

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

INSTITUTO DE ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES DRAMÁTICAS

GABRIELA BOCCARDI MENDES

COMO GOSTAIS:

Assistência de direção e a busca de um trabalho sensível

Porto Alegre

2017

GABRIELA BOCCARDI MENDES

COMO GOSTAIS:

Assistência de direção e a busca de um trabalho sensível

Trabalho de Conclusão apresentado como requisito parcial à obtenção do grau de bacharel em Direção Teatral pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Professor Orientador: João Carlos Machado
(Chico Machado)

Porto Alegre

2017

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Chico Machado pela orientação generosa ao longo deste ano. Obrigada por me ajudar a organizar minhas ideias desorganizadas.

À Profa. Inês Marocco pela orientação ao longo dos meus dois anos de pesquisa. Não tenho palavras para agradecer por todas as oportunidades e ao aprendizado oriundos deste período e da convivência contigo.

Ao Daniel, meu amigo e colega, obrigada por esse convite que mudou não só meu ano de 2016, mas me deu a oportunidade de realizar um trabalho incrível com pessoas maravilhosas.

Ao elenco do espetáculo *Como Gostais*. Sem a generosidade, a parceria e a garra de vocês, nada disso seria possível.

Ao Rodrigo, cuja amizade e revisão deste trabalho são um presente.

À Simone, minha mãe, que nas horas em que eu tive dúvida sobre seguir nessa profissão, disse o seguinte: “O teatro leva alegria para as pessoas!”.

Aos meus avós, Maria Helita, Ana Luiza e Silvino. Todo o amor que recebi de vocês ao longo da minha vida me inspira a ser uma artista melhor.



“Uma das falas que eu acho tão lindamente profunda é ‘nós somos feitos da matéria dos sonhos, nossa vida pequenina é cercada pelo sono’. Juntamos essas histórias e as envolvemos com nossas vidas, para levar para as pessoas algo que as sensibilize, ou divirta, ou faça com que se esqueçam da tempestade e tumulto que vivem diariamente. Este é o nosso trabalho”. Julie Taymor (sobre o processo de criação de A tempestade).

RESUMO

Este trabalho descreve e analisa o processo de montagem, do ponto de vista da assistência de direção, do espetáculo *Como Gostais*, enfatizando a busca de um trabalho sensível do diretor em relação ao ator.

Palavras-chave: trabalho sensível; assistência de direção; *Como Gostais*.

ABSTRACT

This paper describes and analyzes the process of setting up, in the directors assistance point of view, of the theatrical assembly *Como Gostais*, emphasizing the search for director's sensible practices in relation to the actor.

Keywords: sensible practice; directors assistance; *Como Gostais*.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---------------------------------------|----|
| Figura 1 – Massagem | 14 |
| Figura 2 - Cena da luta | 18 |
| Figura 3 - O caderno | 25 |
| Figura 4 - A caminho de Florianópolis | 26 |
| Figura 5 - Em Florianópolis | 26 |
| Figura 6 - Cena final | 32 |
| Figura 7 - Na floresta de Ardens (1) | 43 |
| Figura 8 - Na floresta de Ardens (2) | 43 |

SUMÁRIO

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| O GRUPO..... | 12 |
| 1. PRIMEIRA PARTE..... | 14 |
| 1.1. Primeiros ensaios: construindo um espaço de jogo orgânico..... | 14 |
| 1.2. As improvisações livres..... | 18 |
| 1.3. As improvisações direcionadas..... | 21 |
| 2. SEGUNDA PARTE..... | 24 |
| 2.1. Assistência de direção..... | 24 |
| 2.2. Desenhos de cena e sua criação com estímulos extratexto..... | 29 |
| 2.3. Cena final: a mesma criação extratexto com ferramentas diferentes..... | 31 |
| 2.4. Cena da luta..... | 33 |
| 3. TERCEIRA PARTE..... | 36 |
| 3.1. Trabalho de pesquisa corporal com o texto..... | 37 |
| 3.2. Cortes e adaptações..... | 39 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 41 |
| REFERÊNCIAS..... | 43 |
| Bibliografia..... | 43 |
| Filmatografia..... | 43 |

INTRODUÇÃO

"À medida que o ator vai desenvolvendo ações (...) o diretor pode tomá-las, aumentá-las e acrescentar algo, caso seja necessário".

Viola Spolin

No ano de 2016, o falecimento do dramaturgo inglês William Shakespeare completou 400 anos. Com o intuito de homenagear esta data, a Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul organizou uma série de eventos que consistiam em uma ópera, um festival de esquetes, palestras, projeção de filmes e o espetáculo a ser analisado. Daniel Fraga, aluno da pós-graduação em Letras da instituição e diretor de teatro, foi convidado para encenar um espetáculo de Shakespeare deixado à sua escolha. Para tanto, Daniel elaborou um projeto e enviou para o Instituto de Cultura, local responsável pelos eventos teatrais da PUCRS. O convite para participar da montagem como assistente de direção chegou até mim logo antes do envio do projeto, quando ainda havia dúvidas sobre qual texto montar.

À medida que avançávamos nos ensaios, percebi o quão rico seria relatar aquele processo formalmente através de um trabalho acadêmico. Assim, decidi dedicar meu trabalho de conclusão de curso para a reflexão em cima da prática da montagem do texto escolhido: *Como Gostais*.

No início deste escrito, meu objetivo era expor e analisar dois formatos de processo de criação - um no qual o diretor teatral é autoritário, exercendo sua função de maneira ríspida ao longo do trabalho e o outro no qual existe um diálogo horizontal entre direção e atuação em que ambas as partes ajudam a definir o contorno do resultado final. Durante minhas pesquisas, encontrei relatos de atores que trabalharam com diretores conhecidos como déspotas; para minha surpresa, suas histórias não revelaram desconforto ou o ambiente desagradável de trabalho que imaginei - todos os depoimentos terminavam com frases como "eu entendo por que ele agia daquela maneira" ou "hoje compreendo por que

me falou aquilo". Ao conversar com um colega de faculdade (Ivan Nunes), descobri que ele prefere, por vezes, trabalhar sob pressão. Quando escuta duras críticas de forma ríspida em relação ao seu trabalho de atuação, ao invés de travar, isso potencializa sua vontade de superar suas dificuldades. Ao escutar estes relatos, percebi que minha busca era demasiado idealizada, e que talvez a sensibilidade que procuro estivesse não na forma de tratar o elenco, mas na capacidade de ouvir o ator, de trabalhar a partir de suas habilidades e dificuldades, construindo o espetáculo com base no que ele tem a oferecer.

O que os diretores que pesquisei têm em comum (Anne Bogart e Julie Taymor - EUA; Pina Bausch - Alemanha) é o fato de procurarem no ator/bailarino a essência do espetáculo. Como estudante de direção teatral, acredito que sem ator não existe espetáculo. Pode haver um belo cenário, um figurino excelente, uma trilha sonora arrebatadora, mas se o ator não prender a atenção do público, não existe recurso cênico que prenda. E quando eu decido dirigir um espetáculo, percebo que fazer com que aquele ator segure o público também é responsabilidade minha. Assim, minha questão para esta pesquisa é como diretor e ator podem juntos encontrar a organicidade e a espontaneidade que a montagem precisa para se realizar? Como o diretor pode conduzir os ensaios para tornar este trabalho viável de forma sensível? A sensibilidade que procuro está na capacidade de ambas as partes escutarem-se (atores e diretores) e de partir das capacidades e incapacidades de cada membro do grupo para a criar.

Para começar, relaciono o significado de *sensibilidade*: *s.f. 1. Qualidade do sensível. 2. Faculdade de sentir com o de alteridade: s.f. Qualidade daquilo ou daquele que é outro, diferente, distinto enquanto ser.* Estes dois termos podem nos dar uma primeira definição de *trabalho sensível*, que neste momento, consiste justamente na tentativa de se colocar no lugar do outro, de ouvir sem a pretensão de responder logo em seguida, ouvir e realmente tentar absorver, entender. Assim, o diretor e eu pretendíamos desenvolver, junto aos atores da montagem de *Como Gostais*, um processo voltado para a tentativa de criar um ambiente que possibilite que atores e diretores de teatro desenvolvam uma comunicação horizontal. Um ambiente em que o diretor tente se colocar no lugar do ator e perceber também que talvez uma dificuldade não seja um empecilho, mas sim, uma ferramenta de trabalho.

Este escrito tem por objetivo relatar o processo de criação destacando situações nas quais acredito que o *trabalho sensível* se mostra e refletindo sobre as possíveis definições do termo, questionando-o e buscando formas de trabalho cada vez menos verticais. Não pretendo defender aqui um modo certo de dirigir, mas sim, apresentar reflexões derivadas da prática.

Para tanto, neste texto, a partir da prática realizada durante a concepção do espetáculo *Como Gostais*, dialogo com princípios de direção defendidos por Viola Spolin na publicação *O Jogo Teatral no Livro do Diretor* e recorro também a depoimentos em vídeo de atores que trabalharam com a coreógrafa Pina Bausch e com a diretora de cinema/teatro Julie Taymor. Para ilustrar com mais acerto a que me refiro, dedico o primeiro capítulo deste trabalho a relatar como se deram os primeiros ensaios deste espetáculo.

O texto a seguir foi escrito respeitando a ordem dos acontecimentos dos ensaios do espetáculo que foi objeto deste estudo. Ao descrever e analisar partes do processo de criação, aponto as ferramentas utilizadas para conduzir os atores, sendo que elas variam entre jogo, trabalho com a imaginação, trabalho com energia, entre outros. Como adotei neste texto, preferencialmente, uma estruturação em função da ordem do desenvolvimento dos fatos do ensaio, estas ferramentas eventualmente se intercalam na ordem da escrita, fazendo com que ocasionalmente duas ou três delas apareçam em uma mesma página.

O GRUPO

No primeiro encontro de trabalho que tive com o diretor, uma das pautas da conversa foi o número de atores e quem seriam eles. Optamos por artistas com os quais já havíamos trabalhado, e tínhamos uma lista “reserva” caso algum ator não pudesse ou desistisse. Do elenco original, o primeiro a participar de uma reunião coletiva, restaram apenas quatro pessoas - Franciele Aguiar (Rosalinda), Alexandre Borin (Padre Olivério Sujatexto), Charles Dall'Agnol (Jacques e Carlos) e Carolina Diemer (Audrey e Febe). Os demais foram entrando no decorrer dos primeiros ensaios. A última a integrar o grupo foi Letícia Kleemann (Célia), que chegou no nono ensaio. Ao todo, o elenco possui dez atores contando com Anderson Sales (Orlando de Boys), Bruno Cardoso e Eduardo Schimidt (Toque de Pedra - Bruno fez apenas duas apresentações e Eduardo o substituiu), Lorenzo Soares (Olivério de Boys), Thainan Rocha (Le Beau, Amiens e Sílvio) e Jeferson Cabral (Duque Senior, Duque Frederico e Corino) e eu, que entro na montagem como atriz na cena final para completar os casais da peça (já que uma das atrizes tinha dois papéis femininos e ambos estavam presentes na última cena) e em uma cena no meio, para representar uma leoa.

Na primeira parte do processo, aconteciam três ensaios por semana. Na segunda parte, aumentamos este número para quatro, pois acreditávamos que três ensaios não dariam conta do que faltava para fecharmos o espetáculo, que tem duração de duas horas. É importante ressaltar que o Daniel prezava pela organização de uma ordem dos ensaios, que consistia em aquecimento individual, aquecimento coletivo, um jogo, uma canção e em seguida as improvisações. O aquecimento coletivo, o jogo e a canção, em um primeiro momento, eram propostos apenas pelo diretor e por mim. Em dado instante do processo, entretanto, os atores passaram a propor também e por vezes pedir por atividades previamente realizadas. Este trecho me causa certo estranhamento, pois apesar de procurarmos um diálogo igualitário, muitas vezes era necessário que o diretor estabelecesse uma rotina com o grupo para que o ensaio rendesse. Se nós perguntássemos ao elenco todos os dias o que eles gostariam de fazer, qual cena gostariam de criar, o espetáculo levaria mais tempo ao invés de seis meses para ficar pronto pois o Daniel e eu não sabemos conduzir desta forma. Neste ponto, confesso que o processo se dividia entre "nós" da direção e "eles" do elenco. Entretanto, mesmo neste esquema pré estabelecido, os atores

escolhiam, por diversas vezes, as músicas que seriam cantadas e os jogos a serem jogados. Uma liberdade de escolha dentro de um rotia pré determinada. Talvez ainda não fosse o que buscamos, mas naquele momento foi a saída que encontramos para conseguir também dar conta da grande quantidade de trabalho que tínhamos pela frente dentro do pouco tempo que havia disponível.

"Como Gostais" foi objeto de estudo não apenas meu, mas do diretor do espetáculo também. Daniel desenvolveu uma pesquisa ao longo do seu doutoramento na PUCRS que pretendia buscar o que existe de poético na relação de trabalho entre o diretor e o ator. Sua busca também era por uma horizontalidade nesta relação que tem sido tão vertical do ponto de vista de tantos diretores. Esta pesquisa passou a ser de meu interesse a medida que acompanhei os ensaios planejados por ele e observei suas práticas como diretor.

1. PRIMEIRA PARTE

Antes de prosseguir é interessante apresentar uma sinopse da peça de Shakespeare a partir da sua interpretação feita pelo diretor e por mim.

Registrada oficialmente em 1600, a comédia *As you like it*, cujo título em português traduz-se em *Como Gostais* ou *Como Quiseres*, conta a história de Rosalinda, filha do Duque Sênior que foi traído por seu irmão Frederico e banido para a floresta de Ardens, localizada nos arredores do palácio. A jovem permaneceu sob a tutela do tio traidor para fazer companhia à sua prima, Célia. As duas foram criadas como irmãs até Frederico (agora duque) expulsar Rosalinda do palácio, exigindo que ela se retirasse em um período de dez dias; caso contrário, morreria. As primas então decidem fugir juntas pela floresta "não para o exílio, mas para a liberdade" (SHAKEASPERE, 1955, p. 34), a procura do pai de Rosalinda, o duque exilado. Com medo de serem violadas por vagabundos ou aldeões, Célia se veste como camponesa e Rosalinda se traveste como homem. As duas convencem o bobo do duque, Toque de Pedra, a fazer-lhes companhia durante sua jornada.

No mesmo ducado, Orlando, filho mais moço do falecido Sir Rolando de Boys é maltratado por seu irmão mais velho, Olivério, por motivos não especificados no texto. Revoltado, Orlando decide cobrar de Olivério o dinheiro que lhe foi deixado em testamento para que, sozinho, pudesse tentar a sorte em outro lugar. Decidido a não lhe pagar nada, seu irmão planeja lhe tirar a vida. Entretanto, Orlando é alertado pelo velho criado da casa, Adão, e os dois também fogem para a Floresta de Ardens. Deste ponto em diante (Ato II), a trama acontece em torno dos encontros e desencontros entre as personagens, como, por exemplo, quando Rosalinda - que está vestida de homem - encontra Orlando, por quem se apaixonou já no primeiro ato, mas não pode revelar o seu amor para não comprometer seu disfarce.

1.1. Primeiros ensaios: construindo um espaço de jogo orgânico

Na primeira parte do processo de criação, Daniel e eu mantivemos uma série de atividades com uma ordem pré-determinada - aquecimento individual, aquecimento

coletivo, jogo (queimada, ninja, pega-pega, entre outros), música (ensinávamos músicas para cantarmos em roda, o que ajudou também na criação de uma unidade de grupo) e improvisações.

Acredito que a consciência do próprio corpo e do corpo do outro, de sua *cinesfera* (RENGEL, 2003, p. 32) e seu peso seja de extrema importância para que o elenco possua uma conexão energética eficiente. Os aquecimentos individuais demandavam que os atores fizessem massagens em si mesmos. Com uma bolinha de borracha, eles esfregavam suas costas contra a parede, além das pernas, pés, braços e barriga, visando retirar possíveis tensões acumuladas ao longo o dia. Decorridas algumas semanas de ensaio, pedimos para que eles fizessem massagem uns nos outros, ainda com a bolinha de borracha, executando em seus colegas os movimentos que eles faziam em si mesmos. Ao final de um determinado ensaio, uma das atrizes comentou com o grupo sobre a importância destes momentos de atenção com o corpo. Ela nos falou sobre como esse tempo dedicado ao cuidado com as articulações e músculos tinha o poder de evitar lesões durante o trabalho e de realmente “trazer o corpo para o ensaio”, fazer com que corpo e mente estivessem "aqui e agora". Este foi, para mim, um dos primeiros indícios da presença de um “trabalho sensível” junto ao ator, pois nossa preocupação com o bem-estar do elenco antecipa a atenção qualificada que daríamos às suas necessidades durante o processo de criação. Lembrando que este é apenas um indício. Mais adiante, pretendo apresentar outros aspectos do processo que ajudam a definir (e ainda questionar) este termo.

Figura 1 – Massagem



Atrizes Carolina Diemer e Letícia Kleemann

Em seguida, Daniel e eu proporcionávamos momentos lúdicos no ensaio, para que os atores pudessem exercitar sua presença cênica colocando-se em estado de alerta sem se preocupar com a criação de personagens. A predisposição que os jogos suscitam em um elenco exercita seu jogo na cena colaborando com o trabalho de montagem. Segundo Viola Spolin, "atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz esse estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar" (SPOLIN, 2008, p. 17). Dentre as atividades realizadas (pega-pega, dança da cadeira, meia lua, jogos com bola etc.), o mais popular com este elenco foi o ninja. Em roda, todos devem erguer as mãos em posição de ataque e, com apenas um movimento, cada um em sua vez, tentar bater na mão de outro jogador. Quem tiver suas duas mãos acertadas pelo grupo é eliminado. Quem restar até o final do jogo, ganha. Acredito que o ninja contemple muitas funções para este processo de criação específico, que vão além de trabalhar a conexão de grupo: o controle corporal que ele exige exercita a limpeza de movimento e sua precisão, assim como o espírito de brincadeira próprio da comédia que ele desperta no elenco.

Ainda em busca de ferramentas para trabalhar a disposição para o jogo, procurei vídeos do grupo *Os Barbixas* na internet. Em nossos primeiros encontros, Daniel havia comentado que uma de suas referências para a condução deste trabalho era o programa *Whose line is this anyway*, que vai ao ar desde 1998 no Reino Unido e nos Estados Unidos (tendo sido apresentado na TV a cabo brasileira durante alguns anos). *Os Barbixas* têm jogos de improvisação muito semelhantes aos dos comediantes estadunidenses, portanto, achei pertinente usá-los como ponto de partida por estarem mais próximos às referências dos atores. Este estilo de trabalho (que consiste em realizar inúmeras rodadas de improvisações utilizando diferentes temas - previamente selecionados ou escolhidos na hora do jogo pelo público), mesmo tão diferente de nossa proposta de encenação, quando aplicado ao elenco da montagem trouxe uma dose de comicidade para as improvisações – o que, mais tarde, seria fundamental para a forma que o espetáculo viria a tomar. Esses jogos não exigiam nenhum conhecimento prévio do texto nem da elaboração de quaisquer personagens ou tipos, demandando apenas que os atores tivessem respostas rápidas ao que era pedido, trabalhando espontaneidade e reação. O jogo do troca, por exemplo, começava com os atores contando uma história qualquer. À medida que eles avançavam, seus colegas

diziam “troca” e eles deveriam mudar a última palavra que disseram por outra qualquer, mesmo que esta tirasse o sentido da história. O mais importante: não havia certo e errado nesta atividade. Eu acredito que a possibilidade iminente do erro, considerado como algo ruim, impede o elenco de se expor de forma a contribuir com o trabalho do ator e que, por outro lado, entender o erro como parte do processo de criação pode ser produtivo. Aqui, o *trabalho sensível* revela-se de outra forma: quando abraçamos o “erro” e conseguimos perceber o ator bem na nossa frente, tão humano quanto a personagem que ele irá interpretar. Esperar uma resposta certa do ator é esperar que ele adivinhe exatamente o que o encenador quer do trabalho. Por mais claro que o diretor seja ao descrever o que ele deseja, o ator sempre dará a sua interpretação (interpretação no sentido de absorver o que o diretor diz e entregar-lhe o seu ponto de vista). Eu acredito que o que o ator pode dar de espontâneo é melhor. Em suma, evitar o erro no processo orgânico é contraproducente.

A ideia era ver os atores “se virando”, tentando continuar a história de qualquer forma, mesmo que absurda. Quanto menos sentido a continuidade tivesse, mais engraçado poderia ser. E o riso do grupo daria força para que eles mergulhassem cada vez mais fundo no *nonsense*. Em uma das rodadas, uma das atrizes contava sobre o dia no qual ela cozinhou seu cartão da faculdade na panela com água quente. Ela trocou a palavra “cartão”, por “bolsa”, “tampa da panela” e “raposa”, esta última gerando mais comicidade do que as anteriores devido ao absurdo da resposta. A intenção desta proposta era exatamente essa: trazer respostas oriundas daquele momento do jogo onde não se sabe para onde ir.

Nesse sentido, o *nonsense corporal* também foi estimulado no grupo a partir de exercícios. A direção dava estímulos externos (comandos verbais) para que os atores realizassem movimentos que destoassem do senso comum. A ideia era que o movimento corporal conduzisse as ações, permitindo que o grupo acessasse movimentos que talvez não lhes fossem possíveis pelo excesso de racionalidade que nos é culturalmente imputado. A sociedade na qual estamos inseridos favorece, muitas vezes, o pensamento objetivo, deixando de lado todo um outro tipo de inteligência que se conecta mais com a subjetividade. O grupo, na atividade citada acima, deveria trabalhar a desconstrução deste molde ao qual somos submetidos tanto na escola como em outros locais de aprendizado, para que movimentos mais espontâneos pudessem vir à superfície de seus corpos.

Um dos comandos era para que o elenco se cumprimentasse. Todos caminhavam pelo espaço e se cumprimentavam ao cruzar uns pelos outros. Em seguida, eles deveriam cumprimentar-se com os pés, com o quadril, com a cabeça, assim com todas as partes do corpo que fosse possível. Cada um deles deveria interpretar esse comando de sua própria maneira, realizando-o da forma como lhe aprouvesse. Logo depois, pedíamos que eles repetissem os cumprimentos com uma energia feliz. Idiota de tão feliz. Que eles fizessem caretas, se jogassem no chão, pulassem de um lado para o outro, sem que nada disso produzisse sentido para a dramaturgia ou para a realidade. Fazer para libertar os corpos de quaisquer amarras sociais daquele momento. E, principalmente, estimular esse corpo que brinca e troca.

1.2. As improvisações livres

Nesta dinâmica, partíamos de jogos teatrais variados e improvisações sem temática específica para que os atores pudessem exercitar a relação cenicamente com seus colegas, já que vários deles ainda não tinham trabalhado juntos. Pequenas indicações eram dadas ao elenco no início da atividade, que era finalizada sem orientação. Eles começavam trabalhando sozinhos, criando elementos de jogo com os quais eles mesmos interagem; passados alguns minutos, voltavam sua atenção para os outros jogadores formando pequenos núcleos de integração. Decorridos trinta ou quarenta minutos de criação, dissolviam-se os núcleos e a interação do grupo era total. À medida que avançávamos nos ensaios, esse tempo foi diminuindo e logo de início eles já procuravam o contato com o coletivo. Nesta fase do trabalho, os estímulos externos eram muito precisos - pedíamos que explorassem todas as possibilidades de caminhadas que lhes fosse possível, além de movimentos com a coluna e os braços.

Realizamos exercícios nos quais fosse possível para os atores descobrir as possibilidades do seu corpo, do corpo do colega e a potência de todos os corpos juntos. Estas improvisações quase sempre terminavam com uma cena de cunho ritualístico, em que o elenco encontrava-se em roda realizando movimentos em uníssono ou circulando em torno de apenas um ator. Essa atitude demonstrava uma disposição para a realização de

cenar com o grupo todo, já que a interação entre todos ao mesmo tempo não era especificada nos comandos iniciais. Mais tarde, essa disposição seria fundamental para a criação da primeira e da última cena do espetáculo, que exigiram a presença de todos os atores (esta, uma cena de casamento entre as personagens principais e aquela uma cena de apresentação do elenco e introdução do espetáculo), bem como a cena da luta, na qual dois atores ficavam no centro e o restante formava um semicírculo em torno deles.

Figura 2 - Cena da luta



Fonte: Acervo do Grupo

Num exercício subsequente, era pedido a um dos atores que se colocasse em cena e contasse uma história que aconteceu com ele mesmo. Qualquer história de qualquer momento de sua vida. O relato em si era um trabalho de improvisação, que não iria para a cena, mas ajudaria o grupo a exercitar um tipo de atuação na qual os recursos provêm das vivências do ator. De acordo com Stanislavski, "havia em tudo uma sensação de veracidade e um sentimento de que vocês acreditavam em todos os objetivos físicos a que se propunham. Bem definidos e claros, a atenção de vocês estava nitidamente concentrada" (STANISLAVSKI, 2013, p. 167). Trazer os atores para junto da realidade que eles representavam é um dos pilares do método de Stanislávski. Nosso objetivo não era inserir o elenco na realidade desta comédia elisabetana, mas sim, buscar a verdade que havia nas histórias que eles nos contavam e trazer para a cena. O objetivo da proposta era que o grupo

acesse este sentimento do "real na cena", em que se propõe a contação de uma história verdadeira, com as palavras do ator e sem a busca por uma personagem.

Acredito que este momento ilustre de maneira eficaz mais um ponto que trago para este escrito com relação ao *trabalho sensível*. Desta vez não falo de horizontalidade no processo, mas sim, da busca pela essência do espetáculo no elenco. Na tentativa de ativar sensações e reações na pessoa do ator, temos uma atuação genuína, sem cinismo ou fingimento. Obviamente sei que o trabalho de ator requer muito treinamento, não é algo “natural”, mas a emoção precisa estar presente em algum nível para que nós possamos acreditar. Para ilustrar essa ideia da busca nas experiências de vida do ator como uma ferramenta potente de trabalho, trago um diálogo retirado dos extras do filme *A Tempestade*, dirigido por Julie Taymor, em que o ator Djimon Hounsou (Calibã) e a diretora falam um sobre o outro de maneira intercalada pela edição:

DJIMON – [...] O que me atraiu foi o fato de que eu já tinha visto, e era uma peça tão desafiante. E qualquer coisa que fosse de Shakespeare... esse é o meu quarto ou quinto idioma [...] Tendo nascido na África, crescido na França e depois ter vivido na América, alguns dos atributos do Calibã refletem um pouco na minha própria vida.

JULIE - Eu disse, Próspero é Próspera, é uma mulher da idade da Helen Mirren (71 anos) que poderá controlá-lo com seu bastão. Você é claramente mais musculoso, mais forte. Você poderia derrubá-la com uma mão, mas ela tem o poder, por que ela é uma feiticeira.

DJIMON - Vindo de um lugar como a África, já vi muitas mulheres nesse tipo de situação.

JULIE - E ele passou a me contar histórias incríveis de feitiçaria que ele mesmo tinha experienciado (TAYMOR, 2010).

Em seguida, o documentário mostra uma cena de ensaio sem o texto dramático, antes das gravações, na qual eles conversam:

JULIE - De que você tem que livrar-se, certo? Como vai tirar a feitiçaria dela de dentro?

DJIMON - Volta à minha cultura, sabe? Sim?

JULIE - Sim, por favor (TAYMOR, 2010).

Esta entrevista me fez pensar sobre a importância de trabalhar com referências pessoais dos atores não apenas no início do processo, mas ao longo de toda a construção da

encenação. As referências iniciais não se dissolvem à medida que a personagem é criada, mas sim, se fortalecem quando ator e diretor dão a devida atenção à elas. O trabalho com as histórias do elenco não foi desenvolvido, mas esta prática suscitou reflexões sobre como seria a criação das personagens se tivéssemos feito um paralelo entre suas histórias e as do elenco mais adiante no processo.

1.3. As improvisações direcionadas

Em um de nossos ensaios, começamos a trabalhar uma energia que lembra a realeza e o status social de nobreza. Acredito que, devido à grande influência do cinema estadunidense sobre a nossa cultura, quando solicitamos a busca dessa energia, os atores logo alinharam a coluna vertebral de maneira forçada e trouxeram uma leveza exagerada para os movimentos dos braços e da cabeça - é dessa forma que, de modo geral, pessoas da realeza são representadas pela grande mídia. Ao observar esta postura, percebi que mesmo sem estarem cientes disso, o elenco apoiava-se na prática de Arthur Lessac, que definiu as energias *Potency*, *Radiancy*, *Bouyancy* e *Inter-involvement*, aplicando-as ao treinamento do ator. Durante esse exercício, duas destas energias foram por eles exploradas:

Bouyancy é o estado energético em que é possível experimentar a ausência de peso e de esforço físico, como se o corpo estivesse carregado de oxigênio e fosse mais leve que o ar. É como um relaxamento ativo, diferente daquele relaxamento em que se sente o corpo pesado. O estado psicofísico relacionado com *bouyancy* caracteriza-se geralmente pela calma, serenidade, estabilidade e leveza. (LESSAC apud OLIVEIRA, 1978, p. 52, tradução da autora).

Em um ensaio de Maria Regina Tocchetto de Oliveira sobre Lessac, encontrei um parágrafo que ilustra de forma clara o que ocorreu naquele momento. De acordo com a autora, "segundo o treinamento Lessac, é possível manejar o uso da energia de *bouyancy* não só de forma voluntária, mas também como comportamento que emerge de forma instintiva para dar suporte, consistência, leveza e dinamismo à performance" (OLIVEIRA, 2013, p. 587), ou, em nosso caso, ao próprio ensaio/treinamento. Todos os atores desta montagem são atores que já tinham prática no teatro antes deste trabalho, logo, eles têm

recursos que emergem de acordo com os estímulos que eles recebem da direção - mesmo que esta não saiba quais recursos irão ser disponibilizados para a encenação.

Potency é o estado energético que configura a sensação de potência muscular. O evento familiar dessa energia é o espreguiçamento muscular acompanhado do bocejo sonoro, que vitaliza o corpo, alongando e relaxando a musculatura “[...] com uma sensação de impetuosa e profunda intensidade [...]” (LESSAC apud OLIVEIRA, 1978, p. 52, tradução da autora).

Ao alinhar a coluna, o tronco dos atores se enrijecia automaticamente para manter a postura ereta, ao passo que seus braços tornavam-se leves executando movimentos delicados e sutis. Esses dois tipos de qualidade de movimento lembram claramente as energias *Potency* e *Bouyancy*.

Retomando o trabalho de imaginação em seguida, pedimos para que o elenco imitasse os corpos de reis e rainhas, duques e duquesas. Não pedimos imitações “reais” (o objetivo não era copiar movimentos do príncipe Henry ou da duquesa de Cambridge), mas, sim, queríamos que eles acessassem o imaginário para trazer ao corpo a ideia que cada um tinha de príncipes e duquesas. É importante salientar que o objetivo era trazer as suas referências para o ensaio. Algo próximo da memória deles e com o que pudessem trabalhar. As referências dos atores são similares entre si em relação a esse tema: filmes de Hollywood que retratam o período em que Shakespeare viveu e imagens de livros didáticos de história.

Depois de alguns minutos, voltamos a pedir que eles se cumprimentassem com esse novo corpo, utilizando-se da postura que haviam adquirido durante o experimento. Logo após o início da interação do elenco, já se vislumbrou uma tentativa de troca com o coletivo, no qual os cumprimentos estendiam-se a duas, três pessoas ao mesmo tempo, utilizando falas para comunicação, mesmo que a indicação não tivesse sido dada. Em determinado momento, o diretor propôs um exercício - cada um dos atores deveria sentar-se no “trono” (uma cadeira da sala de ensaio) e os demais deveriam debochar dele pelas costas, fazer caretas e rir-se dele. Ao terminarmos a atividade com os deboches sendo realizados enquanto os atores se deslocavam no espaço, eles começaram a improvisar cenas, sem nenhuma interferência externa. Esse movimento independente realizado pelo

elenco era um de nossos objetivos como diretores - sua autonomia no palco nos dá muito material de composição, o que facilita bastante o trabalho do encenador e contribui para a noção de trabalho sensível onde o ator também conduz o momento, tomando à frente do espaço e levando o ensaio para onde ele acredita que vá render.

Nos ensaios que seguiram, nós passamos a conduzir algumas improvisações direcionadas para a temática do texto. Não necessariamente com o texto em si, mas com situações análogas que levavam os atores ao estado emocional que a cena pedia. A cena III do primeiro ato, por exemplo, nos mostra uma conversa entre Célia e Rosalinda, onde as primas falam sobre a luta recém presenciada por ambas. O assunto principal é o filho mais jovem do falecido Rolando de Boys, Orlando, por quem Rosalinda se apaixonou a primeira vista. Interrompendo a conversa das primas, chega Duque Frederico, que expulsa Rosalinda de sua corte sem maiores explicações. Para esta cena, realizamos uma improvisação cujo tema possuía algumas semelhanças com o texto dramático. Pedimos para dois atores se posicionarem no centro do palco e improvisarem uma conversa em que uma personagem fala para a outra sobre o seu amado. O local seria um ambiente de trabalho. Em seguida, o personagem do chefe é interpretado por um terceiro ator que demite a personagem apaixonada. O objetivo era que os atores trabalhassem a partir da tensão e a tristeza geradas pela demissão e a buscassem durante a montagem da cena com o texto de Shakespeare, no qual Rosalinda é banida da corte e ameaçada de morte. A partir deste momento se deu o início do trabalho com os desenhos das cenas.

2. SEGUNDA PARTE

2.1. Assistência de direção

Antes de prosseguir na sequência das atividades de ensaio realizadas para a montagem, apresento algumas considerações sobre minha participação dentro dela e sobre as funções do diretor e da assistência. Esta foi a minha segunda experiência em fazer uma assistência de direção. O início do processo é bem diferente do que quando se dirige algo seu, pois não tomamos a dianteira com o grupo, tampouco temos uma função pré-estabelecida na montagem. No primeiro dia de ensaio, tomei duas decisões que seguiriam comigo até o dia da apresentação: observar e anotar. Nas primeiras semanas, senti-me um pouco “sem função”. Logo, observar e anotar me dariam duas coisas que eu julgava importantes para fazer – assim, Daniel teria um relato de todos os ensaios que ele conduziu e eu teria material de estudo para futuras montagens. Assim se deu até o oitavo ensaio, o qual pedi para conduzir sozinha. Elaborei um ensaio baseando-me nos exercícios que Daniel já tinha realizado e em técnicas de improvisação e jogo que eu acreditava que condiziam com o que estava sendo feito. Sempre tive muita liberdade para introduzir atividades com o elenco; mesmo assim, decidi seguir o molde dos ensaios anteriores para não correr o risco de romper com a linearidade do processo logo no início. Como este ensaio foi muito parecido com os que o diretor havia proposto anteriormente, ele foi bem aceito pelo elenco, pois os encontros já recebiam elogios dos atores.

Em seguida pedi para conduzir mais um ensaio e, nesse momento, recebi a proposta de conduzir um ensaio por semana. Fiquei bem apreensiva, mas aceitei. Seria bom ter uma experiência maior de condução com o grupo, pois no segundo semestre o diretor se ausentaria de um ensaio por semana, os quais eu teria de conduzir sozinha. Eu ficava bem nervosa e chateada quando os ensaios não davam certo, o que acontecia, muitas vezes, por eu não conseguir expressar algumas ideias com clareza. Como no ensaio em que, depois de vários minutos de exercícios que exploravam diferentes tipos de caminhada, a sugestão era que o elenco dialogasse, utilizando-se da fala para comunicar-se, mantendo o formato corporal desenvolvido durante a atividade. A partir deste momento, a ideia era que gradativamente os atores passassem a improvisar uma cena com o elenco todo. Mas não aconteceu. Eu não queria dizer para eles "improvisem uma cena agora!", pois acredito que

sob esta indicação, muitos deles não saberiam como continuar, isso traria sua espontaneidade. Tentei por diversas vezes estimulá-los a improvisar, sem sucesso. Em determinado momento, pedi a intervenção do diretor, que terminou de conduzir o exercício e conseguiu que eles começassem uma improvisação.

À medida que o tempo foi passando, entretanto, eu consegui organizar ensaios com andamento e caráter próprio, que eram mais independentes dos ensaios que Daniel realizava. Era um espaço onde eu tinha maior habilidade para me articular e, a partir de então, passei a me apropriar melhor das minhas novas funções como assistente de direção.

Para esse processo, a convergência do trabalho do diretor e do assistente de direção foi fundamental. A partir do mês de agosto, Daniel passou a dar aula em outra cidade, tendo que se ausentar três dias por semana que coincidiam com um dia de ensaio. Minha maior preocupação a partir daquele momento (e a preocupação de todos os atores) era com os desenhos de cena. Os desenhos feitos nos ensaios com o diretor seriam alterados nos ensaios conduzidos por mim? Os desenhos que eu fiz com os atores seriam alterados nos ensaios que Daniel conduzia? Quantas vezes o elenco teria de marcar uma cena já que diretor e assistente de direção estavam trabalhando em horários diferentes? Para que não enfrentássemos nenhum problema do gênero, Daniel e eu deixamos acordado juntamente com os atores que a palavra final das marcações seria dele, e que eu faria marcações com os atores num dia e ele poderia afinar e finalizar a marcação em um ensaio no qual estivesse presente, realizando mudanças drásticas se necessário. Eu desenhava, ele polia, alterava e nós dois finalizávamos nas passadas da peça toda, na reta final do processo. Quando nós precisávamos desenhar em um dia no qual diretor e assistente estavam, dividíamos a sala de ensaio e cada um de nós realizava a marcação de uma cena.

Figura 3 - O caderno



Fonte: Acervo do Grupo.

Antes da estreia, eu sempre me perguntava: “qual será a minha contribuição para esse processo?”, “o que eu posso trazer de único para a montagem? Algo que só eu poderia levar.” “O Caderno” foi uma iniciativa que conheci em 2013, durante a disciplina de Atelier de Montagem. Minha colega, Karine Paz, trouxe um caderno para o nosso grupo de trabalho. O objetivo era escrever nossas impressões sobre o processo, nossos medos, insatisfações, expectativas, descobertas etc. No *Como Gostais*, o Caderno tomou uma proporção muito maior. Ele acabou se tornando uma forma de incentivo ao trabalho e de aproximação do grupo. Muitas coisas de cunhos muito diferentes foram escritas - de impressões sobre as personagens e o trabalho de ator à receita de bolo de maçã, passando por fotos do elenco e memes da internet. Com um barbante, o diretor amarrou um bonequinho do Shakespeare no caderno. Alguns dias depois, começamos a tirar fotos dele tomando chá ou tomando sol e nos enviar pelo celular. Dentro de duas ou três semanas, nós criamos contas em redes sociais para o Pequeno Shakespeare (nome que demos ao bonequinho) e convidávamos pessoas para conhecerem o grupo e ficarem atualizadas em relação aos nossos ensaios e ao *crowdfunding* que organizamos. Essas iniciativas tiveram um efeito positivo estrondoso, pois elas permitiram que todos os componentes do grupo se envolvessem no projeto de outras formas que não apenas ensaiando quatro vezes por semana (às vezes cinco). Apropriar-se do projeto em outras esferas nem sempre é possível em muitas montagens, e, quando isso acontece, geralmente é por falta de recurso do grupo, daí segue-se atores tomando conta da produção e da assessoria de imprensa também, o que

pode ser muito cansativo. Nesse caso, foi importante, pois nós nos divertíamos muito atualizando páginas da internet e tirando fotos do Pequeno Shakespeare. Momentos lúdicos são fundamentais, a meu ver, em um processo de criação e ajudam a criar as condições para que um *trabalho sensível* possa ser realizado. Quando todos os integrantes do grupo tem uma função em comum (no caso a atualização das páginas e o fazer das fotos do Pequeno Shakespeare), 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. Obviamente, trabalhos no teatro não exigem que todos os atores diretores e técnicos sejam grandes amigos para que a comunicação seja eficiente. Mas 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. Esses momentos com o Pequeno Shakespeare em particular tiveram uma importância que foi além da coesão do grupo - as fotos serviram como um meio eficaz de divulgação do espetáculo.

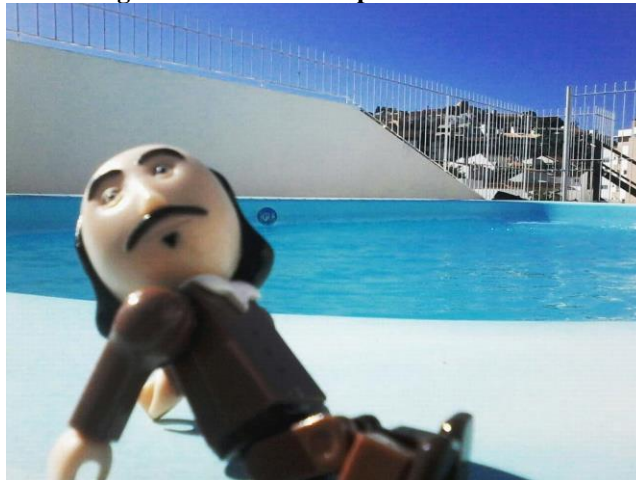
Abaixo, seguem fotos postadas em redes sociais e atualizações realizadas pelos atores, direção e produção:

Figura 4 - A caminho de Florianópolis



Fonte: Acervo do Grupo.

Figura 5 - Em Florianópolis



Fonte: Acervo do Grupo.

Tudo se tornou um tanto mais fácil por que esse é um grupo cujos integrantes compram as ideias uns dos outros, e também porque aos poucos conseguimos instaurar um ambiente no qual a atenção para com o outro, o olhar generoso em relação ao colega, tinha espaço. Nossas propostas ganhavam vida, eram transformadas, adaptadas. Isso se reflete também na construção de cenas. Um dos momentos que exemplificam isso foi o que fizemos em uma passagem da dramaturgia onde Olivério, irmão mais velho de Orlando (amado de Rosalinda), conta para Célia e Ganimedes (Rosalinda disfarçada de homem) que Orlando foi atacado por uma leoa na tentativa de salvá-lo da fera. Ele nos narra a história do momento em que Orlando está a caminho de uma refeição com o Duque Sênior até a hora em que seu braço é ferido pela leoa, descrevendo diversos detalhes. Esta cena foi construída para ser apenas narrada, como na dramaturgia original. Entretanto um dos atores levantou a possibilidade de nós contarmos essa história atrás da narração - fisicamente atrás, no caso, enquanto três atores narravam a história na parte direita da frente do palco, o restante do elenco fazia uma encenação cômica atrás, sem falas, utilizando-se apenas das palavras narradas do texto. Nós fomos entrando em cena como se tudo fosse uma grande brincadeira, debochando de nossas próprias ações, sem nos importar muito com técnica nem com presença cênica (como incentivado pelo diretor nos primeiros ensaios).

Divertimo-nos bastante e no final da “brincadeira”, o diretor disse que com alguns ajustes a cena poderia ficar como nós havíamos criado (me coloco ao lado dos atores neste relato, pois fiz parte do desenho no ensaio e da execução da cena nas apresentações).

A cena descrita acima foi resultado de uma série de fatores que associo à interferência do diretor. Uma de suas funções, a meu ver, é criar um ambiente de trabalho propício não apenas para o exercício da criatividade, mas também para o convívio e o entendimento do elenco. Essa cena surgiu de um momento divertido. Todos nós brincamos, improvisamos um pouco e ela se desenhou. Identifico neste momento também vestígios do que eu acredito ser um trabalho sensível: estimular a criação livre e incentivá-la valorizando-a. A seguir, disserto sobre o desenho das outras cenas, que são resultado de outros fatores descritos mais adiante.

2.2. Desenhos de cena e sua criação com estímulos extratexto

Uma das primeiras cenas a ter sua estrutura definida foi aquela em que Rosalinda é banida da corte por Duque Frederico, seu tio (Ato I, Cena III). Na primeira tentativa, improvisamos uma discussão entre um empregador e duas trabalhadoras distraídas, como já explicado anteriormente, para estabelecer o clima de opressão que a cena exige. Com a base dos movimentos da cena já encaminhada, começamos a introduzir o tema do diálogo que está na dramaturgia. Em seguida, os atores improvisaram as falas e uma movimentação mais detalhada até que o desenho ficasse “pronto” para o encaixe do texto dramático. Esse formato de montagem foi predominante nesta fase do processo de criação; trabalhávamos a partir de assuntos análogos aos abordados nas cenas e definíamos seu desenho com o resultado das improvisações.

No início desta fase, os atores não sabiam quais eram as cenas que eles estavam desenhando. Dois ou três voluntários iam para o palco, onde a situação era dada - sempre análoga à do texto - e eles improvisavam uma cena. Caso a improvisação mostrasse algo interessante, a direção fazia algumas observações e o ator seguia naquela linha, e era pedido que ele repetisse algumas das ações. Caso contrário, indicávamos outros dois ou três atores para entrar em cena, como se fosse o rodízio de um jogo como o dos *Barbixas* ou o do

Whose line is this anyway. Ao longo do trabalho, procurávamos gestos que pudessem se encaixar com a cena que tínhamos em mente. Semanas mais tarde, descobrimos que o elenco ficava tentando adivinhar qual cena estávamos desenhando e que isso virou uma espécie de brincadeira entre eles. Após a escolha de cada ator para uma personagem, passamos a desenhar as cenas com os atores designados para tal, e já adiantávamos o que seria feito, mesmo mantendo o formato de construir as cenas com temas análogos.

Tendo em vista a dificuldade que a linguagem do texto de Shakespeare apresenta ao grupo (entre outras razões já apresentadas), o diretor e eu optamos por abordar sua temática partindo de outros recursos que não as palavras do autor. Denomino agora esta prática como *ferramentas extratexto*, apesar de descrever a forma como foi abordada já ao final da primeira parte deste escrito e retomá-la brevemente logo acima. Abaixo, outro exemplo de criação de cena que podem ilustrar meu ponto de vista.

A prática de estimular o ator a partir de ferramentas extratexto foi recorrente nos ensaios para as gravações do filme de Julie Taymor citado anteriormente. Enquanto nós buscávamos, juntamente com os atores, as intenções da cena através de situações diferentes das do texto, a diretora traz sua interpretação das emoções da personagem e entrega ao ator, permitindo que ele busque sua própria interpretação. Trazendo novamente essa referência, transcrevo um diálogo entre Taymor e um de seus atores em que ela dá essas indicações de estado emocional do personagem para que o ator, a partir disso, criasse imagens corporais.

Em uma cena do documentário que apresenta um ensaio da cena na qual Trínculo (o bobo da peça *A Tempestade*) encontra Calibã (o bufão) e pensa em levá-lo embora da ilha para vendê-lo em na cidade, temos o seguinte diálogo entre a diretora e o ator:

JULIE - Aquele momento em que você dá-se conta do prêmio que isso pode ser.

RUSSEL BRAND - Eu estaria deitado e rolando. Faria fortuna disso. Olhe para ele. É lindo. Coisa nojenta, linda, sexy, esquisita.

JULIE - E aí o tipo de cinismo sobre o que rende dinheiro.

RUSSEL BRAND - Qualquer coisa me faria um milionário se for estranho, maluco, nojento. Adoram. Tudo o que é esquisito, bizarro, pervertidos sexuais recalçados. Qualquer coisa que represente a sujeira interior que sentem dentro de si [...] Eles dariam todas as suas economias (TAYMOR, 2010).

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. Em um desses momentos de construção de imagem, passei a compreender melhor o sentido de trabalhar a partir das necessidades do ator. Na cena que apresenta Febe e Sílvia (dois camponeses), Thainan Rocha, o ator com o papel de Sílvia, dava o seu texto muito rápido. Por mais que eu lhe pedisse para desacelerar, ele parecia não conseguir, por algum motivo. 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 vai '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 Sílvia está tão cego de paixão que ele degusta cada palavra dirigida para a Febe. Vamos tentar assim?". Trazer referências que consigam atingir outros níveis de percepção do ator fazendo com que ele perceba uma cena ou uma fala de maneira diferenciada pode contribuir bastante para uma criação. Depois de duas ou três tentativas, conseguimos fazer com que ele desacelerasse o texto, deixando-o claro para ser compreendido pelo público.

Quando reflito sobre esse momento, penso que ator e diretor precisam ser adaptáveis para que se chegue a um acordo de trabalho. Já trabalhei com atores que precisavam de uma voz firme de comando; mesmo sem esse perfil, tentei mostrar dureza e certeza durante os ensaios com estes atores. Outros já precisam de uma palavra de incentivo, não produzindo com críticas como "está ruim, faça de novo". Precisavam de algo como "quem sabe NÓS não tentamos de outra forma". O diretor precisa encontrar a melhor forma possível para conduzir o ator, que também precisa estar aberto ao que o diretor propõe. No meu entendimento essa generosidade derivada da escuta é indispensável para o exercício do que eu acredito ser o trabalho sensível.

2.3. Cena final: a mesma criação extratexto com ferramentas diferentes

A cena final (anterior à cena do epílogo) teve uma construção diferente das demais, pois ela não estava dentro da dramaturgia. A ideia era que o espetáculo acabasse como uma grande festa, celebrando a vida e a felicidade. Nós (lembrando que nesta fase eu me incluí como atriz na montagem) ensaiamos uma dança típica portuguesa e uma dança celta durante algumas semanas, mas elas não se encaixavam com o restante da cena, então, acabamos desistindo dessas coreografias. Planejávamos realizá-las em função da conexão cultural que as danças antigas europeias têm com o texto, mas acabou não funcionando.

Em um dos ensaios, o diretor pediu para que nós nos dividíssemos em duplas e dançássemos juntos. Ele colocou a música *Alegria* do Circo de Soleil e nos deixou dançar; em seguida, pediu para nós repetirmos os movimentos que havíamos gostado mais. Apresentamos esta sequência em roda, dois de cada vez dentro do círculo fechado. Alguns dias depois, retomamos as sequências e, para a nossa surpresa, nos foi pedido que misturássemos todas as ações e nos colocássemos com uma nova dupla - os parceiros correspondentes aos casais das personagens que interpretávamos. A cena seria como uma apresentação dos casais para o público, terminando com Orlando e Rosalinda no final. No desenho desta cena, deixamos os nossos corpos se conectarem com a música e mergulhamos no momento lúdico e de liberdade que nos foi proporcionado. Qualquer movimento era válido.

Ao assistir *Pina*, uma das cenas sobre a construção da coreografia do espetáculo *Lua Cheia* prendeu minha atenção. Em depoimento, o dançarino da companhia dirigida pela coreógrafa Pina Bausch nos conta que “para a peça *Lua Cheia* ela me pediu um movimento relacionado com 'alegria'. Alegria ou o prazer do movimento. Era uma linda pergunta, me inspirava. Lembro que apresentei o movimento e com ele Pina criou uma cena da peça” (WENDERS, 2012). A “pergunta” que Daniel fez não foi exatamente para nós, seus atores, mas para nossos corpos. O que essa música causa nos corpos de vocês? A pergunta foi feita no instante em que ele colocou a música e nos deixou explorar esse sentimento.

O resultado final funcionou. Realizamos movimentos que havíamos criado com

nossa dupla original e movimentos que nosso colega criara com a dupla dele intercalados em uma sequência que representasse as personagens que estavam dançando naquele momento. Para Orlando e Rosalinda, a ação principal era de esconde-esconde: Franciele Aguiar (Rosalinda) se escondia atrás do restante do elenco enquanto Anderson Sales (Orlando) a procurava. Ação que fazia clara referência ao fato de Rosalinda ter se escondido de Orlando atrás de um disfarce de homem por duas horas de montagem. O seu reencontro no final do espetáculo com a revelação de Rosalinda também foi registrado quando a atriz impulsionou seu corpo em direção ao ator que a segurou como naqueles filmes de encontros românticos na praia onde a mocinha se joga nos braços do galã.

Figura 6 - Cena final



Fonte: Acervo do Grupo.

2.4. Cena da luta

Primeira cena a ser construída e finalizada, ela se parece um pouco mais com a cena de *Lua Cheia* no seu modo de criação, pois ao invés de música, ganhamos dois verbos de ação para trabalhar - *brigar* e *torcer* (*torcida em favor de alguém*). O que a torna diferente é que os verbos estão diretamente ligados a ações da cena, enquanto “alegria” não tinha relação direta com a dramaturgia do espetáculo de Pina Bausch. Ao final do primeiro mês de ensaio nós já tínhamos a cena da luta quase pronta. No dia em que começamos a desenhá-la, Daniel pediu para dois atores do elenco improvisarem uma briga de rua e para

que os outros assistissem e vibrassem em torno deles, formando uma meia lua virada de costas para o público. O rascunho da cena ficou pronto em 30 minutos - por rascunho, eu me refiro à marcação básica dos atores no palco. Escolhemos alguns movimentos dos atores que estavam lutando e deixamos o público (da luta) improvisar sua torcida, exceto pela marcação dos macaquinhos (quando as três meninas do elenco viram-se para a plateia - uma com os olhos fechados, outra com as orelhas encobertas pelas mãos e a terceira com a boca também encoberta pelas mãos).

Dar um estímulo ao ator e deixá-lo criar a partir dele. Não posso defender uma fórmula correta para dirigir um espetáculo, pois fazê-lo vai contra minha ideia de que, na arte, certo e errado são relativos. De acordo com a encenadora Anne Bogart, "[...] a única coisa que posso oferecer de verdade a um ator, é a minha atenção [...]" (BOGART, 2009, p. 31). Apreendo essa frase de forma ampla e penso que essa atenção não se baseia apenas em observar o ator na sala de ensaio - é a atenção da percepção, do estímulo correto que se pode dar a eles depois de perceber suas necessidades, de "corrigir" no momento certo e de deixá-los criar quando é preciso. Revendo o documentário sobre Pina Basch, ouço nos depoimentos de seus dançarinos que ela tinha essa sensibilidade precisa; ela sabia o que dizer, o que eles precisavam ouvir. Mas e se o diretor não souber o que os atores precisam? Se mesmo depois de observar durante horas, dias, semanas de ensaio? Então, nós procuramos com eles.

Assim como saber o que estamos fazendo na hora de encenar um espetáculo é parte inerente do trabalho do diretor, não sabê-lo também o é. Não saber em qual direção estamos indo nos permite descobrir, e o caminho para a descoberta é uma das possibilidades de trabalho com direção teatral. Percebo também que admitir que não sabemos qual será o próximo passo (tanto ator como diretor) também é uma forma de trabalho sensível, pois demonstra genuinamente o humano e isso conecta ambos. Além de permitir que todo o grupo se empenhe em descobrir uma solução, possibilitando a comunicação horizontal que cito na introdução. Quando a montagem tem um problema, todos precisam estar empenhados em resolvê-lo. Atores e diretores, sem distinção.

Durante nosso 14º ensaio, o qual eu conduzi sozinha e o diretor observou, propus um trabalho para ativar a imaginação dos atores. Primeiro criei uma atmosfera de

felicidade, pedindo para que eles imaginassem que acordaram em um dia com muito sol, com tempo ameno e cheios de disposição. Feito isso, dei a eles algumas ações para que trabalhassem - cheirar as flores, cumprimentar os colegas como se estivessem andando em uma rua. Em seguida, pedi para que eles agissem como se estivessem apaixonados por um de seus colegas de cena e para que improvisassem em duplas (e um trio) a partir dessa proposta. Não me senti totalmente segura ao longo deste exercício, pois me parecia que os atores estavam um pouco perdidos apesar das instruções terem sido muito claras. Mesmo insegura, decidi seguir com as atividades, visto que em experiências anteriores aprendi a insistir ao menos um pouco em propostas que parecem dar errado em um primeiro momento.

Em minhas primeiras tentativas de direção, era comum desistir dessas propostas logo no começo - foi assim no meu atelier de montagem por vários ensaios e na disciplina de Fundamentos da Dramaturgia do Encenador. No livro *A preparação do diretor*, a diretora Anne Bogart discute exatamente este ponto no trabalho do diretor: a insegurança. Para ela é necessário que se tome decisões mesmo sem ter certeza do caminho que estamos seguindo, "[...] mesmo que não saiba em que ângulo a cadeira deve estar no palco, tento agir de maneira decidida. Faço o melhor que posso. Tomo decisões antes de estar pronta. É a tentativa de articular que é heroica e indispensável ao mesmo tempo" (BOGART, 2009, p. 54). É importante que mesmo na insegurança, decisões em relação às marcações e às propostas de exercícios sejam tomadas, para que assim tenhamos ao um ponto de partida.

Essa função do diretor de *decidir* vai de encontro à proposta de trabalho sensível que visa justamente compartilhar decisões. Entretanto, acredito também que o olhar de fora do diretor seja mais qualificado para tomar certas decisões no que tange o quadro da cena - se um ator está cobrindo outro, ou se alguma marcação se torna esteticamente desagradável, o ator fisicamente não consegue enxergar. Então, nesse momento, voltamos à divisão ator/diretor? Honestamente, não sei a resposta. Mas de acordo com a forma com que eu venho trabalhando, estas decisões do olhar de fora funcionam

Ao final da atividade descrita mais acima, conversei com um dos atores individualmente - Bruno Cardoso, ator com quem eu já tinha trabalhado um ano antes e com quem me senti à vontade para expor essa insegurança - e ele me disse que o exercício

foi muito bom para que eles trabalhassem a atmosfera romântica da peça e que de fato a questão da imaginação era pertinente para aquele momento do processo, quando ainda não tínhamos entrado no texto.

A maioria das cenas desenhadas na segunda fase do trabalho foram modificadas parcial ou completamente. O que precisávamos era de um esqueleto, de uma base para construir ações que surgissem de uma compreensão maior do texto. Ao “encaixarmos” desenho e texto na reta final do processo de montagem, muitos movimentos e intenções se perderam devido à complexidade e ao tamanho das falas dos atores. Nesse momento, foi necessária a reelaboração de muitas das cenas.

3. TERCEIRA PARTE

"O mundo é um palco, e todos os homens e mulheres, apenas atores".

William Shakespeare

Na primeira reunião que tive com Daniel - quando fui convidada para participar da montagem, em fevereiro de 2016 -, ele estava dividido entre encenar *Como Gostais ou Trabalhos de Amor Perdidos*. Antes do início dos ensaios, tivemos alguns encontros de direção para que eu ficasse a par das ideias sobre a encenação, o treinamento dos atores e para que nós pudéssemos discutir impressões sobre o texto. A tradução escolhida foi a de Carlos Alberto Nunes, pois ela contém parte da poesia encontrada na tradução de Bárbara Heliadora e da prosa, como podemos encontrar no trabalho de Beatriz Viégas Faria. No entanto, essa prosa do trabalho de Nunes é um pouco mais complexa devido ao vocabulário utilizado (o texto possui inúmeros termos em mesóclises e diversos verbos na segunda pessoa no plural - "Dizem que sois um sujeito melancólico"; "Deus vos guarde, se vos pondeis a falar em versos brancos" que causa mais estranhamento e distanciamento ao ouvido contemporâneo e dificulta a fluidez e a escuta do texto.

Esta é uma montagem onde o texto falado é fundamental para a compreensão da ação. Ele possui inúmeros termos que perdem um pouco de seu sentido devido ao distanciamento temporal e à tradução:

LE BEAU - Linda princesa, perdestes um ótimo divertimento.

CÉLIA - Divertimento! De que cor?

LE BEAU - De que cor, senhora? Como responder-vos?

ROSALINDA - Como quiserem o Espírito e a Fortuna! (SHAKESPEARE, 1955, p. 23).

No caso, Espírito e Fortuna são elementos da mitologia clássica. Reinterpretados pelo renascimento cultural vigente do período em que a peça foi escrita, ainda possuíam a mesma essência de significado, Espírito representando a entidade religiosa (santos ou Deus cristão) e o temperamento de cada pessoa e Fortuna a sorte, o destino.

Percebemos que havia muitas dessas piadas e trocadilhos, o que dificultava a

compreensão da história e atrapalhava nossa tentativa de gerar o ritmo que uma comédia precisa para acontecer. Os atores aos poucos criaram bloqueio com alguns trechos que julgavam desnecessários, propondo por vezes, o corte de cenas inteiras da dramaturgia. Com a aproximação da data de estreia e sem uma solução que mantivesse as passagens no resultado final, o diretor me passou o texto para eu sugerisse alguns cortes, como ele também o fez; em seguida, reunimos os atores para anunciar as propostas do que ficaria de fora e para saber deles o que achavam que deveria ficar ou sair.

Como a edição utilizada é muito antiga e contém palavras às quais já não estamos habituados, o texto foi revisado para substituir termos em desuso:

SÍLVIO - Poupai-me, doce Febe, êsse desprêzo;
vosso amor recusai-me, mas fazei-o
sem agrura. O verdugo a que o espetáculo
da morte o peito endureceu [...]. (SHAKESPEARE, 1955, p. 75)

No trecho acima, substituímos *verdugo* por *carrasco*.

A primeira ideia era montar o texto na íntegra, pois o projeto previa oferecer ao público uma experiência com a linguagem rebuscada e enfrentar o desafio de montar Shakespeare com todos os seus 'vós' e suas mesóclises foi um dos objetivos de Daniel como diretor. Essa decisão acarretou um trabalho em dobro, pois além de decorar o texto, encaixá-lo nas ações e fazer-se ouvir num teatro grande como o da PUCRS, houve um trabalho de pesquisa para o entendimento de diversas passagens, o que eu acredito que tenha levado os atores a uma apropriação mais completa tanto da dramaturgia quanto das personagens.

3.1. Trabalho de pesquisa corporal com o texto

Quando o ator demonstra alguma dificuldade com o texto ou com a personagem, acredito que seja função do diretor encontrar a solução juntamente com o elenco. Nesta montagem, o texto foi um dos obstáculos mais difíceis de enfrentar.

Em determinado momento da criação, quando os atores tinham o texto parcialmente decorado, o trabalho era dar vida às falas, encontrar as nuances ao dizer as falas das

maneiras mais variadas que fosse possível. Todos nós encontramos dificuldade nesta fase do trabalho devido ao fato de termos nas mãos um texto que, mesmo com cortes e substituição de palavras, ainda era rebuscado em demasia. No intuito de contribuir na resolução desta questão, elaborei dois ensaios voltados para a exploração do texto. Conforme mencionado acima, uma das indicações do diretor para mim ao longo do processo foi que nós não deixássemos os atores "brigarem" com o texto. Até alguns meses atrás, essa indicação ainda me era confusa, pois eu não conseguia enxergar um senso prático na frase. Depois destas atividades, compreendi que o objetivo da direção era conduzir os atores através do texto de maneira que eles não criassem um bloqueio com as palavras, para que elas se tornassem o mais cotidianas possível. Para lidar com essa dificuldade, pensei nas seguintes práticas:

Ensaio 1 - Explorar o texto com o corpo/marionete: pedi para que os atores se reunissem em duplas, com colegas com os quais contracenam bastante. Um dos integrantes da dupla deveria deixar o seu corpo tenso o suficiente para se manter de pé enquanto se deixava mover pela intervenção de seu colega, que o carregava, puxava, empurrava, levava e trazia de um lado para o outro, impulsionando-o em diferentes direções, enquanto ele dava o seu texto. O objetivo era que eles se deixassem contagiar pelo movimento e que isso influenciasse sua maneira de dizer o texto.

Ensaio 2 - Ilhas de Intenções: dividi a sala de ensaio em quatro espaços. O espaço da raiva (no qual os atores davam o texto como se a personagem estivesse furiosa), o espaço da criança (onde a intenção era agir e falar imitando uma criança pequena), o do musical (onde eles inventavam melodias para o seu texto e assim davam as falas) e o da voz fina e grossa (no qual eles variavam seu tom de voz do agudo para o grave constantemente enquanto davam seu texto). O objetivo era passar o primeiro ato todo da peça variando entre estes espaços. Nesse momento, a marcação não era importante; eu queria apenas explorar as possibilidades vocais deles. O objetivo era que eles explorassem o máximo possível cada uma das intenções, procurando diferentes formas de dizer o mesmo texto.

Este é um ponto importante do processo e se relaciona diretamente com o trabalho de texto realizado - nosso objetivo, como já mencionado, era que os atores encontrassem a intenção do texto antes de decorá-lo. Queríamos que eles explorassem, através da

improvisação, a essência da cena e as diversas formas de expressar os sentimentos contidos nela antes de estudar as falas. De acordo com Julie Taymor em entrevista do *making of* de *A Tempestade*,

...em meu trabalho sempre lido com improvisação. Pois ela libera o ator. O ator pega a essência do que o seu personagem é. Eles pegam a história e improvisam as palavras. Isso significa que quando retornam a Shakespeare, compreendem o subtexto. Tomam posse do texto (TAYMOR, 2010).

Após a finalização do trabalho com os desenhos de cena, o próximo passo seria encaixar o texto nas ações, para que pudéssemos completar o espetáculo. Esta fase acarretou diversas mudanças tanto nas marcações como no próprio texto, que foi gradativamente alterado para se adaptar à encenação. Quanto ao objetivo da direção de que os atores não 'brigassem' com o texto não obtivemos sucesso, pois o nervosismo do grupo era maior do que poderíamos prever. Nesse momento, observando a dificuldade que eles tinham em realizar variações de tons de voz e de brincar com as intenções para explorar novas possibilidades, propus o exercício da marionete e das ilhas de intenção (já mencionados anteriormente). Eu esperava que as movimentações imprevistas, maior objetivo desses jogos, pudessem trazer novas formas para a fala - além de voltar a trabalhar a confiança no colega com quem ele contracenava. Um espaço de experimentação naquela altura da montagem foi essencial. Aquele era o momento de trabalhar as falas já decoradas, de torná-las propriedade do ator. Isso também se configura como trabalho sensível na medida em que nós partimos da dificuldade do grupo de trabalhar com o texto para incorporar duas atividades ao processo de criação. Estas atividades além de ajudar na apropriação do texto pelo elenco, exercitaram sua criatividade explorando novas formas de dizer falas que já estavam definidas.

3.2. Cortes e adaptações

A ideia inicial do projeto era montar o texto na íntegra, tal qual a tradução que nós escolhemos. Durante o processo de criação, no entanto, modificamos algumas palavras, trocamos algumas frases de lugar para que o texto se adaptasse à encenação. Na reta final do processo, percebemos que o espetáculo estava muito longo e corria o risco de ficar cansativo para o público. Além disso, algumas das cenas não eram totalmente necessárias

para contar a história (a cena em que o bobo conversa com os pajens/músicos, por exemplo, servia apenas para que os atores elisabetanos trocassem de figurino). Pela primeira vez, houve uma divergência de opinião entre a direção e a assistência: o diretor queria manter certas falas e cenas que eu preferia retirar. Em vista disso, abrimos para os atores nos ajudarem a decidir o que poderia sair. Mas eles mesmos recusaram. Seriam doze pessoas para decidir o que fica e o que sai no texto, e nós não tínhamos tempo hábil para avaliar a opinião de todos eles. Daniel, então, assinalou as partes do texto que ele concordava em retirar e me passou a cópia, para que eu fizesse o mesmo. Sem discutir sobre as partes que discordávamos, levamos para os atores, que neste momento também opinaram sobre o que deveria ficar ou sair, e cortamos tudo o que cada um havia marcado. Nós dois concordávamos que o espetáculo precisava de um procedimento drástico de corte em relação ao texto, logo, retiramos tanto partes que ainda não haviam sido decoradas pelos atores quando cenas que já estavam quase prontas. Esta atitude trouxe o ritmo mais ágil que o espetáculo precisava para acontecer, retirando as partes que julgávamos mais lentas ou sem necessidade para o andamento da história.

É interessante pensar nesta fase como nossa entrada no texto. Foi a partir dela que começamos a entender o espetáculo como todo e o humano de cada uma das personagens. Posso observar tanto na leitura quanto na encenação da peça o caráter humano destas figuras cujos sentimentos, mesmo descritos há mais de 300 anos nos são tão próximos. A maneira como este trabalho foi conduzido possibilitou que os atores encontrassem em si mesmos estes sentimentos e os transpusessem para a cena. Os nossos esforços, afinal, tinham este objetivo: suscitar o sentimento humano no ator para que este suscitasse o sentimento humano no espectador. E trazer um pouco de alegria para estes tempos (de golpe) difíceis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O recurso humano é a essência do teatro e ao mesmo tempo, sua maior dificuldade. Acredito que para um diretor de ator, aprender a trabalhar com cada pessoa ao longo de sua carreira é ao mesmo tempo um presente e uma cruz. Esta experiência como assistente de direção me mostrou que ser diretor de ator significa reaprender a trabalhar todos os dias.

Ao final de cada processo de criação que conduzi até o ano passado, eu tinha a sensação de ter aprendido tudo o que um diretor precisa saber. Tive de lidar com situações muito ruins como quando eu não soube o que fazer com os atores no meio de um ensaio ou quando o ator desistiu do espetáculo duas semanas antes da estreia. É difícil chegar à conclusão de que nunca estaremos prontos. Mas ao mesmo tempo é revigorante ter a certeza de sempre descobrir novas possibilidades a cada processo de criação.

Um exemplo claro disso é que percebi o estímulo extratexto como algo efetivamente relevante para a minha pesquisa já na reta final do processo de escrita deste texto. Ele atravessou toda a montagem de *Como Gostais* e, mesmo assim, não o entendi como um *modus operandi* da direção até a escrita destas considerações. O motivo, creio, é justamente o fato de ele estar atrelado ao que eu entendo por trabalho sensível - que é o tema principal deste trabalho. Se uma das possibilidades de trabalho sensível consiste em partir das referências trazidas pelo ator, ele consiste, conseqüentemente, em apoiar-se em referências que não estão diretamente relacionadas com o texto. Logo, o trabalho sensível que defendo, além de todos os pontos descritos ao longo deste escrito, é também o estímulo extratexto neste caso - pois existem outras montagens que se apoiam diretamente nas histórias pessoais dos atores inclusive para a criação da própria dramaturgia.

Acho válido reforçar que eu não pretendo criar uma cartilha de direção ou distinguir trabalho certo de trabalho errado. Trabalhar atenta às necessidades de cada ator e ajudá-lo a enfrentar seus problemas é uma opção que fiz como estudante de direção e que não necessariamente se aplica a outros profissionais competentes. Existem aqueles que optam por decidir todos os movimentos do ator, as luzes do espetáculo, cenário, figurino, tudo antes mesmo do primeiro ensaio. Isso não desqualifica seu trabalho. Entretanto, a base do tipo de teatro que tenho realizado até agora é o processo do ator. Logo, não seria sensato colocar o trabalho do encenador acima do trabalho de atuação, mas também seria injusto diminuí-lo. Portanto, defendo essas funções como sendo de igual importância no processo de criação - o olhar criativo/crítico de fora que pensa no

todo da obra e o olhar criativo/crítico de dentro, com seu *modus operandi* próprio que pode igualmente propiciar caminhos e soluções para o trabalho.

Esta forma de fazer teatral demanda, do meu ponto de vista, um diálogo horizontal, que no fechamento deste escrito ainda defendo como parte de um trabalho sensível, mesmo descobrindo outros aspectos do mesmo termo no percurso de escrita. Um diálogo horizontal tem o poder de proporcionar crescimento nos processos artísticos e pesquisa em grupo, pois quando há uma voz de comando inquestionável, a criação perde grande parte de seu potencial por calar vozes que contribuiriam para a realização do espetáculo ou do estudo. Mesmo que por vezes o processo tenha se mostrado vertical, acredito que a busca pelo diálogo horizontal um objetivado processo de criação. Como já mencionado acima, cada montagem traz novos desafios a um artista, que eu acredito estar sempre procurando respostas para novas dúvidas e encontrando mais perguntas e outras respostas.

REFERÊNCIAS

Bibliografia

BOGART, Anne. *A preparação do diretor*. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2009.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

SHAKESPEARE, William. *Como Gostais*, seguido de *Noite de Reis*. Tradução Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramento Edições, 1955.

SPOLIN, Viola. *O jogo teatral no livro do diretor*. Tradução Ingrid Dormien Koudela e Eduardo Amos. São Paulo: Perspectiva, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2013.

KURY, Adriano da Gama. *Minidicionário Gama Kury da Língua Portuguesa*. Organização Ubiratan Rosa. São Paulo : FTD, 2002.

OLIVEIRA, Maria Regina Tocchetto de. Arthur Lessac: um ensaio sobre as energias corporais no treinamento do ator. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Porto Alegre, v. 3, n. 2, p. 582-600, maio./ago. 2013. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/presenca/article/viewFile/25713/26135>>. Acesso em: 18 dez. 2016.

Filmatografia

WENDERS, Win. Documentário. *Pina*. Produção Neue Road Movie, Eurowide Filme Production, Zweites Deutsches Fernsehen (ZDF) 2011. 103min. Digital 3D Coreografia: Pina Bausch. Produção: Neue Road Movies (Berlin) Coproduzido por: Eurowide (Paris) com a colaboração de Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, ZDF, ZDF theaterkanal e ARTE. Distribuição: Hanway Films, 2009

LINSEL, Anne; HOFFMAN, Rainer. *Sonhos em movimento*. Título original: *Tanztraume*. Documentário. País: Alemanha. Duração: 89 min. Roteiro: Anne Linsel. Produção: Anahita Nazemi, Gerd Haag. Fotografia: Rainer Hoffman. Distribuição: Imovision, 2010.

TAYMOR, Julie. *A tempestade*. Título original: *The tempest*. Aventura. País: Estados Unidos. Duração: 110 min. Roteiro: Julie Taymor. Adaptado da obra de William Shakespeare. Produção: Miramax, TalkStory Productions, Artemis Films. Distribuição: Touchstone Pictures, 2010.

ANEXOS

ANEXO A – Encontramos nossa Floresta de Ardens - Visita ao Jardim Botânico de Porto Alegre

Figura 7 - Na floresta de Ardens (1)



Fonte: Acervo do Grupo.

Figura 8 - Na floresta de Ardens (2)



Fonte: Acervo do Grupo.