e São Paulo. Mesmo assim, minha mãe sempre me apoiou", diz. Como tinha que trabalhar, o ingresso de Wanderson na Universidade de Brasília demorou um pouco.

"Trabalhei três anos como atendente de telemarketing, depois de terminar o ensino médio.

Passar na UnB é difícil, ainda mais para quem estuda em escola pública, mas não é impossível. Eu passei no primeiro vestibular que prestei. Quando entrei na UnB, em 2011, continuei trabalhando até o 4º semestre, mas chegou a um ponto em que eu precisava escolher entre o estudo e o trabalho. Foi aí que resolvi, de vez, que iria viver de teatro", lembra. Wanderson apostou na graduação e passou a receber um auxílio para estudantes de baixa renda da UnB, de R\$ 465 por mês. "Na UnB, há alunos de todas as classes sociais. Há os que precisam trabalhar e os que não. Por isso, nunca me senti diferente aqui. Estou muito contente com a formatura e ansioso pelo que está por vir", comemora.