

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro – Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Tahewa: um estudo sobre as aproximações com o Processo Colaborativo

Thairone Lages Dorneles

Pelotas, 2019

Thairone Lages Dorneles

Tahewa: um estudo sobre as aproximações com o Processo Colaborativo

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas,
como requisito parcial à obtenção do título de
Licenciado em Teatro.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Aline Castaman

Pelotas, 2019

Thairone Lages Dorneles

Tahewa: um estudo sobre as aproximações com o Processo Colaborativo

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciado em Teatro pela Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa:

28 de agosto de 2019.

Banca examinadora:

Prof^a. Dra. Aline Castaman (Orientadora)

Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Adriano Moraes de Oliveira

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Pelotas

Prof. Dr. Gustavo Angelo Dias

Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas

Prof. Dr. Paulo José Germany Gaiger

Doutor em Ocio y Potencial Humano pela Universidad de Deusto

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus, em primeiro lugar, pela condução de meu caminho e por ter me amparado nos momentos de dificuldade.

Aos meus pais Sônia Dorneles e Edson Dorneles pelo apoio fundamental às minhas escolhas e a dedicação sem limites em minha formação como ser.

Aos meus irmãos Thairan Dorneles e Thaiohana Dorneles por terem sido motivo de muitas alegrias, desde suas chegadas em minha vida.

A toda minha família, em especial ao meu tio Rodrigo Lages por ter me apresentado à arte teatral.

Ao Grupo TITA pelos anos de alegria, amizade, devoção e teatro.

Aos meus primeiros grandes mestres de teatro, Maria Geisa Duarte (in memorian), Neli Schmechel e em especial, Charles Ferreira, pelos generosos momentos de troca, aprendizado e divertimento.

Aos amigos e colaboradores de *Tahewa*, pela disposição e compromisso com o trabalho e principalmente pela confiança e paciência dedicadas a mim.

A minha querida orientadora Aline Castaman pela generosidade em sua orientação, pelos estímulos nos momentos de incerteza e por ser uma inspiração de arte-educadora.

Aos colegas de graduação, ao corpo docente e aos servidores do Curso de Teatro Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, pelas contribuições em minha formação.

Aos amigos que acompanharam minha trajetória de formação, em especial, Gustavo Baldi, pela paciência, por ser ânimo e afeto.

Aos queridos professores Adriano Moraes, Gustavo Dias e Paulo Gaiger por suas contribuições em minha formação docente e por terem aceitado gentilmente compor minha banca.

RESUMO

DORNELES, Thairone Lages. ***Tahewa: um estudo sobre as aproximações com o Processo Colaborativo***. 2019. 61f. Trabalho de Conclusão do Curso de Teatro-Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2019.

O presente Trabalho de Conclusão do Curso buscou examinar a concepção do processo de *Tahewa* através dos estudos teóricos que definem o Processo Colaborativo a partir da Criação Coletiva. *Tahewa* foi produzido para a disciplina de Encenação Teatral II do 6º semestre do Curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas no qual desempenhei a função de proponente e condutor do processo criativo. Através do estudo sobre Processo Colaborativo e Criação Coletiva e sobre o papel do diretor teatral, encenador e colaborador na atualidade, me propus a refletir sobre as aproximações destes conceitos e seus meandros com a prática produzida na concepção de *Tahewa*. Um estudo, portanto, que contempla a reflexão sobre minha experiência como condutor e sobre as aproximações com os procedimentos característicos do Processo Colaborativo. O trabalho foi amparado teoricamente pelas pesquisas de estudiosos nesse campo de pesquisa da área teatral, tais como Stela Fischer, Josette Féral, Patrice Pavis e Antônio Araújo.

Palavras-chave: processo colaborativo; criação coletiva; encenador contemporâneo.

ABSTRACT

DORNELES, Thairone Lages. ***Tahewa: a study on the approaches with Collaborative Process***. 2019. 61p. Final Undergraduation Paper of the Licenciature in Theatre Course, Arts Center, Federal University of Pelotas, Pelotas, 2019.

This final undergraduation paper sought to examine the conception process of *Tahewa* through the light of the studies which define the Collaborative Process from the Collective Creation. *Tahewa* was produced as a result of a Theatrical Performance II course in the 6th term of the Licenciature in Theatre at the Federal University of Pelotas/RS. I played the role of proponent and conductor in this creative process. Through the study on Collaborative Process and Collective Creation and on the role of the Stage Director, Director and Collaborator today, I proposed to reflect about the convergences of these concepts and their intricacies with the practice produced in the conception of *Tahewa*. A study, therefore, that contemplates the reflection about my experience as a conductor and about the proximity with the procedures of the Collaborative Process. The work was theoretically supported by the research of scholars in this field of theatrical research, such as Stela Fischer, Josette Féral, Patrice Pavis and Antônio Araújo.

Key words: Collaborative Process; Collective Creation; Contemporary Director.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. TAHEWA ENTRE NOÇÕES E CONCEITOS.....	11
1.1. Tahewa e sua história.....	12
1.2. Refletindo sobre a noção de Criação Coletiva e Processo Colaborativo.....	14
1.3. Diretor teatral/encenador e/ou colaborador na cena contemporânea.....	22
2. DO PROJETO AO PALCO.....	27
2.1. A disciplina de encenação teatral.....	27
2.2. A Concepção da proposta de trabalho.....	29
2.2.1. A poética de Arianne Mnouchkine.....	29
2.2.2. A dramaturgia.....	33
2.2.3. Elenco.....	34
2.2.4. Trilha sonora e sonoplastia.....	41
2.2.5. Cenografia.....	44
2.2.6. Figurino.....	46
2.2.7. Iluminação.....	48
2.2.8. Identidade visual.....	50
3. Considerações finais.....	52
Referências.....	56
Anexos.....	59

“Havia um reino onde os campos eram de um verde reluzente. As coxilhas se perdiam no horizonte. Os pássaros, os animais de casco e as feras viviam em harmonia. Havia seres inimagináveis, de formas e palavras que nossos olhos e ouvidos não conseguiriam compreender. No centro dessa terra, plantada com raízes profundas, erguia-se a árvore da luz que iluminava todo o reino. Essa árvore era cuidada com todo zelo por um jardineiro que noite e dia tratava dela para que todos pudessem viver sob a sua luz. Mas um dia...”

(Charles Ferreira, Tahewa, cena 1, O Livro)

INTRODUÇÃO:

O presente Trabalho de Conclusão de Curso apresenta uma pesquisa acerca do método de teatro de Criação Coletiva e do Processo Colaborativo em teatro, que têm por objetivo romper com as hierarquias em busca de uma identidade de grupo através de uma prática horizontal e democrática de criação teatral. Tais métodos foram escolhidos para nortear minhas experimentações enquanto condutor do experimento cênico que originou o espetáculo *Tahewa*, desenvolvido durante a disciplina de Encenação Teatral II, no 6º semestre do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

Para a realização deste estudo, aportes científicos como *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras* (2010), da professora e pesquisadora Stela Fischer; *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero* (2010) da professora e pesquisadora Josette Féral; *Dicionário de Teatro* (2005) e o *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2019) do professor e autor Patrice Pavis; os artigos *O papel do encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo: notas rápidas sobre a função do diretor no teatro* (2015), da professora, pesquisadora e iluminadora teatral Cibele Forjaz; *Criação, formação e transmissão: procedimentos artísticos/pedagógicos desenvolvidos no Théâtre du Soleil* (2010) do professor, ator e diretor teatral Eduardo Vaccari; *O Teatro do Sol* (2013) da professora, atriz e diretora teatral Juliana Riechel; *O Processo Colaborativo como modo de criação* (2009), *O Processo Colaborativo no Teatro da Vertigem* (2006) do professor, pesquisador e encenador Antônio Araújo, foram essenciais, sobretudo no auxílio da construção das problemáticas levantadas.

Nesta perspectiva, este estudo tem como objetivo responder as seguintes questões: Como se caracteriza o processo criativo de meu experimento cênico mediante os conceitos estudados? Da mesma forma, como é possível definir minha prática de condução neste processo? E em que medida se estabelecem analogias entre a poética de Ariane Mnouchkine e o processo criativo de meu experimento teatral?

A partir de pesquisas e registros, e de um panorama da utilização do Processo Colaborativo oriundo da Criação Coletiva em teatro no cenário brasileiro, me proponho a apresentar os conceitos que definem estas práticas como caminhos à criação teatral. Paralelo a isso, procuro enumerar alguns dos aspectos característicos às funções de diretor teatral, encenador e colaborador na atualidade; me atenho a descrever e refletir o passo a passo do

processo, relatando como cada segmento de composição do espetáculo (Elenco, Cenografia, Figurino, Iluminação, Trilha sonora/Sonoplastia e Identidade visual) foi articulado para a concepção da obra teatral em sua relação com o Processo Colaborativo e as inspirações na poética de Ariane Mnouchkine do Théâtre du Soleil.

Busco com este trabalho contribuir com a produção de conhecimento sobre Processos Colaborativos desenvolvidos dentro da graduação do curso de Licenciatura em Teatro. É possível afirmar que o relato do experimento, alinhado à reflexão dos procedimentos é uma construção de conhecimento teatral. Acredito ser um relato pertinente como registro pela ruptura dos padrões tradicionais de criação em teatro e pela proposta de sugerir modos operacionais que priorizem a horizontalidade na constituição e organização de um processo criativo.

1. TAHEWA ENTRE NOÇÕES E CONCEITOS

O presente trabalho é um estudo e análise sobre os métodos de criação teatral desenvolvidos no processo que resultou no espetáculo *Tahewa*. Um experimento teatral produzido no curso de Teatro-Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas em 2018, dentro da disciplina de encenação teatral II, ministrada pelo Professor Dr. Adriano Moraes.

O objetivo da disciplina foi proporcionar ao estudante-licenciando um espaço de produção de conhecimento sobre o papel/função do encenador/diretor teatral, o estudo dos conceitos de encenação e de poéticas referentes à montagem de espetáculos teatrais, investigar caminhos que possibilitam a experiência de co-criar um processo criativo em teatro. Para tanto, uma equipe de dez pessoas reuniu-se com o objetivo de pesquisar possibilidades de criação teatral, envolvendo uma determinada poética através de um processo que compreendemos, num primeiro momento, como colaborativo, definido pela ampla participação de todos integrantes na criação.

O experimento que originou o espetáculo teatral *Tahewa* esteve em processo de criação no período de outubro de 2017 a março de 2018, com dois encontros semanais de toda a equipe, e encontros extras dedicados à produção sonora/musical.

Por se tratar de um espetáculo musical, alguns nomes da equipe foram indicados a dirigir a produção da trilha sonora e da sonoplastia pela necessidade de se ter um olhar técnico voltado ao estudo/trabalho musical.

Além da trilha sonora e sonoplastia, outros setores referentes aos elementos que compõem o espetáculo teatral ficaram a cargo de alguns participantes da equipe ao decorrer do processo, como cenografia, figurino e iluminação. Os responsáveis por cada setor trabalharam de forma colaborativa com os demais integrantes do grupo, porém as decisões e o produto final de cada um destes segmentos foram assinados por seu criador responsável.

Os ensaios com o elenco foram estruturados em três etapas: aquecimento; oficina; criação de cena. Por se tratar de uma dramaturgia já composta em 2008, no meu antigo grupo de teatro, o trabalho entre eu-encenador e elenco se deu através do estudo dramático da peça e sua atmosfera fantástica, reverberando em experimentações a partir de jogos e exercícios de improvisação.

Amparados pelo trabalho da companhia francesa *Théâtre du Soleil*, que serviu como fonte inspiradora, colaboradores e eu-encenador, nos desafiámos a experimentar um processo criativo estruturado na busca pela horizontalidade nas relações.

Neste primeiro capítulo apresentarei a poética que serviu como inspiração, os estudos sobre os conceitos de criação coletiva e colaborativa e de como eles tem me auxiliado a refletir sobre os procedimentos empregados no processo de *Tahewa*.

1.1. Tahewa e sua história

Tahewa, apresentado como trabalho final da disciplina de Encenação Teatral II, do sexto semestre do curso de Teatro-Licenciatura da UFPel, se revelou como a realização de um desejo antigo enquanto artista de teatro. Não se tratava apenas de mais um dos exercícios cênicos necessários para obtenção do diploma de professor de teatro, mas uma obra em que sempre sonhei ver além do papel, vívida, efêmera, em cores, acordes, poesia e fantasia.

Durante 10 anos fiz parte de um grupo teatral na minha cidade. A Associação Cultural Trupe de Intérpretes do Teatro Atrevido (Grupo TITA), foi responsável por todo meu percurso de aprendizado no teatro até chegar à universidade. Neste tempo em que estive junto ao grupo, participei de vários processos de criação teatral, entre eles o de *Tahewa*. Por isso a criação e a escolha por esta dramaturgia, que nunca havia sido montada, foi força motriz para realizar o espetáculo na disciplina de encenação teatral. Ela pôde ser tirada da gaveta para que sua história fosse contada. Aceitei o desafio e a responsabilidade de assumir o lugar de diretor de uma obra especial para mim.

O TITA, nascido em 1993 em Canguçu, no Rio Grande do Sul, era um grupo de teatro amador da Comunidade São João da Igreja Evangélica Luterana de Canguçu que esteve ativo por mais de 23 anos, desenvolvendo, além de peças de teatro, atividades relacionadas à arte e a cultura à comunidade canguçuense e do interior do Estado. O repertório de espetáculos, em sua maioria, musicais, retrata a tradição gaúcha através de adaptações de grandes nomes do teatro como *Romeu e Julieta* e *A Megera Domada* de Shakespeare ou até mesmo clássicos infantis como *O Patinho Feio* de Hans Christian Andersen e o *Gato de Botas* de Charles Perrault, percorrendo inúmeras cidades do estado em festivais de teatro e eventos culturais.

Após acompanhar um pouco da trajetória do TITA e, fortemente inspirado pelo trabalho de meu tio Rodrigo Lages junto ao grupo, aos doze anos, no ano de 2005, ingressei na equipe e iniciei meus aprendizados e minha paixão pela arte teatral. Uma jornada que durou uma década, que me ofereceu um ofício, laços sólidos, muitas alegrias, anos de erros e aprendizados e a possibilidade de estar em uma universidade pública me formando arte-educador. Entre tudo que o TITA me proporcionou, ter aprendido e apreendido tanto conhecimento certamente foi de uma importância ímpar para que eu estivesse hoje desenvolvendo esse estudo.

Em 2008 o grupo passou por uma reestruturação na equipe e reservou o ano para compor dramaturgias que pudessem ser encenadas por até quatro atores. Neste período, compunham o elenco do TITA, Helena Weirich, Weinerth Bergmann e eu, além do ator e diretor Charles Ferreira. Dentro desta proposta pensamos que gostaríamos de criar uma história que se passasse num mundo paralelo, e então nasceu o mundo de Tahewa. No capítulo seguinte farei um panorama de como se procedeu ao processo de concepção dramaturgical da peça, porém, por ora, me deterei a contextualizar a trama que se passa no cenário de *Tahewa*.

Durante a revolução federalista em 1893, no Rio Grande do Sul, a pequena Ana recebe a visita de um ser místico que traz a mensagem de que ela foi escolhida para salvar o seu mundo chamado Tahewa. [...] Ana viaja através de um portal rumo à Tahewa, um mundo mágico onde os seres viviam em harmonia até ser dominada pela escuridão. (TAHEWA. O diário de Tahewa, Pelotas, 2018. A história. Disponível em: <<https://dornelesthairone.wixsite.com/o-diario-de-tahewa/a-historia>> Acesso em: 07 maio 2019).

Porém, o Grupo TITA nunca efetivou a montagem teatral de *Tahewa*, fosse pela falta de quórum no elenco ou pela necessidade de determinada estrutura técnica. Acredito que os demais criadores deste mundo paralelo nunca se contentaram com a ideia de não vê-lo acontecer, assim como eu.

Alguns anos se passaram, ingressei na Universidade Federal de Pelotas e eis que surge a oportunidade: estar à frente de uma encenação teatral assumindo o lugar de encenador/diretor. Por que não *Tahewa*? “Porque é difícil”. “Porque é um musical”. “Porque seria um desafio”. E de fato foi. Muitos receios, muitos erros e muitos acertos. Mas mesmo com tantas dúvidas pedi permissão a meus antigos companheiros de grupo e amigos que prontamente cederam os direitos do texto, uma vez que o texto está registrado no nome de

Charles Ferreira. E então, mergulhei no universo sombrio e fantástico, não só de *Tahewa*, mas também das experiências ainda não vividas enquanto encenador.

O primeiro passo era definir o tipo de processo que seria o de *Tahewa*. Não queria me prender às ideias que se tinha dentro do TITA sobre as possibilidades de montagem de *Tahewa*, que na época se baseavam em uma proposta de teatro de arena em que a narrativa se ambientaria sobre um andaime, queria algo com a minha identidade e com a cara dos integrantes de minha equipe, logo pensei: Criação Coletiva? Processo Colaborativo?

1.2. Refletindo sobre a noção de Criação Coletiva e Processo Colaborativo

Desde os primeiros contatos com a noção de Criação Coletiva que a universidade me proporcionou, muitos foram os deslumbramentos e a vontade de experimentar um processo criativo diferente de minhas vivências teatrais anteriores. Na grande maioria das vezes, estas vivências se caracterizavam pela dramaturgia como centro da montagem teatral sob orientação de um olhar de fora do acontecimento cênico, personificado na figura de um diretor que se fazia presente de forma significativa nas decisões acerca da constituição da obra.

Ser apresentado a novas possibilidades de criação teatral que dispensavam padrões hierárquicos de produção, e que permitissem que o ator ampliasse suas funções e se tornasse um artista-criador, ampliou minha perspectiva sobre teatro, sobre o papel do ator, do diretor e do arte-educador.

Lembro-me das primeiras aulas de Pedagogia do Teatro II, ministradas pela professora e pesquisadora do Curso de Teatro Licenciatura da UFPel, Maria Amélia Netto¹, em que discutimos acerca dos fundamentos do Drama como Método de ensino e dentre as metodologias estudadas, os Estímulos Compostos chamaram minha atenção, de forma mais concreta ao realizar a proposta da professora que consistia em experimentar a criação de cenas a partir destes estímulos, trazidos pelos estudantes em cada aula.

¹ Maria Amélia Gmmler Netto é Artista Cênica, Professora e Pesquisadora. Professora Assistente do Curso de Teatro - Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas/UFPEL, e Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade Federal da Bahia/UFBA. Informações coletadas do Lattes. (<http://lattes.cnpq.br/1084542432740196>) Acesso em 16 de agosto de 2019.

A associação e a relação entre objetos escolhidos para compor um cenário ou uma caixa de estímulos, pode sugerir situações, contextos, acontecimentos, a serem explorados dramaticamente, possibilitando a construção de uma narrativa. De acordo com o escritor de teatro, John Somers (2011), a associação entre os objetos compõe uma significância capaz de impulsionar a criação de uma possível narrativa resultante.

Aqui reside o segredo da criação de um estímulo composto. Os elementos da história que cada artefato representa devem, quando justapostos, criar uma rede de relacionamentos que nem sejam rapidamente compreendidos para evitar que a história torne-se imediatamente óbvia, nem tão distantes um do outro para que as possibilidades narrativas possam emergir. (SOMERS, apud: CABRAL, 2011, p. 179).

O processo de experimentação desta prática incentivou a turma a refletir sobre as possibilidades de criação a partir da utilização de estímulos, reverberando na produção criativa de pequenas cenas concebidas e experimentadas pelos estudantes de forma rotativa, possibilitando que todos experimentassem o papel de encenador/diretor proponente das cenas, além do papel de atriz e ator, a realizar a proposta. Ao fim de cada exercício os estudantes faziam um registro da prática a partir do seu olhar, denominado episódio.

Conhecer e refletir a teoria dos Estímulos Compostos a partir da sua prática, sem dúvida ampliou meu olhar sobre as possibilidades de construção criativa no teatro e se tornou um marco na minha trajetória acadêmica, sendo uma das metodologias que me acompanharam até o fim deste ciclo. A partir da disciplina de Pedagogia do Teatro II, os conceitos de Criação Coletiva e Processo Colaborativo foram apresentados e aos poucos fui percebendo as aproximações e os distanciamentos destes métodos com minhas vivências teatrais.

Ao pensar a palavra “coletivo”, é possível sugerir relações com o que abrange ou pertence a mais de um indivíduo, caracterizando algo que não seja particular ou que remeta a um só indivíduo. Desta forma, quando se pensa em teatro de Criação Coletiva, logo se imagina um teatro que é composto pela ampla participação de um grupo de indivíduos envolvidos, e assim, de fato é. O romper das hierarquias pré-estabelecidas ao longo da história das encenações teatrais, buscando a horizontalidade nas inter-relações e a concepção de um espaço democrático de criação onde todas as vozes sejam ouvidas, compõem o entendimento sobre a Criação Coletiva no teatro.

Dentro da Criação Coletiva, os participantes se desafiam a propor experiências de jogo que possam reverberar na concepção de uma dramaturgia, bem como outras funções dentro da criação do espetáculo, como cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, etc. Desta forma, e diferentemente de métodos tradicionais em que o texto dramático é o centro do espetáculo teatral, na Criação Coletiva o trabalho do elenco não se resume em apenas interpretar papéis e dar vida a personagens. O processo de concepção do espetáculo pode ou não contar com a figura de um diretor que exerce a função de conduzir e organizar a produção da obra. Diante disso, se pode afirmar que mesmo em um teatro de Criação Coletiva a figura do diretor pode se fazer presente, de acordo com a necessidade/vontade acordada pela equipe.

O teatro de Criação Coletiva passou a ser experimentado a partir dos anos 60 e se expandiu na América Latina na década seguinte, estando fortemente relacionado ao trabalho teatral de grupos, que até então, a exemplo dos mestres Konstantin Stanislávski² e Jacques Copeau³, mantinham a perspectiva do texto como “fonte matriarcal” dentro da proposta cênica. Ao contrário destes padrões tradicionais transmitidos por Stanislávski e Copeau, de acordo com o professor, pesquisador e artista Antônio Araújo⁴ (2009, p. 50) a Criação Coletiva apresenta uma proposta de ressignificação do fazer teatral e das relações internas das companhias através de uma criação amplamente participativa e democrática.

Já em um caso diametralmente oposto a esse, o da criação coletiva, o que se estabelece – ou se procura estabelecer – é um plano de horizontalidade máximo. Ou seja, ninguém subjuga ou direciona ninguém. Todos estão em pé de igualdade, o tempo inteiro, em relação a todos os aspectos da criação. Daí que, nos casos em que tal dinâmica – e o projeto utópico nela embutido – tenha funcionado efetivamente, presenciamos uma estrutura baseada num sistema de coordenação. (ARAÚJO, 2009, p. 50).

Como é possível notar, as estruturas tradicionais hierárquicas de organização das equipes em suas montagens teatrais, passam a ser dissolvidas na proposta de Criação Coletiva, abrindo espaço para que todos artistas envolvidos possam exercer o mesmo poder criativo.

² Konstantin Stanislávski (1863-1938) foi um renomado ator, diretor, autor e crítico teatral russo, reconhecido como um dos principais sistematizadores do processo de trabalho do ator e de construção da personagem. (MAUCH; FERNANDES; CAMARGO, 2010)

³ Jacques Copeau (1879-1949) foi um importante ator, encenador, dramaturgo e pedagogo francês, reconhecido mundialmente pela renovação do teatro através da fundação da escola para atores Théâtre du Vieux Colombier, em Paris, no ano de 1913. (MUNIZ, 2013)

⁴ Diretor teatral, professor, curador e pesquisador. Graduado em Artes Cênicas com habilitação em Teoria do Teatro (1988) e Direção Teatral (1990), Mestrado em Teatro (2002) e Doutorado em Artes (2008), pela Universidade de São Paulo (USP). É professor do Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) desde 1998, onde leciona na Graduação (Direção Teatral e Performance), e também no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (Área de concentração: Teoria e Prática do Teatro. Linha de Pesquisa: Texto e Cena). Fundador do Teatro da Vertigem no ano de 1992. Informações coletadas do Lattes. (<http://lattes.cnpq.br/9504203984023827>) Acesso em 16 de agosto de 2019.

A partir deste período, as companhias teatrais brasileiras passam a ter reconhecimento internacional e a desenvolver uma histórica influência de teatro de grupo que perpassou as décadas e que se difunde até os dias atuais.

No panorama teatral brasileiro, entre as décadas de 50 e 60, houve um movimento de afirmação da nacionalidade em que as companhias passaram por uma reforma estética e ética com o objetivo de retratar a brasilidade na cena teatral, além de propor uma reorganização de estrutura interna dos grupos.

Neste cenário, importantes grupos de teatro nacionais começaram a fazer história, como *Teatro de Arena* em 1953, o *Teatro Oficina* em 1958, o *Centro Popular de Cultura* em 1961 e o *Opinião* em 1964, verdadeiros revolucionários artísticos e políticos. Suas produções atendiam à necessidade de expressão e representatividade de um país que sofria a mordida da repressão militar. No entanto, as algemas da ditadura acabaram por inibir toda e qualquer forma de expressão que se posicionasse contra o regime e, aos poucos, as produções de “arte como incitação à ação política”, como inferido por Iná Camargo Costa⁵ (apud: FISCHER, 2010, p. 27), foram silenciadas e alguns de seus componentes, assim como outros tantos admiráveis artistas brasileiros, deixaram o país buscando exílio no exterior.

A professora e pesquisadora Stela Fischer⁶ (2010, p. 28), em seu livro *Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras*, denomina como um marco da Criação Coletiva brasileira o espetáculo *Gracias, señor* (1972), oriundo de uma experiência coletiva entre o grupo norte-americano *Living Theatre*, o *Grupo Los Lobos* de Buenos Aires e o *Teatro Oficina*. Na ocasião em que o *Living Theatre* vem ao Brasil em julho de 1970, a convite de José Celso Martinez Corrêa⁷, diretor do *Oficina*, uma nova proposta de Criação Coletiva nos moldes de grupos estrangeiros do período, é apresentada. Como resultado desta troca de experiências, reinventa-se o *Teatro Oficina* sob outra ótica:

⁵ Iná Camargo Costa é brasileira, doutora em filosofia, autora, dramaturga, crítica teatral e renomada pesquisadora sobre a obra do dramaturgo e encenador alemão Bertold Brecht. (CALDAS; BALISTA; DESTRI, 2016)

⁶ Stela Regina Fischer é professora, pesquisadora, historiadora, autora, atriz e diretora teatral. Fundadora do *Coletivo Rubro Obsceno* que desenvolve trabalhos artísticos com diferentes grupos de mulheres, com ênfase nos feminismos contemporâneos e estudos de gênero. Informações coletadas do Lattes. (<http://lattes.cnpq.br/2582613400358249>) Acesso em 16 de agosto de 2019.

⁷ José Celso Martinez Corrêa (1937) é um importante ator, encenador, autor e dramaturgo brasileiro, fundador do *Teatro Oficina* em 1958. Recebeu mais de 20 premiações por seus trabalhos de ator, autor e diretor teatral. Informações coletadas do site Enciclopédia Itaú Cultural (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104235/jose-celso-martinez-correa>) Acesso em 16 de agosto de 2019.

A organização interna, os métodos e divisão de trabalho e a relação com o espectador no ato de fruição foram revistos sob uma ótica anárquico-libertária. Os atores tornaram-se atadores e o teatro em Te-ato. Esses conceitos criados pela Oficina surgiram como uma alegoria ao processo de destruição dos ditames do teatro comercial e à superação da divisão palco/plateia. (FISCHER, 2010, p. 29).

Em 1972, dando continuidade à produção teatral associada à criação coletiva, o *Oficina* realiza a montagem de *As três irmãs*, de Anton Tchekhov. No entanto, por consequência da saída de alguns de seus integrantes e sobretudo do contexto político do período, o grupo inicia o processo de encerramento de suas atividades.

Sem dúvida, o espetáculo *Gracias, señor* foi um importante marco na história das encenações brasileiras que serviu como inspiração para o trabalho de muitos grupos teatrais a partir de então, sublinhando a autonomia democrática na produção teatral proposta pela Criação Coletiva. O crescente surgimento de companhias teatrais com os mais distintos vieses estéticos e éticos, estimuladas pela coletividade na produção teatral como forma de se posicionar ideologicamente contrárias ao cenário político vigente, fez com que a Criação Coletiva brasileira fosse adotada com maior intensidade nos anos 70 por grupos que traçaram seus percursos à contramão da repressão militar.

Cada companhia tinha seus próprios segmentos de organização para a execução do trabalho de criação coletiva referentes às finalidades, identidades e ideologias próprias, porém o objetivo de descentralização do poder e a quebra de hierarquias eram comuns entre os grupos. Como afirmado anteriormente, o ator não era mais restrito à interpretação de personagens, mas passou a ser responsável por uma vasta lista de ocupações referentes à produção teatral que, anteriormente, de acordo com organizações tradicionais de concepção de espetáculos, eram desempenhadas por artistas profissionalizados em cada área. Com isto, a função do ator é ampliada e este passa a suprir demandas referentes à cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia além da criação e interpretação de personagens.

Consequentemente, muitas foram as divergentes opiniões acerca desta nova forma de concepção teatral que se disseminava entre as companhias brasileiras, havendo quem admirasse e também quem criticasse negativamente a Criação Coletiva que por muitos foi denominada como amadora ou “semiprofissional” e de “pouco compromisso com a arte teatral”, como descreve Fischer (2010), por conta de seu caráter experimental que dispensava aportes teóricos. Nas suas palavras:

O procedimento foi circundado por uma aura de descrença por parte dos profissionais de teatro mais tradicionalistas ou por companhias que por esse processo foram

contaminadas, mas que avançaram nas pesquisas sobre a coletivização da criação teatral. Muitas vezes, o modelo de criação coletiva foi tomado como uma arte amadora, experimental, oposta aos padrões empresariais, incipiente quando se trata da elaboração e publicação de textos, reflexões e sistematizações de seus instrumentos de trabalho. (FISCHER, 2010, p. 36).

O acúmulo de funções do ator foi uma constante problemática apontada pelos críticos teatrais da época, visto que as companhias não desenvolviam um plano de capacitação aos participantes que possibilitasse suas profissionalizações nas diversas áreas componentes da produção teatral, desta forma, resultando em montagens sem o devido cuidado visual, técnico e estético. O trabalho de dramaturgia, por exemplo, em muitas situações era desenvolvido de forma desprovida de técnica e restrito apenas ao serviço do agrupamento de situações cênicas experimentadas a partir de improvisações, sem o devido tratamento e estrutura composicional. Ademais, por conta da grande demanda de tarefas, o trabalho referente à atuação, em muitas vezes, acabava sendo comprometido por não haver tempo hábil para o desenvolvimento de práticas destinadas à criação de personagens e à preparação do corpo do ator, indo este à cena sem a habilidade imprescindível para executar seu ofício.

Seria possível afirmar que algumas companhias teatrais que adotaram a Criação Coletiva como prática constante de experimentação e de novas possibilidades para um fazer teatral que clamava por renovação e que, de fato necessitava expressar os anseios de uma sociedade que estava diante de um contexto político repressor, tiveram sucesso em sua trajetória. Mesmo enfrentando dificuldades econômicas, a falta de credibilidade e as duras amarras da ditadura militar, alguns grupos apostaram na profissionalização e aprimoramento dos variados segmentos componentes de suas produções, reverberando no domínio das funções aderidas a seus membros e, desta forma, dando continuidade ao trabalho de experimentação e pesquisa acerca da Criação Coletiva até a atualidade.

Neste sentido, é necessário compreender que são diversos os meios que possibilitam uma estrutura composicional de Criação Coletiva, sem haver a fixação de um padrão a ser adotado. Ao contrário, o fato desta estar relacionada à liberdade criativa permitiu, ao longo dos anos, que várias companhias experimentassem e constituíssem seus próprios modos de criar, obtendo “outras combinações e arranjos, cujos resultados convergem sempre para um ponto comum: o coletivo como principal matriz da criação e manutenção de grupos teatrais”, de acordo com Stela Fischer (2010, p. 73).

A partir do surgimento do teatro de Criação Coletiva, houve uma considerável disseminação de companhias teatrais fundamentadas no coletivismo que perpassou os anos e que se estende até hoje, havendo uma crescente aspiração à produção dramática própria, a pesquisa e desenvolvimento de técnicas para a preparação do ator e a preocupação com o aprimoramento estético e técnico das produções e dos artistas que a concebem. Atualmente, é possível encontrar companhias que empregam estes fundamentos como norteadores de suas produções teatrais, embora se utilizem de variadas denominações para definir suas propostas, como por exemplo, o Teatro de Participação, a Criação Compartilhada e o Processo Colaborativo.

O Processo Colaborativo, diferentemente da Criação Coletiva, embora o desenvolvimento da produção artística se dê pela ampla interferência e contribuição de todos componentes da equipe, requer que cada setor da encenação seja representado por profissionais da área. Desta forma, a direção é responsável pelas propostas de trabalho a serem experimentadas e a estruturação da encenação, se relacionando diretamente ao trabalho dos atores. Este, que é definido pela criação de personagens e pelo desenvolvimento das ações dramáticas, acaba contribuindo com o trabalho do dramaturgo que se ocupa da organização do material dramático experimentado e, da elaboração do texto dramático, como explica Fischer:

Com frequência, a dramaturgia e a cena são elaboradas em conjunção, contando com a intervenção dos atores para esse fim, mesmo com a presença de um dramaturgo no corpo criador. Esse procedimento passou a ser chamado por dramaturgia em processo, método de criação textual coletivo elaborado concomitantemente à cena, baseado nas improvisações e experiências particulares do ator. (FISCHER, 2010, p. 63).

A atribuição de cada área de trabalho aos respectivos artistas responsáveis ocorre de antemão, logo no início de cada projeto, assim como a definição das temáticas a serem abordadas na encenação. Não há um tempo disponível para experimentação destas funções. Como incide, por exemplo, no trabalho do elenco, “em relação às personagens, [...] em que todos os atores exploram todos os papéis, o mesmo não ocorre em relação às funções”, como explica o encenador, professor e pesquisador Antônio Araújo em seu artigo *Processo colaborativo como modo de criação*⁸ (2009):

Ou seja, não há um período em que todos os integrantes experimentam todas as funções – ou em que elas são deixadas em aberto por um tempo – para, só então, haver a definição de quem fará a cenografia ou a dramaturgia. Sabemos, por

⁸ Artigo publicado na Revista Olhares da Escola Superior de Artes Célia Helena, número 1 de 2009.

exemplo, que em algumas práticas de criação coletiva, quando ocorria algum tipo de definição de atribuição, ela só se estabelecia muito tempo depois de iniciados os ensaios. (ARAÚJO, 2009, p. 49).

Posto isto, a escolha de cada função se dá de acordo com a preferência de cada colaborador ou a convite dos integrantes da companhia, sendo relevantes as experiências ou formações dos colaboradores, referente a suas áreas de trabalho. Assim se inicia o processo de investigação e produção da obra, de modo que todos os seus segmentos composicionais se desenvolvem concomitantemente.

Araújo chama a atenção para a “síntese final” do produto cênico no Processo Colaborativo, em que o artista responsável por determinado segmento componente da encenação, seja este dramaturgia, cenografia, figurino ou iluminação, possa receber contribuições referentes ao seu campo de trabalho por parte de outros artistas colaboradores, no entanto, no caso de não haver consentimento entre a equipe e o colaborador responsável, este detém o poder de decisão, já que está à frente da coordenação de sua área.

É imprescindível que todas as funções envolvidas no Processo Colaborativo estejam sintonizadas e desenvolvam seus respectivos trabalhos buscando um meio de acolher os anseios em comuns da equipe, tendo como prioridade o mesmo objetivo: a produção da obra teatral. De tal forma que, diante do dissentimento e de possíveis impasses entre os colaboradores e suas proposições, cabe ao diretor a resolução dos empecilhos em prol da efetivação do produto cênico final. Sobre isto, Araújo destaca que:

[...] toda essa dinâmica de negociações é causa principal da dilatação do tempo de ensaio. Gasta-se – e não “perde-se” – muito tempo em debates e na busca de soluções em que todos se reconheçam. A criação se torna mais lenta e distendida, o que pode se tornar um elemento de desgaste nas relações, em longo prazo. Por outro lado, é muito difícil o amadurecimento de um discurso coletivo, de forma orgânica e consciente, sem ser por essa via. (ARAÚJO, 2009, p. 49, 50).

Após realizar um recorte histórico acerca da Criação Coletiva no Brasil, Fischer (2010) se debruça a relacionar e discutir as diferentes práticas teatrais que, oriundas do movimento coletivista dos anos 70, são denominadas como Processo Colaborativo e, a partir das analogias deste com a Criação Coletiva, é possível perceber similaridades em seus métodos. Entretanto, destacam-se como colaborativos os “grupos que criam coletivamente, porém com campos de especialidades e funções precisamente determinadas”. Conforme

Fischer (2010, p. 65), como é o caso do *Teatro da Vertigem*⁹, de São Paulo, do qual, os métodos e organizações internas de trabalho servirão para melhor compreender a prática do Processo Colaborativo e o papel do encenador/colaborador no teatro contemporâneo, a ser estudado no próximo ponto deste capítulo.

Diante disto, é possível traçar um paralelo entre o Teatro Coletivo e o Processo Colaborativo como importantes renovadores do fazer teatral contemporâneo, alicerçados numa proposta democrática e de horizontalidade na organização e execução de processos criativos em teatro, distanciados pelos meios operacionais, característicos entre si.

1.3. Diretor teatral/encenador e/ou colaborador

Neste subcapítulo apresento os conceitos que definem as funções de diretor teatral, encenador e colaborador. Essa abordagem foi necessária para compreender as diferenças entre tais funções e orientar minha atuação à frente da concepção de *Tahewa*, além de possibilitar o encontro com minha própria identidade enquanto responsável por uma encenação teatral.

Não há uma data precisa que demarque o surgimento e/ou reconhecimento da figura do diretor teatral, mesmo que seja comum atribuir sua origem ao período final do século XIX, em que o movimento teatral passou a necessitar uma visão técnica sobre os elementos componentes da encenação, tal como sobre o trabalho do ator. A partir disso, no século XX, a consolidação da figura do diretor, “alternando entre funções de técnico, guia, coordenador, administrador, ideólogo, pedagogo, teorizador, etc”, como apresenta Fischer (2010, p. 150), permitiu o aperfeiçoamento e a renovação do fazer teatral.

De acordo com o professor e teórico teatral, Patrice Pavis¹⁰ (2011, p. 100), a função de um diretor de teatro, além de sua contribuição com a estética dos espetáculos, está diretamente relacionada à administração dos grupos, de suas finanças e das negociações acerca de suas produções. Por outro lado, ao definir o encenador, Pavis o apresenta como

⁹ Fundado em 1992 por Antônio Araújo, o *Teatro da Vertigem* é um dos grupos teatrais mais representativos do Brasil, conhecido pela rigorosa preparação corporal e vocal dos integrantes, pela apropriação e difusão do termo “teatro colaborativo” e, sobretudo, pela pesquisa e criação teatral em espaços alternativos e não convencionais. Informações coletadas do site Enciclopédia Itaú Cultural.

(<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>) Acesso em 12 de agosto de 2019.

¹⁰ Patrice Pavis é professor aposentado de estudos teatrais da Universidade de Paris. Autor de importantes obras literárias teatrais e estudos sobre o teatro intercultural, a teoria dramática e a encenação contemporânea. Informações coletadas no livro *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo* (2014), de Patrice Pavis.

aquela “pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (2011, p. 128).

Com a disseminação de novas diretrizes de criação teatral, sejam elas coletivas, colaborativas ou compartilhadas, a formação de novas companhias teatrais que têm como fundamento ideológico a horizontalidade nas relações artísticas e organizacionais, tem sido bastante comum, atualmente, no panorama teatral brasileiro. Desenvolver uma produção artística de forma colaborativa não é tarefa fácil e requer comprometimento e confiança por parte de todos os participantes da equipe.

É necessário que cada artista seja receptivo às críticas e contribuições/intervenções da equipe. E esta, esteja preparada para receber as propostas e determinações pertinentes ao artista responsável por cada área de produção. É importante frisar que, no Processo Colaborativo, a participação efetiva dos profissionais responsáveis por cada segmento composicional é imprescindível durante todo o percurso de produção, desde a tomada de decisões acerca das temáticas a serem abordadas na obra até os últimos detalhes antes desta ir a público.

Sabe-se que um dos principais distanciamentos entre a Criação Coletiva e o Processo Colaborativo está relacionado ao modo de criação e produção de cenografia, figurino, sonoplastia, maquiagem e iluminação, elementos que compõem a obra teatral e que, dentro da Criação Coletiva, se dá através da ampla participação e deliberação de todas as decisões entre todos os integrantes, sem haver um cargo que os represente. Diferentemente disto, no Processo Colaborativo, tais segmentos são representados por um ou mais profissionais responsáveis por determinada área, mesmo que, além de consentida, a efetiva contribuição dos demais artistas seja constantemente estimulada. Antônio Araújo (2006) se refere aos atravessamentos inventivos entre as áreas, comuns ao Processo Colaborativo, como “promiscuidade criativa” e explica que:

[...] diferente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro em geral são vistas como um sinal de desrespeito ou invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área do outro artista, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. (ARAÚJO, 2006, p. 130).

Não fosse a permissão, e mais que isso, o estímulo à invasão de territórios entre os colaboradores em prol de uma identidade criativa e democrática na concepção de um espetáculo, a permanência das funções encarregadas pelo desenvolvimento de cada segmento que compõe a produção, possibilitaria realizar analogias com o teatro textocêntrico, onde atores, figurinista, cenógrafo, iluminador, sonoplasta e demais profissionais responsáveis pela concepção dos elementos teatrais desempenhavam suas funções com o objetivo de viver a obra do dramaturgo, orientados pelas rigorosas mãos do diretor teatral, como um maestro que detém papel dominante sobre o resultado musical, mas que é guiado pela obra do compositor.

Do mesmo modo que o teatro passou por diversas transformações ao longo da história, no Processo Colaborativo, tais funções ganham novas significâncias e rompem com a hierarquização de padrões tradicionais da arte teatral, a começar pela direção que não mais se caracteriza por deter o poder sobre a concepção do espetáculo, tampouco de ser o centro da criação e produção teatral, ao contrário, se tornou responsável por apontar possíveis caminhos em busca de uma ação criativa a ser realizada em conjunto.

A constituição e desenvolvimento de um processo em coletivo demanda novos grandes desafios ao diretor teatral e propõem uma relação intrínseca entre a direção teatral e a pedagogia, assim como uma relação maior entre a pesquisa cênica e outras áreas do conhecimento humano como a literatura, a história, a sociologia, a política e a antropologia. O teatro, como sempre, transforma-se intrínseca e estruturalmente junto com as sociedades humanas. (FORJAZ¹¹, 2015, p. 32).

Ao escrever sobre o Processo Colaborativo, Antônio Araújo apresenta os meios com que a companhia se estrutura para pôr em prática tal metodologia, destacando que se trata apenas de uma das inúmeras maneiras existentes de exercitar o colaborativo como fundamento da criação teatral.

O autor chama de “triângulo nuclear” o encontro entre atores, dramaturgo e diretor, primordialmente na primeira fase da produção e explica que à medida que o trabalho se desenvolve os demais artistas se apropriam do projeto, não que estes não estejam participando desde o começo, mas enquanto observadores que a priori inspiram a proposta para mais tarde transpirar suas contribuições.

No artigo *Processo colaborativo no Teatro da Vertigem* (2006), Araújo elenca três “etapas constituintes de um processo colaborativo” da maneira com que o Vertigem pratica:

¹¹ Cibele Forjaz Simões (1966). Diretora, iluminadora e encenadora paulista integrada às mais inquietas correntes de pesquisa cênica a partir das décadas de 1980 e 1990. Informações coletadas do site Enciclopédia Itaú Cultural. (<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109140/cibele-forjaz>) Acesso em 14 de agosto de 2019.

1. Etapa de livre exploração e investigação: em que as questões centrais do projeto são estudadas, improvisadas e experimentadas, com o objetivo de mapear o campo da pesquisa, levando à identificação de parâmetros e possibilidades. Aqui é onde se dá, fundamentalmente, o levantamento do material cênico;
2. Etapa de estruturação dramática: em que ocorre a seleção do que foi levantado, visando à criação de partituras de ação, esboços de cena e, em seguida, à roteirização propriamente dita. Essa etapa pressupõe o estabelecimento de, pelo menos, uma primeira versão do texto;
3. Etapa de estruturação do espetáculo e de aprofundamento interpretativo: em que a escrita da cena passa a ocupar o centro das preocupações, tanto no que diz respeito às marcações, ao espaço cênico, ao tratamento visual e sonoro, quanto ao aprimoramento do trabalho do ator. O aspecto dramático continua a ser desenvolvido aqui, enquanto lapidação e acabamento, porém como um foco secundário. (ARAÚJO, 2006, p. 131).

Diante da organização de trabalho e dos métodos desenvolvidos para praticar o Processo Colaborativo pelo *Teatro da Vertigem*, da existência e importância de um diálogo entre atores, dramaturgo e diretor e das etapas que orientam o percurso de produção no grupo, é possível identificar a figura do encenador/diretor como condutor durante todo o movimento criativo.

Fazem parte dos encargos do encenador objetivos como: o estímulo da participação efetiva dos colaboradores de forma eficiente e equilibrada; o incentivo de proposições a partir dos estímulos apresentados aos colaboradores; a constituição de uma atmosfera de trabalho generosa, receptiva e livre de preconceitos; a incitação do exercício da confiança e cumplicidade entre os colaboradores e a prática da exploração e experimentação total das propostas.

Outro aspecto importante que se refere ao papel do encenador, levantado por Araújo, é da seleção do material que será mantido ou descartado, visto que há uma grande produção, muitas vezes estimulada por atravessamentos pessoais dos colaboradores e que acabam por não contribuir com a organicidade da obra, cabendo ao diretor desenvolver uma espécie de triagem sobre tudo que lhe é apresentado até a estruturação do produto final.

Por exemplo, no âmbito da direção, a materialização das marcas ocorre desta maneira: Os atores propõem gestos ou deslocamentos, o diretor seleciona e produz uma partitura, os atores, então, reconfiguram aquele primeiro desenho: o diretor, por sua vez, determina uma segunda formalização, e assim por diante.

Em todos esses casos, pode-se identificar a existência de uma atitude artística autoral, marcada por um intrincado jogo de dependência-independência, e que oscila entre liderar e cooperar, entre impermeabilidade e porosidade. (ARAÚJO, 2009, p. 51).

Stela Fischer, buscando “analisar sobre quais diretrizes se ampara a função do “novo” diretor teatral” (2010, p. 221) afirma que no Processo Colaborativo, a figura deste diretor não mais detém o poder autoral da obra, mas compartilha sua autoria com os demais colaboradores, representantes dos vários segmentos componentes da produção. Cabe ao diretor de um Processo Colaborativo, harmonizar suas competências junto às competências de cada colaborador, sistematizando as atividades do grupo, impulsionando a ação criativa individual e coletiva, buscando conexões entre as várias áreas composicionais, à medida que, supervisiona e gerencia “as contribuições de todos os criadores em favor da unidade e coesão do ato teatral” (p. 221). Utilizando o exemplo de Antônio Araújo, à frente do *Teatro da Vertigem*, Fischer completa:

Por exemplo, a autoridade do diretor Antônio Araújo é reconhecida espontaneamente pelo grupo e sua função toma, além da perspectiva criativa, dimensões organizacionais que se instituem conforme a ação do grupo, em que a antevisão dos meios é anulada em função da evolução do processo. A liderança encontra-se distribuída entre os diferentes enunciadores autorais, sobre os quais são delegados poderes de decisão que garantem e fortalecem suas funções dentro do processo. (FISCHER, 2010, p. 221)

Isto posto, pode-se dizer que o papel do encenador na cena contemporânea está relacionado a um artista criador que estimula outros artistas criadores, que organiza o material cênico elencado, buscando potencializar o trabalho dos demais colaboradores à medida que seus reparos e sugestões reverberam no aprimoramento das ideias que circundam a proposta cênica e na sustentação da relação entre todos os segmentos artísticos presentes na linguagem teatral, refletindo na totalidade de um produto artístico coeso sobre a ótica de uma identidade coletiva.

Diante disto, compreendo que as funções de encenador são as que mais se aproximaram de meus desejos na ocasião em que pude estar à frente da produção do espetáculo *Tahewa*. Participar enquanto colaborador de um processo criativo em teatro, que resultasse em um produto oriundo da somatória de contribuições com outros colaboradores, foi o propósito que tracei para a realização de meu trabalho de Encenação Teatral, por acreditar na importância de romper com padrões hierárquicos através da busca horizontal de criação autônoma e democrática, encontrada nos possíveis caminhos que o Processo Colaborativo me sugeriu.

2. DO PROJETO AO PALCO

Um ator, ou uma atriz, só escalarão uma montanha se tiverem necessidade de poesia, de amplidão, de superação, em suma, do humano. [...] Portanto, são necessárias boas panturrilhas. Quer dizer, um corpo o mais livre possível, o mais treinado possível, mas também imaginação, uma imaginação tão livre e treinada quanto possível. (FÉRAL, 2010, p. 86).

Tahewa é repleta de imaginação e fantasia. Uma história que convida o espectador a adentrar o portal mágico que interliga dois mundos distintos: o real e o imaginário. E, para isto, foi necessário traçar um percurso de experimentações e descobertas alicerçadas no exercício da imaginação.

Após ter pesquisado sobre os conceitos que fundamentam o teatro de Criação Coletiva e o Processo Colaborativo, e as noções sobre o papel do diretor teatral e do encenador contemporâneo, entre estes campos de trabalho, apresentarei os procedimentos que resultaram na montagem de *Tahewa*. Uma breve contextualização sobre a disciplina que foi disparadora deste experimento inicia nosso segundo capítulo; discorrerei sobre a importância da poética de Ariane Mnouchkine como inspiração; e examinarei os elementos teatrais que contribuíram para a concepção da encenação.

Com isto, busco refletir sobre as experiências vivenciadas por mim, ao ocupar o lugar de diretor/encenador de *Tahewa*, estabelecendo relação com os conceitos estudados. O intuito é perceber, através da análise sobre estas experiências, as aproximações e os distanciamentos relativos aos aspectos que definem o teatro coletivo e o Processo Colaborativo.

2.1. A disciplina de encenação teatral

De acordo com o objetivo geral do curso de Teatro-Licenciatura do Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas, que prevê a formação de “[...] profissional licenciado em Teatro com amplo conhecimento sobre a linguagem teatral para atuar no mercado de trabalho

como professor(a), agente cultural, ator/atriz e diretor(a)-pedagogo(a)” (2010, p. 8), o curso possibilita que o licenciando curse disciplinas sobre diferentes e diversas áreas do conhecimento, que permitem a interação entre os campos artísticos e educacionais. Estas áreas estão relacionadas à formação pedagógica, educacional, social, política e teatral, estruturadas em disciplinas teóricas e práticas.

Dentre os componentes da matriz curricular referentes à formação prática-teatral, a disciplina de Encenação Teatral, dividida em dois semestres do curso, possibilita a construção de conhecimentos acerca de uma produção cênica, através da experimentação das funções de diretor/encenador teatral. Desta forma, de acordo com a ementa da disciplina de Encenação Teatral II, o estudante é desafiado à “construção de projetos de montagem teatral e encenação orientada”.

É possível que um mesmo projeto de encenação seja desenvolvido ao longo dos dois semestres. Mas também, projetos distintos em cada uma das disciplinas, como foi o caso de minha experiência com *Tahewa* na disciplina de Encenação Teatral II, ministrada pelo professor Dr. Adriano Moraes.

A partir de suas orientações entendemos que os estudantes estariam à frente da construção de um experimento cênico assumindo a função de diretores/encenadores. Esta função acarreta na seleção de uma proposta cênica e estética, dos materiais e equipamentos a serem utilizados, dos espaços em que a encenação seria realizada, da escolha do elenco e equipe de trabalho. Coube ainda aos estudantes, a escolha de uma poética de direção teatral que servisse como orientação e inspiração para o desenvolvimento dos projetos. O processo de construção dos experimentos e as performances dos estudantes seriam acompanhados e orientados pelo professor responsável pela disciplina desde a concepção das propostas até a apresentação pública do produto artístico final.

2.2. A Concepção da proposta de trabalho

A partir das orientações de trabalho foi possível iniciar o processo de criação de meu experimento. Como já mencionado, desenvolver meu projeto de encenação com o texto de *Tahewa*, de Charles Ferreira, surgiu antes de cursar as disciplinas de Encenação Teatral I e II.

No entanto, em decorrência de se tratar de um texto dramaturgicamente já concebido, muitos foram os receios que me motivaram a refletir sobre a proposta de trabalho, principalmente por se tratar de um espetáculo musical. Além disso, eu não conseguia enxergar essa história sendo montada com uma equipe de trabalho pequena, ao menos, não sob o olhar que eu vislumbrava de *Tahewa*. Ora, se no teatro tudo é possível, era o momento de experimentar todas as possibilidades e acima de tudo, construir conhecimento através das vivências, dos erros e dos acertos.

Definida a proposta de trabalho a ser experimentada, era preciso encontrar uma poética teatral que servisse de inspiração e desse subsídio ao trabalho de direção. Através da orientação do professor Adriano, constatamos que a poética de Ariane Mnouchkine¹², seria um caminho possível a ser adotado.

2.2.1. A poética de Ariane Mnouchkine

Em muitos momentos do percurso acadêmico, me deparei com a importância e relevância que são associadas à figura de Ariane Mnouchkine, para o teatro contemporâneo, através de artigos apresentados em aula e também, a partir da realização de algumas pesquisas pessoais, sobre seu trabalho junto ao *Théâtre du Soleil*¹³.

Não tive oportunidade de participar como espectador, portanto, foi através dos registros fílmicos disponíveis na internet, que o *Théâtre du Soleil* me cativou.

¹² Ariane Mnouchkine (1939) é diretora de teatro e cinema francesa, fundadora do *Théâtre du Soleil* em Paris, no ano de 1964. (RIEHEL, 2013)

¹³ *Le Théâtre du Soleil* (O Teatro do Sol) é uma renomada companhia teatral parisiense fundada por Ariane Mnouchkine e companheiros da Associação Teatral dos Estudantes de Paris (ATEP) em maio de 1964, como uma Cooperativa Operária de Produção ativa até hoje. A sede do *Théâtre du Soleil* está localizada na La Cartoucherie de Vincennes, no leste de Paris. (VACCARI, 2014)

Lembro-me de quando assisti pela primeira vez em vídeo, trechos do espetáculo *Os Náufragos da Louca Esperança (Auroras)*¹⁴, do *Soleil*, em que pude tomar ciência da qualidade de trabalho da companhia. A precisão no desempenho do elenco e da execução dos cenários, os figurinos, bem elaborados, resultou, na minha percepção, em uma visualidade cinematográfica. Após, ao ler sobre este espetáculo, compreendi que se tratava de uma proposta estética e visual escolhida pelo grupo, para realmente imitar o modo antigo de produção cinematográfica. Desde então passei a ter grande admiração pelo trabalho do *Soleil*, admiração esta, bastante relacionada com as propostas estéticas e de visualidade dos espetáculos.

A partir da sugestão do Professor Dr. Adriano Moraes, iniciei meus estudos sobre a poética de Ariane Mnouchkine e o modo de produção do *Théâtre du Soleil* como referência poética para o desenvolvimento de meu projeto de encenação.

O *Soleil* além de consolidada companhia teatral, desenvolve um importante papel no que se refere à formação do ator, por se tratar também de uma escola de atuação, em que a dinâmica entre pesquisa teatral num contexto de grupo permite que novos caminhos de criação sejam experimentados na medida em que se transformam em conhecimento.

De acordo com o ator, diretor e professor de teatro Eduardo Vaccari (2010, p. 1), em seu texto *Criação, formação e transmissão: procedimentos artísticos/pedagógicos desenvolvidos no Théâtre du Soleil*, o grupo opera através de três eixos norteadores: criação, formação e transmissão. No que se refere à criação, o processo se estrutura em torno do ator em situação de jogo, com outros corpos e com o espaço a partir de experimentações cênicas e exercícios de improvisação. Tais experimentações são combinadas previamente, possibilitando que os atores utilizem figurinos, maquiagem, sonoplastia e quaisquer elementos cênicos que contribuam com o processo criativo. A utilização destes elementos, desde as primeiras experimentações, é justificada pelo grupo com o anseio de instaurar uma atmosfera que se aproxime ao máximo de uma situação de representação para o público. Para isso, profissionais das áreas de cenografia, figurinos e sonoplastia/trilha sonora se fazem presentes durante todo o percurso de criação. Este aspecto está atribuído diretamente às formas estruturais de Criação Compartilhada ou Processo Colaborativo, que não se restringem apenas ao modo de criação do grupo, mas essencialmente no que diz respeito à organização interna e

¹⁴ *Les naufragés du Fol Espoir (Aurores)* é um espetáculo teatral, inspirado no romance “Os náufragos do Jonathan”, de Julio Verne, com dramaturgia de Hélène Cixous.(PICON-VALLIN; VELOSO; OLIVEIRA, 2011)

administrativa do *Théâtre du Soleil*. Em relação a isto, a atriz, diretora e professora de teatro Juliana Riechel, em seu artigo, *O Teatro do Sol*, de 2013, completa:

A colaboração no processo criativo e o trabalho com a improvisação são, pois, pontos importantes no teatro de Mnouchkine [...] Dessa maneira, desde a década de 70 do século XX o Théâtre du Soleil começou a investigar processos de criação utilizando a colaboração de todos os integrantes da companhia, tendo em sua base a improvisação, e a utilizar em suas práticas o que hoje conhecemos por processo colaborativo. (RIEHEL, 2013, p. 73)

Não somente a improvisação é fundamental como disparadora no processo criativo. O elemento musical é tido como fundamental nas produções do *Soleil* e introduzido para contribuir com o trato cênico, colocando-se a serviço do mesmo, “sendo uma ajuda para os atores na geração de estados e ritmo de cena como também o próprio condutor da cena; gera um intercâmbio entre a palavra, a forma e a música” (RIEHEL, 2013, p. 70).

O elemento musical está bastante relacionado ao ritmo das ações desenvolvidas em cena, possibilitando sua potencialização aos olhos do espectador. “Essa relação cena/música, construída a partir das improvisações junto com os atores, torna imprescindível a presença do músico e compositor da companhia em todos os ensaios”, de acordo com Vaccari (2010, p. 2).

No que diz respeito à formação dentro do trabalho desenvolvido pelo *Théâtre du Soleil*, a dinâmica de experimentações e improvisações propostas pelos colaboradores do grupo propõe um ambiente que possibilita, concomitante à prática do jogo teatral, um espaço de observação do trabalho, muito relevante para o grupo que aposta no exercício da escuta teatral como meio de aprendizado. A observação não é feita de forma passiva, distanciada de quem a realiza, mas se trata de um modo de inspiração pelo trabalho alheio, que possibilita ao observador ampliar sua capacidade criativa e, em muitas vezes, ampliar as possibilidades da própria situação cênica observada.

Cada proposição que pareça justa ao grupo contribui para a evolução do conjunto, uma vez que funciona como inspiração e/ou ponto de partida para novas tentativas de improvisação. Sem qualquer hesitação ou vaidade, proposições são copiadas em busca de melhoria e aprofundamento das descobertas, assim como formas corporais e estados são retomados ou confirmados por outros atores. (VACCARI, 2010, p. 2).

Em um encontro público com Ariane Mnouchkine e escolas de teatro na Universidade de Québec em Montreal, no ano de 1992, a encenadora juntamente com quinze integrantes do *Soleil*, participa de um momento de troca de aprendizados. Nesta ocasião, ao tratar sobre a

formação do ator em relação ao exercício de observação, Mnouchkine relata, em suas palavras:

Acredito muito na pedagogia da modéstia cópia. É uma pedagogia completamente oriental. Vou dizer que o começo da pedagogia, por exemplo, do topeng ou do kabuki ou do nô, é a cópia. O aluno segue o mestre e faz igual.

Para nós, obviamente, não é a única pedagogia, mas, se há uma coisa que aprendemos, é não ter vergonha de copiar. E copiar não quer dizer caricaturar. Copiar é copiar de dentro.

Não basta copiar o processo ou o gesto, é preciso também copiar a emoção interna ligada ao processo ou ao gesto. Quando alguém experimenta um papel, se os outros atores ficarem lá dizendo: “Ah, quando for fazer, vou tentar fazer assim ou assado”, eles não aprendem nada. Se olharem realmente o que está acontecendo, se olharem o outro, sem crítica, sem julgamento, com a maior abertura possível, então, se progride. (FÉRAL¹⁵, 2010, p. 135).

É através desta prática que o entendimento de transmissão se dá como um dos pilares estruturantes do trabalho do grupo, estando diretamente relacionado com o modo de Criação Compartilhada. À medida que as situações cênicas propostas pelos integrantes são experimentadas, observadas e aprimoradas, novas possibilidades de criação surgem de modo a contribuir com a construção de conhecimento acerca dos processos criativos em teatro. A forma com que os integrantes do *Théâtre du Soleil* compartilham destes conhecimentos entre si e também através de workshops, palestras, oficinas e também em estágios gratuitos com a supervisão de Ariane Mnouchkine, possibilita que suas práticas sejam também experimentadas por outros artistas ao redor do mundo. Diante disso, é importante destacar que, para Mnouchkine, não existem métodos ou modos de criação teatral estanques em seu trabalho junto ao Soleil e que possam servir como “receita” para obter um produto cênico, “para ela, os princípios/métodos estão em eterna mudança, são princípios vivos, reinventados a cada trabalho; são contradições que servem à cena”, como aponta Juliana Riechel (2013). De acordo com Riechel, o fato de Mnouchkine não enxergar limites que possam definir um modelo estagnado de trabalho a ser adotado, se relaciona a sua postura política e, é possivelmente justificado, com a escolha de não escrever sobre quaisquer possibilidades metodológicas, teóricas ou práticas de criação teatral.

Assim, Mnouchkine se recusa a escrever. Tendo essa recusa como mais uma de suas profundas convicções, os registros que existem sobre o trabalho de Mnouchkine como diretora são, geralmente, em forma de entrevistas, documentários, filmes.

¹⁵ Josette Féral é professora do Departamento de Teatro da Universidade do Québec, em Montreal. Sua pesquisa é embasada nas investigações sobre a representação teatral e sobre as teorias do jogo cênico na Europa, nos Estados Unidos e no Canadá. Informações extraídas de seu livro *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero* (2010).

Portanto, o trabalho de Mnouchkine se encaixa na tradição oral de transmissão do conhecimento. (RIECHEL, 2013, p. 68).

A partir desta forma de transmissão de conhecimento acerca da poética de Ariane Mnouchkine e seu trabalho com o *Théâtre du Soleil*, através de estudos e principalmente registros audiovisuais, foi que obtive minha inspiração para iniciar o processo de criação de meu experimento cênico. Mesmo que para Mnouchkine seu trabalho enquanto encenadora não dispõe de qualquer metodologia a ser tomada como norteadora de um processo criativo, é impossível deixar de perceber a relevância e importância que está associada ao *Théâtre du Soleil* enquanto agente renovador do fazer teatral contemporâneo impulsionado por um sistema de ideias cooperativista, humanista e político, não somente na produção de seus espetáculos, mas sobretudo na forma de organização interna e administrativa do grupo.

Diante disso é possível estabelecer relações do processo criativo que originou o espetáculo *Tahewa* com as práticas de trabalho do *Théâtre du Soleil*, sobretudo, no que se refere ao viés colaborativo adotado pela equipe.

2.2.2. A dramaturgia

A dramaturgia de *Tahewa* foi concebida pelo Grupo TITA através de um processo que acredito ser relevante de descrever, por estar próximo das práticas que conceituam o Processo Colaborativo em teatro, abordado neste estudo.

Como dito anteriormente, a proposta temática, do então diretor da trupe, Charles Ferreira, sugeria uma atmosfera fantástica, ambientada em um mundo paralelo. A partir disso, deu-se início a um período de investigações e levantamento de materiais que possibilitassem a criação deste ainda desconhecido mundo.

E para descobrir que mundo era esse, muitos foram os estímulos utilizados, desde as inspirações mais íntimas e inconscientes que nos faziam remeter ao *País das Maravilhas* de Alice e à *Oz*, até produções contemporâneas do cinema que, de fato foram importantes influências, como a saga de *As Crônicas de Nárnia* (*The Chronicles of Narnia*, 2005) de Andrew Adamson, *O Labirinto do Fauno* (*El Laberinto del Fauno*, 2006) de Guillermo del Toro, *Ponte para Terabítia* (*Bridge to Terabithia*, 2007) de Gabor Csupo e *Coraline e o Mundo Secreto* (*Coraline*, 2009) de Henry Selick.

Estimulados pela transição entre mundos fantásticos e suas criaturas mágicas, os atores jogavam sob os olhares cuidadosos e técnicos do diretor. No jogo teatral tudo é possível, a imaginação ganha asas e a fantasia se torna real. Foi brincando de ser criança que *Tahewa* passou a existir, através do jogo, do improviso e da imaginação. O diretor propunha situações, narrativas a serem exploradas pelos atores, que por sua vez, contribuíam com possíveis desdobramentos do que lhes era estimulado. À medida que os atores exploravam as situações propostas, elementos chave eram inseridos no jogo, como um velho livro perdido, o período de uma guerra, além da ambientação do Rio Grande do Sul.

A partir das experimentações dos atores em situação de jogo, provenientes dos estímulos dados pelo diretor, ao fim de cada ensaio, a equipe reservava um momento para deliberações e impressões sobre o que foi produzido. Este momento era bastante importante no que se refere a uma primeira seleção do material obtido e possibilitava um momento de troca, de sugestões e críticas entre atores e diretor. Essa dinâmica de debate e reflexão era constante em todos os encontros e possibilitava que os atores exercessem a prática criativa para além do jogo cênico. A partir disso, todo o material levantado era organizado e estruturado dramaturgicamente pelo diretor. Além da concepção de diálogos e rubricas das personagens, o texto dramático de *Tahewa*, assinado por Charles Ferreira, conta com canções originais, compostas pelo dramaturgo, que auxiliam na condução e apresentação da narrativa ao espectador.

2.2.3. Elenco

A seleção de elenco ocorreu no mês de outubro de 2017, num primeiro momento, através de convite a antigos colegas do grupo TITA e a amigos aspirantes ao teatro e/ou a música, na busca por conciliar o trabalho de elenco com a demanda musical, prevista dentro da proposta do espetáculo. Para contribuir com a escolha do elenco, uma audição seletiva de artistas que integrariam a equipe foi aberta. Por conta do pouco tempo destinado à montagem do espetáculo, busquei artistas que já possuíssem noções sobre interpretação e canto, que deveriam, na ocasião da seletiva, interpretar pequenos textos dramáticos inspirados na temática de *Tahewa*, além de interpretar uma canção de livre escolha. A partir destas seletivas, um ator e uma atriz foram convidados a compor a equipe de elenco. Faziam parte do

elenco, neste primeiro momento, Tainara Neutzling, Rodrigo Lages, Jean Charles Souza, Lucas Borba e Lorena Zanetti¹⁶.



Figura 1 – Fotografia do elenco. Foto do acervo pessoal.

Uma das primeiras avaliações da disciplina de Encenação Teatral II era a exposição dos projetos de encenação. Nessa ocasião, cada estudante/encenador junto de sua equipe, deveria realizar uma apresentação de sua proposta para a turma e para o professor orientador. Deste modo, o primeiro encontro da equipe de elenco, acompanhados pelo iluminador Caio Paglis e pelo músico André Soares, ocorreu no dia 28 de outubro de 2017, em que as diretrizes acerca desta primeira avaliação, bem como o planejamento geral do projeto de encenação, lhes foram apresentados. Do mesmo modo, no dia seguinte, 29 de outubro de 2017, integrantes da equipe encontraram-se nas dependências do auditório II do Centro de Artes da UFPel, para apresentar para turma e para o professor Adriano Moraes, pela primeira vez, o projeto de encenação de *Tahewa*, na ocasião da 1ª Mostra de Processo.

¹⁶ Ver ficha técnica completa de *Tahewa* em Anexos.



Figura 2 – Fotografia da equipe na 1ª Mostra de Processo. Foto: Adriano Moraes.

Após apresentar o texto dramaturgico de *Tahewa* e meus anseios diante da oportunidade de me experimentar na posição de diretor/encenador, propus que nosso experimento fosse caracterizado por um Processo Colaborativo, em que os vários segmentos da composição teatral como cenografia, figurino, iluminação, trilha sonora/sonoplastia e identidade visual, ficassem a cargo de artistas que os representassem. Deste modo, os responsáveis por cada área artística, deveriam administrar as contribuições dos demais integrantes e, a partir disto, selecionar, organizar e definir seu trabalho dentro do processo. Minha função, enquanto diretor/encenador era elencar os representantes de cada segmento composicional e articular as negociações com o restante da equipe, além de orientar o trabalho desenvolvido pelo elenco. A equipe foi unânime com relação a essa proposta de trabalho, e logo após definir os responsáveis por cada área, iniciamos o processo criativo.

O processo de concepção do experimento teatral que originou o espetáculo *Tahewa* se desenvolveu a partir de encontros semanais da equipe de elenco, acompanhada pelos artistas responsáveis das áreas componentes do espetáculo como cenografia, trilha sonora/sonoplastia e iluminação. No que se refere ao trabalho específico desenvolvido junto ao elenco, os encontros eram divididos em três etapas: aquecimento, oficina e criação de cena.

O momento destinado ao aquecimento era desenvolvido de forma coletiva, em que cada colaborador ministrava algum exercício corporal ou vocal, buscando além da preparação do corpo e da voz para o trabalho, ampliar o repertório de exercícios de aquecimento da equipe e possibilitar um momento de integração entre os artistas. Após o aquecimento, as atrizes e atores iniciavam suas investigações acerca das personagens e do mundo paralelo de *Tahewa*, através de oficinas por mim ministradas, e por vezes, sugeridas pelo próprio elenco.



Figura 3 – Fotografia do ensaio de 11 de novembro de 2017. Foto do acervo pessoal.

Dentre algumas práticas teatrais que compunham as oficinas, exercícios de imersão no universo de *Tahewa* como improvisação a partir de situações e linhas dramáticas sugeridas e da interação/relação com o espaço, com o outro e com objetos cênicos, eram bastante comuns ao período de oficina. A utilização de trilha sonora neste momento do ensaio era fundamental para contribuir com as investigações dos corpos e dos espaços, através da ambientação sonora proposta pela música, bem como a descoberta de compassos e ritmos comuns a *Tahewa* e às personagens que lá habitam.

Por vezes, deixamos a sala de ensaio para experimentar a relação dos corpos em outros espaços, como por exemplo o exercício que foi desenvolvido no pátio do Centro de Artes da UFPel, em meio às árvores, plantas e esculturas que lá se encontram, servindo como potente estímulo cenográfico. Nesta ocasião, a atriz Lorena Zanetti, que interpretava a protagonista Ana, passou por um exercício de construção corporal e sensibilização, em que, na tentativa de reproduzir a escuridão predominante no mundo de *Tahewa*, teve sua visão limitada pela utilização de uma venda. A partir da relação tátil com o espaço e com os colegas de cena, que também experimentavam corpos e vozes, a atriz buscou perceber as reações possíveis de estar e sentir um espaço desconhecido a sua volta.

Esse exercício contribuiu com a associação de novos componentes expressivos por parte do elenco, no caso dos atores que interpretavam os monstros de *Tahewa*, elementos como a constante respiração e o sussurro, se mostraram eficazes na criação de uma atmosfera de terror e suspense. Do mesmo modo, o ritmo hesitante de caminhada e a busca incessante de

um foco em meio à escuridão, simulada pelo uso da venda, reverberaram em uma qualidade interpretativa da atriz na busca de instaurar a atmosfera de medo e tensão, necessárias à personagem.

No que se refere à criação de cenas, a livre experimentação de situações dramáticas, por parte dos atores, sem a necessidade de estarem presos ao texto dramaturgico, num primeiro momento, resultou na criação de linhas de ações que, após serem aprimoradas, passaram a ser experimentadas com a utilização da dramaturgia. Em consequência do curto tempo disponível para a montagem da encenação, ficou acordado entre a equipe que, a cada ensaio, um esboço de cena seria demarcado e, aprimorado nos encontros seguintes. A necessidade de otimizar o tempo da montagem não permitiu que os debates e discussões acerca das propostas cênicas fossem realizadas da forma como desejávamos, afastando-nos um pouco do Processo Colaborativo, que é caracterizado também pela importância destinada às deliberações entre a equipe.

Uma prática muito frequente durante o processo criativo de cenas foi a utilização do método de Estímulos Compostos, abordado anteriormente e, que consiste em disponibilizar para o jogo, artefatos que possam contribuir com a criação dos atores. Deste modo, à medida que o artista responsável pela cenografia ia definindo alguns elementos que comporiam o cenário de *Tahewa*, eu os ia inserindo nas práticas de experimentação e criação de cenas. Os resultados foram, em geral, positivos e refletiam na concepção visual da trama e, conseqüentemente, na interpretação dos atores. Por outro lado, mesmo as experimentações de elementos cenográficos que não funcionaram em cena, acabaram servindo para repensar sua utilização antecipadamente, possibilitando assim, que o cenário fosse definido cuidadosamente.

Outro fator importante de ser abordado neste estudo foi o modo como se deu a concepção da visualidade estética do espetáculo. Visualidade esta que é bastante presente na ideia de figurinos, cenografia e iluminação. Porém, neste momento, falarei sobre como isso se criou junto ao trabalho do elenco. Em meio às experimentações corporais das personagens e suas inter-relações em cena, notamos que algumas imagens potencialmente expressivas eram criadas organicamente. Percebemos a potencialidade destas imagens quando nos colocávamos como espectadores do processo. Assim, passamos a dar atenção ao exercício de ampliação destas imagens na busca de refinamento da atmosfera fantástica de um mundo paralelo.

A história de *Tahewa* é ambientada em dois espaços muito distintos: O Rio Grande do Sul, onde no contexto da Revolução Federalista¹⁷ Ana é deixada com seu irmão Bentinho, pelo pai que parte para lutar na guerra; e o mundo paralelo de Tahewa, um reino dominado pela escuridão, onde vivem criaturas mágicas. Diante disso, além do desafio de descobrir como seria o mundo de Tahewa, era preciso reproduzir o cenário gaúcho de 1893, demarcado por um período sombrio, de combates e incertezas. Para isso, a equipe de elenco precisou destinar tempo à pesquisa, acerca dos costumes, das relações sociais, dos comportamentos. Muitas experimentações e debates foram realizados acerca da postura das crianças diante da partida do pai, além do distanciamento entre as atitudes das personagens Ana e seu irmão Bentinho, distanciamento este, motivado pela desigualdade de gênero muito recorrente da época retratada. Para auxiliar nessa pesquisa, a interpretação de fotografias do período, bem como suas utilizações enquanto Estímulos Compostos foram essenciais durante a concepção das relações entre as personagens.

Na “2ª Mostra de Processo”¹⁸, um fragmento do espetáculo foi apresentado para a turma e ao professor Adriano Moraes. Após a apresentação, um momento de reflexão e debate sobre a obra foi instaurado. Aspectos como a exploração e potencialização de ações que conduzissem a interpretação dos sentimentos vividos pelas personagens, bem como o melhor aproveitamento da música como agente impulsionador das atmosferas sugeridas pela narrativa, foram comentados de modo a contribuir com o experimento.



Figura 4 – Fotografia da 2ª Mostra de Processo. Foto do acervo pessoal.

¹⁷ A Revolução Federalista foi um conflito político ocorrido no Rio Grande do Sul entre os anos de 1893 e 1895, motivado pela disputa do poder do Estado do Rio Grande do Sul, entre dois grupos políticos: Os republicanos seguidores de Julio de Castilhos, conhecidos como pica-paus, e os maragatos, defensores dos ideais federalistas, chefiados por Gaspar da Silveira Martins. (LOPES, 2013)

¹⁸ A 2ª Mostra de Processo ocorreu no dia 19 de dezembro de 2017, nas dependências do Casarão 6, situado na Praça Coronel Pedro Osório, em Pelotas, Rio Grande do Sul.

Esse momento de troca com os espectadores ao fim da apresentação, bem como as contribuições que nos foram ofertadas, nos aproximaram ainda mais do Processo Colaborativo, que prima pela opinião do público enquanto colaborador efetivo do processo criativo. Estas considerações remetiam em suma sobre o trabalho desempenhado pelos atores e a produção musical da obra. Ambos, sob o olhar do público e do professor, necessitavam ser explorados e aprimorados.

Após a 2ª Mostra de Processo, o ator Rodrigo Lages foi substituído e o ator Régis Riveiro passou a integrar a equipe. Faltavam dois meses para a estreia do espetáculo e, evidentemente, Régis não teve o mesmo tempo para desenvolver o trabalho de preparação que os demais colaboradores. No entanto, apesar dos percalços em função dos prazos, o ator foi excepcional em seu trabalho e contribuiu muito com o processo desde então. Entretanto, apesar de termos conseguido cumprir os prazos solicitados pela disciplina de Encenação Teatral II, a retomada de algumas cenas para a inserção do novo ator impossibilitou que continuássemos desenvolvendo o percurso de constituição da obra de acordo com as diretrizes alinhadas ao Processo Colaborativo, no que se refere à necessidade de um tempo disponível para debates e deliberações entre os colaboradores.

Foi preciso que fôssemos práticos e ágeis e, em algumas situações, senti a necessidade de intervir de forma imediata diante de possíveis irresoluções, como por exemplo em relação à Árvore da Luz, que até dado momento do percurso se tratava de um elemento cênico que seria inserido na cena ao fim da trama. No entanto, os diversos planos cenográficos que projetavam a árvore não supriram minhas expectativas enquanto encenador, sobre um dos elementos mais importantes da história. Eu sentia que, mesmo que o projeto fosse grandioso, seria preciso bem mais que um artefato cênico para transmitir ao espectador toda a magia e divindade por trás daquele elemento iluminado. Foi então que, a partir da reflexão - se a escuridão foi personificada na vilã da história, nada mais justo que sua opositora também assumir a posição de uma personagem – que intervi de forma imediata em busca da resolução.

Deste modo, a Árvore da Luz deixou de ser um cenário que surge magicamente no palco para assumir-se em alegoria¹⁹, através de uma personagem majestosa que adentra a caixa cênica e assume seu trono acima dos olhos do público. Diante da potencialidade que se deu sobre esta, a partir de então, personagem, percebe-se que, apesar de se distanciarem das

¹⁹ De acordo com Patrice Pavis em seu Dicionário de Teatro, Alegoria é uma personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos. (PAVIS, 2005, p. 11)

propostas de trabalho de um Processo Colaborativo, nem todas as interferências imediatas são em suma negativas.

Por outro lado, questões referentes à criação de cenas sofreram consideráveis interferências por parte do elenco que propunha resoluções de problemáticas referentes às amarras e costuras cênicas necessárias, como por exemplo, a inserção de personagens que povoavam Tahewa e que, ao tentarem resgatar a semente da Árvore da Luz, foram petrificados aos pés da Guardiã. Essa proposta contribuiu com a ambientação do cenário da caverna, além de potencializar a ideia de que a personagem Ana corria risco de vida, evidenciada pelos sussurros de alerta emitidos pelos “seres petrificados”: Fuja! Não chegue perto! Morte!

Sendo assim, é possível perceber situações em que o processo criativo do elenco distanciou-se das estruturas de criação que definem o Processo Colaborativo, do mesmo modo que, e em outros momentos, obteve-se êxito na execução de uma proposta de criação horizontal e colaborativa.

2.2.4. Trilha sonora e a sonoplastia

O processo de criação da trilha sonora e sonoplastia começou a ser pensado concomitantemente ao trabalho de elenco. De acordo com Patrice Pavis em seu livro *Dicionário de Teatro*, o termo “sonoplastia” é definido por “uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não. A sonoplastia deve ser distinta, ainda que nem sempre isso seja fácil, da palavra (em sua materialidade vocal), da música, dos resmungos e, sobretudo, do ruído gerado pela cena” (2005, p. 367). Já a “música de cena” que, mais se aproxima do termo “trilha sonora” com o qual prefiro trabalhar, é definida por Pavis como a “música usada na encenação de um espetáculo, seja ela especialmente composta para a peça ou emprestada de composições já existentes, constitua uma obra autônoma ou só tenha existência com relação à encenação” (p. 254).

Este segmento componente da obra teatral, assim como os segmentos de cenografia, iluminação e figurinos foram representados por um ou mais artistas. Sendo assim, a área de trilha sonora/sonoplastia ficou a cargo dos músicos Cristian Klug e André Soares,

responsáveis por pesquisar o elemento musical dentro das propostas criativas, na medida em que tal elemento dialogasse com as ações e situações cênicas interpretadas pelos atores.

Os textos das quatro canções que compunham o espetáculo fazem parte da dramaturgia e já possuíam linhas melódicas, também assinados por Charles Ferreira, que serviram como inspiração para os arranjos criados e executados pelos músicos. No entanto, alguns ajustes de texto, bem como ajustes referentes aos tons das canções, foram necessários aos ouvidos dos responsáveis pelo segmento musical.

Uma das funções que coube aos músicos foi investigar como o segmento musical seria inserido dentro do processo de criação e constituição da obra, de maneira a contribuir com a criação de uma atmosfera que remetesse às temáticas abordadas na mesma, fantasia e suspense. Para dar início a esta pesquisa, a equipe de elenco e dos demais segmentos de produção deliberaram e acordaram que dois pontos deveriam ser levados em consideração dentro da composição musical:

1. No que se refere à trilha sonora, sua concepção deveria ser pensada de forma a dialogar com a proposta estética adotada pelos demais segmentos composicionais da obra, na busca de ambientar os espaços em que a trama se passa (Rio Grande do Sul de 1893 e Tahewa) e os estados/sentimentos das personagens (medo, suspense, terror, etc.).
2. Já em relação à sonoplastia, definiu-se que efeitos sonoros seriam reproduzidos durante todo o tempo da obra, no sentido de frisar sua utilidade como potente elemento instaurador das atmosferas, provocando a aproximação com a realidade, proposta na estética do espetáculo.

Para isso, a escolha dos instrumentos ocorreu em diálogo aos movimentos culturais do Rio Grande do Sul, sendo utilizados para isso, violão, violino e bumbo leguero, típicos ou referentes a outros instrumentos tradicionais na música gaúcha.

A partir da definição e estruturação do trabalho, os músicos desenvolveram suas investigações em encontros semanais, específicos da área. Nestes encontros, que por vezes acompanhei, os músicos exploravam propostas de sonoplastia e efeitos sonoros para utilizar em determinadas cenas. Também nos encontros individuais da área musical, os arranjos das canções foram experimentados, a partir da contribuição individual de cada músico e,

definidos através da soma entre as contribuições e deliberações entre eles. No entanto, o processo de criação musical não se resumia aos encontros da área. Era preciso que todas as criações oriundas destes encontros fossem experimentadas pelo elenco, afinal, o elemento musical seria executado por todos colaboradores em cena. Deste modo, os músicos também precisavam estar presentes nos ensaios de elenco, não somente para apresentar e experimentar suas propostas, mas também para tomarem conhecimento da totalidade da obra e serem disponíveis a qualquer necessidade ou sugestão por parte dos demais colaboradores, referente à sua área.

Por volta de um mês após o início do processo de criação do espetáculo, os encontros de elenco passaram a ter um momento dedicado ao trabalho musical, para além da preparação vocal do ator, referentes ao aprimoramento das canções. Estes períodos se fizeram necessários para tornar o hábito do canto mais íntimo e presente no cotidiano do elenco. Foram nestes períodos que as canções do espetáculo foram ensaiadas de acordo com a estruturação definida pelos músicos responsáveis, possibilitando que questões relativas ao canto ganhassem visibilidade e pudessem, a partir de então, ser trabalhadas. Outro fator muito importante, possível de observar na interação entre a equipe musical e o elenco na sala de ensaio, foi a possibilidade de experimentar propostas que surgiam a partir da própria observação das cenas, como por exemplo, a sonoplastia na cena do portal: era preciso definir efeitos sonoros que dialogassem com a cena em que Ana perpassa o portal que liga o mundo real ao mundo paralelo de Tahewa, e só tivemos êxito na totalidade da cena em um dos ensaios em que os músicos improvisaram sonoridades com violão e violino durante a execução da cena pelos atores. É claro que os efeitos criados naquela ocasião foram revisitados e aprimorados até o produto final, apresentado ao público, mas pode-se dizer que foi naquela relação efêmera entre a cena e a música que a sensibilidade agiu como motivador, gerando o efeito que desejávamos.

Uma descoberta muito significativa para a equipe foi à criação dos “ventos de Tahewa”, sugerida por mim, para ambientar a cena em que Ana chega à Tahewa e depara-se com um ambiente escuro, frio e exposto ao vento. A sugestão demandava que cada colaborador, fora de cena, imitasse vocalmente o som do vento. Uma proposta de simples execução, mas que resultou em um efeito sonoro enriquecedor à cena.

A ideia de músicos que desenvolvem seu trabalho especificamente para a execução de canções ou efeitos sonoros no teatro, para mim, sugere um distanciamento entre o trabalho

sonoro/musical e o ato cênico. Para estreitar esse distanciamento, propus que os músicos assumissem personagens dentro da encenação, de modo a estarem fisicamente e expressivamente compondo algumas cenas, como é o caso da cena da Guardiã, já relatada no subcapítulo 2.2.3, em que Ana adentra a caverna para resgatar a semente ou ainda durante a execução da música do Guia, em que os instrumentistas executam a canção ao meio de sua própria coreografia com os demais personagens.

Diante da forma como se procedeu ao processo de composição musical e de sonoplastia de *Tahewa*, acredito que conseguimos nos aproximar das formas colaborativas de composição, caracterizadas por uma representação artística a frente desta área em constante diálogo com os demais colaboradores, receptivos às contribuições e interferências da equipe e minhas, enquanto encenador.

2.2.5. Cenografia

O seguimento de cenografia também foi representado por um artista profissional da área, com formação em Conservação e Restauração de Bens Culturais Móveis na Universidade Federal de Pelotas, que ficou encarregado de criar propostas de cenário diante das necessidades dos atores e da própria narrativa. Jairo Kaster foi o artista à frente da composição cenográfica de *Tahewa* e desenvolveu seu trabalho a partir das demandas criativas do elenco e de soluções cênicas sugeridas por mim.

No início do processo, enquanto o elenco propunha as primeiras experimentações de cenas e linhas de ações, o cenógrafo buscou estruturar sua pesquisa a partir de registros fotográficos do período da Revolução Federalista, para que sua criação fosse o mais fiel possível ao tempo. A partir destas investigações buscou encontrar os elementos cênicos implícitos na dramaturgia de *Tahewa*, como o antigo livro da avó de Ana, a candeia do Guia e o espelho que guardava o último raio de luz da árvore. Em diálogo comigo, o cenógrafo concebeu a ideia estética por detrás destes elementos, e se ocupou em adquiri-los no primeiro momento de sua produção. Como relatado no subcapítulo referente ao trabalho de elenco, à medida que estes elementos eram adquiridos, iam sendo inseridos como estímulos ao trabalho dos atores.

Num segundo momento da criação, à altura em que algumas cenas já iam sendo concebidas pelos atores, novos elementos cênicos passavam a ser necessários à obra, como o castiçal que iluminava a sala da casa de Ana, bem como a mesa que lhe sustentava e o facão que seu pai carregava, oriundo das experimentações e sugestões dos demais colaboradores. Muitos projetos cenográficos foram realizados pelo cenógrafo e por mim, referentes às cenas do mundo paralelo de Tahewa. Era preciso antes de tudo criar imageticamente o visual deste mundo e após, pensar a execução e construção destes elementos. Em uma das deliberações junto de toda a equipe, foi acordado que o mundo de Tahewa era concebido por elementos naturais sem vida e, diante disso, signos como terra, folhas e galhos poderiam ser uma fonte de inspiração para a criação destes cenários. Os projetos foram repensados e refeitos inúmeras vezes até que se chegasse a um produto final que suprisse as demandas da encenação.

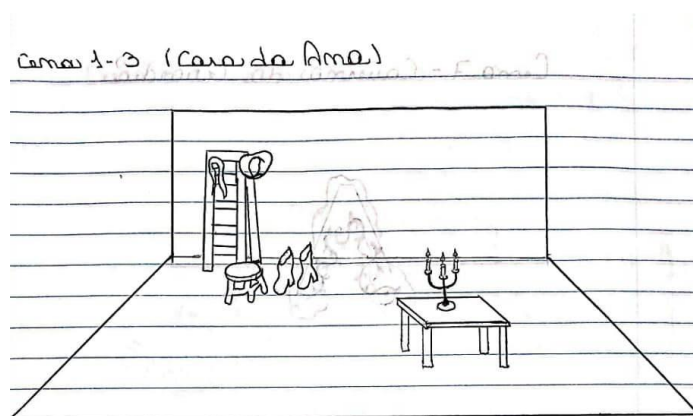


Figura 5 – Projeto de cenário digitalizado, referente à Cena 1. Acervo pessoal.



Figura 6 – Captura do registro audiovisual do espetáculo *Tahewa*. Cena 1. Acervo pessoal.

O desfecho da história de *Tahewa* sugere, num primeiro momento, que tudo ali vivido não passa de um sonho de Ana, um refúgio criado pela personagem para abrigar-se da crueldade imposta pela guerra à sua família. No entanto, a última imagem que se tem do espetáculo é o mensageiro regressando para Tahewa através do portal. A dualidade destas ideias é proposital para que o espectador tenha o poder de decidir em que acreditar, ou ao menos permanecer com essa dúvida. A partir disso, em dado momento do percurso, sugeri a possibilidade de ressignificarmos os elementos cênicos presentes na primeira cena, que compõem a casa de Ana, e reutilizá-los em diferentes funções nas cenas que ambientam o mundo paralelo de Tahewa. Essa dinâmica de ressignificação dos materiais cênicos seria justificada pela possibilidade de Ana e seu irmão estarem apenas brincando dentro de sua própria casa. A mesma dinâmica ocorre com o elenco, em que os atores que interpretam o irmão Bentinho e seu pai, dão vida também aos seres místicos de Tahewa, Mensageiro, Guia e Escuridão. Diante da aceitação da proposta por parte dos demais colaboradores, o cenógrafo definiu o projeto cenográfico, e pôde dar continuidade ao processo de construção.

Foi preciso buscar patrocínio para adquirir os materiais necessários à construção dos cenários. Com os materiais adquiridos, os elementos cênicos foram construídos pelo cenógrafo, de modo a poderem ser utilizados de diferentes formas, permitindo que todos os elementos cenográficos pudessem ser reutilizados ao longo da encenação. O cenógrafo ainda confeccionou pernas e braços de pau utilizados pelo ator que interpretou a Escuridão. Todos os materiais produzidos pelo cenógrafo foram testados pela equipe de elenco e alguns destes elementos sofreram alterações em decorrência das sugestões dos colaboradores.

2.2.6. Figurino

Do mesmo modo que os demais componentes da produção de *Tahewa* foram administrados por um ou mais artistas, o mesmo ocorreu com o setor de figurinos que, por sugestão de um dos colaboradores, foi representado por um profissional especializado na criação e produção de peças de vestuário, com experiência em figurinos para teatro. Esse profissional, que preferiu não ser identificado, foi convidado a compor a equipe ao mesmo tempo em que os demais colaboradores, especificamente no mês de outubro de 2017. Ele foi apresentado à proposta de criação através do Processo Colaborativo e mesmo tendo aceitado o convite, não pôde estar presente e em diálogo com os demais integrantes, em virtude de seu

trabalho profissional e outras questões de cunho pessoal. No entanto, as reuniões com o encenador eram constantes e seu trabalho se estruturou, assim como o trabalho de cenografia, através de pesquisas e investigações que tinham como principal fonte de referência, fotografias do período em que se passava a trama de *Tahewa*. Através de tais pesquisas e da reutilização de antigos materiais de vestuário e figurinos disponibilizados pela Associação Cultural T.I.T.A., criaram-se os figurinos das personagens da primeira cena de *Tahewa*, cena esta que foi apresentada na ocasião da 2ª Mostra de Processo, no dia 19 de dezembro de 2017.

Após a 2ª Mostra de Processo, a equipe interrompeu seus encontros por conta das festividades de final de ano e concordou em retomar o trabalho a partir da segunda semana de janeiro de 2018. No entanto, ao recomeçarem os ensaios, a equipe demonstrou certa inquietação com a questão dos figurinos, diante da demora de apresentação de um planejamento de trabalho por parte do figurinista. A partir desta demanda, em reunião com o figurinista, destaquei o curto prazo que havia para a apresentação final da encenação e questionei o figurinista acerca da efetividade de suas contribuições no processo. Diante disso, o figurinista reconheceu que seu trabalho não estava sendo desenvolvido como o esperado pela equipe e perante sua impotência, optou por se desligar do projeto. A partir de então, a equipe ficou diante de um grande desafio: produzir oito figurinos em menos de 60 dias.

Não havendo tempo hábil para inserir outro colaborador ao projeto, optei por assumir a produção dos figurinos com o auxílio da servidora do curso de Teatro, responsável pelo ateliê de figurinos, Larissa Tavares. Deste modo, embora o processo criativo, referente às produções de figurinos, não tenham ocorrido da forma como a equipe desejava, tal processo se desenvolveu de maneira colaborativa entre mim e servidora, com estímulos e contribuições dos demais colaboradores da equipe. Além disso, o cenógrafo Jairo Kaster também contribuiu com a confecção de acessórios de cabeça complementares aos figurinos produzidos.

À medida que os processos de confecção dos figurinos se encaminhavam ao fim, eu os levava para que os atores pudessem os experimentar em cena e, diante de suas necessidades corporais e de movimentações, os recolhia e reajustava. Após os últimos ajustes, os figurinos foram sendo disponibilizados durante os ensaios.

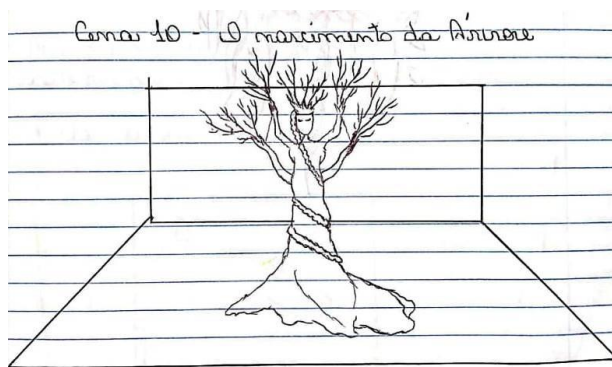


Figura 7 – Projeto de figurino da personagem “Árvore da Luz”, digitalizado. Acervo pessoal.



Figura 8 – Fotografia da experimentação de figurino da personagem “Árvore da Luz”. Foto do acervo pessoal.

2.2.7. Iluminação

O setor de iluminação cênica ficou a cargo do colaborador Caio Paglis, também convidado no início do processo de concepção do espetáculo. O iluminador esteve presente durante todo o percurso de produção e acompanhou o processo de experimentação e criação de cenas desde o princípio. A efetividade de sua presença durante a totalidade do processo reverberou na concepção de uma proposta concreta e plausível de iluminação, idealizada logo nos primeiros meses do percurso. O colaborador foi responsável pela criação e planejamento do mapa de luz do espetáculo, bem como sua operação.

O processo criativo deste seguimento se fundamentou através da precisa demarcação de duas atmosferas geográficas: a casa de Ana e o mundo de Tahewa. Diante disso, no que se refere ao espaço da casa de Ana, o iluminador se debruçou a experimentar as possibilidades de iluminação que representassem a baixa luminosidade produzida por velas, única fonte de luz possível no período que se ambienta a trama. Já no que se refere ao universo de Tahewa, o iluminador buscou arquitetar um projeto de iluminação que remetesse a uma atmosfera fantástica e sombria. A partir disso, alguns desafios foram encontrados. Dentre eles estava o simples fato de alinhar uma proposta estética de iluminação com a necessidade de assegurar que a cena fosse visível ao espectador, e, a partir disso, iluminar um ambiente que é, de acordo com a narrativa, dominado pela escuridão.

Para compor o jogo de luzes das cenas ocorridas na casa de Ana, o iluminador utilizou refletores âmbar, em tonalidades amareladas. Já para ambientar o mundo de Tahewa, em meio às sombras e a escuridão, o projeto foi estruturado a partir de gerais em tons frios, compostas por refletores azuis e roxos, remetendo à escuridão e ao frio. Diante disso, na cena em que o Mensageiro chega até a casa de Ana, é possível perceber uma mudança na atmosfera da trama com a inserção delicada e sutil de tons azuis, que aumentam gradativamente à medida que ocorre o aparecimento do portal.

Após a chegada de Ana em Tahewa, o jogo de luzes passou a ser executado através da utilização de focos que evidenciavam a escuridão no restante da caixa cênica, permitindo desta forma que os atores fossem iluminados ao mesmo tempo em que surgissem da penumbra diante dos olhos do público. Ainda sobre a dinâmica de iluminação do mundo obscuro de Tahewa, a utilização de focos reduzidos aos personagens em cena, possibilitou que cenários fossem transformados sem que os espectadores percebessem, contribuindo, desta forma, com a atmosfera mágica e de suspense da obra.

Alguns elementos alternativos de iluminação cênica foram introduzidos à obra, como a iluminação das velas na casa de Ana e a candeia do Guia, constituída por uma luminária rústica de vidro com uma vela em seu interior. A utilização desse tipo de iluminação possibilitou uma aproximação entre o espectador e a obra por conta da intimidade com tais elementos, bem como uma ruptura na palheta de cores frias, predominante no mundo de Tahewa.

Além dos efeitos de aparecimento/desaparecimento de personagens e elementos cenográficos através dos jogos de luzes propostos pelo iluminador, o desafio de executar um

feixe de luz proveniente dos espelhos que Ana portava, foi um grande desafio que o iluminador conseguiu sanar com maestria, fosse dispondo de um refletor no chão, atrás da atriz e, causando a ilusão de ótica de que a luz estivesse saindo do espelho, ou até mesmo posicionar um canhão, rigorosamente afinado em direção ao espelho que refletisse, no sentido do público, sua luz. Sem dúvidas estas duas dinâmicas são, para mim, essenciais à efetivação da fantasia que se propõe a obra.



Figura 9 – Captura do registro audiovisual do espetáculo *Tahewa*. Luz emitida pelo livro de Ana. Acervo pessoal.

O iluminador Caio Paglis, contou com o apoio do servidor do curso de Teatro da UFPel, responsável pela área de iluminação, Ederson de Carvalho, na montagem e afinação dos refletores.

2.2.8. Identidade visual

A identidade visual da obra, em resumo, se deu através da criação de uma arte para o cartaz do espetáculo, desenvolvida por Jeferson Gomes, e inspirada em imagens da atriz Lorena Zanetti interpretando a personagem Ana.



Figura 10 – Cartaz do espetáculo *Tahewa*. Arte de Jeferson Gomes. Acervo pessoal.

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através deste estudo busquei propor a reunião de informações referentes às percepções observadas durante a montagem do espetáculo *Tahewa*, alinhadas às noções de Criação Coletiva e Processo Colaborativo em teatro. De acordo com minha trajetória enquanto Licenciando em Teatro e dos aprendizados adquiridos neste percurso foi possível realizar conexões entre os estudos teóricos acerca dos modos de criação e concepção de processos criativos em teatro com a experiência por mim vivenciada durante a disciplina de Encenação Teatral II.

Como já mencionado, estar à frente da produção de um experimento cênico foi uma experiência bastante desafiadora para mim e foi necessário, para isto, despir-me de vaidades e assumir minhas fragilidades e insuficiências enquanto aprendiz para nutrir a busca pelo aprendizado. Diante disto, é importante reconhecer que este estudo não conclui minhas investigações sobre a prática de criação e montagem de um experimento teatral, tampouco sobre as funções do diretor teatral/encenador. Este estudo propõe elucidar como *Tahewa* foi concebida.

O experimento analisado foi desenvolvido entre 2017 e 2018 e, mesmo que este percurso tenha sido subsidiado por teorias e metodologias do estudo teatral, foi durante a produção deste Trabalho de Conclusão de Curso que tive a possibilidade de refletir e relacionar minhas vivências enquanto encenador de *Tahewa* com o conhecimento apreendido.

Foi através da produção deste Trabalho de Conclusão de Curso que tive a possibilidade de refletir sobre minhas vivências enquanto encenador de *Tahewa* e relacionar com o conhecimento apreendido pelos estudos dos teóricos e pesquisadores que privilegiei.

Foi a partir de questionamentos sobre o que caracterizou meu experimento como um Processo Colaborativo que conduzi minha pesquisa. Além disso, a escolha da poética de Ariane Mnouchkine como norteadora de meu projeto de encenação foi essencial para compreender como seria possível definir minha prática de condução.

Diante da análise dos procedimentos que originaram o espetáculo *Tahewa*, é possível perceber que houve uma estrutura de organização que se aproxima das práticas de Criação Coletiva e do Processo Colaborativo em teatro, definida, em suma, pela ampla participação de todos integrantes da equipe no processo criativo. Entretanto, a presença de representantes à frente de cada seguimento composicional (Cenografia, Iluminação, Figurino, Trilha

sonora/Sonoplastia), encarregados por selecionar e organizar as contribuições dos demais integrantes e assumir a responsabilidade do setor, distancia o experimento das práticas de Criação Coletiva e o aproxima do Processo Colaborativo. Esta afirmação se justifica por ser uma característica da Criação Coletiva o apagamento das funções, de acordo com o que propõe Stela Fischer (2010, p. 63).

Como relatado, nem todos os seguimentos foram representados por um ou mais artistas responsáveis, como foi o caso do setor de figurinos que, diante do desligamento de seu representante, necessitou de uma interferência imediata de minha parte, assumindo o setor. Apesar desta ação não coincidir com o planejamento adotado para a execução do projeto, está amparada por uma das funções que caracterizam o papel do encenador no Processo Colaborativo, o qual detém o poder de intervir no processo diante de possíveis irresoluções. Outro fator que permite alinhar o Processo Colaborativo com minha prática de condução da produção de *Tahewa* é a proposição de caminhos que conduzam os colaboradores ao processo criativo. A criação de personagens, estados e situações dramáticas a partir de exercícios de improvisação e investigação dos atores, bem como a direção de suas performances, foram frequentes dentro das propostas de trabalho por mim sugeridas.

Entendemos que não há um único modelo a ser seguido em um Processo Colaborativo, podendo haver divergentes modos de execução de sua prática. Diante disso, ao analisar os meios de operação adotados pelo *Teatro da Vertigem*, de acordo com Araújo (2006), a presença de um “triângulo nuclear” composto por atores, diretor e dramaturgo demarca o início de uma prática de Processo Colaborativo. Esse “triângulo” sugere, de antemão, um diálogo entre essas funções (atores, diretor e dramaturgo) promovendo as primeiras definições estruturantes do processo criativo.

Em *Tahewa* não houve essa dinâmica, visto que a dramaturgia encenada já havia sido composta anos antes. Entretanto, ao estudar as “três etapas constituintes de um Processo Colaborativo”, (ARAÚJO, 2006) as práticas de exploração, investigação e levantamento de material cênico a partir do estudo e improvisação das temáticas centrais do projeto, comuns aos Processos Colaborativos do *Vertigem*, se aproximam da estruturação investigativa desenvolvida nos primeiros ensaios de *Tahewa*, em que, a partir de estímulos propostos por eu-encenador, os atores exploravam as possibilidades cênicas, corporais e vocais, através da improvisação. A etapa de seleção de material e do aprimoramento interpretativo, visual e sonoro, é também uma aproximação do processo de *Tahewa* com o modo operacional do Colaborativo no *Teatro da Vertigem*.

Em relação à poética adotada, acredito ter desenvolvido em meu experimento, práticas que sofreram influência dos processos criativos do *Théâtre du Soleil*, sobretudo pelo caráter colaborativo em seus processos. Uma das primeiras associações de meu experimento ao trabalho desenvolvido por Mnouchkine, também comum ao do *Teatro da Vertigem*, já mencionado, é o da criação alicerçada na relação do ator com o espaço e com outros atores em situação de jogo. Através da improvisação e da livre utilização de elementos cênicos como propulsores das experimentações, o processo de criação se fundamenta em torno do trabalho do ator. Similar a isto, como mencionado, a utilização de elementos cenográficos dentro da prática de criação, através do método de Estímulos Compostos de John Somers, foi uma realidade no período de investigação das possibilidades cênicas durante o processo criativo de *Tahewa*. A presença do elemento musical como gerador de estados e instaurador de atmosferas, além de contribuir com a condução da cena, como apontado por Riechel (2013), é uma constante nas práticas do *Soleil*, adotada também como um recurso imprescindível durante todo o percurso de produção de meu experimento. Além destes aspectos, não poderia deixar de reconhecer que o cuidado com o trato visual a que me propus em *Tahewa* foi totalmente inspirado pela visualidade cênica dos espetáculos do *Théâtre du Soleil*.

Diante destas constatações, entre estudo e prática, com o que conquistei no processo de concepção de *Tahewa* e através das teorias examinadas, estabeleci um modo de pensar o meu próprio fazer teatral, constituindo relações com a poética de Ariane Mnouchkine, o *Teatro da Vertigem* e o Processo Colaborativo em teatro.

Em relação às funções que desempenhei a frente de *Tahewa*, e, em virtude dos conceitos estudados, é possível afirmar que a definição que mais se aproxima de minha experiência é a de encenador.

De acordo com as definições do encenador contemporâneo, proposto por Stela Fischer (2010), este compartilha a autoria da obra com os demais colaboradores através da troca de experiência e da ampla participação no processo criativo. Com isto, considero termos, minha equipe e eu, concretizado o desejo de encontrar uma identidade enquanto grupo, definida pelo modo generoso e gentil com que cada colaborador ofertou e foi receptivo às contribuições.

A partir da visão que pude construir sobre “eu-encenador”, reconheço que meu trabalho foi uma primeira experiência na função de condutor de um Processo Colaborativo e por conta disto, passível de erros e irresoluções. Por vezes me senti perdido e sem saber ao certo como proceder, mas buscava lembrar que se tratava de um experimento e que seria através de seus desdobramentos, acertos e erros que se constituiria o meu processo de

aprendizado. Nestes casos, diante das dificuldades encontradas, o viés colaborativo se sobrepunha aos problemas e, a equipe inteira se empenhava em conjunto pela busca das resoluções. Gostaria de poder ter tido mais tempo de processo para experimentar de forma mais ampla o caráter deliberativo, sugerido pelo Processo Colaborativo, como momentos de reflexão e debates acerca das decisões a serem tomadas.

Acredito nesse debate como importante catalisador das contribuições entre os colaboradores, além de se tratar, para mim, de uma das mais primordiais características relativas à democratização de um processo criativo estruturado na horizontalidade entre as relações. Me identifico com isso. Por fim, concluo que esse estudo ampliou minha visão sobre os modos de criação teatral, além de permitir o encontro entre a pesquisa e minha identidade criativa em *Tahewa* e, a partir daqui, em outros experimentos, através de minhas futuras vivências enquanto artista, encenador, arte-educador e/ou colaborador.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO Araujo. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa101596/antonio-araujo>>. Acesso em: 12 de Ago. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. in: **Olhares ESCH/Revista da Escola Superior de Artes Célia Helena**. nº 1. 2009;

ARAÚJO, A. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, 28 nov. 2006.

CABRAL, Beatriz . Narrativa, drama e estímulo composto. Florianópolis: Universidade do Estado de Santa Catarina, 2011. (Tradução/Artigo).

CALDAS, Juliana ; BALISTA, Lígia ; DESTRI, Luisa . A hora e a vez de Iná Camargo Costa: a dramaturgia em cena (entrevista com Iná Camargo Costa). **Opiniões** - Revista dos alunos e Literatura Brasileira , v. 1, p. 135-151, 2016.

CIBELE Forjaz. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa109140/cibele-forjaz>>. Acesso em: 14 de Ago. 2019.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero**; tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FISCHER, Stela. **Processo Colaborativo e experiências de Companhias Teatrais brasileiras**. São Paulo: Hucitec, 2010. 238p.

FORJAZ, Cibele S. . O Papel do Encenador: das Vanguardas Modernas ao Processo Colaborativo. **SUBTEXTO** (Belo Horizonte), v. 11, p. 20-32, 2015.

INÁ Camargo Costa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa26571/ina-camargo-costa>>. Acesso em: 07 de Ago. 2019.

JOSÉ Celso Martinez Corrêa. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa104235/jose-celso-martinez-correa>>. Acesso em: 16 de Ago. 2019.

LOPES, Aristeu Elisandro Machado . Notícias de uma guerra: A Revolução Federalista de 1893 nas páginas do jornal Diário popular, Pelotas-RS. In: XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH, 2013, Natal-RN. **Anais eletrônicos do XXVII Simpósio Nacional de História da ANPUH**. Natal-RN: UFRN, 2013. p. 01-10.

MAUCH, Michel ; FERNANDES, Adriana ; CAMARGO, Robson Corrêa de . O rei stanislavski no tempo da pós-modernidade: traduções, traições, omissões e opções. **FêniX** (UFU. Online) , v. 7, p. 1-24, 2010.

MUNIZ, Rhaisa. Para além da renovação de Jacques Copeau: Uma nova forma de pensar o treinamento do ator a partir do trabalho de palhaço. **Dapésquisa** – Universidade do Estado de Santa Catarina, v.8, 10, 2013, p. 51-64.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da performance e do teatro contemporâneo**. São Paulo: Perspectiva, 2019.

PICON-VALLIN, B.; VELOSO, B.; OLIVEIRA, C. A. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, v. 11, n. 1, p. 193-211, 21 dez. 2011.

Revista Subtexto de Teatro Produzida pelo Centro de Pesquisa e Memória do Teatro do Galpão Cine Horto (CPMT) TEMA DA EDIÇÃO: Direção Teatral: Formação e Pesquisa ANO: 2014/2015 NÚMERO: 11 VERSÃO EM PORTUGUÊS

RIEHEL, J. . **O Teatro do Sol**. 2013. (Apresentação de Trabalho/Comunicação).

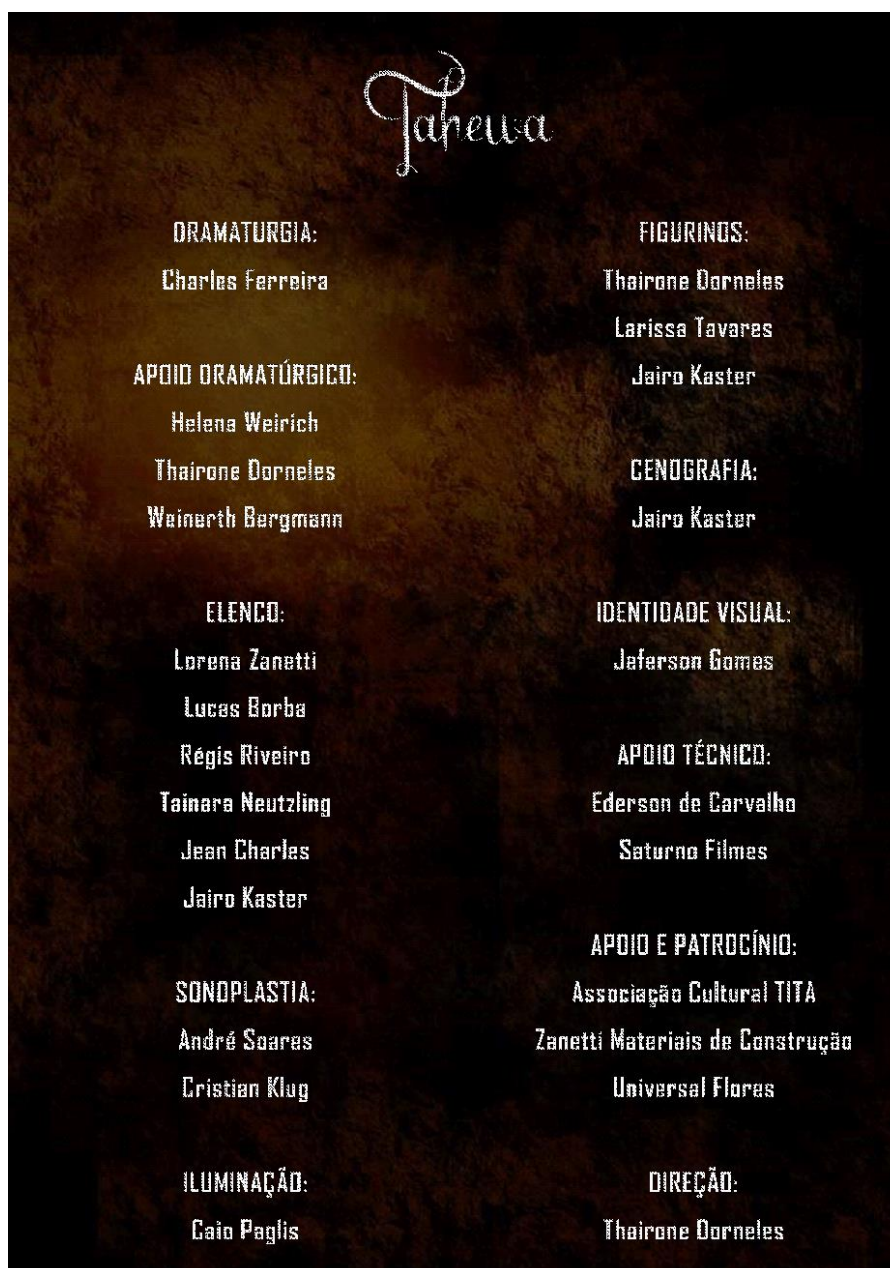
TEATRO da Vertigem. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo110775/teatro-da-vertigem>>. Acesso em: 12 de Ago. 2019.

THÉÂTRE DU SOLEIL. In: VI Congresso ABRACE, 2010, São Paulo. GT Processos de Criação e Expressão Cênicas ? **Anais do VI Congresso**, 2010.

VACCARI, Eduardo . Criação, formação e transmissão: procedimentos artísticos/pedagógicos desenvolvidos no théâtre du soleil. In: VI Congresso ABRACE, 2010, São Paulo. GT Processos de Criação e Expressão Cênicas ? **Anais do VI Congresso**, 2010.

VACCARI, Eduardo . **Encenar ensinando – ensinar encenando: a relação entre encenação e pedagogia a partir da análise de processos de criação do Théâtre du Soleil**. 2014. 342p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ANEXOS

ANEXO A – Ficha técnica do espetáculo *Tahewa*

ANEXO B – Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

TCLE

Universidade Federal de Pelotas

Centro de Artes

Curso de Teatro Licenciatura

Trabalho de Conclusão de Curso

Thairone Dorneles

Você está sendo convidado a participar como voluntário de um estudo. Este documento, chamado Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, visa assegurar seus direitos como participante e é elaborado em duas vias, uma que deverá ficar com você e outra com o pesquisador.

Por favor, leia com atenção e calma, aproveitando para esclarecer suas dúvidas. Se houver perguntas antes ou mesmo depois de assiná-lo, você poderá esclarecê-las com o pesquisador. Se preferir, poderá consultar seus familiares ou outras pessoas antes de decidir participar. Não haverá nenhum tipo de penalização ou prejuízo se você não aceitar participar.

Justificativa e objetivos:

O presente trabalho se trata de uma pesquisa acerca da criação coletiva e o processo colaborativo em teatro, que têm por objetivo romper com as hierarquias pré-estabelecidas ao longo da história do teatro, em busca de uma identidade de grupo através de uma prática horizontal e democrática de criação teatral. Tais métodos foram escolhidos para nortear minhas experimentações enquanto diretor/encenador do espetáculo Tahewa, desenvolvido durante a disciplina de encenação teatral II, no 6º semestre do curso de Teatro – Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas.

A partir de pesquisas e registros, e de um panorama da utilização do processo colaborativo oriundo da criação coletiva no cenário teatral brasileiro, me proponho a apresentar suas definições e relacionar as experiências obtidas durante o processo de criação de Tahewa buscando verificar possíveis aproximações com estes modos.

Procedimentos:

Para realizar a descrição do processo de criação de Tahewa, faço uma breve apresentação da Associação Cultural Trupe de Intérpretes do Teatro Atrevido/Grupo T.I.T.A. de Canguçu – RS, onde foi produzida a dramaturgia de Tahewa e em seguida me atenho a descrever e refletir o passo a passo do processo, relatando como cada segmento de composição do espetáculo (elenco, cenografia, figurino, iluminação, trilha sonora/sonoplastia, maquiagem e identidade visual) foi articulado para a concepção da obra teatral, sua relação com a criação coletiva e o processo colaborativo, as inspirações na poética de Ariane Mnouchkine do Teâtre du Soleil, e o gênero de Realismo Fantástico que define a atmosfera da encenação.

Desconfortos e riscos:

Não há riscos previsíveis na participação da pesquisa.

Benefícios:

Não há benefícios diretos gerados pela participação na pesquisa. Seu consentimento irá permitir que seu nome seja citado no texto do estudo, afim de conferir sua participação e contribuição no processo de criação e montagem do espetáculo teatral Tahewa.

Rubrica do pesquisador: Thairone Dorneles

Rubrica do participante: _____

Acompanhamento e assistência:

Toda e qualquer dúvida que algum dos colaboradores tiver eventualmente sobre sua participação junto ao estudo referido, poderão ser enviadas ao pesquisador que está disponível para esclarecê-las através do email: thairone.dorneles@gmail.com.

Ressarcimento e indenização:

O participante tem direito de solicitar indenização mediante eventuais danos decorrentes da pesquisa.

Contato:

Em caso de dúvidas sobre a pesquisa, você poderá entrar em contato com o pesquisador Thairone Dorneles, (53) 98473 - 3951, thairone.dorneles@gmail.com.

Consentimento livre e esclarecido:

Após ter recebido esclarecimentos sobre a natureza da pesquisa, seus objetivos, métodos, benefícios previstos, potenciais riscos e o incômodo que esta possa acarretar, aceito participar e declaro estar recebendo uma via original deste documento assinada pelo pesquisador e por mim, tendo todas as folhas por nós rubricadas:

Nome do (a) participante: _____

Contato telefônico: _____

e-mail (opcional): _____

Data: ____/____/____.
(Assinatura do participante ou nome e assinatura do seu RESPONSÁVEL LEGAL)

Responsabilidade do Pesquisador:

Asseguro ter explicado e fornecido uma via deste documento ao participante. Comprometo-me a utilizar o material e os dados obtidos neste estudo exclusivamente para as finalidades previstas neste documento ou conforme o consentimento dado pelo participante.

Thairone Dorneles Data: 18/07/19.

Thairone Dorneles

Rubrica do participante: _____