

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

THAINAN DA SILVA ROCHA

Além da Maldita Herança:

O processo colaborativo como via da autonomia do ator

Porto Alegre

2018

THAINAN DA SILVA ROCHA

Além da Maldita Herança:

O processo colaborativo como via da autonomia do ator

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado, como exigência parcial e obrigatória, ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, para obtenção do título de Bacharel em Teatro, com habilitação em Interpretação Teatral.

ORIENTADORA: Prof.^a Dr.^a Cláudia Müller Sachs

Porto Alegre

2018

CIP - Catalogação na Publicação

Rocha, Thainan da Silva

Além da Maldita Herança: O processo colaborativo
como via da autonomia do ator / Thainan da Silva
Rocha. -- 2018.

44 f.

Orientadora: Cláudia Müller Sachs.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Artes, Curso de Teatro: Interpretação Teatral,
Porto Alegre, BR-RS, 2018.

1. Artes Cênicas. 2. Teatro. 3. Autonomia. 4.
Processo criativo. 5. Processo colaborativo. I. Sachs,
Cláudia Müller, orient. II. Título.

Agradecimentos

Ainda que seja impossível agradecer tantas pessoas em uma única página, acho que o esforço é válido: Mãe ensinou a pensar sozinho. Pai ensinou sobre quando parar de pensar. Erick com tanta arte me ensinou a arte da paciência. Toda a família sempre me admirou e apoiou tudo o que eu faço, mesmo não sabendo muito bem o que é. Os que vieram antes de mim e lutaram para que eu fosse longe. Eu estou aqui. E é só uma parte do caminho.

UFRGS me abriu a cabeça e muitas portas, com toda a excelência e a resistência do nosso ensino público. IA inspira e faz respirar arte. DAD é meu segundo lar, me formou e transformou como artista e pessoa. São mais do que instituições. Espaços de encontro que alimentam sonhos e mudam vidas. Essas siglas, na realidade, são pessoas.

Grandes mestres me deram a mão, alguns continuam segurando. Fui guiado por muitas mãos generosas nesse processo, as quais eu não quero mais soltar. Claudia acreditou e trouxe luz quando tudo parecia penumbra. Ciça, Gisela e Silvia me abriram os olhos para ver que tudo valeu a pena. Eliana e Lucienne me deram a inspiração, o abraço e a vertigem criadora.

União é lição que aprendo com todos os parceiros que o teatro e a vida me apresentaram, amigos que servem de trampolim para meus saltos. O time que comigo inventariou nossa Maldita Herança: Amanda, Priscila, Leonardo e Thaini, vocês foram também autores da alma desse projeto.

Sou privilegiado em ter tantos a quem agradecer. Espero continuar sempre de mãos dadas com vocês, para seguir agradecendo e colaborando vez após vez. Vocês estão impressos nessas páginas e em mim.

Todas as palavras aqui depositadas são resultado de um ideal e uma paixão insana, contra a qual eu lutei nas entrelinhas e falhei. E fui feliz assim.

Obrigado, isso tudo é nosso.

Resumo

O presente trabalho tem por objetivo pensar a importância da autonomia do ator no desempenho do seu ofício como via para possibilitar uma maior liberdade de criação. Tendo como referência o processo de montagem do espetáculo teatral *Maldita Herança*, coordenado pelo autor em 2018, analisamos o processo colaborativo como meio de aumentar a participação do ator na construção coletiva da cena, pensando o impacto que essa horizontalidade pode ter sobre a criação final e o sentimento de autoria do ator.

Palavras-chave: Artes cênicas. Teatro. Autonomia. Processo colaborativo. Processo criativo. Atuação.

Abstract

The present work aims to ponder the importance of the autonomy in the actor's practice as a way to enable greater freedom of creation. Based on the production of the theatrical play *Maldita Herança*, coordinated by the author in 2018, we analyze the collaborative process as a means to increase the actor's participation in the collective making of the scene, considering the impact that such horizontality can impose over the final creation and the actor's feeling of authorship.

Keywords: Performing arts. Theatre. Autonomy. Collaborative process. Creative process. Acting.

Lista de Figuras

FIGURA 1: Vivência da turma de Corpo e Voz II, em 2014/2.....	16
FIGURA 2: Cena “O Luto”	22
FIGURA 3: Os Retirantes, de Cândido Portinari.....	23
FIGURA 4: Cena “Borandá”	23
FIGURA 5: Workshop de Thainan sobre a Bienal.....	24
FIGURA 6: Niagara, de Alec Soth.....	24
FIGURA 7: Cena “A Cela”	25
FIGURA 8: Cena “Interrogatório”	25
FIGURA 9: Workshop de Thaini sobre Galeano.....	26
FIGURA 10: Cena “Caju”	26
FIGURA 11: Cena “A Simplicidade”, criada a partir do mote de perguntas.....	26
FIGURA 12: Cena “A Emboscada”	27
FIGURA 13: Thainan como o narrador de Maldita Herança.....	37

Sumário

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO I – INVENTÁRIO	12
O papel do ator	12
A formação da autonomia	15
CAPÍTULO II – MALDITA HERANÇA	19
Por que um processo colaborativo?	19
Receita de bolo: Maldita Herança	21
A articulação do processo democrático	28
CAPÍTULO III – UM TRABALHO DE ATUAÇÃO	32
O ator-dramaturgo	32
Da voz aos olhos	34
Comunhão de bens	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	41
REFERENCIAIS TEÓRICOS.....	43

Introdução

No momento em que a pessoa se compromete de forma definitiva, o destino também age. Todo um fluxo de eventos brota da decisão, fazendo surgir em favor da pessoa toda espécie de incidentes, encontros e assistência material imprevistos, que nenhum homem sonharia que pudessem lhe cruzar o caminho.

W. H. Murray¹

“Todo ato criativo é um salto no vazio. O salto tem de ocorrer no momento certo e, no entanto, o momento para o salto nunca é predeterminado. No meio do salto, não há garantias” (BOGART, 2011, p. 115). O ato de pesquisar, em si, é um ato criativo e, tratando-se de um projeto de pesquisa em arte, os paralelos aqui se tornam ainda mais fortes. Iniciado este trabalho, eu ainda não havia definido qual seria o foco de pesquisa em atuação sobre o qual eu discorreria nesta monografia. A professora Tatiana Motta Lima afirma que o ator se assemelha ao caçador (2004, p. 56) que entra em contato com a floresta, disponível para encontrar as pistas que o levarão até a caça. Tais pistas não podem ser controladas e, portanto, o percurso será feito de adaptações e ajustes. Nesta caçada acadêmica, permiti-me a tranquilizante certeza de que eu encontraria – ou criaria – minha pesquisa ao longo do percurso.

O ponto de partida destas reflexões é a experiência com *Maldita Herança*², prática que realizei como Estágio de Atuação do curso de Bacharelado em Teatro da UFRGS durante o ano de 2018, em parceria com outros quatro atores – Amanda Santana, Leonardo Vitorino, Priscila Jardim e Thaini Menegazzo. O referido espetáculo navega tragicomédia da sátira política, compreendendo um trajeto itinerante com duração de 70 minutos que apresenta diferentes quadros de temática ligada à história e realidade sociocultural brasileira.

¹ MURRAY, William Hutchinson. *The Scottish Himalayan Expedition*. In: BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, p. 49, 2011. [No livro, a citação aparece erroneamente atribuída ao dramaturgo alemão Johann Wolfgang von Goethe, quando na verdade é de autoria do montanhista e escritor escocês W. H. Murray].

² O espetáculo *Maldita Herança* estreou com três sessões gratuitas entre os dias 24 e 26 de outubro de 2018, às 20 horas, no recém-inaugurado Centro Cultural UFRGS, compondo a programação da Mostra DAD 60 anos.

O projeto de Maldita Herança, por mim concebido, propunha que eu atuasse como ator-dramaturgo, compondo nossa dramaturgia em processo a partir das vivências dos atores, a fim de colher diferentes visões etnográficas sobre ser brasileiro. Os quatro atores foram convidados por mim especialmente para este projeto, nunca tendo antes trabalhado em parceria. Desde os diálogos iniciais, pareceu-nos ideal a escolha do processo colaborativo como método de trabalho, de modo a conferir propriedade sobre o material e voz igual a todos os participantes na criação. Ademais, encontramos nesse formato maior liberdade para propor nossas ideias e interferir em diferentes áreas criativas que, tradicionalmente, não competiriam aos atores. Porém isso não implica numa total diluição de funções artísticas e hierarquias, mas sim a flexibilização delas, seguindo a máxima de que “não é possível autoridade sem liberdade, e esta sem aquela” (FREIRE, 2010, p. 108).

Tendo em mira minha pesquisa sobre atuação, comecei a partir da inquietação “qual é o papel do ator no teatro?”. Em busca de rastros por onde seguir, originalmente me debrucei sobre qual *não* é o papel do ator, observando os limites desta função em justaposição a outras. Como trabalharia na prática como ator-dramaturgo, interessava a mim estes cruzamentos. Contudo, minhas pistas decidiram por me levar mais longe.

Por contingências criativas, em meados do projeto precisei assumir sua coordenação e conciliando mais funções dentro de produção. Encontrei suporte no meu grupo para construir nosso espetáculo de forma colaborativa, num molde que exigiu a todos os atores que também, em maior ou menor grau, transcendessem o campo da representação e assumissem outros papéis. Tais ajustes foram um desafio para todos, uma vez que não tínhamos experiência nesse tipo de processo e tivemos que aprender na prática. Enquanto líder do grupo, senti o peso da tomada de rumos. Não dispus de guias prontos nesta jornada, portanto remanguei a camiseta de ensaio e desbravei novos caminhos por conta própria, com todos os saltos e tombos que tive direito. O que precisamos para fazer o espetáculo (e a pesquisa) acontecer foi autonomia criativa.

Observei ao longo deste processo como a construção da autonomia transformou a atitude do grupo em relação ao próprio trabalho. A disponibilidade, parceria e solicitude foram tônicas marcantes a partir do ponto em que nos colocamos ativamente em ação, passando de atores-executores para sermos atores-criadores. Em pouco mais de dois meses, estruturamos toda a montagem como ela veio a ser. E desta transformação nasceu, além de um espetáculo, um interesse de pesquisa que investigo agora neste trabalho.

O conjunto destas provocações propiciou a elaboração deste trabalho, que tem por objetivo analisar a autonomia do ator na criação cênica dentro do contexto do teatro de grupo. Aqui reúno várias reflexões que atravessaram a mim e ao grupo sobre nosso trabalho em Maldita Herança. Nosso processo pode ser dividido em diferentes fases; detenho-me aqui principalmente na segunda fase, quando o processo aconteceu sob minha coordenação.

Deixo claro que o texto que vem a seguir não é uma receita de bolo. O teatro, como arte efêmera, não conta com verdades imutáveis. O processo aqui relatado não é o ideal, mas sim aquele que melhor funcionou para o nosso conjunto de indivíduos naquelas circunstâncias. De todo modo, pode servir como referência norteadora, como outros relatos nos serviram.

No primeiro capítulo, reflito sobre a função do ator dentro do processo criativo, levando em consideração a visão mais difundida que fez parte da minha trajetória. Ainda detalho a minha formação e as ideologias nela entranhadas, acompanhando a evolução do processo formador de autonomia. O segundo capítulo analisa o processo de montagem do espetáculo Maldita Herança, refletindo sobre os caminhos e a metodologia que seguimos em busca de uma criação mais horizontal. Já no terceiro capítulo, detenho-me especificamente nas nossas descobertas na prática como atores decorrentes do nosso processo, dessa autonomia conquistada ou perdida.

Capítulo I – Inventário

Como artista, fiz a minha participação política dentro do meu ofício, fora de filiação partidária, pois compreendo que o palco é, definitivamente, o espaço mais livre que o homem jamais criou.

Fernanda Montenegro³

O PAPEL DO ATOR

Apesar de ser aluno do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, sempre permeei por várias funções na minha trajetória artística. Isso se deve não apenas aos meus interesses pessoais, mas também a necessidades específicas do contexto onde me encontro, onde as condições de trabalho no mercado cultural estão longe das ideais. As considerações aqui apresentadas refletem a realidade do fazer artístico no Brasil, um país sempre em desenvolvimento, com problemas estruturais decorrentes, sobretudo, de políticas públicas frágeis e dificuldades financeiras. Porto Alegre, capital gaúcha onde desenvolvo meu trabalho, está fora do grande eixo brasileiro de produção cultural e, portanto, é um bom exemplo destes desafios.

Tais condições adversas demandam que um artista seja versátil e tenha domínio técnico sobre múltiplas funções a fim de sobreviver nesta área. Deste modo, são raros os atores que se ocupam somente da interpretação dentro de uma produção e, da mesma forma, muitos de nossos produtores e operadores técnicos são exímios intérpretes, transitando por outras funções para garantir sua subsistência. A diretora gaúcha Desirée Pessoa utiliza o termo *criador-produtor cênico* (2012, p. 94) para denominar estes profissionais multifuncionais. Em nosso cotidiano, no entanto, seguimos a tratá-los simplesmente por atores.

Crescendo nesta realidade, sempre tive disposição criativa para contribuir e pensar meus trabalhos sob a ótica das diferentes competências as quais eu domino – seja na arte, seja na academia. Como ainda evidencia Pessoa sobre nosso contexto, “no caso de haver sujeitos que não reconhecem a amplitude do comprometimento quanto aos

³ MONTENEGRO, Fernanda. [Carta a José Aparecido de Oliveira, mai. 1985]. In: BARBOSA, Neusa. **Fernanda Montenegro**: a defesa do mistério. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009. p. 194-197.

procedimentos de produção, sem dúvida outros se sobrecarregarão para que o trabalho aconteça” (2012, p. 94). Por seguir na minha lógica de trabalho, fui bastante questionado por diferentes pessoas quando comecei a articular meus projetos de conclusão de curso, como se agora eu devesse focar apenas na interpretação e, se me propusesse a ir além, estaria quebrando limites. Quebrar limites é, para mim, uma missão e parte essencial dos meus interesses enquanto artista. Logo me dispus a pensar sobre estes limites como parte da minha pesquisa teórico-prática, antes de qualquer coisa, partindo de uma simples questão: Qual o papel do ator no fazer teatral?

A resposta poderia parecer óbvia, ao avaliarmos sob a ótica tradicionalista do teatro ocidental. Porém a disseminação de diversas técnicas e métodos de pesquisa do fazer teatral no último século faz com que este debate seja interminável – com dezenas de teorias variadas e até opostas quando relacionadas entre si. Sem qualquer pretensão de chegar a uma conclusão, encontrei nestes diálogos algumas pistas fundamentais para os rumos desta pesquisa.

Minha formação como ator deu-se no contexto do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (DAD/UFRGS), onde as práticas que realizamos são fundamentadas principalmente nas técnicas de Eugênio Barba, Augusto Boal, Anne Bogart, Arthur Lessac, Rudolph Laban, Jacques Lecoq e Constantin Stanislavski, por professores que ainda sofreram a influência da pedagogia de Jean Copeau durante sua graduação. Estudando o papel do teatro na sociedade, em minha produção cênica sempre fui encorajado a pensar como nosso discurso se articulava politicamente e qual a mensagem que queríamos passar. Estes caminhos epistemológicos moldaram a minha atual visão sobre o teatro e o papel do ator.

No meu entender, o intérprete é o sujeito da cena não só no teatro, mas nas artes cênicas como um todo, pois o fenômeno teatral ocorre na relação intérprete-plateia. As técnicas que passaram pela minha formação fazem-me pensar o corpo do intérprete como uma fonte inesgotável de criação, geradora de signos e carregada de discursos. O papel do ator, portanto, é interpretar a cena – expressar seu entendimento da dramaturgia através do seu corpo e subjetividade, em comunicação direta com o público.

Este entendimento é resultado da chegada de novas percepções sobre o homem e a sociedade, oriundas de diversos campos de conhecimento, sobretudo na primeira metade do século XX. Essa multiplicação de teorias de atuação disseminou, no ocidente, a ideia do ator como protagonista do fenômeno teatral. Por ser um fato ainda

recente e por vivermos num saudável ambiente de coabitação de ideais, essa visão não é universal e sequer é a mais frequente. No cotidiano, é comum que o ator não seja completo dono do discurso que está expressando, mas um mero executor das ideias do dramaturgo e do encenador (quando da introdução desta figura, a partir do século XIX).

A maioria dos grandes diretores do século XX reconhece a centralidade do ator na cena, investiga seu ofício e celebra seu papel criativo, ainda que possamos questionar o espaço real de criação ocupado pelo ator em propostas em que a articulação geral do discurso cênico é responsabilidade exclusiva do diretor. Nesta perspectiva, a *autoria* do ator se concentra em seu trabalho individual, não se estendendo para a montagem como um todo (FAGUNDES, 2013, p. 73).

Como aponta Josette Féral (2000, p. 9), esses mesmos avanços do início do século XX são responsáveis pela preocupação crescente em formar um *ator completo*, criando-se uma sistematização mais apurada do treinamento atoral na Europa e América do Norte. Como gênero popular daquele contexto, o teatro musical até hoje se utiliza da noção de *ator completo* para denotar aquele que domina a atuação, a dança e o canto.

Exterior à universidade, minha formação também recebeu forte influência do teatro musical – mais especificamente do popular modelo franqueado estadunidense. Em consonância com meus interesses profissionais e artísticos, absorvi desta experiência uma boa noção sobre as possibilidades criativas da cena multidisciplinar e sobre o trabalho do ator que alia múltiplas habilidades convergentes para o objetivo comum da performance teatral. Esta experiência foi essencial para minha instrumentalização e entendimento da minha prática como artista multifuncional, que precisa incorporar múltiplas funções de forma produtiva. Paralelamente, encontrei também no teatro musical o oposto do que buscava em relação à autonomia atoral, uma vez que naquele modelo tradicional a criação do intérprete existe sob as limitações impostas pelo coreógrafo, o compositor, o dramaturgo e os diretores.

Como alternativa a este padrão de trabalho, minha trajetória ainda foi moldada por outras oportunidades que promoviam uma criação mais horizontal. O teatro, como produto artístico e expressão da subjetividade do artista, gera um discurso que, por ser uma arte coletiva, idealmente seria representativo de todos que produzem a obra. A meu ver, a única forma de atingirmos esta integração de ideias é através de um diálogo igualitário com todas as partes de um grupo, como estimulado pelo *processo colaborativo*, que se tornou foco desta pesquisa a partir da definição do Teatro da

Vertigem, com o qual tive contato em aulas teóricas no segundo semestre da graduação. A partir desse método, vejo a possibilidade de um ator – ou qualquer outro profissional envolvido em uma produção teatral – conquistar a liberdade na sua criação.

Diferentemente de um tipo de teatro mais convencional, em que os limites desses papéis são rígidos e as interferências criativas de um colaborador na área do 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-as sugerindo soluções e interpolações. (ARAÚJO et al, 2018, p. 17).

É importante notar que muitas das minhas experiências artísticas aconteceram dentro de um ambiente de formação, onde é justificado que os participantes estejam sob a liderança de um mestre por uma legítima questão de hierarquia do conhecimento. Entretanto, considero importante que o estímulo da autonomia esteja presente desde o início da formação profissional do intérprete, que frequentemente ainda se pauta em colocá-lo numa posição subordinada a um professor, diretor ou coreógrafo que propõe um filtro sobre sua criação.

A FORMAÇÃO DA AUTONOMIA

O DAD/UFRGS anualmente recebe alunos de diversos níveis de experiência nos seus cursos de graduação, oferecendo uma instrumentalização profissional desde a base com o objetivo geral de “orientar e organizar o conhecimento e experiência teórico-prática do aluno diretor ou ator, visando a uma formação ética, cultural e técnica adequada a um desempenho profissional qualificado.” (UFRGS, 2018). Saliento que o curso vive em constante transformação para atender diferentes demandas – mudanças no quadro docente e discente, alterações curriculares, novas pesquisas e extensões – portanto analiso a partir do que vivenciei e observei ao longo dos 10 semestres que passei no DAD. Quando ingressei no Bacharelado em Teatro, em 2014, possuía experiência mínima na prática teatral, portanto aproveitei a formação desde o princípio.

As aulas teóricas sobre história do teatro, combinadas aos trabalhos artísticos que desenvolvíamos nas disciplinas práticas, estimulavam-nos a pensar criticamente a mensagem que propúnhamos através das nossas criações. Em todo o momento, éramos

convidados a criar a partir da nossa própria subjetividade, sem a interferência rígida do discurso de terceiros. Nossas mestras nos instrumentalizavam para a independência da criação, prática e teoricamente. Mesmo que amparados por suas orientações, nesse momento onde muitos eram inexperientes, recebemos total autonomia – que é, segundo o dicionário Houaiss, a *Capacidade de governar-se pelos próprios meios*; ou ainda *Direito de um indivíduo tomar decisões livremente, independência moral ou intelectual* (2009, p. 225). Como afirma o educador Paulo Freire (2010, p. 124), em uma pedagogia da autonomia, todo ensino de conteúdos demanda que o aprendiz, a partir de certo momento, vá também assumindo a autoria do conhecimento do objeto. Talvez este tenha sido o momento mais livre da graduação, neste sentido.



FIGURA 1: Vivência das turmas de Corpo e Voz II, em 2014/2.
Fotografia: Shirley Rosário.

É visível, porém, que o exercício da autonomia não atingiu a todos os colegas no mesmo nível. Apesar da calorosa insistência da professora Gisela Habeyche para que “levássemos para casa” nossa prática vocal, por exemplo, era perceptível que a maioria dos colegas só realizava aqueles exercícios em sala de aula, quando orientados para fazê-lo. Outros de fato empreendiam nisso, mas foram abandonando a prática com o passar do tempo. Vejo essa necessidade de figuras reguladoras do nosso exercício como um aspecto natural e, ainda, prejudicial para nossa própria independência, pois “não posso aprender a ser eu mesmo se não decido nunca porque há sempre a sabedoria e a sensatez de meu pai e de minha mãe a decidir por mim” (FREIRE, p. 106). No meu

caso, esta disciplina também não surgiu naturalmente, mas por necessidade: quando comecei um tratamento fonoaudiológico, logo no início da graduação, percebi a importância de fazer da prática vocal a minha rotina (mesmo que por motivos de saúde), um hábito que mantive diariamente por anos.

Existem diversas variáveis que atravessam os indivíduos de um coletivo e modificam seu processo de aprendizagem. Sempre assumi uma postura preocupada com assiduidade, pontualidade, comprometimento profissional e abertura aos novos conhecimentos. Todavia, não encontrei desde o início o empenho para incorporar na rotina a escrita dos diários das aulas práticas, por exemplo, apesar da orientação das professoras. Somente fui entender a importância desse registro quando, em 2017, a professora Michele Zaltron novamente pediu para que fizéssemos um diário para a disciplina de Atelier. Com uma maturidade que eu não tinha em 2014, finalmente pude encontrar uma motivação para o relato – compor um repertório documentado ao qual eu poderia me reportar. Faltou-me, anteriormente, a aproximação com o exercício da escrita e a certeza de que ele teria uma aplicação no futuro.

A construção ou a produção conhecimento do objeto implica o exercício da curiosidade, sua capacidade crítica de “tomar distância” do objeto e observá-lo, de delimitá-lo, de cindí-lo, de “cercar” o objeto ou fazer sua aproximação metódica, sua capacidade de comparar, de perguntar (FREIRE, 2010, p. 85).

Naquele momento, eu ainda não tinha tamanha autonomia técnica e corporal quanto os colegas que buscavam externamente à universidade por uma formação complementar, envolvidos em aulas de dança ou formações diversas. Mesmo que eu fosse fisicamente ativo, somente a partir do ano seguinte que comecei a participar de oficinas e workshops de teatro com maior frequência.

O segundo ano de graduação ainda manteve o mesmo caráter na construção da nossa autonomia. A professora Celina Alcântara, também da área da voz, nos pedia para que criássemos uma sequência de aquecimento para todas as aulas, ou às vezes conduzíssemos o aquecimento inicial para a turma. Em algum momento confesso que me senti desamparado por ter mais liberdade do que experiência para me guiar, mas meu aprofundamento em formações externas logo supriu essa carência.

De igual forma, a professora Inês Marocco nos concedeu total autonomia criativa na disciplina Fundamentos da Dramaturgia do Encenador. O grupo de colegas

com quem trabalhei naquele semestre era bastante inexperiente, mas essa experiência foi essencial para que aprendêssemos na prática, uns com os outros.

Em etapas mais avançadas do curso, o caráter do nosso aprendizado muda. Embora os atores sigam sempre estimulados a uma liberdade de criação, nossas experiências ficam mais limitadoras à medida que os alunos do Bacharelado em Direção Teatral conquistam a sua autonomia. Mesmo que não seja uma regra absoluta, a maioria dos colegas do curso de direção ainda costuma trabalhar no molde tradicional e vertical.

Em Atelier de Composição e Montagem, disciplina do terceiro ano da graduação, uma discussão da turma revelou que muitos colegas do Bacharelado em Interpretação Teatral tinham um sentimento de abandono em relação à sua prática, pois a atividade era fundamentalmente voltada para os alunos diretores, e os alunos atores acabavam como objetos. Paralelamente, a disciplina de Laboratório de Composição nos proporcionava maior liberdade criativa no trabalho sobre o material que criávamos em Atelier, mas que ainda passavam pelo filtro dos colegas diretores.

Ao chegar à etapa do Estágio, alguns colegas precisaram se refamiliarizar com a dinâmica autônoma da criação atoral. Outros já se sentiam mais confortáveis sob uma direção mais paternalista. Na minha experiência, busquei como alternativa um trabalho colaborativo – uma forma que não nos aprofundamos teoricamente na graduação. Aproveitei esta experiência para encontrar o que eu ainda sentia que carecia na minha prática, como uma formação mais multifuncional, pois – no contexto onde nos encontramos – é urgente que tenhamos múltiplas habilidades. Experimentei também na atuação situações que eu ainda não tinha passado durante a formação, como cenas individuais. Embora tenha realizado alguns exercícios cênicos nesse aspecto e tenha tido uma considerável produção artística até então, Maldita Herança foi o primeiro espetáculo em que tive cenas onde estive sozinho com o público. Apesar de celebrar a coletividade do teatro, acredito que uma valorização do exercício cênico solo durante a formação pudesse nos provocar a buscar mais independência, tirando-nos do conforto de ter em quem se apoiar.

Pude notar ainda uma característica nos colegas de Licenciatura em Teatro, convidados para os elencos de alguns projetos de Estágio: quando, na ausência do diretor, os bacharelados em Interpretação tendiam ao sentimento de desorientação, os colegas licenciandos gozavam de maior segurança, talvez pelo fato da formação para a docência já promover o planejamento e encaminhamento do trabalho de forma independente.

Capítulo II – Maldita Herança

Se você faz teatro, é antes de mais nada que o teatro seja bom, que a peça seja bom teatro, se você faz poesia, que a poesia seja boa poesia e depois ela é política ou não. A partir do Opinião, nós não fizemos mais o tipo de teatro meramente ideológico ou propagandístico, passamos a fazer teatro político, mas de qualidade.

Ferreira Gullar⁴

POR QUE UM PROCESSO COLABORATIVO?

O processo de Maldita Herança não teve fidelidade a nenhum viés específico. Pelo contrário, vivemos uma investigação e pesquisa experimental constante, com repertório prático baseado nas múltiplas referências dos membros do grupo. Nossa maior preocupação era encontrar um espaço onde todos tivessem a mesma liberdade para fazer tais sugestões, o que implicou na adoção do modelo de *processo colaborativo*, consentido pelos colegas do grupo desde o primeiro encontro. Com isso, esperávamos criar um ambiente democrático e polifônico na tomada das decisões criativas, valorizando igualmente a visão de todos sobre o todo do projeto.

Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. [...] Este “ator-linha de montagem”, que poucas vezes ou nunca se relaciona com o discurso artístico global, escravo da “parte” e alienado do “todo”, parecia não fazer parte do nosso coletivo de trabalho nem de nossos possíveis interesses de parceria. (ARAÚJO et al, 2018, p. 15).

Apesar de nos inspirarmos no Teatro da Vertigem, exploramos esse novo território de maneira livre – sem abraçarmos qualquer base teórica. Como resultado, o exercício de colocar esse conceito em prática se provou um desafio, permeado de contradições, mas que se concretizou através de um processo sem grandes conflitos e uma montagem muito bem recebida pelo público.

É importante salientar que não consideramos nosso processo um modelo exemplar. Pelo contrário, não acho que exista um modo certo de dirigir ou fazer um

⁴ COUTINHO, Lis de Freitas. **O Rei da Vela e o Oficina (1967-1982): censura e dramaturgia**. São Paulo, 2011. Dissertação (Mestrado em Comunicação Social) – Escola de Comunicações e Artes. Universidade de São Paulo. p. 224-232.

trabalho, mas sim o modo mais funcional que um grupo ou indivíduo pode encontrar em determinada situação. É natural, inclusive, que diferentes indivíduos de um mesmo coletivo se relacionem de modo diferente com o modo de trabalho. O processo de Maldita Herança, como aconteceu, foi o mais adequado para o nosso coletivo naquelas circunstâncias, o que não impede que encontremos sucesso em diferentes métodos no futuro. O processo é uma entidade viva que, no decorrer da montagem, sofreu diversos ajustes para melhor suprir nossas necessidades criativas.

É possível dividir o processo de Maldita Herança em duas fases distintas: A primeira, ocorrida de março a julho, contava com um colega na figura de diretor cênico, além dos cinco integrantes do elenco. A falta de familiaridade com o processo colaborativo fez com que não conseguíssemos instaurá-lo de início. Começamos numa configuração bastante vertical, onde o diretor minuciosamente orientava todos os rumos de trabalho e o elenco não sentia liberdade para criar ou propor novos caminhos. A falta de liberdade sabotou a capacidade de criação do elenco e, conseqüentemente, do próprio diretor. É possível fazer uma relação com Paulo Freire, que diz que um educador entregue a procedimentos autoritários que dificultam o exercício da curiosidade do educando, termina por tolher sua própria curiosidade. (2010, p. 85). Após uma conversa, apontou-se a necessidade de maior escuta e o problema se inverteu. Com ajustes no método de trabalho, o elenco acabou livre demais, o que resultou na mesma improdutividade. Longas discussões sem encaminhamento foram uma marca dessa fase.

Compreendi este fenômeno a partir de uma aproximação com a psicanálise. Como analisa Gerson Pinho (2014) ao tratar do mal-estar na sociedade moderna e pós-moderna, o primeiro mal-estar provém do estabelecimento da ordem e da segurança excessivas, que tolera pouco a liberdade na busca de satisfação. A tendência então é abrir mão da segurança pela liberdade, em busca do prazer, o que gera um segundo mal-estar. Em Maldita Herança, passamos de uma estrutura de ensaios excessivamente planejados para uma total abdicação do planejamento. Em ambos os contextos, o mal-estar continua presente.

Era preciso encontrar um equilíbrio entre segurança e liberdade na condução do grupo. A liberdade sem limite é tão negada quanto a liberdade castrada (FREIRE, 2010, p. 105). O desgaste na convivência, decorrente das frustrações criativas, fez com que nosso então diretor fosse por fim desligado do projeto. A partir deste momento iniciou-se nossa segunda fase, ocorrida de julho a outubro, onde delegamos tarefas da produção para cada um, sob minha direção geral.

Apesar de pressionados pelo prazo da estreia e o pouquíssimo material levantado até então, foi nessa fase que a pesquisa pôde se desenvolver plenamente. A multifuncionalidade formalizou-se para toda a equipe e a criação permitiu interferências de todos em diversos níveis. Muitas vezes chegamos a flertar com o processo coletivo, no modelo conhecido dos anos 60/70 onde todos os indivíduos dividem todas as responsabilidades de produção, mas continuamos com o ideal de processo colaborativo, pois não nos interessava a total diluição das funções que assumimos. Sob essa configuração, agregamos novos integrantes ao grupo para suprir nossas necessidades na reta final, sem a ocorrência de nenhum conflito, e conseguimos erguer e trabalhar nosso material a tempo da estreia prevista.

RECEITA DE BOLO: MALDITA HERANÇA

Em todo processo criativo, mas especialmente nestes de criação colaborativa, é essencial que todos os membros do grupo tenham uma boa relação: somente assim teremos um ambiente fértil e aberto para uma boa negociação criativa. Como alguns integrantes do grupo sequer se conheciam antes de Maldita Herança, prezei pelo entrosamento coletivo desde o início do processo. Além de exercícios para nos conhecermos nos primeiros meses, criamos espaços de convivência fora da sala de ensaios, em jantares, aulas em conjunto, outros trabalhos e conversas virtuais. Naturalmente fortalecemos nossos laços e criamos um ambiente acolhedor, onde brigas e disputas não tinham espaço. Nosso diretor foi o único elemento que se manteve alheio, e seu desligamento foi consenso de todos para o bem do projeto e do coletivo.

O processo de criar colaborativamente me fez perceber que é preciso pensar a experiência sempre a partir do coletivo, e não a partir de si. Na convivência, o ego pode ser um buraco sem fim que leva a paranoia. Quando existe apenas o “eu”, pode existir o que é “contra” mim (seja fatores externos, o outro, ou até o grupo inteiro). Isto é comum para o funcionamento de uma comunidade, [...] mas pode tornar-se uma armadilha à medida que bloqueia o potencial da criação. Nos momentos de fragilidade, era preciso sentar e relembra o foco na criação do espetáculo. [...] Antes de tudo, é preciso cuidar com carinho do vínculo, da relação. (NUNES, 2017, p. 25).

Também é interessante que o grupo tenha vontades criativas semelhantes. Era um desejo coletivo a elaboração de um espetáculo que fosse acessível e interessante a

todos os públicos. Relacionando com o que diz Josette Féral, buscamos equilibrar as noções de teatro-diversão-pura, que evoca uma relação bem mais próxima da plateia, e o teatro-arte-pura, cuja estética em algo nos interessava (FERNANDES apud BONFITTO, 2011, p. XIII). Encontramos na comédia uma possibilidade de atingir esse objetivo, especialmente através do absurdo e da sátira política.

Além do entrosamento e a discussão das vontades criativas, os primeiros meses do processo de Maldita Herança foram pautados na fundação de uma base técnica comum, pois o elenco era então bastante heterogêneo e tecnicamente desnivelado. O treinamento corporal aplicado nesta fase tinha como base os conhecimentos da pesquisa de Inês Marocco⁵, abrangendo acrobacias e sequências de movimento inspiradas em Lecoq e no corpo do gaúcho. Ao mesmo tempo, realizamos diversos jogos de improvisação inspirados na Cia. Barbixas de Humor⁶ para aquecer nossa criação cênica.

Tentamos criar material através de improvisações variadas, as quais eu como dramaturgo transformaria em cena mais tarde, porém a direção controladora podava o elenco. Exceção a este caso foi o ensaio de 15 de março, dia seguinte ao assassinato da vereadora Marielle Franco, quando nosso diretor trouxe matérias de jornais sobre o caso e pediu para que, baseados naquilo, construíssemos uma cena até ele voltar para a sala. O resultado foi uma cena que nomeamos simplesmente “cena da Marielle” ou “E agora, José?”, e que só foi resgatada em agosto para posteriormente se tornar um dos momentos finais de Maldita Herança, intitulado “O Luto”.



FIGURA 2: Cena “O Luto”. Fotografia: Lu Kronbauer.

⁵ A professora Inês Alcaraz Marocco desenvolve na UFRGS o projeto de pesquisa “As Técnicas Corporais do Gaúcho e a sua relação com a Performance do ator/dançarino”.

⁶ A Cia. Barbixas de Humor é um grupo humorístico brasileiro fundado em 2004. Utilizamos vários de seus jogos de improviso na primeira fase do processo, os quais conhecemos através do canal do grupo na plataforma do YouTube: <<https://www.youtube.com/user/videosimprovaveis>>.

Durante o mês de maio, comandi cinco ensaios quando nosso diretor precisou se ausentar. Preocupado com nossas tentativas frustradas de criação que não saíam do lugar comum, aproveitei para trazer propostas que nos provocassem a criar de outras formas. Para tanto, propus naquele mês alguns exercícios de composição no espaço baseados em pinturas e músicas – técnicas que Priscila e eu trabalhamos no projeto de extensão da professora Cláudia Sachs⁷, do qual participamos desde sua criação em 2017. Apesar de não termos produzido nenhuma cena então, essa experiência serviu para que o grupo explorasse diferentes linguagens na criação e ficasse familiarizado com a técnica de composição a partir da pintura, que voltamos a explorar em dois momentos: em agosto, num exercício a partir de obras da Bienal, e em outubro, quando novamente partimos do quadro Os Retirantes (que trabalhamos em maio) como inspiração para desenhar a cena final do espetáculo.



FIGURA 3: Os Retirantes.
Pintura de Cândido Portinari.



FIGURA 4: Cena “Borandá”.
Fotografia: Lu Kronbauer.

Paralelamente, no início de maio tive um feliz encontro de 10 dias com uma das nossas maiores referências – o Teatro da Vertigem – ao participar de uma oficina e de um espetáculo deles aqui, em Porto Alegre. Além de uma imersão em seu processo de criação através de workshops⁸, esse contato me rendeu trocas com a diretora Eliana Monteiro e a dramaturga e atriz Lucienne Fahrer, de quem ganhei referências valiosas para meu processo como ator-dramaturgo.

⁷ A professora Cláudia Müller Sachs desenvolve na UFRGS o projeto de extensão “Pintura em Lecoq: composição a partir do movimento no espaço”, que explora a metodologia de criação cênica de Jacques Lecoq a partir de diferentes motes e imagens. Sachs relata detalhadamente tais procedimentos no quinto capítulo de sua tese (SACHS, 2013, p. 143-181).

⁸ Cenas criadas pelos atores a partir de uma pergunta elaborada pelo diretor e/ou dramaturgo.

O projeto de escrita de *Maldita Herança* previa que eu escrevesse contos a partir das improvisações do elenco, os quais seriam finalmente adaptados para cena. Aproximei-me da tese de Fahrer (2016) inicialmente com este interesse, uma vez que lá ela relatava seu processo de composição dramática a partir de textos narrativos. A aproximação com a autora e o trabalho, por outro lado, levou meu interesse para as dramaturgias de ensaio que ela descreve na mesma tese. Encontrei naquele método, que propõe a criação cênica a partir de workshops, uma zona autônoma de criação para os atores que parecia ir ao encontro daquilo que pesquisávamos em *Maldita Herança*. A partir de maio, apostei em uma nova abordagem para a criação da nossa dramaturgia, seguindo os procedimentos de Fahrer.

A primeira experiência deu-se a partir de uma deriva⁹ pelo centro de Porto Alegre e uma visita a 11ª Bienal do Mercosul¹⁰, que o grupo realizou no fim do mês de maio. Inspirados esteticamente por tudo que vimos, trouxemos cenas individuais na semana seguinte. O material resultante foi diferente de tudo que havíamos levantado até então, uma vez que os atores pensaram mais na encenação como um todo (local, cenário, figurino, objetos) e apostaram em diferentes linguagens. Alguns elementos que surgiram aqui foram reutilizados e resignificados em cenas seguintes, propondo ligações. Duas atrizes não conseguiram criar cenas para esse primeiro momento, mas contribuíram na discussão.



FIGURA 5: Workshop de Thainan sobre a Bienal. Acervo Pessoal.



FIGURA 6: “Niagara”, obra exposta na Bienal 11. Fotografia: Alec Soth.

⁹ Caminhada sem rumo, livre ou sujeita a regras, explorando e apreendendo o espaço urbano.

¹⁰ A 11ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, intitulada “Bienal 11: O Triângulo Atlântico”, aconteceu na cidade de Porto Alegre de 06 de abril a 03 de junho de 2018.

A segunda experiência aconteceu no ensaio seguinte, quando todo o elenco trouxe cenas baseadas em textos do autor uruguaio Eduardo Galeano, que nos servia como inspiração desde o início. Foram trazidas mais seis cenas para o grupo, onde finalmente pudemos transparecer na prática vontades discursivas que tínhamos trazido apenas em discussões teóricas. O pouco tempo disposto para a criação é um fator importante para um processo mais ágil e menos racionalizado. Ajustes poderiam ser feitos futuramente, com contribuições de todos.

Foi combinado que todo o produto desses workshops individuais, uma vez dentro da sala de ensaio, seria propriedade de todo o grupo. A cena que Priscila trouxe a partir de Galeano para falar sobre o tratamento das mulheres na ditadura militar, por exemplo, além de ser aproveitada quase na íntegra para o espetáculo, serviu como uma das bases para a criação da cena do Interrogatório (que já era um desejo anterior nosso) e para efeitos de encenação usados no decorrer do espetáculo, como o varal de fotos.



FIGURA 7: Cena “A Cela”.
Fotografia: Lu Kronbauer.



FIGURA 8: Cena “Interrogatório”.
Fotografia: Lu Kronbauer.

Efeito similar teve a cena de Thaini com base nos textos de Galeano, da qual aproveitamos não o discurso, mas a ação de limpeza que ela trouxe e na qual encontramos várias potencialidades com a inserção das outras atrizes. Por outro lado, nem toda tentativa de lapidação foi um sucesso: a tentativa de desenvolvimento das cenas sobre o universo doméstico, que visava criar nossa cena sobre a família brasileira, durou semanas sem nunca ter um encaminhamento concreto. Ao percebermos que a insistência estava nos desgastando, adiamos a estruturação da cena da família (mais tarde intitulada “A Emboscada”) para o mês seguinte, enquanto nos preocupávamos em aprimorar aquelas que estavam dando resultado imediato.



FIGURA 9: Workshop de Thaini sobre Galeano.
Acervo pessoal



FIGURA 10: Cena “Caju”.
Fotografia: Lu Kronbauer.

A terceira tentativa de criação a partir do método dos workshops individuais se deu a partir do mote das perguntas, quando buscávamos maior contato com a realidade popular da nossa terra, e não apenas uma visão intelectual. Em uma discussão do grupo, elegemos como mote as três perguntas que o professor Henrique Saidel nos fez após assistir um ensaio: “Eu sou latino-americano? O que há de América Latina em mim? O que há de mim na América Latina?”. A partir disso, mais quatro cenas entraram para nosso repertório. Apenas uma atriz não conseguiu trazer uma cena pronta para a data marcada, mas foi inserida dentro delas quando aprofundamos o trabalho.



FIGURA 11: Cena “A Simplicidade”, criada a partir do mote das perguntas.
Fotografia: Lu Kronbauer.

Uma quarta tentativa de criação, baseada desta vez em outro procedimento que aprendi com o Teatro da Vertigem, foi realizada no fim do mês de junho. Neste dia, saímos em dupla à noite pelo centro de Porto Alegre com o objetivo de apresentar uma

cena para o grupo duas horas mais tarde. Apesar das três cenas não terem sido diretamente aproveitadas para o espetáculo, seguiram nas nossas referências de criação.

Já na segunda fase do projeto, quando assumi a coordenação e tomamos a urgência da criação cênica, fizemos uso de outros recursos para criar as cenas que faltavam para preencher nossas lacunas. Para desenhar a cena da Escola, coordenei improvisações análogas à situação que o texto retratava, inspirado no método que experimentei na montagem de *Como Gostais*¹¹ (MENDES, 2017, p. 29-31). A montagem da cena da reunião dos pais, por outro lado, foi criada a partir de improvisos trabalhando a técnica dos animais em cena como proposto por Jacques Lecoq – uma experiência que parte do elenco teve ao realizar uma oficina com o Grupo Cerco naquele mesmo mês. A cena *Receita de Bolo*, da mesma forma, foi esboçada a partir de partituras corporais e do trabalho de Lecoq sobre a música, que pesquisamos no projeto de extensão da professora Cláudia.

Por fim, um método mais tradicional foi empregado para desenhar as cenas *A Entrevista* e *A Emboscada*. Realizei a escrita de ambas as cenas em gabinete e trouxe para o elenco experimentar após leituras do texto e alguns exercícios de ações pelo espaço, também baseados em todas as outras referências que havíamos criado em meses de processo.



FIGURA 12: Cena “A Emboscada”. Fotografia: Lu Kronbauer.

¹¹ *Como Gostais* é um espetáculo do qual fiz parte, estreado em 2016 sob a direção de Daniel Fraga. A assistente de direção Gabriela Boccardi Mendes relatou nosso processo em seu Trabalho de Conclusão de Curso em Teatro – Bacharelado nesta mesma instituição.

A noção de que toda a construção era um processo permanente foi essencial para a criação cênica em *Maldita Herança*. Esta certeza mantinha nossa mente aberta para sempre trazer novidades para todas as cenas e tranquilizava meu perfeccionismo criativo no momento das primeiras definições. Não apenas a cena, mas o texto também era uma entidade viva que permanecia em jogo. À medida que fazia descobertas com o processo, eu improvisava ajustes no texto e, principalmente, na metodologia.

Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construírem as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida. Tal perspectiva pressupõe não apenas constantes reescrituras ou diferentes versões e tratamentos do texto, mas também um *espaço de improvisação dramática*. (ARAÚJO et al, 2018, p. 15).

Uma relação de intimidade entre elenco e dramaturgia é capaz de levar o trabalho para outros níveis de qualidade e liberdade para jogar. Caso exemplar é o do dramaturgo italiano Luigi Pirandello (1867 – 1936) que não atuava, diferente de mim, mas vivia em simbiose com os atores. “Os velhos atores contam que mesmo depois da estreia e até o último dia da temporada, Pirandello repensava, reescrevia e propunha mudanças”. (FO, 2011 p. 325). Similarmente, só fui considerar o texto de *Maldita Herança* “finalizado” na véspera da estreia e, certamente, continuaria a propor mudanças caso tivéssemos mais tempo. Considero importante manter o teatro em constante pulsação vital.

Mesmo após a estreia, continuamos a fazer alterações em algumas estruturas do espetáculo. Descobrimos alguns jogos em cena, na primeira apresentação que tivemos com o público, e ficamos livres para trazer novidades ou suprimir o que não deu certo para as apresentações seguintes. A orientadora, Claudia Sachs, ainda propôs mudanças radicais no trato do texto para o segundo dia. Acredito que essa vivacidade do nosso trabalho foi o que se refletiu no público, mais envolto a cada dia da temporada.

A ARTICULAÇÃO DO PROCESSO DEMOCRÁTICO

Como já foi apontado anteriormente, o projeto original de *Maldita Herança* previa que eu atuasse apenas como ator-dramaturgo, coordenando a criação em parceria com nosso diretor. Não estava preparado, portanto, quando a saída do diretor exigiu que eu assumisse outras posições de poder. Por outro lado, os problemas que levaram a esta

situação foram suficientes para que eu percebesse a necessidade desta figura de coordenação para apontar os limites e os rumos do processo, e assim fazer com que nossa liberdade criadora fosse produtiva.

Os atores (e as pessoas) não estão sempre preparados para ter autonomia e, quando colocados numa situação de liberdade sem limites podem fazer qualquer coisa, inclusive nada. No ambiente entrosado que havíamos criado, onde a liberdade ilimitada havia instaurado uma cultura de discussões sem desdobramento concreto (e às vezes sequer relacionadas ao projeto), era necessário encontrar mecanismos para canalizar toda essa energia e lembrar o grupo do nosso real objetivo: a experimentação prática.

O excesso de discussão pode ser uma tônica dentro de uma prática coletiva como essa, e, portanto, precisa ser evitado. Além disso, teorizações e confrontos argumentativos não devem, de maneira alguma, substituir a experimentação prática e concreta. É fundamental deixar que o resultado cênico seja o principal balizador dos caminhos e das opções artísticas. (ARAÚJO, 2006, p. 132).

Como fazer com que o elenco optasse por focar na criação? Ao mesmo tempo em que escolhemos pela dispersão, o trabalho e o grupo estavam se desgastando por esse sentimento de improdutividade. Trabalhar nestas condições adversas sabotaria qualquer capacidade de criação cênica do grupo, quem dirá de criação colaborativa. Era necessário injetar prazer em todo o trabalho, para fazê-lo mais estimulante. “A alegria não chega apenas no encontro do achado, mas faz parte do processo de busca”. (FREIRE, p. 142). Eu pensava que promover um ambiente livre seria o suficiente para quebrar esse ciclo, mas percebi que ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia, pelo contrário, é um processo que se constrói através de várias escolhas. Precisei assumir uma figura que incentivasse essa tomada de decisões, e que ao mesmo tempo não decidisse tudo sozinha.

Ninguém é sujeito da autonomia de ninguém. Por outro lado, ninguém amadurece de repente, aos 25 anos. A gente vai amadurecendo todo dia, ou não. A autonomia enquanto amadurecimento do ser para si, é processo, é vir a ser. (...) Uma pedagogia da autonomia tem de estar centrada nas experiências estimuladoras da decisão e da responsabilidade, vale dizer, em experiências respeitadas da liberdade. (FREIRE, 2010, p. 107).

A minha recém-adquirida experiência docente – nas disciplinas práticas de licenciatura em teatro que cursei neste mesmo ano – foi útil para encaminhar a metodologia de criação cênica. Vejo relações claras entre as duas funções, pois tanto o

professor quanto o diretor devem pensar sua orientação de modo que os pupilos logo passem também a serem donos do trabalho. Em sala de aula, penso que se o aluno não está interessado, o problema possivelmente está na aula e não no aluno. Decidi aplicar a mesma lógica em sala de ensaio, pois não me interessava ser impositivo e disciplinar os atores para o trabalho – poderia soar negativo e repetitivo, em um ambiente já fragilizado por uma direção controladora. No primeiro instante, decidi mudar a estrutura dos ensaios e começar sempre com exercícios que estimulassem o silêncio e o foco. Mesmo que a solução não tenha sido definitiva, nosso resultado foi muito satisfatório. Segui a mesma lógica para todos os desafios que vieram a seguir.

A ausência de guias prontos foi imperativa para meu sucesso, pois ao não saber o que esperar permaneci aberto para as possibilidades que vieram durante esta empreitada. A capacidade de jogar com o imprevisto, que treinei como ator, foi fundamental para que eu não perdesse o controle da situação.

O improviso como diretor me fez buscar caminhos pouco ortodoxos para atingir o que eu queria sem assumir uma atitude combativa. Quando a dispersão do grupo voltou a ser um desafio, na reta final, tentei reinstaurar o clima de trabalho através do comportamento de manada. Contagiei uma colega, em conversa externa, para mantermos uma postura de empenho em sala de ensaio, e esperei que isso afetasse os demais de forma orgânica. Se a histeria coletiva é capaz de fenômenos como a epidemia de dança em 1518¹² ou a eleição de Bolsonaro em 2018, imaginei que poderia ser eficaz nesta causa. Funcionou, e chegou a contagiar até mesmo a minha postura enquanto ator.

Ao discutir tais dilemas com colegas, muitos deles cobraram que eu assumisse uma postura de pulso firme. Reconheço que essa abordagem poderia ter sido mais efetiva e imediata, mas não me sentia confortável em conduzir nosso projeto deste modo. Por muitas vezes, a urgência dos nossos prazos exigiu soluções rápidas em diversos momentos, algo especialmente complexo nesta experiência de criação coletiva. “A decisão e a crueldade fazem parte do processo colaborativo que o teatro propõe. Decisões dão origem a limitações, que, por sua vez, pedem o uso criativo da imaginação.” (BOGART, 2011, p. 64). Mesmo convicto da minha opção por uma criação democrática, precisei enfrentar barreiras psicológicas para não me sentir

¹² Fenômeno de histeria coletiva ocorrido em Estrasburgo, França em julho de 1518. Centenas de pessoas dançaram sem descanso por dias a fio e, no período de aproximadamente um mês, a maioria desmaiou ou faleceu em consequência de ataques cardíacos, derrames ou exaustão.

culpado por tomar decisões dentro de um processo colaborativo. Temi que tamanha centralização de poderes no grupo pudesse me fazer um tirano.

Muitas vezes, também, essa perspectiva do “todo mundo faz tudo” escondia certos traços de manipulação. [...] Negar o poder pode ser uma forma de reafirmá-lo ou de exercê-lo, ainda que subrepticiamente. Ditaduras ou tiranias podem também se instaurar de maneira difusa, escamoteadas por um discurso de participação e liberdade. (ARAÚJO et al, 2018, p. 14)

O fato é que, até então, eu nunca precisei tomar decisões criativas sozinho e fazê-lo agora era estranho. Mesmo que tivesse certeza que minhas decisões eram benéficas para o projeto, tomá-las por conta própria me despertava a sensação de ter poder demais. Agora percebo este processo como parte do desenvolvimento da minha autonomia profissional, que nasceu a partir da necessidade.

O medo do autoritarismo na liderança foi sadio para me manter consciente dessa postura. Em diversos momentos, estive dividido entre manter minha seriedade para fazer valer minha autoridade de coordenador e agir de forma afetiva e descontraída com o grupo. Como Paulo Freire descreve a partir da docência (2010, p. 141), a separação radical entre afetividade e seriedade precisa ser descartada como falsa. Eu não conquistaria maior autoridade quanto mais severa, fria e distante fosse minha postura, mas precisava encontrar um equilíbrio entre os dois polos para que meu entrosamento não prejudicasse o cumprimento do meu papel dentro do trabalho.

Com o andamento do processo, percebi que o resto do grupo me acompanhou na evolução da tomada de decisões criativas. Já eram incomuns as discussões intermináveis quando precisávamos de uma decisão coletiva. A escolha do título Maldita Herança, por exemplo, demandou semanas até chegarmos a um consenso em meados do processo. Nas últimas semanas, os cortes e adaptações de cenas foram decididos em questão de minutos, com argumentos práticos e não só teóricos. Paralelamente, aprendemos a lidar de forma madura com o poder que nos foi dado – não somente eu, na coordenação geral, mas todos os colegas nos setores da produção pelos quais eram responsáveis. Superamos diversos conflitos emocionais por apego a algumas criações, em nome do nosso trabalho e do vínculo afetivo pelos colegas.

Capítulo III – Um Trabalho de Atuação

Ser ator é metade vergonha, metade glória. Vergonha por se mostrar, glória quando você consegue se esquecer de si mesmo.

John Gielgud¹³

O ATOR-DRAMATURGO

Apesar de sempre ter estado imerso na escrita criativa e de já ter escrito outros textos dramáticos, Maldita Herança foi minha primeira experiência de dramaturgia em processo e, da mesma forma, a primeira vez que atuei como ator-dramaturgo. Na época que escrevia meu projeto de estágio, eu estava paralelamente elaborando uma variada produção de contos literários a partir de discursos de políticos brasileiros, em pesquisa sob a orientação da professora Adriana Jorgge¹⁴. A união destas propostas me pareceu então promissora, embora eu ainda não tivesse muita noção de como a realizaria na prática. Embora meu planejamento inicial tenha sido completamente frustrado, ainda assim consegui concluir ambos os projetos com êxito. “Quanto mais me torno capaz de me afirmar como sujeito que pode conhecer tanto melhor desempenho minha aptidão para fazê-lo” (FREIRE, 2010, p. 124). Mesmo sem o conhecimento prévio, meu engajamento e confiança na proposta permitiu que eu descobrisse os melhores caminhos, através da tentativa e erro.

De início, busquei referência de artistas que trabalharam simultaneamente como atores-dramaturgos e cujos caminhos eu pudesse trilhar, mas o que encontrei foi próximo de nada. A partir de então, entreguei-me ao empirismo. Todavia, ainda que eu não tenha procurado diretamente, reconheço que de alguma forma fui influenciado pelo teatro italiano nesta jornada, onde existe uma cultura de atores-autores.

Realizo pesquisa nesta graduação desde 2017 sobre a obra do pluriartista italiano Carmelo Bene, sob a orientação da professora Silvia Balestreri¹⁵. Não compartilho de todas as visões artísticas de Bene, cujos processos seguiam um modelo mais vertical,

¹³ BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011, p. 117.

¹⁴ A professora Adriana Jorge desenvolve na UFRGS o projeto de pesquisa “O desassossego do professor como poética e resistência: a dimensão filosófica na formação do docente em teatro”, onde trabalhamos diferentes motes para a escrita criativa.

¹⁵ A professora Silvia Balestreri desenvolve na UFRGS o projeto de pesquisa “Teatro e produção de subjetividade: exercícios micropolíticos”, onde estudamos o teatro de Carmelo Bene (1937-2002).

mas temos outros interesses em comum. Em primeiro lugar, Bene também assumia um caráter multifuncional no seu fazer teatral, dividindo-se nas funções de ator, diretor e dramaturgo em quase todas as suas produções. Ademais, interessava tanto a ele quanto a mim a sonoridade no teatro, com atenção redobrada para o trabalho vocal dos atores. O teatro de Carmelo Bene tratava da voz como um instrumento musical, atento aos efeitos que um sofisticado uso das dinâmicas vocais poderia provocar, e priorizando a musicalidade e não o sentido dos textos.

Em um primeiro momento, não interessava a mim esta atmosfera extraordinária que o teatro de Bene poderia invocar – a linguagem de Maldita Herança pairava muito próxima ao realismo. Ainda assim deixei-me contagiar pela sua escrita fonética, que utilizei de modo mais sutil, mas ainda valorizando a melodia da língua portuguesa encontrando rimas e cadências, trechos fluentes ou truncados. Como nos propomos inicialmente a mergulhar em referências brasileiras, estive também muito influenciado pela prosódia dos cordéis e da música brasileira, especialmente de alguns sambistas, como Cartola, Chico Buarque e Noel Rosa.

A musicalidade da minha escrita, embora elogiada por alguns amigos que assistiram ao espetáculo ou leram o texto por soar bem quando falada, foi encarada como um desafio para o elenco em alguns momentos. Inserir frases como “trava-línguas” no texto obrigava-nos a manter alguma atenção na nossa fala quando em cena.

Obviamente, a vantagem de um autor que também atua é a de poder sentir sua voz e a reação do público logo que põe as primeiras falas no papel. Escreve uma entrada ou um diálogo com outros atores sem imaginá-la a partir do ponto de vista da plateia, mas, ao contrário, enxerga-a diretamente realizada no palco e projetada sobre o público. (FO, 2011, p. 324).

A base da dramaturgia do espetáculo não surgiu através de cenas improvisadas e gravadas (para que eu pudesse participar e assistir), como inicialmente previsto, mas a partir de estímulos textuais que eu trazia para os ensaios, ou ainda textos que o elenco trazia em suas cenas – especialmente a atriz Priscila Jardim, que também orientou parte da minha escrita e atuou como dramaturgista nos ensaios. Seguindo a ideia de referências latino-americanas, alguns autores nos serviram para estas bases iniciais, como Eduardo Galeano e Lygia Fagundes Telles, dramaturgos, como Dias Gomes e Nelson Rodrigues, e outras referências mais atuais, como novelas que havíamos

assistido, principalmente brasileiras e mexicanas, e canais de humoristas brasileiros, como Porta dos Fundos e Barbixas.

A partir de tantas referências distintas, várias vezes utilizamos alguns recortes em cena, que foram apropriados pelos atores e se formalizaram como textos próprios. Outras tantas vezes, adaptei materiais em gabinete já antes de trazer para os ensaios, mesclando com temas políticos atuais já de antemão. Como dito anteriormente, os textos estiveram em infundável adaptação durante todo o processo, com mudanças constantes propostas pelos atores e (principalmente) pelo dramaturgo.

A única solução para a questão da renovação teatral seria obrigar os atores e as atrizes a escrever as próprias comédias [...] De que serve o exercício da improvisação? Para tecer e impostar um texto com palavras, gestos e situações imediatas. Mas, principalmente, para retirar dos atores a falsa e perigosa ideia de que o teatro não é nada além da literatura posta em cena, recitada, cenografada, em vez de simplesmente lida. (FO, 2011, p. 323).

Por estar envolvido com a escrita do texto até a estreia, por outro lado, também enfrentei o desafio de, como ator, não ter tido tanto tempo hábil e descompromissado para jogar com as minhas falas. Era difícil desligar o dramaturgo crítico que habitava a minha mente todas as vezes que eu me debruçava para explorar o texto. Em uma discussão com a professora Gisela Habeyche, no segundo semestre desta graduação, levantamos os prós e os contras de montar um monólogo escrito por mim para uma cena. Acabei optando pelo texto de outro autor, seguindo sua indicação de que um distanciamento daquelas palavras poderia me dar maior liberdade para jogar com o texto. Dentre todos os desafios que enfrentei com minha multifuncionalidade em *Maldita Herança*, talvez este tenha sido o maior. A intimidade com a dramaturgia, apesar de me conceder maior propriedade, fez com que eu fosse menos inventivo na criação cênica. É possível que com uma atitude mais desprendida, ou com maior tempo de experimentação, eu pudesse ter superado este entrave pessoal com maior conforto. Somente outras experiências neste tipo de criação poderão me revelar soluções.

DA VOZ AOS OLHOS

Como já evidenciei, o trabalho vocal me é um assunto muito caro dentro da prática teatral. Fiquei fascinado por esta área logo que ingressei na graduação, pois

minha timidez até então gerava um bloqueio social que afetava diretamente minha capacidade de comunicação oral. Logo no primeiro semestre, quando precisei tratar uma lesão nas pregas vocais, comecei tratamento fonoaudiológico e pude relacionar os conhecimentos lá obtidos com o que eu praticava no teatro. Neste caminho, além de superar minhas dificuldades sociais, trabalhei muito sobre a técnica vocal para o teatro e o canto. Naturalmente, busquei fazer da consciência vocal um aspecto presente desde a criação de Maldita Herança.

A cantora Eliana Pires nos prestou apoio em diferentes etapas do processo nesse sentido, principalmente no que diz respeito à voz cantada, sua especialidade, mas também na criação de dinâmicas e o uso da respiração. Aproveitei suas dicas para elaborar propostas práticas para o grupo, além de também prestar socorro vocal em diferentes momentos – principalmente na reta final, quando surgiram preocupações com projeção vocal e variação de timbres.

Por estarmos num contexto onde o trabalho corporal é tradicionalmente muito mais enfatizado no treinamento atoral – não só na no DAD/UFRGS, mas em todos os espaços de formação que conheci –, é comum que os atores deixem a voz em segundo plano. Em dado momento da criação, mesmo que tivéssemos um treinamento vocal com regularidade, era possível perceber que estávamos trabalhando com o texto de forma mecânica, algo completamente fora do nosso interesse. A ação de Maldita Herança se desenrolava principalmente através do texto, então considerávamos imperativo que ele fosse valorizado em cena, e não apenas uma reprodução da nossa memória.

[Os atores do “teatro da representação”] exibem, quase um virtuosismo, a estupidez da própria faculdade da memória (mesmo a leitura), nada tocada pela necessidade urgente da *memória* como *escritura vocal*. Eles dizem e lembram-se de outra coisa. Eles dizem e não são ditos. Eles não são falados. [...] recitam o “texto”, ignorando que o “texto” é o ator; o texto é a voz. (BENE, 1995, p. 1014-1015).¹⁶

Logo percebi a necessidade de dar mais corpo ao texto e, se nosso texto não estava vivo o suficiente, era necessário injetar novos estímulos para torná-lo interessante para quem fala e para quem ouve. O mestre russo Constantin Stanislavski (apud QUINTEIRO, 1989, p. 101) indica que “ouvir é ver aquilo que se fala: falar é desenhar imagens visuais”. Naquele momento do processo, os textos eram falados sem muita

¹⁶ Tradução própria.

variação de tom, emoção ou sequer diferenciação de personagens. As imagens visuais não eram vivas, mas blocos duros.

De modo a conscientizar o elenco (incluindo a mim) de explorar melhor a relação corporal com o texto, resgatei algumas práticas que havia desenvolvido na montagem do espetáculo *Como Gostais* (MENDES, 2017, p. 37). Inicialmente, propus um jogo chamado *Ilha de Intenções*, no qual, enquanto passavam uma cena, os atores percorreriam diferentes espaços da sala que representavam diferentes intenções ou imagens que deveriam ser aplicadas ao corpo e, especialmente, à voz. Uma vez que estávamos trabalhando com sátira política, em determinado momento propus uma adaptação em que cada área representava a imitação de um candidato à presidência do Brasil em 2018. O objetivo não era uma imitação perfeita, mas o exercício de sair da nossa zona de conforto em relação ao trabalho vocal.

Como Gostais é uma peça longa com um texto difícil. Era imperativo que muitas imagens fossem construídas para não esgotar o público durante a apresentação e para ajudar no entendimento do espetáculo. [...] Thainan Rocha, o ator com o papel de Sílvio, dava o seu texto muito rápido. Por mais que eu lhe pedisse para desacelerar, ele parecia não conseguir. Então passei a orientá-lo com imagens ao invés de ordens diretas. Era um pouco complicado fazê-lo manter o ritmo da cena corporalmente e desacelerar a fala, pois as duas ações estavam muito ligadas. Então, lhe dei uma imagem: "Imagina que tu é um especialista e está em uma degustação de vinhos. Tu não vais 'sair tomando' todos eles super rápido. Tem que sentir bem o gosto. E gosto que fica na boca depois. Tem que tomar taças de água entre um vinho e outro. Com esse texto é a mesma coisa. Eu acredito que o Sílvio está tão cego de paixão que ele degusta cada palavra dirigida para a Febe. Vamos tentar assim?". (MENDES, 2017, p. 31).

O uso destas imagens encontradas no exercício mudou completamente o tratamento que o texto recebeu a partir de então, propondo novas camadas de interpretação para os próprios atores. Algumas delas foram tão bem construídas que continuaram visíveis no trabalho até as apresentações. Contudo, é natural que tais imagens fiquem desgastadas ao longo do tempo, com a repetição dos ensaios e pelo relaxamento dos atores após pensar já tê-las conquistado. Por falta de tempo hábil, chegamos ao dia das estreia com algumas destas imagens ainda frágeis, e utilizamos o dia seguinte para potencializá-las.

Embora as Imagens Criativas sejam independentes e mutáveis em si mesmas, embora sejam repletas de emoções e desejos, o ator,

enquanto trabalha em seus papéis, não deve pensar que elas lhe surgirão inteiramente desenvolvidas e realizadas. Não. Para se completarem, para atingirem o grau de expressividade que satisfaça ao ator, elas exigirão sua colaboração ativa. (CHEKOV, 1996, p. 27).

O descaso com o trabalho pode nos fazer voltar para velhos vícios, mesmo que já os tenhamos superado. A fala acelerada é um desafio que atualmente já consigo domar com facilidade em cena, porém precisei batalhar contra isso mais uma vez durante o processo. A urgência do acúmulo de funções na reta final fez com que eu negligenciasse meu trabalho de texto: nas passadas gerais, costumava acelerar ou pular as minhas cenas – muitos monólogos, como eu fazia a figura do narrador. Assegurei ao grupo que trabalharia aqueles textos em casa, o que exigiu que eu focasse apenas no meu trabalho de texto na última semana.



FIGURA 13: Thainan como o narrador de Maldita Herança.
Fotografia: Lu Kronbauer.

Como metodologia que já usei outras vezes, gravei uma leitura neutra e sequencial de todos meus textos. Ouvia as gravações repetidamente, sempre que podia também acompanhando com leitura, em casa, na universidade ou na rua. Obtive sucesso por fim, não apenas graças a minha autonomia neste processo, mas pela autonomia que conquistei no meu trabalho vocal nos últimos anos. Certamente, não tivesse eu um histórico de preparação vocal independente, não teria sido capaz de enfrentar esse desafio com êxito em tão pouco tempo e sem o auxílio de ninguém.

COMUNHÃO DE BENS

Entre tantos motivos para celebrar, acredito que a união do grupo tenha sido uma das maiores conquistas do nosso processo colaborativo. Bem sabemos que o exercício de trabalhar coletivamente é desafiador, e frequentemente causa rupturas e desgastes entre as pessoas, porém este não foi nosso caso. A parceria criada entre mim, Amanda, Leonardo, Priscila e Thaini propiciou um ambiente seguro para lidarmos com nossas relações de forma construtiva, discernindo com clareza os assuntos de caráter profissional e pessoal – que muitas vezes se confundem na criação artística. O engajamento coletivo foi contagiante até mesmo para nossas colaboradoras ocasionais, Cláudia e Eliana, e para os parceiros que embarcaram no projeto nas últimas semanas: o iluminador Henrique, as contrarregras Ângela, Felipe, Hayline e Nairim, a apoiadora Jéssica. Todos logo se adequaram à nossa mecânica de trabalho, sem distinção dos demais envolvidos desde o início. Diferente da maioria dos processos que participei, em nenhum momento percebi espaço para atritos dentro do grupo. Pude observar uma atmosfera semelhante na montagem de *Como Gostais*, que se aproxima de *Maldita Herança* pela proposta de horizontalidade e valorização do coletivo.

Quando todos os integrantes do grupo tem uma função em comum, onde a voz de um é igual à voz dos outros, a horizontalidade já está estabelecida. Aqui não há espaço para um que manda e os outros que obedecem, mas sim, existe um lugar de troca de ideias. Este ponto indica que havia uma parceria entre os membros do grupo que ia além do ensaio. (...) Acredito que o envolvimento de todos os membros deste grupo neste caso específico tenha contribuído para um ambiente harmônico de trabalho, onde o diálogo prevaleceu em todos os momentos em que houve algum tipo de tensão ou desconforto de alguma das partes. (MENDES, 2017, p. 27).

Ao término do processo, tive a oportunidade de conversar com os colegas em diferentes oportunidades para refletirmos sobre nossa prática a partir de diferentes pontos de vista. Em um encontro com todo o elenco, dias após o fim da temporada, lemos o texto *Aproximações ao processo colaborativo*¹⁷, com o qual pudemos traçar paralelos com diversas situações que enfrentamos durante a montagem. De forma geral,

¹⁷ ARAÚJO, Antônio. *Aproximações ao processo colaborativo*. In: ARAÚJO, Antônio et al.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Teatro da vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, p. 13-19, 2018.

esta reunião serviu para que tomássemos ciência do tipo de processo que havíamos experimentado e para pensar criticamente sobre o que aprendemos nele.

O ator Leonardo Vitorino, cuja estreia teatral foi em *Maldita Herança*, relatou que hoje sentia sua autonomia muito mais consistente na criação. Sua postura de disponibilidade e dedicação ao trabalho, além do hábito de levar seus desafios para casa, resultou numa crescente segurança no exercício autônomo das suas funções. Com exceção da primeira fase do processo, ele observou a gradual instauração de um ambiente libertário e confortável para a criação individual e coletiva. Músico de profissão, Leonardo também se desdobrou entre outras funções da montagem (trilha sonora, figurino, cenário, produção), assim como o resto do grupo, e sente que teve total liberdade para propor, apesar da sua inexperiência.

Afirma ainda que a dramaturgia, do modo que foi construída, nasceu de forma muito acolhedora, com a possibilidade do desenvolvimento das cenas a partir das indicações criativas do elenco. Este feito lhe gerou, por fim, uma sensação de pertencimento e apropriação completa do discurso. A integração e colaboração do grupo permitiu que todos contribuíssem de forma igual até nas áreas onde não estavam diretamente envolvidos.

Thaini Menegazzo, a atriz mais experiente do grupo, também relata um sentimento de plena liberdade a partir da segunda fase da montagem de *Maldita Herança*, quando o processo colaborativo foi efetivamente posto em prática, pois até então sentia algumas limitações. Assim como Leonardo, Thaini concorda que a prática coletiva foi sadia e que a contribuição dos colegas costumava vir de forma sensível e construtiva, ampliando nossa visão sobre nossa produção, sem imposições ou disputas.

Foi notada pelo grupo, ainda, a abertura para todos contribuírem com sugestão de aquecimentos e exercícios para o desenvolvimento grupal, que aos poucos eram adicionados ao planejamento dos ensaios futuros. Sinto que esta organização foi essencial para o sucesso da nossa experiência coletiva, pois em determinado momento da primeira fase do processo, numa tentativa de colaboração, o diretor pedia sugestão de propostas para serem executadas na hora. Esta abertura ao acaso acabou por provocar um sentimento geral de desencadeamento das propostas, resultando na improdutividade.

Por questão de tempo, não pude recolher relatos mais profundos das atrizes Amanda Santana e Priscila Jardim para aqui apresentá-los. Mesmo assim, os comentários que ouvi de espectadores que acompanham nosso trabalho – amigos, colegas e professores – permitiu refletir sobre a mudança de qualidade no trabalho de

ambas, em comparação a trabalhos executados anteriormente ou paralelos ao Maldita Herança. Ainda que tais visões sejam subjetivas, diferentes depoimentos relataram um perceptível engrandecimento na presença cênica de Amanda e Priscila, que ostentavam maior segurança e domínio sobre o jogo de cena. Com base em tais apontamos, questiono o quanto esta postura que assumimos em nossa proposta de trabalho “anárquica e democrática”, como descrita por Leonardo, pode refletir no resultado final da nossa interpretação.

É natural que o envolvimento com o processo tenha se dado de diferentes formas para os integrantes do grupo. Sendo cinco indivíduos, cada um com diferentes habilidades e interesses artísticos, dedicamo-nos a diferentes setores da produção de formas distintas. Alguns de nós assumimos mais funções do que outros, com maior ou menor afinco, e aprendemos lições diferentes a partir de tudo isso.

Finalmente, concordamos ao considerar nosso esforço de autonomia através da criação coletiva como uma das maiores heranças deixadas por este trabalho. Tivemos a sensação de estarmos fazendo algo maior ao pensarmos na nossa criação coletiva, e não apenas individual. Encaramos o exercício da autonomia como aspecto essencial do trabalho coletivo, e vice-versa. Somente ao reconhecermos a capacidade de autoria de todos os indivíduos que conseguimos construir um ambiente onde as vozes são paritárias, independente de funções.

Considerações Finais

A caça exige preparo, coragem, paciência e sorte. Ela é imprevisível e nunca se repetirá do mesmo modo. A cada nova caça, posso repetir velhas receitas e fracassar. Posso encontrar novas pistas e chegar mais rápido ao meu alvo. Antes de concluir, preciso reafirmar que este trabalho não traz consigo a fórmula definitiva do sucesso. Se de uma coisa tenho certeza, o teatro não comporta verdades absolutas – não por ser teatro, mas por ser um acontecimento humano. É meu interesse seguir adiante com base nas relações de autonomia e colaboração aqui descritas, porém também anseio ser surpreendido e abalado por novas verdades. Espero que o tempo possa me agregar em diferentes soluções, que possam facilitar ou, até mesmo, contrariar tudo que foi desenvolvido por nós até aqui.

Ao término de Maldita Herança, fico feliz em perceber que nosso elenco tornou-se um conjunto de pessoas e artistas completamente transformados de meses atrás. Sinto que o teatro faz seu papel ao operar tais mudanças em tantos níveis, trazendo novos questionamentos, contradições e reflexões. Embora esta experiência tenha me acrescido igualmente em perguntas e respostas a respeito do fazer teatral, e ainda existam aspectos que eu precise maturar (talvez pelo resto da vida), termino este trabalho engrandecido enquanto pesquisador e artista.

Dentre as incontáveis descobertas que fiz nestes meses, articular um projeto desta magnitude me revelou aspectos de mim que eu mesmo desconhecia. Eis o papel transformador da arte em nossas vidas. Em meio aos conflitos (internos ou não) naturais do processo criativo, aprendi a lidar com a liberdade de escolha e encarar o salto da criação. “Decidir é romper e, para isso, preciso correr o risco.” (FREIRE, p. 93). Em meio a tantos saltos, precisei me entregar para o imprevisível.

E para dar tantos saltos cegos, é imprescindível ter alguém para quem dar a mão. O teatro sempre foi coletivo, e pretendo com esta defesa em favor da autonomia não valorizar individualismos, mas valorizar as individualidades. Somente na troca, na colaboração, no contágio, no contato que atingimos a imensidão que a arte pode ter. Como pretendemos fazer uma arte libertadora se nos rendemos a estruturas que sufocam nossa liberdade de criação?

No decorrer deste ano de trabalho enfrentei diversos questionamentos pessoais sobre minhas vontades artísticas e profissionais. A arte brasileira tem sofrido constantes ataques de várias frentes, a fim de domar este animal selvagem que vive à espreita. A

pequenezas do alcance da nossa resistência artística, mesmo que em trabalhos de grande magnitude, ao mesmo tempo me assustava e me abatia. Por que fazer teatro, além de suprir necessidades pessoais? A experiência nesse processo colaborativo foi capaz de me dar mais respostas do que eu imaginava encontrar. A grandeza da nossa missão está na convivência humana, um exercício sensível que não pode ser produzido em massa. Mas pode ser disseminado.

Espero que mais práticas libertadoras de arte possam contagiar nosso cenário e atingir outros públicos. Nos teatros, nas escolas, na rua. E para concretizar essa realidade, encaro uma formação autônoma dos nossos artistas como o meio mais eficaz de capacitar profissionais independentes que encontrem no coletivo a força para enfrentar nossos inibidores armados com ainda mais arte.

Referenciais Teóricos

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no teatro da vertigem. **Sala Preta**, v. 6, p. 127-133, nov. 2006.

_____. et al.; FERNANDES, Sílvia (Org.). **Teatro da vertigem**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

AUTONOMIA. In: HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 225, 2009.

BENE, Carmelo. La voce di Narciso. In: _____. **Carmelo Bene: opere**. Milano: Bompiani, p. 991-1048, 1995.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

CABRAL, B. et al (Org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

CARREIRA, André (Org.). **Teatro da Vertigem: processos contemporâneos**. São Paulo: Teatro – Escola Célia Helena, 2009.

CHEKOV, Michael. **Para o Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CRAIG, Edward Gordon. O ator e a supermarionete. **Sala Preta**, v. 12, n. 1, p. 101-124, jun. 2012.

FAGUNDES, Silvia Patricia. **La Ética de la Festividad en la Creación Escénica**. Tese (Doutorado em Ciências do Espetáculo) – Universidade Carlos III, Madrid, 2010.

_____. Sobre o ator na cena contemporânea: jogo, exposição e memória. **Teatro: criação e construção de conhecimento**, v.1, .n. 1, p. 71-80, jul./dez. 2013.

FAHRER, Lucienne Guedes. **Dramaturgias de ensaio: deslocamentos da narrativa e cartografia colaborativa**. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

FÉRAL, Josette. “Vous avez dit ‘training’?”; in: BARBA, Eugenio et alii. **Le training del l’acteur**. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservateur National Supérieur d’Art Dramatique, p. 7-27, 2000.

FERNANDES, Sílvia. Um Modelo de Composição. In: BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor: as ações físicas como eixo de Stanislavski a Barba**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FO, Dario. **Manual Mínimo do Ator**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2011.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2010.

GAYOTTO, Lucia Helena. **Voz, partitura da ação**. São Paulo: Summus, 1997.

MENDES, Gabriela Boccardi. **Como Gostais**: assistência de direção e a busca de um trabalho sensível. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direção Teatral) – Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

MOTTA LIMA, Tatiana. Em busca (e à espreita) de uma pedagogia para o ator. **Revista RESET** - publicação seriada do projeto RESET (reflexões sobre o ensino do teatro), n. 1, p. 51-63, 2004.

NUNES, Gabriela Poester. **Moscas**: o processo de criação teatral como laboratório de relações. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Direção Teatral) – Departamento de Arte Dramática, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2017.

PESSOA, Desirée. **Questões éticas na prática teatral**: A experiência do grupo Neelic em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

PINHO, Gerson Smiech. Educação e Vida Pulsional. **Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre**, n. 45-46, p. 153-160, jul. 2013/jun. 2014.

QUINTEIRO, Eudósia Acuña. **Estética da voz**: uma voz para o ator. São Paulo: Summus, 1989.

ROUBINE, Jean Jacques. O nascimento do teatro moderno. In: _____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, p. 19-44, 1982.

SACHS, Cláudia Muller. **A imaginação é um músculo**: a contribuição de Lecoq para o trabalho de ator. 2013. Tese (Doutorado em Teatro) – Universidade do Estado de Santa Catarina, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2013.

UFRGS. **Cursos - UFRGS**. Informações curriculares sobre os cursos de teatro oferecidos pela universidade em nível de graduação. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/ufrgs/ensino/graduacao/cursos/exibeCurso?cod_curso=302>. Acesso em: 05 dez. 2018.