



UFPE

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO

CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO

DEPARTAMENTO DE ARTES

DANILO RIBEIRO DOS SANTOS

**EXPERIMENTAR-ME ENCENADOR: REFLEXÃO SOBRE
O PROCESSO CRIATIVO DOS ESPETÁCULOS *HIATO* E
*BARTLEBY***

Recife
2020

DANILO RIBEIRO DOS SANTOS

**EXPERIMENTAR-ME ENCENADOR: REFLEXÃO SOBRE O
PROCESSO CRIATIVO DOS ESPETÁCULOS *HIATO* E
*BARTLEBY***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Curso de Teatro/Licenciatura, da Universidade Federal
de Pernambuco (UFPE), como requisito parcial para
obtenção do grau de licenciado em Teatro.

Orientador: Professor Me. João Denys Araújo Leite.

**Recife
2020**

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, por ser um porto seguro, por me incentivar e acreditar nos meus sonhos.

A minha tia Ana e minha avó Rute, por serem duas mulheres que estiveram sempre ao meu lado.

A João Denys, orientador deste trabalho, por respeitar o meu tempo, minha linguagem, pelas conversas e aprendizado.

Aos meus colegas de turma: Aline de Lima, Andresa Sedrez, Catarina de Paula, Cynthia Dias, Dênis Lima, Hannah Lopes, Juliana Chaves, Gabriel de Lisboa, Hadassa Melo, Maurício DeLira, Rafael Dayon, Raphael Bernardo, Raquel Franco, Rômulo Ramos e Sara Yasmim. Em especial a Dênis Lima, meu parceiro que sempre acreditou nas minhas loucuras e juntos criamos cenas lindas na graduação.

A Silvana Lyra, por estar sempre disponível quando precisei no LAC.

Ao trio Mayk Moura, Gabrielle Suamy e Ytalo Santana, que em muitos momentos estiveram ao meu lado acreditando no meu trabalho solo *Hiato*.

A Fábio Alves, pela confiança e parceria.

A Bruna Sales, Cinthia Clara, Clécio Matheus, Danilo Santos, Dênis Lima, Georgina Oliveira e Ladjane Rodrigues, que toparam estar comigo e compor o elenco de *Bartleby*.

A Doralice Lopes, pela delicadeza no olhar, por presentear a mim e muitos que passaram pela graduação com belíssimas fotos de processos cênicos.

Aos professores do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística, Elton Bruno, Igor Almeida, Izabel Concessa, João Denys, Kalyna Aguiar, Luís Reis, Maria Clara Camarotti, Marcondes Lima, Marianne Consentino, Roberto Lúcio, Rodrigo Dourado e Rose Mary Martins, por terem contribuído com a minha formação. Em especial a Roberto Lúcio, por ser um mestre que tanto me ensina. Sou imensamente grato por sua generosidade e amor ao teatro.

A Analice Croccia, por aceitar participar da banca de defesa deste trabalho.

A Peter Brook e seu livro *Não há segredos*, que para mim é uma bíblia quando estou perdido com algo relacionado ao teatro.

Aos grupos e espetáculos de Recife que existem e resistem.

Aos espetáculos que assisti e me ensinaram tanto.

Ao teatro e às pessoas de teatro, por neste ambiente e com essas pessoas sentir-me livre e protegido.

RESUMO

Este trabalho apresenta uma reflexão sobre o processo de criação dos espetáculos *Hiato* e *Bartleby*, cujo objetivo é abordar a autonomia do estudante do curso de Teatro/Licenciatura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) que deseja dedicar-se a trabalhos artísticos extracurriculares. Busca-se problematizar estudos independentes, sem orientação acadêmica formal, questionando até que ponto essa iniciativa produz resultados relevantes na aprendizagem do licenciando em teatro. A metodologia utilizada obedeceu às etapas de elaboração de documentação típicas da pesquisa etnográfica, com observação participante de todas as etapas/fases de uma produção teatral. A fundamentação teórica destas etapas e a construção da figura do encenador tomou de empréstimo o pensamento de Alschitz (2017), Antoine (2001), Bondía (2002), Brook (2016), Pavis (2011) e Roubine (1998). A partir desta investigação, é possível afirmar que um estudante de teatro que vier a passar pela experiência de criação de forma autônoma, ativa e em equipe, investe de forma decisiva na sua formação artística e pedagógica.

Palavras-chave: Encenação. Encenador. *Hiato*. *Bartleby*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ensaios <i>Hiato</i> , personagem Escritor.....	22
Figura 2 - Ensaios <i>Hiato</i> , personagem do cabelo azul.....	22
Figura 3 - Ensaios <i>Hiato</i> , personagem do cabelo azul.....	23
Figura 4 - Programa da peça entregue aos espectadores.....	25
Figura 5 - Apresentação no Teatro Apolo.....	27
Figura 6 - Apresentação no Teatro Apolo.....	27
Figura 7- Público de <i>Hiato</i> no Terça em cena.....	28
Figura 8 - Fábio aquecendo.....	36
Figura 9 - Figurino do caderno do diretor.....	37
Figura 10 - Testando figurino.....	37
Figura 11- Fábio ensaiando.....	39
Figura 12 - Ensaio no apartamento.....	41
Figura 13 - Ensaio no camarim.....	41
Figura 14 - Ensaio no apartamento.....	42
Figura 15 - Ensaio no camarim.....	42
Figura 16 - Bartleby se deparando com pessoas dentro da sua casa.....	44
Figura 17 - Cena final com os coloridos.....	45
Figura 18 - Aquecimento com todo o grupo.....	48
Figura 19 - Ensaios	49

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	7
2 A CALÇADA, O COMEÇO.....	10
3 <i>HIATO</i>.....	14
3.1 A CRISE DO SOZINHO.....	14
3.2 O BIODRAMA.....	18
3.3 A DRAMATURGIA QUE SURGE DO ESPAÇO.....	19
3.4 AS APRESENTAÇÕES.....	23
4 <i>BARTLEBY</i>	29
4.1 A ESCOLHA DA DRAMATURGIA E DO ATOR.....	29
4.2 A CASA DE BARTLEBY.....	32
4.3 OS ENSAIOS	34
4.4 A CHEGADA DOS COLORIDOS	43
4.5 O ENCONTRO COM O PÚBLICO?	48
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	51
REFERÊNCIAS.....	53
APÊNDICE A - CARTAZES DAS APRESENTAÇÕES DE <i>HIATO</i>.....	55
ANEXO A - <i>HIATO</i>, UM OLHAR DE YTALO SANTANA.....	57

1 INTRODUÇÃO

Esta monografia trata-se do relato de duas experiências vividas durante a graduação da Licenciatura em Teatro na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Aqui discorrerei sobre o processo de criação das peças *Hiato* (2017) e *Bartleby* (2020), dois trabalhos nos quais estive buscando compreender na prática o processo de uma encenação teatral.

Do desejo de materializar ideias, subjetividades, em algo que pudesse ser visto por outras pessoas, fez-se necessária a criação desses dois trabalhos artísticos que pudessem traduzir inquietações pessoais.

Unindo o desejo de criação com conteúdos trabalhados em disciplinas do curso de Licenciatura em Teatro, como Elementos Visuais do Espetáculo, Laboratório de Encenação, Sonoplastia, entre outras, o estudante artista estará permeado de ferramentas que podem lhe auxiliar na criação de seus trabalhos artísticos.

Pensando na formação do estudante artista, a vivência num processo de encenação, sobretudo em projetos independentes, ou seja, a criação de trabalhos para além das disciplinas do curso, permite que o aluno passe por desafios semelhantes ao que ele irá vivenciar após a conclusão do curso. A diferença é que na universidade existem recursos acessíveis, como salas de ensaios, um teatro bem equipado, além da presença de professores que poderão auxiliar os alunos nesses processos independentes.

Influenciado pelos atravessamentos presentes no curso de teatro em disciplinas voltadas para a cena, proponho-me a refletir sobre o desenvolvimento de uma encenação. Acredito ser importante que o licenciando do curso de teatro possa se experimentar como artista. No meu caso, experimentar-me como encenador foi de suma importância para minha formação enquanto artista e aluno de teatro. Mas também aqueles que seguirem como professores de teatro impreterivelmente irão conduzir trabalhos cênicos e muito provavelmente terão maiores dificuldades para

desenvolver uma peça em uma escola, por exemplo, se eles próprios, em sua formação, não vivenciaram experiências autônomas na condução de encenações.

A base teórica do trabalho apoia-se em autores como Patrice Pavis (2011), Peter Brook (2016), Jean-Jacques Roubine (1998) Jorge Larrosa Bondía (2002) e Jurij Alschitz (2017), que ajudam a esclarecer termos como encenador, encenação e experiência. Observar as concepções desses teóricos nos ajuda a compreender melhor o processo complexo de uma encenação teatral.

Ao falar sobre os dois processos criativos, reflito sobre como trabalhos independentes são possíveis de serem realizados individualmente ou por grupos de alunos que desejam experimentar e criar algo.

Com as descrições dos trabalhos *Hiato* e *Bartleby*, existe a expectativa de que estudantes, sobretudo aqueles que estão iniciando no curso de teatro, sintam-se estimulados e reflitam sobre a autonomia na criação de seus trabalhos.

Nessa busca por experiências que estivessem para além das disciplinas do curso, utilizei o Teatro Milton Baccarelli como espaço de experimentações, que culminaram no espetáculo solo *Hiato*, e no segundo trabalho, ainda em andamento, *Bartleby*.

Ao se aventurar num processo de criação, sobretudo ao decidir que preciso me experimentar enquanto estudante artista, mas recortadamente como encenador, cuja prática é a que mais me move, percebo que é produzindo que vivenciarei acertos e erros que trarão tons em minha vida artística.

Esta monografia estrutura-se em três capítulos. No primeiro, faço um recorte da minha trajetória no teatro, que antecedeu a formação acadêmica, uma análise dos momentos da infância em que talvez tenha flertado com algo próximo da figura de um encenador. Neste capítulo também será destacada a definição do termo encenador e uma compreensão de sua função no teatro.

No segundo capítulo, descrevo como se deu o processo de *Hiato*. Reflito sobre as etapas da criação de um trabalho solo e o acúmulo das funções de uma encenação.

Por fim, no terceiro capítulo descrevo e reflito sobre o processo de criação do trabalho cênico *Bartleby*. Aqui será mostrada/relatada ao leitor a experiência de ter um conto como inspiração para uma obra teatral.

2 A CALÇADA, O COMEÇO

O retrato mais concreto que tenho da minha infância é, sem dúvida, a calçada da casa da minha avó Rute. Todas as noites as vizinhas traziam suas cadeiras, formavam um círculo na calçada e ali jogavam conversa fora. Em muitas noites a calçada também funcionava como palco, onde eu e as crianças da rua apresentávamos peças de teatro. Agora na fase adulta, tendo vivenciado algumas experiências teatrais, consigo fazer um paralelo daquele círculo de cadeiras das vizinhas com um formato específico de disposição de público, o chamado de teatro arena, onde o palco se insere no meio da plateia.

Mas naquele momento da infância eu não compreendia as tipologias de palco. Não passava pela minha cabeça as diversas possibilidades que a relação palco e plateia poderiam configurar. Além da calçada, eu poderia junto às crianças ter tentado algo próximo a um tradicional palco à italiana, onde os espectadores ficam de frente para o palco, criaríamos então um palco dentro da casa da minha avó. Será que conseguiríamos construir algo que correspondesse a uma forma retangular que delimitaria palco e plateia? Seria necessário que nós ficássemos numa caixa fechada frontal ao olhar das vizinhas, nossas espectadoras. Ali separaríamos dois espaços, tendo a boca de cena com os lençóis de cama da minha avó para esconder o palco.

Talvez uma aglomeração de vizinhas dentro da casa da minha avó seria algo problemático. Então, talvez fosse melhor mesmo voltar para a calçada ou no terraço da casa tentar algo num formato elisabetano, ou seja, um palco misto, no qual as espectadoras pudessem preencher com suas cadeiras a parte da frente e da lateral do palco.

Ao lembrar da minha infância, não sei se reunir as crianças, pensar nas histórias que iríamos contar, pegar escondido os utensílios da minha avó, que sempre serviam de objetos para cena, era exatamente uma brincadeira, pois, se minha memória não estiver me enganando, eu não me divertia fazendo aquilo, o que

eu sentia era prazer em construir e em ver pronto. Talvez ali eu flertava com algo próximo da figura de um encenador.

Segundo Patrice Pavis, encenador é “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição.” (PAVIS, 2011, p. 128).

Podemos dizer que o surgimento da encenação acontece desde o teatro que acontecia na Grécia. Naquele momento, já havia uma pessoa encarregada da organização da representação teatral. O ensaiador ou, às vezes, o ator principal era o responsável pela configuração cênica.

Segundo Roubine, a consolidação da figura do encenador está diretamente ligada a dois fenômenos ocorridos no final do século XIX:

Ambos resultantes da revolução tecnológica, de uma importância decisiva para a evolução do espetáculo teatral, na medida em que contribuíram para aquilo que designamos como o surgimento do encenador. Em primeiro lugar, começou a apagar a noção de fronteira e, a seguir, a das distâncias. Em segundo, foram descobertos os recursos da iluminação elétrica. (ROUBINE, 1998, p. 21)

Naquele momento o encenador estava diante de novos modos de pensar e construir a cena, a luz foi sem dúvida um elemento preponderante para novas possibilidades e atmosferas de cenas, ou seja, escolhas estéticas que estavam diretamente ligadas àquele que dava uma unidade à cena, o encenador.

O termo encenação ganha destaque por volta de 1820 e, atrelado a ele, está a figura do encenador. Na passagem do século XIX para o século XX surge a ideia de encenação como uma busca por uma unidade estética, e a função do encenador se dá, sobretudo, a partir da práxis de André Antoine.

Convencionou-se considerar Antoine como o primeiro encenador, no sentido moderno atribuído à palavra. Tal afirmação justifica-se pelo fato de que o nome de Antoine constitui a primeira assinatura que a história do espetáculo teatral registrou (da mesma forma que se diz que Manet ou Cézanne assinam os seus quadros). Mas também por que Antoine foi o

primeiro a sistematizar suas concepções, a teorizar a arte da encenação (ROUBINE,1998, p. 23-24).

Até o início do século XIX, a cena e o texto dramático eram tidos como algo indissociável, ou seja, só era possível uma única interpretação textual. O encenador então rompe este pensamento adicionando à cena um novo olhar, um ponto de vista diferente do que estava precisamente escrito no texto.

Além de Antoine, outros encenadores importantes teorizaram sobre suas concepções estéticas, tornando-se assim referências no teatro moderno. No âmbito da concepção cênico-teatral, procedimentos de interpretação, parte também preponderante da encenação, é importante destacar o russo Constantin Stanislavski (1863-1938), que teorizou sobre o trabalho de interpretação realista, uma maneira de atuação que, dialogando com os elementos cênicos, iluminação, sonoplastia, figurino, cenário e maquiagem, compõe um estilo de encenação, visando uma conexão viva com os espectadores.

Contemporâneo de Stanislavski, o alemão Bertolt Brecht (1898-1956), também foi um importante dramaturgo, teórico e encenador. Brecht fundamentou suas ideias teatrais a partir do teatro épico, criando uma estética do teatro numa perspectiva social e política. A revolução teatral provocada por esta estética, além do prazer da fruição, pretendia auxiliar os verdadeiros agentes de transformação social, quais sejam os agentes econômicos.

Outros nomes que também teorizaram acerca da encenação foram Max Reinhardt (1873-1943), Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Erwin Piscator (1893-1966), Edward Gordon Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928), Antonin Artaud (1896-1948) e Jerzy Grotowski (1933-1999). Cada um, à sua maneira, sistematizou suas práticas e técnicas do fazer teatral.

Pensando no encenador como alguém que busca coordenar os vários elementos da cena, lembro-me da disciplina Elementos Visuais do Espetáculo, que na época, em 2016, era ministrada pelo professor Marcondes Lima. Marcondes que, além da docência, desempenha inúmeras funções no teatro, presenteou a turma com fotos de alguns de seus trabalhos como encenador. Um em específico me chamou atenção, o espetáculo infantil *O fio mágico*, no qual Marcondes pensou

todos os elementos cênicos: cenário, luz, figurino, maquiagem, tendo como conceito o elemento fio. Assim, linhas, cordas e barbantes estavam explícita ou implicitamente presentes na encenação.

Esta sensibilidade do encenador em perceber e criar sentidos que deem unidade para a cena é possível de ser identificada na citação do encenador Paul Désire Parfouru, conhecido como Paul Porel (1843-1917)

Perceber claramente num manuscrito a ideia do autor, indicá-la com paciência, com precisão, aos atores hesitantes, ver a peça surgir a cada minuto, tomar corpo. Supervisionar a sua execução nos seus mínimos detalhes, nos seus jogos de cena, até nos seus silêncios, às vezes tão eloquentes quanto o texto escrito. Colocar os figurantes inexperientes ou desastrados no local adequado, dar-lhes estilo, misturar atores menores e maiores. Colocar em concordância todas essas vozes, todos esses gestos, todos esses diversos movimentos, todas essas coisas díspares, a fim de obter a boa interpretação da obra que lhe é confiada. Concluída essa etapa e terminados os preparativos, feitos com método e calma, ocupar-se do lado material. Comandar, com paciência, com precisão, os maquinistas, os cenógrafos, as figurinistas, os tapeceiros, os eletricitas. Essa segunda parte da obra terminada, amalgamá-la à primeira, depurar a interpretação, colocando-a nos eixos. Enfim, olhar do alto, em conjunto, com cuidado, o trabalho acabado. Levar em conta o gosto, o hábito do público na medida justa, afastar aquilo que pode ser perigoso sem razão, cortar aquilo que está longo, apagar os erros de detalhe, consequências inevitáveis de todo trabalho feito rapidamente. Escutar as opiniões das pessoas interessadas, pesá-las no seu espírito, segui-las ou afastá-las segundo seu livre julgamento. Enfim, com o coração palpitante, abrir a mão, dar o sinal, deixar a obra permanecer diante de tantas pessoas reunidas! É uma profissão admirável, não é? Uma das mais curiosas, uma das mais apaixonantes, uma das mais delicadas do mundo (POREL, apud ANTOINE, 2001, p. 23-24).

Pensando então neste processo artesanal, lento e delicado que é a realização de um processo de encenação, decidi realizar na prática um trabalho cênico, passar por todas as etapas, experimentar-me encenador.

Nos trabalhos ao longo das disciplinas do curso, sempre que pude, exerci um pouco essa função. Mas estava confortável na condição de um aluno que, numa disciplina, pode criar, tendo os colegas de turma e um professor auxiliando no processo. Eu precisava correr um pouco mais de riscos, desejava assinar um espetáculo, era a hora então de uma experiência mais autônoma e vertical na construção de uma encenação.

3 HIATO

3.1 A CRISE DO SOZINHO

Uma pergunta tem me ajudado na criação de alguns de meus processos artísticos: Sobre o que eu quero falar hoje? Por volta de 2017, eu desejava falar sobre momentos de lacunas em minha vida. Decidi então transformar meus anseios em arte e experimentar na prática todas as etapas de uma encenação.

Naquela época, eu vivia um período de algumas frustrações no curso de Teatro, uma delas era o fato de não ter encontrado “meus pares”, isso é, experimentar a ideia de coletivo, esse “bando” que pensa coisas parecidas, pessoas que têm afinidades, e que se dedicam a um estilo de linguagem própria, o chamado teatro de grupo. Em Pernambuco, é vasta a lista dos teatros de grupo, destacando-se o grupo *Gente Nossa*, surgido na década de 1930, liderado por Samuel Campelo (1889-1939), um importante teatrólogo, jornalista e cronista brasileiro. O grupo buscava uma identidade nacional e a qualidade da cena destacava-os, sendo assim reconhecidos em todo o país.

Temos também, em 1938, encabeçado por Paschoal Carlos Magno (1906-1980), a criação do Teatro do Estudante do Brasil (TEB).

Em 1940, vemos surgir o Teatro do Estudante de Pernambuco (TEP), no qual destaca-se a presença do escritor e pesquisador de teatro Hermilo Borba Filho (1917-1976), que exerceu um papel importante para a cena pernambucana.

Fundado pelo médico Valdemar de Oliveira, surge também em 1941, o Teatro de Amadores de Pernambuco (TAP). O grupo ficou conhecido pela originalidade e ousadia. Com *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, dirigida por Ziembski (1908-1978). Em 1949, o grupo introduziu na cena pernambucana o dito “palco nu”, na qual as coxias ficavam às vistas do público.

Além desses, outro grupo importante para o estado foi o Teatro Popular do Nordeste (TPN), surgido em 1960, liderado por Hermilo Borba Filho. O grupo

buscava inspirações em formas teatrais tradicionais, como o Bumba-meu-boi e o Mamulengo.

Entre os muitos grupos que vemos surgir atualmente em Pernambuco, destaca-se o Magiluth, cuja formação se deu na Licenciatura em Teatro da UFPE. Assim como nos grupos citados anteriormente, existe no Magiluth uma ideia de agrupamento, onde há uma organização, pesquisa, criação e produção de trabalho.

A encenadora Ariane Mnouchkine fala que “uma trupe como o Théâtre du Soleil começa por um sonho e continua pela permanência do sonho” (FÉRRAL, 2010, p. 25). Sendo o fazer teatral a arte da coletividade, por que então pensar ser possível um trabalho solo, no qual eu iria ter que dar conta da dramaturgia, direção, atuação e todos os outros elementos que compõem uma encenação?

Como um jovem estudante de arte, e aspirante a encenador, era natural ter em mente alguns pensamentos um tanto ingênuos acerca do teatro, como o fato de acreditar ser possível dar conta de uma encenação sozinho.

Mas a experiência com *Hiato* me faz afirmar que sim é possível experimentar as dores e delícias de uma criação solo. Porém, a experiência teatral só irá concretizar-se quando alguém estiver ali para assistir, ou seja, o mergulho e construção do trabalho pode ser o mais pessoal e intimista possível, mas em algum momento será vital a presença do outro.

A partir da inquietude de querer criar, algumas providências práticas precisavam ser tomadas ou o impulso de fazer poderia se dissipar, e o ímpeto de criação daria lugar ao medo e à conseqüentemente desistência do projeto. Inúmeros foram os desafios neste acumular de funções as quais me propus a desempenhar.

O primeiro passo era ter um local de ensaios e posteriormente apresentação. Nós alunos da Licenciatura em Teatro temos acesso ao Teatro Milton Baccarelli, chamado carinhosamente por muitos de “teatrinho”. O teatrinho é

utilizado por professores e estudantes como sala de aula, sala de ensaios, laboratório e para apresentações.

Com uma pauta concorrida, era preciso que periodicamente eu fizesse a reserva do espaço. Após ter em mãos documentação com assinaturas do Departamento de Artes, e da direção do Centro de Artes e Comunicação (CAC), poderia utilizar o teatro. Mesmo tendo algumas dificuldades quanto a pauta concorrida do teatro, pude sempre contar com auxílio de professores como João Denys e Marianne Consentino, que não mediram esforços para me ajudar com essas questões de assinaturas, acesso a chaves e materiais do teatro.

A ideia de montar um espetáculo solo funcionava como uma busca por uma identidade artística, um estímulo, no sentido de provar para mim mesmo que era possível escrever, dirigir, atuar e cuidar de todas as partes técnicas que envolvem um espetáculo.

Jurij Alschitz, em seu livro *A vertical do papel*, comenta a importância do ator e sua busca pelo autoconhecimento que favorecerá a criação. As ideias de Jurij sobre a necessidade da experiência artística me influenciaram em minha busca enquanto artista.

O ator torna-se somente o mestre e o autor real de seu papel se é capaz de trabalhar nele por si mesmo, independentemente de qualquer mediação ou intromissão. Quando ele se torna o verdadeiro autor, assume responsabilidade pela vida de seu trabalho e ninguém mais é responsável por isso. (ALSCHITZ, 2014, p.22).

Nessa busca da poesia pessoal, o artista encontrará maneiras de criação onde suas vivências serão como combustível para a composição de trabalhos artísticos. Assim, percebe-se o quanto de possibilidades dramatúrgicas, ficções, comédias, dramas, existem dentro de cada ser. Trabalhar todos esses aspectos na composição de uma obra artística pode ser um desafio prazeroso.

Pensando também em como vivenciar com qualidade as experiências que nos propomos a realizar, destaco a noção de experiência elaborada por Heidegger. Aqui é possível uma compreensão sobre os abismos, angústias e belezas que perpassam o indivíduo que se permite experienciar:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo. (HEIDEGGER, 1987, p. 143)

Ao experienciar, é natural vivenciar sentimentos de angústias e/ou prazeres. Com *Hiato*, a cada etapa do processo, sentia-me mais forte, mais presente, com inteireza no que eu estava me propondo a realizar.

Diante de qualquer problema que viesse a surgir, eu tinha firmeza para responder a pergunta fundamental que eu havia me feito: *Sobre o que eu quero falar hoje?* Ao responder tal pergunta, coloco-me diante de um espelho, no qual não posso mentir, para o público e muito menos para mim mesmo. Ter clareza sobre o que se quer falar funcionou para mim como uma âncora, na qual eu me agarrava nos momentos de incertezas. Desse modo, não me perdia no meio do caminho.

Vazios, lacunas, espaços de tempo nos quais eu me senti sozinho: era sobre isso que eu queria falar naquele momento. Então, decidi que o trabalho não poderia ser realizado de outra maneira que não fosse um processo solitário.

3.2 O BIODRAMA

Com o tempo, percebi que um trabalho artístico só teria sentido para o público se primeiro tivesse sentido para mim. Eu posso falar sobre algo muito íntimo, e se este assunto me atravessa e é tudo que eu necessito falar no momento, penso ser isto que deva ser colocado em cena. Se me desconcerta, me atravessa, me desestabiliza, me faz sentir algo, sinto então que há uma grande chance do público ser tocado de alguma maneira.

Vivi Tellas, diretora teatral argentina, cunhou no começo do século XXI o termo Biodrama para designar um trabalho cuja autobiografia seja o material para a construção de uma cena. Vivi Tellas é uma referência na experimentação de um teatro biográfico, ela acredita na potência cênica resultante da fricção entre aspectos biográficos e ficcionais. A diretora reflete o mundo descartável em que vivemos e discute o valor de cada vida humana, e suas experiências com o tempo.

O Biodrama se propõe a refletir justamente essas questões: a fricção entre o que é íntimo e o que é privado, o que é real e o que é ficcional. Sobre as fronteiras do real e o ficcional na cena, o teórico alemão Hans Thies-Lehmann diz que “O essencial não é a afirmação do real em si [...], mas sim a incerteza, por meio da indecibilidade, quanto a saber se o que está em jogo é realidade ou ficção. É dessa ambiguidade que emergem o efeito teatral e o efeito sobre a consciência”. (LEHMANN, 2007, p.165)

A diretora busca em seus trabalhos biodramáticos diferentes níveis de relação com as referências à realidade, desde um ponto de partida autobiográfico até o espetáculo em sua totalidade, explorando uma determinada biografia. No meu caso, utilizei-me de dois gatilhos da vida pessoal: um fim de relacionamento amoroso e a relação com o meu pai.

Fotos, cartas, gravações de voz, anotações e lembranças foram a matéria prima para *Hiato*. Lidar com este tipo de material gerou em mim um efeito terapêutico, o que foi bem positivo por sinal, contrariando assim uma ideia ingênua de que o teatro não possa ser, também, terapêutico.

Entendo algumas reflexões relacionadas ao Biodrama como um gênero propício para o enaltecimento de egos e narcisismos, e de fato pode ser. Mas isso não pode ser generalizado, pois o que vai acontecer num processo criativo relacionado ao biodramático serão escolhas estéticas, tudo dependerá de como o trabalho irá ser conduzido, enaltecendo-se uma figura ou poetizando singularidades.

O material autobiográfico duplica o efeito do real na cena. Tensionam-se a estética da realidade e a crise da ficção, gerando um processo de hibridização. O marco biográfico esvazia o sentido da representação. O espectador percebe um desdobramento não ficcional. Cria-se um desconcerto que gera interrogantes sobre o que é real e aquilo que é ficcional. Isso revela o desejo de investigar aquilo que vem da realidade do ator que está em cena. A inserção do real em cena gera uma crise entre a mimesis, a representação, o controlável e o incontrolável. Aqui o real não só faz parte da ficção como também é coautor do espetáculo, porque causam no espectador um impacto em termos de questionamento entre as camadas de ficção e realidade. (GIORDANO, 2014, p. 59)

Nos momentos em que questionamentos do tipo “Estou imprimindo nesse trabalho um caráter egóico?” surgiam em minha mente, imediatamente eu pensava: se falo do meu quintal, estou falando para o mundo. Ou seja, partindo de dores e angústias pessoais, como o fim de relacionamento e um conflito entre pai e filho, entendo que quase todos os seres humanos viviam, já viveram ou irão viver tais conflitos, o que configura meus temas pessoais como temas universais.

3.3 A DRAMATURGIA QUE SURGE DO ESPAÇO

Chegar para ensaiar no teatrinho era como entrar numa caverna escura, a ser explorada. Nas muitas noites que passei ali sozinho, ouvia um silêncio único, que só um teatro vazio é capaz de produzir. Era só eu e um vazio. O que em muitos momentos foi muito bom, por sinal, pois essa necessidade de estar só, experimentar um silêncio interno, foi uma escolha consciente, fazia parte do processo. Ter então um espaço vazio e silencioso para trabalhar foi essencial.

Em *Não há segredos* (2016), o diretor de teatro Peter Brook reflete sobre entrar em contato com o espaço vazio. Brook fala que, para que algo de qualidade aconteça, é necessário criar um espaço vazio, possibilitando que um novo fenômeno

ganhe vida. Pois qualquer coisa relativa ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e estimulante. Contudo, nenhuma experiência nova e estimulante é possível se não houver um ambiente puro, virgem, pronto para recebê-la.

Como descrever as belezas e tristezas em estar só em um teatro à noite? É preciso passar pela experiência. Quando se tem um teatro vazio, resta encará-lo. Ainda em *Não há segredos*, Brook reflete sobre esse momento de esvaziar-se e descreve uma experiência na qual ele estava numa aldeia em Bengala e ali os participantes, pessoas da aldeia, encenavam uma batalha, movendo-se para frente em pequenos pulos. Elas miravam em frente, enquanto pulavam, e nesse olhar fixo existia uma força incrível, uma intensidade. Brook descobriu, então, que naquele momento eles não pensavam em nada, apenas olhavam para frente e mantinham os olhos bem abertos.

No espaço vazio e silencioso que eu me encontrava, tudo a minha volta foi ganhando significados que foram sendo incorporados à encenação de alguma maneira.

Foram muitas as ocasiões em que busquei poetizar o que estava à minha volta. A madeira do palco era como um mosaico de cores amarronzadas, claras e escuras, e serviam de apoio quando minhas costas doíam, e ali eu me esparramava. As cordas, varas e bambolinas lembravam-me elementos de uma tripulação de navio. A cortina azul-marinho envelhecida me fazia refletir sobre os mestres que passaram por aquele teatro. As poltronas também de cor azul me fascinavam, pois tamanha devia ter sido a emoção dos que ali sentaram e apreciaram belas obras. O frio do ar condicionado despertava-me uma melancolia. Mesmo sozinho, e às vezes com medo, eu poderia dormir tranquilamente naquele lugar, ensaiando, experimentando, fazendo teatro, até pegar no sono.

O olhar atento para o que estava à minha volta foi como um contrato de convivência: eu pertencia àquele local e então aquele lugar fazia parte de mim. O teatrinho passou a ser meu companheiro. Fiz confidências a ele que nunca faria para qualquer outra pessoa.

Um palco vazio e o silêncio eram matéria-prima para criação. Eu era alguém ali tentando criar algo no espaço. Dessa busca, a composição de uma dramaturgia ia se desenhando. Surge então um primeiro personagem: O escritor atormentado, que tenta escrever uma história.

Durante um processo de encenação, é comum pensar no trabalho constantemente. Meu consciente e inconsciente trabalhavam em prol daquela encenação: o que me perturbava, angustiava-me, deixava-me feliz e empolgado. Dessa agonia de sentimentos nasce um segundo personagem: A consciência do escritor atormentado.

Elementos como o mar, o céu, a melancolia da cor azul apareceram durante o processo, surgindo assim a terceira e última personagem: A personagem de cabelos azuis.

De maneira intuitiva, cenas e personagens iam surgindo e preenchendo o vazio daquele espaço. Agora era necessário “amarrar” todas essas coisas soltas que surgiram. Espalhei muitos papéis em branco pelo palco, ao reunir uma anotação daqui outra dali. Um personagem que interage com o outro, o azul, a melancolia, os vazios, eu tinha então a seguinte história para contar:

Um escritor atormentado tenta escrever a história de uma personagem. Esta personagem não tem nome, seus cabelos são azuis, ela gosta de dançar e olhar o mar à noite. A personagem sem nome salta do papel, ganha vida e conversa com o escritor. Eles conversam sobre o amor e suas decepções. O escritor, além do tormento de não conseguir finalizar a história que está tentando escrever, tem questões mal resolvidas com o pai. No fim, a personagem senta na cadeira do escritor e decide como será o final da sua própria história.

Figura 1 - Ensaios *Hiato*, personagem Escritor.



Foto: Danilo Ribeiro, 2017.

Figura 2 - Ensaios *Hiato*, personagem do cabelo azul.



Foto: Danilo Ribeiro, 2017.

Figura 3 - Ensaios *Hiato*, personagem do cabelo azul.



Foto: Danilo Ribeiro, 2017.

Sem muito esforço, a palavra *Hiato* pareceu-me condensar as temáticas que eu levaria para cena. Ao perceber que tinha uma dramaturgia, fui tomado pela euforia de seguir com o andamento da peça porque, naquela altura, não havia mais volta. Era vital que tudo aquilo que havia vivenciado naquele teatro ganhasse forma e fosse compartilhado com o público.

3.4. AS APRESENTAÇÕES

Escolher uma data para a estreia de *Hiato* foi sinônimo de certa aflição. Ter um dia definido para apresentar implicava em inúmeros fatores: primeiro, é claro, o compromisso com o público. No momento que a data fosse divulgada não haveria mais volta. Outras questões de ordem psicológica também surgiam “Esse é mesmo a melhor dia para apresentar?”, “Alguém virá assistir?”

Eu não tinha garantia de público; precisava de estratégias para a divulgação. Durante o processo de ensaios, era comum conversas com amigos e professores sobre o que eu estava produzindo. Alguns me viam saindo do teatro, geralmente por

volta das 22h, e quando me abordavam perguntando o que fazia ali dentro sozinho naquele horário, aproveitava a oportunidade para contar o que estava criando e que em breve seria apresentado. Esse processo de abordagem individual foi uma escolha consciente. Conversando com meus professores, amigos do curso e familiares fui gerando certa curiosidade e, assim, conquistando possíveis espectadores. Além da abordagem individual, também investi em cartazes que espalhei por alguns murais do Centro de Artes e Comunicação (CAC), além de postagens em redes sociais.

Nos dias que antecederam à estreia o esgotamento físico e psicológico já estava num nível elevado. Lembro-me do professor Roberto Lúcio falando, em algumas disciplinas do curso, que o processo de encenação é um constante apagar de incêndios. E de fato, demandas de toda ordem surgiam, como problemas técnicos de luz e som ou a falta de dinheiro para compra de algum item da cena.

A estreia aproximava-se e eu tinha um grande desafio: gravar a cena final da peça. Por meio de uma projeção, o público assistiria à personagem de cabelos azuis saindo com uma bicicleta pela porta do palco que dá acesso ao camarim. Os espectadores então acompanhariam o trajeto da personagem que, pedalando, sai do teatro, percorre as ruas do Recife e chega até a praia de Boa Viagem. Na história, a personagem deseja ver o mar. Realizar esta gravação foi, sem dúvida, a parte mais trabalhosa de *Hiato*. Mais uma vez, acumulei funções que extrapolavam meus limites físicos, mentais e financeiros. Sozinho, de figurino e peruca azul, com uma câmera instalada na bicicleta, fiz gravações no camarim do teatro, em algumas ruas do Recife, na orla e na areia da praia de Boa Viagem. Após as gravações, precisei editar e testar inúmeras vezes o vídeo a ser projetado no teatro.

Sim, naquele momento percebia que o acúmulo de funções era algo insano. Eu estava no meu limite. Havia conseguido gravar a cena final da peça e editá-la. Em cena, eu também operava som e luz, mas era humanamente impossível também estar na bilheteria recepcionando o público.

Pensando nas etapas de uma encenação, é importante compreender a função que a bilheteria exerce no todo. Ou seja, não é razoável pensar a bilheteria

como algo apartado de uma encenação. Durante a graduação, tive a oportunidade de participar como operador de luz do Núcleo de Encenação e Formação de Atores (NEFAT), um núcleo oriundo da disciplina Laboratório de Encenação. Lembro-me de observar o cuidado e a atenção que o professor Roberto Lúcio tinha com a pessoa responsável pela bilheteria das apresentações.

Convidei, então, Hadassa Melo, uma amiga de turma, para dar suporte na bilheteria. Conversamos sobre horário de entrada do público e trancamento da porta do teatro. Enquanto Hadassa recepcionava os espectadores no corredor do teatro, eu estava ajustando os últimos detalhes para então entrar em cena. Enquanto aguardavam entrar no teatro, os espectadores recebiam um cartão contendo uma breve sinopse da peça.

Figura 4 - Programa da peça entregue aos espectadores.

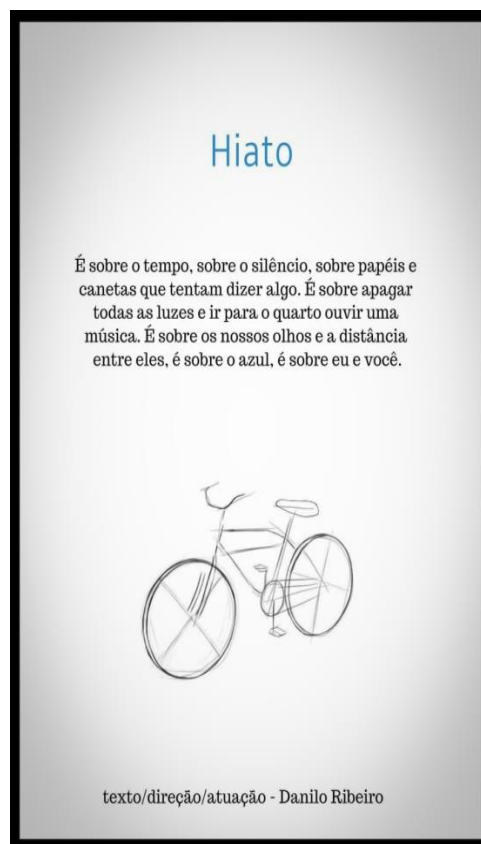


Foto: Danilo Ribeiro, 2017.

Fiquei surpreso com a quantidade de espectadores, algo em torno de cinquenta pessoas. Estavam ali presentes rostos conhecidos e desconhecidos, na primeira fila minha mãe e minha tia. Foi emocionante estar em cena e percebê-las emocionadas.

Por causa dos comentários, mensagens em redes sociais e solicitações ao final da peça de um grupo de alunos que me abordou, pedindo uma entrevista para um trabalho de uma disciplina do curso, senti que a peça foi muito bem recebida pelos colegas de turma e pelo público em geral.

Após a estreia do dia 11 de dezembro de 2017, me apresentei novamente no teatrinho no dia 27 de fevereiro de 2018, desta vez dentro da programação da Semana de Calouros, evento dedicado à recepção dos novos alunos do curso de teatro daquele ano letivo. Houve também uma terceira apresentação, desta vez no Teatro Apolo, em 01 de setembro de 2018, dentro da programação do 17º Festival Estudantil de Teatro e Dança (FETED).

Apresentar a peça em outro espaço não foi fácil. O processo de *Hiato* esteve diretamente ligado ao local no qual o trabalho foi gerido. Ou seja, quase todas as cenas haviam sido pensadas, testadas e executadas no Teatro Milton Baccarelli. No Teatro Apolo precisei adaptar-me ao espaço. Entendi que sozinho não conseguiria dar conta das adaptações necessárias para um outro palco. Convidei então dois amigos do curso, Gabrielle Suamy e Ytalo Santana, para me ajudarem a levar *Hiato* para o novo espaço.

A iluminação de *Hiato*, que na primeira apresentação foi toda operada por mim em cena, passou então por adaptações, sendo agora operada por Gabrielle, da cabine de luz. Ytalo me ajudou na produção. Paguei um cachê simbólico para cada um deles. Além de Ytalo e Gabrielle, tive a sorte de contar com Mayk Moura, outro amigo do curso, que se ofereceu para ajudar na produção.

Tentei fazer adaptações que não comprometessem demasiadamente a obra. Não tive um número expressivo de público, cerca de vinte pessoas na plateia, o que

não foi um problema. Fiquei grato a cada um dos espectadores que havia reservado um tempo do seu domingo para estarem comigo naquele teatro.

Figura 5 – Apresentação no Teatro Apolo



Foto: Pedro Portugal, 2018.

Figura 6 – Apresentação no Teatro Apolo



Foto: Pedro Portugal, 2018.

Por último, fui convidado a abrir o evento *Terça em Cena*, projeto que visa ocupar o Teatro Milton Baccarelli nas terças-feiras à noite, com apresentações artísticas dos alunos do curso de teatro.

Em relação ao público desta apresentação, tive uma recepção calorosa, e na produção contei com o apoio da equipe envolvida no evento.

Figura 7 - Público de *Hiato* no *Terça em cena*.



Foto: Produção do *Terça em Cena*, 2019.

4 BARTLEBY

4.1 A ESCOLHA DA DRAMATURGIA E DO ATOR

Após *Hiato*, a meu ver um trabalho bem sucedido, entre erros e acertos, eu havia conseguido realizar a encenação. Assim, me vi estimulado a continuar experimentando-me como encenador.

Perguntei-me novamente sobre o que eu gostaria de falar com um novo trabalho. Naquele momento já não eram questões paternas ou amorosas que me perturbavam. O momento era outro, agora a velocidade da vida contemporânea, a pressão por resultados, a falta de tempo e o atropelar de momentos me assustavam. Queria falar sobre barulhos e silêncios.

O conto *Bartleby, o escrevente* (1853), do estadunidense Herman Melville (1819-1891), foi a inspiração para a criação deste meu segundo trabalho cênico. Melville também é o autor de *Moby Dick* (1851), um dos clássicos da literatura ocidental e considerada sua obra-prima. Apesar de pouco conhecido, o conto *Bartleby, o escrevente*, é um marco na obra literária do autor.

Encantei-me com o personagem principal que dá nome ao conto. Um homem misterioso, que decide ficar em silêncio, e para qualquer pergunta que lhe é feita Bartleby responde com um sucinto “Eu preferiria não falar”. O enredo se passa no final do século XIX, em Wall Street, nome dado ao popular distrito financeiro localizado na parte baixa de Manhattan, na cidade de Nova Iorque.

No conto, conhecemos um pouco dos cinco personagens principais: um advogado (narrador da história), Nippers, Turkey, Ginger Nut e Bartleby. O primeiro, o advogado e narrador da história, é o dono do escritório onde a trama se desenvolve. Depois, temos os dois escravos, Nippers e Turkey.

Nippers tem indisposição intestinal no período da manhã; o outro, Turkey, começa a se comportar de modo excêntrico à tarde. Mas o advogado faz vistas grossas a essas excentricidades, pois, apesar disso, ambos escriturários são muito

produtivos. Ginger Nut, o terceiro da lista, é um rapazote de doze anos que, ao custo semanal de um dólar, está sempre por ali, servindo algum lanche para os funcionários. E, por fim, temos o recém-chegado Bartleby.

Inicialmente impressionado com a aparência pacífica, o advogado se convence de que Bartleby será um ponto de equilíbrio entre os ânimos de seus dois escreventes. No entanto, ao chamá-lo para realizar uma determinada demanda de trabalho, Bartleby responde: “Preferiria não...”. Tal resposta vai se repetindo...Estranhamente, o advogado se sente impotente para tomar qualquer atitude drástica contra seu mais recente contratado, que “Prefere não...”. Bartleby destaca-se dos outros personagens, por ser uma figura silenciosa no meio de um ambiente caótico e barulhento. O silêncio de Bartleby passa, então, a incomodar e modificar a dinâmica do escritório e a vida de todos ali.

Vi então na figura de Bartleby, no seu silêncio, no seu mistério e na consequente desestabilização do ambiente no qual ele havia se inserido, aspectos que traduziam um pouco do que eu gostaria de falar. O intuito não era ser fiel à obra de Herman Melville. Portanto, não estava fazendo uma adaptação, mas sim tendo o conto como uma inspiração para construir outra obra.

Naquele momento ainda de ideias para a encenação, o dilema era a escolha de quem estaria junto comigo neste trabalho. Seriam cinco atores? Quem seriam estes? Eu não teria como remunerá-los. Eu estaria em cena? Mas então não conseguiria estar focado na direção, que era o desejo do momento. Algum outro ator? Decidi então por ter um ator em cena. E descobriria como dar conta de um conto com cinco personagens. Como a ideia era que o conto servisse de inspiração, não seria um problema ter em cena um único ator.

Convidei um amigo do curso de Teatro, Fábio Alves. Ele se encaixava no perfil físico e psicológico que imaginava para Bartleby. Primeiramente, pedi que Fábio apenas lesse o conto. Após ele me retornar demonstrando, assim como eu, encantamento com a obra, convidei-o para uma conversa.

Conversei com Fábio sobre o quanto a figura de Bartleby poderia ser uma potência cênica. Era interessante observar o mistério de um personagem que demonstrava aparente calma e passividade diante de um escritório no qual ele estava inserido, um ambiente caótico, com pessoas caóticas.

Percebi no conto metáforas interessantes a serem exploradas. O mundo nos impõe diversas obrigatoriedades que supostamente deveríamos seguir, como consumir e produzir continuamente. Ao proferir “Eu preferiria não seguir”, “Eu preferiria não fazer isso que me é imposto”, ou seja, se o mundo diz que senão produzir eu não existo, então como é ir ao contrário deste modo operante? Como é, então, preferir uma vida menos acelerada? Com mais experiências contemplativas e com mais calma.

As palavras de Jorge Larrosa sobre a produção desenfreada, em detrimento da experiência, ajudaram-me a entender o quanto o ser humano está produzindo, e em que momento conseguiremos parar e viver uma experiência. Sobre estar constantemente produzindo e não parar para contemplar e dar pausas, o professor espanhol afirma:

O sujeito moderno se relaciona com o acontecimento do ponto de vista da ação. Tudo é pretexto para sua atividade. Sempre está a se perguntar sobre o que pode fazer. Sempre está desejando fazer algo, produzir algo, regular algo. Independentemente de este desejo estar motivado por uma boa vontade ou uma má vontade, o sujeito moderno está atravessado por um afã de mudar as coisas. E nisso coincidem os engenheiros, os políticos, os industrialistas, os médicos, os arquitetos, os sindicalistas, os jornalistas, os cientistas, os pedagogos e todos aqueles que põem no fazer coisas a sua existência. Nós somos sujeitos ultra-informados, transbordantes de opiniões e superestimulados, mas também sujeitos cheios de vontade e hiperativos. E por isso, porque sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. (BONDÍA, 2002, p. 24).

Então, apresentei a Fábio meus anseios com a encenação: gostaria de colocar em cena um personagem buscando momentos de contemplação, de estar numa determinada ação e permanecer nela por alguns instantes. Contaríamos a história de um homem que preferiria não ser incomodado. Mesmo assim, pessoas estranhas e barulhentas invadem sua casa e o aguardam para uma festa surpresa.

Bartleby, então, sem dizer uma palavra, expulsa os indivíduos da sua casa. Finalmente sozinho, Bartleby cuida dos afazeres domésticos, como passar um pano no chão e lavar os pratos sujos, tudo sendo realizado num tempo dilatado.

Também expliquei para Fábio que teríamos liberdade para montar algo que, de alguma maneira, iria se distanciar do conto. E isso não era um problema. O nome do personagem seria mantido, Fábio seria o Bartleby. O silêncio e mistério do personagem também seriam fatores indispensáveis para a encenação. Não iríamos ter a palavra falada, exploraríamos o silêncio.

Os ensaios seriam divididos em duas fases. Na primeira, apenas eu Fábio. Na segunda fase, unir-se-iam a nós outros atores e atrizes que fariam uma participação especial, formando um coro barulhento apelidado por mim de “Os coloridos”. Eles fariam um contraponto com a figura “palidamente asseada, lastimosamente respeitável, incuravelmente desolada” (MELVILLE, 2015, p.33) que era Bartleby.

Também mostrei a Fábio meu caderno do diretor, no qual depositava todas as ideias e imagens que vislumbrava para a encenação, com colagens, desenhos e rabiscos. Fábio se mostrou empolgado e disponível, aceitou o meu convite para estar em cena naquele trabalho. Tivemos essa conversa em janeiro de 2019. Em março, passado o feriado de carnaval, começamos a nos encontrar para os ensaios.

4.2 A CASA DE BARTLEBY

Eu estava novamente no teatrinho, desta vez numa investigação diferente. Agora não mais experiências pessoais, mas tendo um conto como ponto de partida. E não estava mais sozinho: agora éramos eu e um ator na construção do trabalho.

Tínhamos o teatrinho como espaço de ensaios, mas ainda não havia certeza sobre o local mais adequado para a encenação de fato acontecer. Sabendo o quanto a definição do espaço é fundamental para a cena, o desafio era descobrir *Em que espaço eu quero contar essa história?*

Após sondagens em alguns locais, eu tinha então algumas possibilidades. A Sala de Dança do CAC, uma outra sala localizada no primeiro andar do CAC, e o próprio teatro. Cada local com suas especificidades, pontos positivos e negativos. A Sala de Dança, por exemplo, era um local amplo e que poderia acomodar o público de diversas maneiras. Espalhados, os espectadores poderiam ficar sentados no chão ou em cadeiras, mas a amplitude da Sala de Dança me pareceu um problema. A ideia era contar a história de um personagem silencioso, com certo mistério, numa perspectiva mais intimista e a Sala de Dança, além de espaçosa, possui muitas janelas, que precisariam ser cobertas para escurecer o ambiente.

Já a sala do primeiro andar, uma sala de aula adaptada para trabalho corporal com o piso forrado com emborrachado e linóleo, era interessante, pois possibilitava o uso de algum líquido em alguma determinada cena, mas também havia uma problemática. A sala localizava-se num corredor com salas de aulas teóricas, privando-me assim de usar elementos sonoros num volume alto, que viria a incomodar quem estivesse por perto, participando de alguma aula. O palco do teatrinho pareceu ser a melhor escolha.

Então, estávamos ali, Fábio e eu. Em nosso primeiro encontro, propus que não fizéssemos nada, isto é, o desafio era deitar no palco do teatrinho e apenas estar ali, tentar não fazer nem pensar em nada. Passamos mais de uma hora deitados e em silêncio. Depois conversamos sobre quem éramos, nosso passado, projeções para o futuro, conversa de duas criaturas que estavam iniciando uma jornada e precisavam estabelecer uma ligação.

Nos encontros seguintes, mantivemos a dinâmica de passar um tempo sem fazer nada. Preparávamo-nos para o trabalho esvaziando qualquer tipo de barulho interno que tivesse de alguma maneira nos desconcentrando. Os primeiros encontros foram de ordem mais teórica, lemos o conto diversas vezes, em cada leitura observando diferentes perspectivas.

Foi na disciplina de Laboratório de Encenação, com o professor Roberto Lúcio, que compreendi a importância da análise textual. O olhar atento e de caráter investigativo para um texto é fundamental. É como quem adentra numa mina de ouro, buscando as pepitas escondidas.

Além do conto, eu e Fábio também compartilhamos outras leituras. Poemas, músicas, imagens que tivessem alguma associação com *Bartleby*, tudo o que conversávamos servia como material de trabalho.

Após cerca de seis encontros debatendo e fazendo leituras, eu ainda não tinha certeza sobre ser o palco o espaço ideal para a apresentação.

Passei então a observar com mais atenção o camarim do teatrinho. Aquele local tinha o teor intimista que estava buscando. Era possível visualizar ali a casa de Bartleby. Naquele lugar havia armários, espelhos, pia, era um espaço que, sem dúvida, tinha uma potência cênica. No momento que entendi que era ali que tudo iria acontecer, então foi um momento que tudo mudou, o trabalho deu um salto, eu e Fábio passamos a olhar para aquele lugar como cenário de uma casa.

Eu precisava pensar como aquele local poderia ser trabalhado com formas e cores, no sentido de aprimorar o ser humano e o texto. Precisei entender a dinâmica daquele espaço. Em *O que é cenografia*, a diretora teatral Pamela Howard diz que “entender a dinâmica do espaço significa identificar, por meio da observação de sua geometria, onde reside sua força: em sua altura, seu comprimento, sua largura, sua profundidade ou em suas diagonais horizontal e vertical” (HOWARD, 2018, p.27)

4.3 OS ENSAIOS

Após os seis primeiros encontros de ordem mais teórica, iniciamos então as experimentações de cenas. Os ensaios quase todos ocorreram aos sábados, das 14h às 17h. Assim como em *Hiato*, com *Bartleby* também vivenciei momentos difíceis quanto ao acesso ao teatro. Mas, naquele momento, já estava mais preparado e tinha sempre segundos planos, para caso houvesse impossibilidades de ensaios no teatro.

Os sábados eram para mim dias com muitas demandas, envolvendo a encenação. Minha preparação se dava antes do encontro com Fábio, às 14h00.

Procurei chegar sempre com, no mínimo, uma hora de antecedência da hora marcada para o ensaio. Energizava todo o teatro com incensos e, num ritual pessoal, tentava emanar positividade para o ensaio que estava por vir.

Jurij Alschitz, diretor teatral e pedagogo russo, em seu livro *Treinamento para sempre*, fala que “Precisamos sentir o espaço e dominá-lo. Conectar-nos com sua energia, se quisermos trabalhar nele, se quisermos criar algo nele. Caso contrário, será impossível.” (ALSCHITZ, 2017, p.25). A respeito do tempo necessário para criar uma atmosfera energeticamente favorável para o local, Alschitz sugere que “Gastar uma ou duas horas nisso é um tempo bem gasto. Não se deve economizar aí porque, se o espaço estiver preparado corretamente, ele mesmo explicará aos atores o que e como encenar”(ALSCHITZ, 2017, p.25-26).

A cada ensaio começávamos com algum relaxamento, seguido por um aquecimento. Achava importante aquecer junto com Fábio e não apenas observá-lo. A ideia com a peça era falar sobre barulhos, pausas e silêncios, então nos aquecimentos propus uma busca difícil por uma mente e corpo que chegassem num nível utópico do não fazer nada. A impossibilidade do não fazer era um desafio, pois estamos em constante movimento, mesmo quando parados. Após este relaxamento, seguido de algum exercício de exaustão, que poderia ser uma sequência de pulos ou uma corrida em círculos no palco, era chegado o momento de construções de cenas.

Precisava transformar as imagens que, na minha mente, eu vislumbrava para a peça em algo concreto. Para isso, a cada ensaio, pedia que Fábio fosse experimentando as cenas intuitivamente. O enredo da peça era basicamente composto de ações domésticas realizadas pelo personagem. Fábio então foi experimentando ações como varrer, lavar pratos, passar pano no chão e cozinhar. Todo o trabalho de aquecimento e composição de cena se deu no camarim.

Figura 8 – Fábio aquecendo.

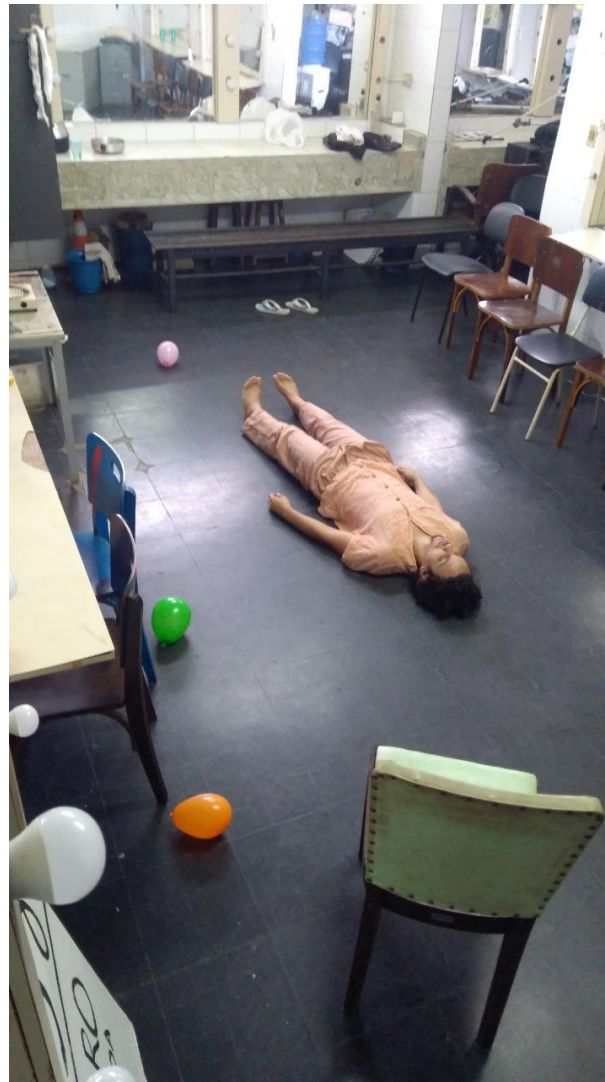


Foto: Danilo Ribeiro, 2020.

A cada ensaio discutíamos e testávamos propostas de figurino. Chegamos a testar com peças do Laboratório de Artes Cênicas (LAC), peças do nosso vestuário pessoal, peças compradas em lojas e brechós. Por fim, compusemos o figurino que, inclusive, se assemelhou às propostas que eu havia pensado no início do projeto.

Figura 9 – Plano de figurino do caderno do diretor



Figura 10 – Testando Figurino



Foto: Danilo Ribeiro, 2020. Foto: Danilo Ribeiro, 2020.

Enquanto experimentávamos as cenas, também discutíamos sobre a criação do personagem Bartleby. Eu conversava com Fábio sobre o nosso tempo limitado de ensaio, que poderíamos otimizá-lo à medida que ele fizesse estudos e descobertas pessoais fora dos ensaios. Meu intuito era estimular nele uma auto preparação, tornando-o assim autor do seu personagem. Fábio dedicou-se e, a cada ensaio, colocava em cena o que havia elaborado. Sobre a auto preparação, Alschitz diz:

A autopreparação exige do ator a habilidade de trabalhar solitariamente- porque o artista real precisa ser capaz de trabalhar o seu papel, independentemente de potenciais reações de amigos ou inimigos e de circunstâncias estranhas. Simultaneamente, são necessárias certas aberturas, uma capacidade de comunicação com seus parceiros. Pressupõe um constante crescimento da espiritualidade do ator, de seus potenciais intelectuais e artísticos.

A autopreparação dá à luz uma incomparável sensação do que o papel constitui, por si mesmo, uma completa e preenchida vida que,

eventualmente, é confiada às mãos do ator, transformando-o assim em um efetivo autor. (ALSCHITZ, 2014, p.35)

Em vários momentos, lembrava a Fábio que tínhamos o personagem do conto como uma inspiração e que era possível total liberdade na composição do personagem, ou seja, Fábio poderia trazer para a cena aspectos da sua vida pessoal.

Em *A vertical do papel*, Jurij Alschitz faz uma reflexão sobre o processo de criação de um personagem. Alschitz compreende que analisar um texto numa perspectiva de quem olha do alto, investigando e desconstruindo na intenção de criar algo sólido e pessoal, pode ser muito estimulante no processo criativo. Eis o que ele afirma:

Não se deve olhar esse processo de desconstrução como algo negativo, como algo relacionado à completa destruição do texto. Desconstrução não é, de modo algum, um sinal de desprezo ou irreverência, tanto para com o texto quanto para com seu autor. Pode-se, sim, considerá-la como um exercício necessário, como um movimento tático que deve gerar, em última análise, um impulso interior para construir uma nova unidade, para se envolver em um processo de recriação. (ALSCHITZ, 2014, p.49-50)

Os escritos do mestre russo estimulavam-me a olhar para o conto e me permitiam distanciar dele, tendo liberdade criativa na construção de algo novo a partir do conto.

Eu sentia nitidamente as contribuições que Fábio trazia para os ensaios. Neste sentido. A escolha por Fábio foi determinante para o andamento da peça, pois suas contribuições interferiram diretamente na obra. Memórias, vivências, objetos que ele trouxe foram inseridos na cena, contribuindo positivamente no enredo da obra.

A cada ensaio o espaço ia se configurando como de fato a casa de Bartleby. Estabelecemos, no espaço delimitado do camarim, linhas imaginárias que separavam espaços da sala, quarto e cozinha do personagem. A iluminação da peça, assim como em *Hiato*, era executada pelo ator em cena. Fábio, ao estar na área da sala, por exemplo, acendia uma lâmpada incandescente. A cada ligar e desligar de lâmpadas, ele ia se movimentando e determinando um cômodo da casa.

Figura 11 – Fábio ensaiando.



Foto: Doralice Lopes, 2020.

Elementos cênicos iam ajudando nesta composição. Havia ali uma pia que enchemos com panelas envelhecidas. Colocamos em cena também um pequeno fogão elétrico, onde testamos o preparo de alimentos como pipoca e macarrão. O barulho dos milhos que estouravam trazia uma sonoridade interessante para a cena, mas o cheiro forte e a fumaça da pipoca num ambiente pequeno poderiam ser incômodos para o espectador. Optamos então pelo preparo do macarrão. A cada ensaio íamos descobrindo novas possibilidades e tempos neste cozinhar.

Outra cena que experimentamos, e fomos lapidando a cada encontro, foi a do personagem Bartleby passando pano no chão. A ideia é que a cena durasse um tempo longo, chegando a causar certo incômodo. É como se não estivesse acontecendo nada naquela cena. Mas, na verdade, aquela cena de cerca de 15 minutos, onde um personagem vai de um ponto a outro esfregando um pano no chão, seria para mim como o coração da peça. Gostaria que naquele momento o público fosse convidado a viver uma experiência, a vivenciar um tempo dilatado. Sobre estar presente vivenciando com calma e inteireza uma experiência, Larrosa diz o seguinte:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p.24)

A cena era sobre pausar, sobre respirar e permitir-se silenciar por um tempo, sobre pensar mais devagar, como diz Jorge Larrosa.

Enquanto Fábio ia descobrindo os tempos das cenas, ia investigando as camadas do seu personagem, eu estava sempre num canto do camarim observando-o e fazendo anotações. Ao fim de cada cena experimentada, eu fazia apontamentos sobre o que havia visto. Além dos ensaios no teatrinho, em algumas ocasiões também fiz do meu apartamento uma sala de ensaios. Foi interessante o exercício de experimentar as mesmas cenas em lugares diferentes, como exemplo Bartleby lendo na sala do meu apartamento e depois no camarim do teatro, Bartleby lavando os pratos na cozinha da minha casa e posteriormente fazendo a mesma cena na pia do camarim do teatrinho.

Figura 12 – Ensaio no apartamento.



Foto: Danilo Ribeiro, 2020.

Figura 13 – Ensaio no camarim.



Foto: Danilo Ribeiro, 2020.

Figura 14 – Ensaio no apartamento.



Foto: Danilo Ribeiro, 2020.

Figura 15 – Ensaio no camarim.

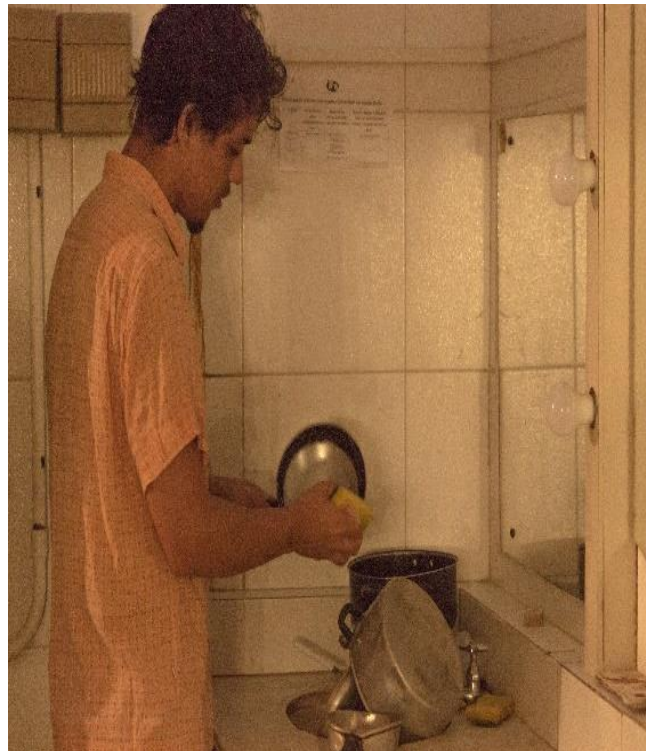


Foto: Doralice Lopes, 2020.

Eu e Fábio levamos cerca de oito meses na criação da primeira fase do trabalho. A todo o momento, conversávamos e aguardávamos ansiosamente pela chegada dos “coloridos”, os atores e atrizes que, numa determinada etapa dos ensaios, iria unir-se ao trabalho e compor o elenco. A escolha dessas pessoas não foi uma tarefa fácil. Meu desafio era encontrar de cinco a sete atores e atrizes que aceitassem entrar num projeto no qual eles não seriam remunerados e, se aceitassem participar, seria necessário um comprometimento com dias e horários específicos para os ensaios.

4.4 A CHEGADA DOS COLORIDOS

Os coloridos, foi esse o termo que encontrei para designar o grupo de pessoas que fariam uma participação na peça. Eles funcionariam como um coro. Seria um grupo barulhento em todos os sentidos, na movimentação corporal e nas cores do figurino. Meu desejo era que esse coro de vozes e cores funcionasse como algo que perturbasse a passividade de Bartleby. Esses coloridos poderiam ser perturbações mentais do personagem principal.

Outras leituras também eram possíveis. Os coloridos poderiam estar representando a velocidade com que estamos levando a vida, poderiam ser também as doenças psíquicas, como ansiedade e depressão, tão presentes nos dias atuais. Precisava de um contraste com o personagem principal, e os coloridos cumpriram essa função.

Foram meses de procura por essas pessoas que pudessem dar vida a esse coro ruidoso. Fiz sondagens e propostas com colegas do curso e fora dele. Tive sorte e consegui reunir seis amigos que tinham ligação com o teatro. Foram eles: Cinthia Clara, Clécio Matheus, Danilo Santos, Dênis Lima, Georgina Oliveira e Ladjane Rodrigues.

Tive o cuidado de conversar com cada um deles sobre o trabalho que já vinha realizando com Fábio e qual seria a contribuição deles para o trabalho. Além da luz operada pelo próprio Fábio, em dois momentos específicos da cena os

refletores do teatro iriam estar voltados para o camarim iluminando a cena. Para esta operação, convidei Bruna Sales, amiga do curso de teatro que aceitou meu convite para fazer a operação de luz da peça.

No primeiro ensaio, agora com todos os envolvidos, propus ao elenco deitar, observar a respiração e pensar como é tentar dar uma pausa. Gostaria que todos envolvidos com a peça constantemente refletissem sobre como o tempo tem nos atravessado, sobre a quantidade de demandas que nos é imposta diariamente, sobre estarmos nos sentindo fisicamente e psicologicamente cada vez mais esgotados. Eu e Fábio explicamos tudo que já havíamos construído e partimos, então, para experimentações das cenas que envolviam todo o elenco.

A contribuição dos coloridos era de importância fundamental para a dinâmica da peça. Eles estariam presentes no início e no fim da apresentação. No início da peça, eles estariam reunidos organizando uma festa surpresa para Bartleby. Após serem expulsos pelo dono da casa, retornariam insistindo em ficar. Na cena final, eles também estariam, agora com outras roupas: casacos, gorros e luvas, como num ambiente frio, como se muitos anos tivessem passado e eles observassem a figura morta de Bartleby ao longe

Figura 16 – Bartleby se deparando com pessoas dentro da sua casa.



Foto: Doralice Lopes, 2020.

Figura 17 – Cena final com os coloridos



Foto: Doralice Lopes, 2020.

A cada ensaio, solicitava ajuda do elenco para que trouxessem peças de roupas pessoais. Para o figurino dos coloridos, precisava obviamente de cores, texturas diferentes, algo que causasse certa poluição visual. Eles foram experimentando, trocando uns com os outros peças de roupas e juntos íamos compondo os figurinos.

O processo de criação de *Bartleby*, ao mesmo tempo que me fascinava, também me angustiava. A peça era uma reflexão sobre o tempo, sobre o que estamos fazendo com esse bem que não se recupera. Via-me tentando falar sobre o tempo, sobre como dilatá-lo, mas contraditoriamente estava sendo engolido por ele, lutando contra ele.

Tenho percebido que as agendas e horários cada vez mais apertados dos elencos não estão possibilitando encontros com a calma e atenção que um ensaio merece. Shakespeare (1564-1616), em *Sonho de uma noite de verão*, através de um diálogo dos personagens Fundilho e Cunha, nos traz um lindo retrato da beleza que é o ensaio de uma peça teatral.

FUNDILHO – Interpretarei Píramo com a sua barba num tom amarelo-palha... ou amarelo-queimado.... ou de um ruivo bem avermelhado... ou da cor de uma moeda de ouro dos franceses: o amarelo perfeito!

CUNHA – Nem todas as caras e coroas dos franceses têm cabelo, carecas que ficam por causa da sífilis, essa doença francesa. Assim é que o senhor vai apresentar-se sem pelos na cara. Mas mestres, aqui vocês têm: os seus papéis. E eu devo pedir, solicitar, implorar que os senhores os estudem até amanhã à noite. Venham encontrar-me no bosque junto ao palácio, uma milha distante da cidade, à luz do luar. Ali ensaiaremos, pois, se nos encontrarmos na cidade, é certo que vão nos seguir e nos cercar, e nosso projeto não mais será segredo. Neste meio-tempo, redigirei uma lista, com os adereços de que nossa peça necessita. Rogo-lhes: não me desapontem.

FUNDILHO - Nos encontraremos, e no bosque se dará o nosso ensaio dessa arte corajosa, arte obscênica. Concentrem-se, almejem a perfeição na dicção de suas falas. Adieu!

CUNHA - Nos encontramos então junto ao carvalho do Duque.

FUNDILHO - É isto: nos encontramos, faça chuva ou faça sol.
(SHAKESPEARE, 2019, p.27-28)

Sinto que, em alguns momentos no processo de *Bartleby*, sobretudo na fase final de ensaio com os coloridos, deixei que minhas ideias para a encenação se sobrepusessem ao que meu elenco poderia me dar, se tivesse mais tempo para estimulá-los e incorporar suas ideias. É fato que procurei ouvi-los, respeitando as individualidades de cada um, mas com a urgência da estreia não consegui de forma satisfatória mergulhar neles, nas vidas deles. Se estava me propondo a falar sobre o tempo, não era razoável ter tão poucos ensaios para expor minhas ideias, ouvir o elenco e, unindo as minhas ideias e as subjetividades deles, assegurar que criássemos juntos. Sobre a delicadeza que envolve o encontro de pessoas diferentes que, juntas, vivenciam um processo teatral, Fernanda Montenegro diz:

Nosso ofício é lento, muito lento, desgastante, fugidio. A percepção do espaço teatral só se desvenda depois de um longo noviciado. Aprende-se todo dia muito pouco. É uma profissão de absoluta solidão, onde “o outro” é fundamental. Buscar o outro. Confundir-se com o outro. Somar com o outro num só corpo. (MONTENEGRO, 1988, p.15)

Mas mesmo sentindo que estava precipitando-me, no sentido de atropelar algumas etapas que desejava vivenciar com mais tranquilidade, como conversas mais demoradas com o elenco, não poderia parar, interromper o processo ou solicitar mais ensaios do que havia combinado com todos os envolvidos. A peça precisava acontecer. Eu e Fábio estávamos trabalhando há muito tempo, nós queríamos muito que tudo desse certo.

Mesmo tendo total consciência do quanto o trabalho poderia ser mais potente, se tivéssemos mais tempo de ensaios, decidi seguir, tendo a clareza que estava aprendendo com tudo aquilo. Com certeza, em trabalhos futuros, iria dedicar-me ainda mais ao planejamento de tempo de execução da encenação. No teatro, todas as experiências, erros, acertos, são válidos, tudo é aprendido:

Penso que nosso ofício não tem condenação bíblica do trabalho. O suor do nosso rosto não é um castigo. Nosso ofício é a nossa festa. É o nosso sentido de vida. É o nosso prêmio. Portanto, ao enfrentar as propostas de trabalho, sou de opinião de que tudo soma. Tudo é exercício. Seja no teatro tradicional ou marginal, num palco italiano ou na rua. Na zona urbana ou na periferia. No jogo alienado ou no engajado. Na representação emocionada ou distanciada, o que fica, o que atravessa os anos e os modismos, é o conhecimento do ofício. (MONTENEGRO, 1988, p.15)

Em todos os encontros com o elenco, busquei energizar o espaço onde iríamos trabalhar. A cada ensaio preparava um lanche para todos e ao final sempre comíamos juntos. Era o mínimo que podia fazer por aquelas pessoas que estavam comprometendo-se em realizar o trabalho.

Figura 18 - Aquecimento com todo o grupo.



Foto: Doralice Lopes, 2020.

4.5 O ENCONTRO COM O PÚBLICO?

A estreia se aproximava e eu me via tenso com relação ao espaço e acomodação do público. Como acomodá-los com qualidade num espaço pequeno de um camarim de teatro? Definir uma quantidade limite para os espectadores foi algo complexo. Durante os ensaios, fui testando possibilidades e formatos de acomodações para o público. As cadeiras rústicas de madeira, presentes no camarim, dialogavam com a estética da peça. E precisavam dialogar, pois as cadeiras estavam inseridas no local onde a cena iria acontecer, haveria ali uma intimidade, pois espaço, elenco e espectadores estariam muito próximos.

Ficou então definida uma quantidade máxima de vinte e cinco espectadores. Visando comodidade e segurança de todos ali presentes, não era possível nem razoável acomodar algo além desse número.

A definição para a data da estreia, assim como qualquer outro acordo sobre datas, horários para ensaios, foram definidos coletivamente. Após ter feito uma pesquisa para entender quais seriam as datas possíveis de apresentações, levando em conta as agendas pessoais do elenco e do teatro, juntos definimos uma data para a estreia: dia 27 de março de 2020.

A data de estreia aproximava-se, quando foi deflagrada a pandemia mundial de COVID-19. Persistimos nos ensaios mesmo com todos os receios em relação ao momento atípico. Naquele momento, não tínhamos noção do quanto a pandemia afetaria nossas vidas.

Foi inevitável. Tivemos que dar uma pausa no trabalho. Estávamos muito agitados; o mundo precisou pausar. Que irônico pensar que a ideia para a montagem de *Bartleby* era uma reflexão justamente sobre barulhos, agitação e uma necessidade de pausar por um instante.

Figura 19 – Ensaios.



Foto: Doralice Lopes, 2020.

No momento atual em que escrevo esta monografia, não tenho a certeza de quando se dará o retorno das atividades presenciais, se e também como a

encenação de *Bartleby* irá se concretizar. Para não esquecer *Hamlet*, de William Shakespeare, obra seminal que aprofunda questões de interpretação e encenação, “O resto é silêncio” (Shakespeare, 2002, p. 262).

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ter aproveitado o espaço da Universidade, experimentando-me na criação de dois trabalhos pessoais contribuíram para minha formação e desenvolvimento artístico.

A realização de criações artísticas não necessariamente ligadas às disciplinas do curso é algo válido e possível de ser realizado. Mas, seja numa criação solitária ou em grupo, é preciso estar ciente do quanto o acúmulo de funções pode ser algo exaustivo fisicamente e psicologicamente.

Entendo o quanto trabalhar sozinho em *Hiato* foi importante para meu crescimento. Naquele meu momento da graduação, optei por estar só. Mas é incontestável que a qualidade artística do trabalho poderia ter sido potencializada se tivesse dividido algumas funções com colegas artistas.

Se hoje fosse recriar *Hiato*, com certeza trabalharia em grupo, explicaria aos meus parceiros o conceito da encenação e então, trocando ideias, absorvendo diferentes opiniões, aperfeiçoando e facilitando a leitura do espetáculo, daríamos forma à encenação. Um apoio na produção, numa assistência de direção, com operadores de luz e som, auxílio na divulgação, ou qualquer outra área, poderiam ter me deixado mais livre para focar na minha atuação. Assim, a cena poderia ter sido muito mais potente.

O estudante artista ao criar um trabalho independente, seja num solo ou com um grupo de colegas do curso, deve pensar no quanto um olhar externo da encenação pode ser engrandecedor. Professores do curso podem auxiliar neste sentido. Com um olhar pontual, no meio do processo, por exemplo, ou um acompanhamento mais constante, uma supervisão de um professor do curso pode contribuir para a encenação.

Hoje, consigo compreender a cena como uma potencialidade onde um grupo de criadores dialogam na construção de um todo. Entendo também a importância de

um encenador como um facilitador que conduz o processo e busca dar uma unidade para o trabalho.

Percebo também que não ter tido um mínimo planejamento financeiro, tanto para *Hiato* quanto para *Bartleby*, comprometeu os dois trabalhos. Se houver um planejamento financeiro, uma pesquisa em editais do curso para trabalhos artísticos, no que se refere aos custos de uma encenação o resultado poderá ser menos aflitivo.

Com *Bartleby* percebi o quanto necessito trabalhar em parceria com outros artistas. Ter tido a oportunidade de dividir com Fábio as angústias e conquistas do processo me deu tônus para continuar. Poder ter tido Fábio como parceiro de trabalho foi fundamental. A força e a delicadeza dele em cena trouxeram lindas camadas para a obra.

Foi na prática que compreendi alguns conceitos e pensamentos de teóricos que estudei durante a graduação. Entendi que teatro é estar em grupo. *Hiato* e *Bartleby* mostraram-me que vale a pena arriscar-se e criar.

A prática de uma encenação possibilita ao estudante de teatro uma compreensão de seus possíveis caminhos artísticos. Este mesmo estudante, ao vivenciar um processo independente, terá na prática noções de autonomia, liderança e trabalho em equipe. É importante experimentar-se, descobrir caminhos, errar, acertar, aprender e continuar percorrendo calçadas e palcos, viver experiências que perdurem na memória.

REFERÊNCIAS

ALSCHITZ Jurij. **A Vertical do Papel**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. **Treinamento para sempre**. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ANTOINE, André. **Conversas sobre a encenação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, São Paulo n. 19, p. 20-28, jan/fev/mar/abr, 2002.

BROOK, Peter. **Não há segredos**: reflexões sobre atuação e teatro. São Paulo: Via Lettera, 2016.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**. São Paulo: Senac-SP: Edições Sesc-SP, 2010.

GIORDANO, Davi. **Teatro documentário brasileiro e argentino**: o biodrama como a busca pela teatralidade do comum. Porto Alegre: Armazém Digital, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **De camino al habla**. Barcelona: Edicionaes del Serbal, 2002.

HOWARD, Pamela. **O que é cenografia?** São Paulo: Edições Sesc SP, 2015.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

.

MELVILLE, Herman. **Bartleby, o escrevente**: uma história de Wall Street. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MONTENEGRO, Fernanda. **Viagem ao outro**: sobre a arte do ator. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Fundação Nacional de Artes Cênicas, 1988.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo. Perspectiva, 2011.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Porto Alegre: TAG, 2019.

_____. **Hamlet**: Príncipe da Dinamarca. São Paulo: Peixoto Neto, 2004.

APÊNDICE A - CARTAZES DAS APRESENTAÇÕES DE *HIATO*





ANEXO A - *HIATO*, UM OLHAR DE YTALO SANTANA

O solo *Hiato*, de Danilo Ribeiro, anuncia já em sua divulgação que é um solo “sobre o tempo, sobre o silêncio, sobre papéis e canetas que tentam dizer algo. É sobre apagar todas as luzes e ir para o quarto ouvir uma música. É sobre os nossos olhos e a distância entre eles, é sobre o azul, é sobre eu e você”. Pois bem, anunciado isto, é o que esperamos e encontramos em sua criação. Para mim, particularmente, é como estar dentro de um Pula Pula de ar comprimido, que tanto brinquei na infância. Em vários momentos da vida é necessário pular para se alcançar algo. E às vezes só o pular não adianta. É preciso mais. Um empurrão talvez ajude, ou uma cambalhota aérea que impressione os outros “pulantes”. Senti que estava pulando junto com autor-criador.

É inegável a capacidade criativa de Danilo. Já pude vivenciar outro trabalho seu, e também tinha uma potência artística-criativa de “cair o queixo”. Danilo sabe aproveitar o espaço cênico, ambientaliza de acordo com a temática, prepara os olhos dos espectadores para o claro e para o escuro (presentes com frequência no solo).

Ao falar dos clichês: luz colorida, microfone e ver o mar pela primeira vez, o autor-criador mais uma vez anuncia o que vai acontecer naquele espaço. Ressalta dizendo que se ele e os espectadores sentirem algo, seja qualquer coisa, ganhamos a noite. Uma fala importante, afinal teatro é uma experiência, e se nada acontece, se nada te atravessa, realmente algo não funcionou.

O solo aborda a criação de uma personagem pelo autor que impulsionado pelas suas experiências e traumas pessoais resolve criar alguém que está claramente dentro de si. Este alguém-personagem é fácil de confundir com autor-criador, a não ser pelo elemento que os diferenciam, a peruca azul. Em alguns momentos não me interessava quem era a personagem e quem era Danilo, a história atravessava mais rápido os meus pensamentos. E quando a personagem e autor-criador discutem sobre como vai ser a personagem ou de como não vai ser ou de como não querer mais ou de dizer: chega! Senta aí e escreve, revela o quanto é barulhento o trabalho de criar algo e de se recriar.

Desilusão amorosa, sonhos, ausência paterna e fuga da realidade. Tudo é aberto para o espectador. E quando é muito difícil de falar, assim como também é na vida, se fala no escuro. Um pouco de luz já embarga voz.

Li em algum lugar que “quem tem pele quente vai usar azul”. E azul é cor predominante do solo. Uma cor fria que tenta esfriar algo, mas não consegue porque a persona interior não deixa.

Encontro muitas possibilidades e caminhos na criação de Hiato. Acredito que tem uma caminhada longa pela frente. O corpo-voz necessita entrar em mais contato com a potência criativa que o solo apresenta. Deixo como sugestão a leitura do livro *A voz articulada pelo coração*, de Meran Vargens. Ajudará a melhorar a qualidade vocal e encontrar a sua voz interior e todas as crenças que ela carrega e são expostas durante o solo.

A abertura/fenda/lacuna que Hiato coloca em cena, tem um pouco de nós no claro, no escuro e no azul frio querendo ser quente.

(Crítica escrita em março de 2018).