

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE ARTES E LETRAS
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS
CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Raquel Zepka

GRITA-ME!
COMO SE ENSAIA UMA ENCENADORA?

Santa Maria, RS
2017

Raquel Zepka

GRITA-ME!
COMO SE ENSAIA UMA ENCENADORA?

Relatório apresentado ao Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria, como requisito parcial para obtenção do grau de **Licenciada em Teatro**.

Orientadora Profa. Ma. Inajá Neckel

Santa Maria RS
2017

*[...] no contínuo aniquilamento sempre novamente voltado às menores partes de sua construção, sempre se recompondo das suas ruínas numa contínua reconstrução; às vezes, ele juntava mal as partes, mão esquerda no braço direito, osso ilíaco nos ossos do braço, na pressa ou por distração ou aturdido pelas vozes que lhe cantavam no ouvido, coros de vozes **FIQUE NOS LIMITES DESABAFE DESISTA** [...] o nada já talvez já esperasse por ele ou por ninguém, no silêncio branco que anunciou o início do ciclo final, ele aprendeu a ler o sempre outro plano de construção da máquina que ele parou de ser novamente era outro com cada olhar garra passo e que ele o pensou mudou escrito com o manuscrito de seus trabalhos e mortes.*

(Heiner Müller, Hércules 2 ou A Hidra)

RESUMO

GRITA-ME! **COMO SE ENSAIA UMA ENCENADORA?**

AUTORA: Raquel Zepka
ORIENTADORA: Inajá Neckel

Este estudo traz reflexões sobre o processo de criação do espetáculo teatral *GRITA-ME!* O projeto teve como objetivo investigar relações entre o processo de encenação e a composição de uma escritura cênica viabilizada pelos corpos e estímulos presentes na prática criativa — sejam os corpos dos atores, seja o meu, de encenadora. O encenador, nesse sentido, é um mediador que concilia e dá liberdade no processo às vozes criadoras que dele fazem parte. Valoriza, pois, não só sua palavra ou discurso, mas os dos atores como sujeitos da cena. Assim, neste trabalho a elaboração da escritura cênica foi mobilizada pelo convívio (DUBATTI, 2014) entre encenador e atores e os demais elementos que compõem a cena. A metodologia deste estudo está centrada na noção de Ensaio, compreendida a partir de Larrosa (2004) para quem o estado de Ensaio é um constante colocar-se disponível aos acontecimentos, ao momento presente — processo que se dá de modo experimental, revendo-se a cada encontro em sala de trabalho, em cada reflexão escrita. Como resultado deste trabalho, tivemos a apresentação pública do espetáculo *GRITA-ME!*, bem como a elaboração de um relatório, a fim de registrar as implicações e potencialidades que mobilizaram meu pensamento como encenadora.

Palavras-chave: Encenação. Escritura Cênica. Convívio.

SUMÁRIO

ADVERTÊNCIA	5
1 OS PRIMEIROS GRITOS: UMA BREVÍSSIMA INTRODUÇÃO	6
2 LABORATÓRIO SOBRE O CONCEITO DE ENCENAÇÃO	11
2.1 PRIMEIRO NOVECENTOS	12
2.2 O SEGUNDO NOVECENTOS	15
3 LABORATÓRIO COMO PROCESSO DE ENSAIO: ESCRITURA CÊNICA E DRAMATURGIA CONVIVIAL	18
3.1 QUANDO O TEXTO NÃO É TEXTO OU ESSE GRITO NÃO É SOLITÁRIO	21
3.1.2 Cena dos Abraços – <i>Modus Operandi</i>	28
3.1.3 Caravana – (<i>Modus Operandi</i>).....	31
4 AFETOS E RUÍNAS: EU SUBO NO PRÉDIO E LÁ DE CIMA É A MIM MESMA QUE VEJO	33
5 COMO SE ENSAIA UMA ENCENADORA?	35
REFERÊNCIAS	39
ANEXO A – ESBOÇO DO PRIMEIRO CARTAZ DO ESPETÁCULO	41
ANEXO B – FOLHA DE ANOTAÇÕES DO PRIMEIRO ENCONTRO DE <i>GRITA-ME!</i>	42
ANEXO C – CARTAZ DO ESPETÁCULO	43
ANEXO D – <i>GRITA-ME!</i> ROTEIRO DO ESPETÁCULO	44
ANEXO E – FOTOGRAFIA DO ELENCO DO ESPETÁCULO	51

ADVERTÊNCIA

Não sei com quem eu falo através desta escrita. Estou acostumada a ser só, a escrever textos, bilhetes e cartas que ficam em bolsos de casacos esquecidos nos armários ou em gavetas da minha casa. Pois bem, estou tendo coragem, coragem de escrever para ser lida e de berrar também. Senhoras ou senhores, ou ambos, aviso de antemão que esse trabalho é permeado por GRITOS. Toda vez que você encontrar o texto em caixa alta, são meus gritos, pois não os posso controlar e eles transbordam pelos meus dedos, pelos meus dentes e por todos os meus poros.

É POR TUDO QUE TENHO ENGOLIDO E COMO ESTOU CHEIA, COMO ANGÚSTIAS PREENCHEM MINHAS VEIAS, TOMAM MINHA ARQUITETURA. PALAVRAS QUE SE ESCREVEM COM SUOR NO TABLADO. HÁ ALGUMA COISA. ESTÁ AÍ TODA MINHA VIDA AGORA. A ARIDEZ, A VOZ QUE NÃO SAI DE MIM.

TENHO COMIGO AQUELES QUE SABEM QUE VAMOS ALÇAR ÂNCORA E QUE ALGO VAI NOS CORTAR FUNDO. ESTÁ VINDO. A TERRA SECA ESTÁ VIRANDO IMAGEM DEIXADA AO LONGE NA TRAVESSIA QUE É O ESTOPIM PARA O BERRO QUE TOMA A CENA. ESSA É A CENA.

Desculpe, mas esses gritos não se acomodam mais na minha garganta, eles vêm à tona e mancham este trabalho com as tintas da solidão que me mobiliza.

1 OS PRIMEIROS GRITOS: UMA BREVÍSSIMA INTRODUÇÃO

Teria eu motivos para falar de solidão? Como alguém pode ser solitário e fazer teatro?

Falo de solidão porque depois de, no mínimo, três anos na graduação em Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Santa Maria/RS, além de alguns outros fazendo teatro, tive que chegar ao oitavo semestre para constatar que, apesar dos intensos e inesquecíveis encontros, a caminhada continua e continuará solitária. Mas a você, caro leitor, peço que não olhe para estas linhas como suplícios de uma subjetividade que busca medidas e meios para afirmar suas crenças, mas como um ensaio confessional. Sinto-me completamente só e carrego um peso por isso, mas não pretendo explicar, nem espremer nada dele, a não ser que seja necessário.

Aviso: para suportar as pedras lançadas pela brutalidade da solidão, busquei alguns interlocutores, talvez alguns sejam velhos conhecidos seus, ou talvez apenas fantasmas que cruzaram minha estrada ao longo da formação em teatro. Em todo caso, eles me ajudam a falar sobre o que foi mais significativo nesse processo de me ensaiar encenadora.

O MUNDO É UMA FERIDA, UMA BOLHA DE SANGUE. AQUI É SEMPRE MADRUGADA, DENTRO E FORA, EU ME CALO DIANTE DA IMENSIDÃO DO MISTÉRIO QUE É SER UM CORPO OCUPANDO ESPAÇO NAS RUÍNAS. "ESSAS SÃO AS RUÍNAS QUE VOCÊ BRINCAVA QUANDO CRIANÇA?" BECKETT NUNCA FEZ TANTO SENTIDO, TALVEZ POR ISSO, ESTEJA MAIS MORTO DO QUE NUNCA. MORTO O HOMEM, TRAÍDO O ARTISTA, VIVA SUA OBRA.

Minha relação com o teatro começou pelo desejo de me comunicar na escola, ter mais amigos, enfim, não ficar tão só. Ao longo do tempo, as aulas de teatro na escola com a atriz e professora porto-alegrense Nena Ainhoren já não eram o suficiente; ingressei então no Teatro Nilton Filho, no curso de Teatro para Adolescentes. O Teatro Nilton Filho é um teatro-escola da cidade de Porto Alegre que desde o ano de 1990 oferece cursos de teatro para diversas faixas-etárias, tendo como metodologia principal os jogos teatrais e improvisacionais. Nesse espaço aprendi muito sobre comprometimento e ética no fazer teatral e pude descobrir grandes autores e encenadores através de aulas teóricas e pelo contato com muitos livros que fazem parte da biblioteca desse teatro.

A partir daí, busquei me aperfeiçar como atriz, fazendo também cursos e oficinas do festival internacional de teatro Porto Alegre em Cena e de Estilos de Interpretação no TEPA –

Teatro Escola de Porto Alegre, que foi um centro cultural de excelência e tradição em estudos teatrais fundado em 1996 pelos atores e diretores Daniela Carmona e Adriano Baségio. Lá pude ter meu primeiro contato na leitura e interpretação com autores como o irlandês Samuel Beckett e do alemão Bertold Brecht. As leituras de textos de Brecht que fiz no TEPA me motivaram a querer estudar teatro como instrumento de discussão social, foi então que, em 2009, ingressei no curso de Formação de Atores da Escola de Teatro Popular da Tribo de Atuadores Ói Nóis Aqui Traveiz. Essa formação era permeada pela valorização do pensamento político e da articulação de ideias políticas através do fazer teatral, o curso era ministrado por diferentes professores que eram atores do grupo teatral Ói Nóis Aqui Traveiz, formado em Porto Alegre em 1978 e que segue como referência nacional de teatro político desenvolvendo montagens teatrais marcadas por valores de revolução política e social e desenvolvidas coletivamente.

Desenvolvi meu trabalho como atriz em espaços muito distintos, pois trabalham ideologias e estéticas muito particulares. Nessa polifonia de referências, segui insaciável na pesquisa e na experimentação sobre meu trabalho e amadurecimento como atriz. Foram também, nesses espaços, que ao assistir inúmeras montagens teatrais, passei a me interessar pelo estudo da composição de encenações.

O que chamo de primeiro arrebatamento estético ocorre quando, em uma aula de interpretação no TEPA, em 2007, assisti (em VHS) a “Breve Interrupção para O Fim”, montagem de Gerald Thomas com os bailarinos do Grupo Corpo. Recordo-me com precisão dessa passagem, na qual, em uma aula de estilos de interpretação teatral, essa encenação foi exibida e então, tudo que eu pensava sobre teatro foi confundido. Em 2012 assisti ao vivo a “*BAIT MAN*” também de Thomas. Esse espetáculo se passava em meio a um cenário de destruição e era um monólogo que falava sobre tortura, abandono, dilaceração.

Em 2009 assisti ao espetáculo “*Quarttet*” dirigido por Bob Wilson, do texto homônimo de Heiner Müller, no Festival Internacional de Teatro Porto Alegre em Cena. Tratava-se de uma montagem grandiosa, com forte apelo visual. Ter estado diante da obra desses grandes encenadores nutriu em mim a petulante vontade de em algum momento experienciar a direção no teatro. Imaginava-me pintando um quadro. Nada das histórias que eu havia vivido como atriz. Meu interesse estava na montagem de quadros que permitissem ao espectador editar, cortar e dar significado às cenas que ele fosse assistir. Eu sempre quis pôr em cena o terror e a despedida.

A primeira experiência que tive com direção para o teatro foi em 2011, com a assistência de direção de uma montagem do texto “*Philoktetes*”, de Heiner Müller, em Porto Alegre —

antes disso eu havia participado de montagens de direção coletiva. Contudo, acredito que minha iniciação na direção teatral, de fato, começa na UFSM, nas disciplinas de Encenação I, II, III e IV, que ocorrem ao longo do curso. A cada novo exercício cênico vivenciado, a cada nova pesquisa (pois vejo cada montagem como uma nova pesquisa), questionei-me sobre que tipo, se é que isso existe, de diretora teatral eu era ou projetava ser. Vejo meus processos como uma construção coletiva, na qual eu trago uma ideia e alguns estímulos sonoros, visuais ou textuais e, a partir desses motes, os atores compõe, a matéria bruta para o espetáculo. Para mim, um dos maiores prazeres na direção é ser surpreendida: como o ator responde, o que ele me traz para que eu mude os rumos de tantas ideias pré-estabelecidas, as deles, as minhas. Tudo o que faz parte do processo — música, texto, a visão do ator sobre os elementos que compõem a cena — me leva à criação, e ela se dá pela convivência entre essas partes que compõem o espetáculo.

As disciplinas de Encenação me revelaram um espaço novo no qual instigada pelos problemas a serem resolvidos a cada exercício cênico, sentia-me em constante processo de (re)descoberta. O exercício do ato de encenar tornou-se uma provocação e uma paixão.

É como se estivesse... em meio à faixa de Gaza, onde as bombas explodem e a disputa por território (autoria?) é constante e violenta, entendem? Não?! Pois é isso! Estou em uma terra sagrada. TEATRO. Tensão, disputa, as balas de fuzil, explosões, rostos que se perdem em meio à destruição... é dentro dessa zona de conflito que estou e é nela que decidi escrever este trabalho. Mergulhar no processo de uma encenação me faz enfrentar problemas e experiências que tangenciam minha formação como artista. Estou sendo sutil... pois poucas vezes consigo me proteger das explosões. Tudo bem. Tenho parceiros que me acolhem.

SOLIDÃO É O QUE PREENCHE A PASSAGEM DOS TRENS QUE NUNCA CHEGAM, É A PAIXÃO QUE EU ALIMENTO POR UM OPOSTO SER QUE DOMINA MILHAS-TEMPO-ESPAÇO. SOLIDÃO É O DIA EXPLODINDO LARANJA E AZUL NA JANELA. EU OBSERVO SÓ, EU ESCUTO OS PASSOS NO ANDAR DE CIMA, É A MINHA INTELIGÊNCIA SUBURBANA NÃO DOMESTICADA SONHANDO COM ESCRITORES MORTOS OU PARTES DO MUNDO QUE EU DESCONHEÇO.

Minhas primeiras montagens como encenadora partiram da adaptação de textos já existentes. A primeira, *O Bilhete* (2015), foi construída a partir do conto *O Bilhete Premiado* (1887), do russo Anton Tchekhov, e a segunda foi a montagem de *Breves Entrevistas com Homens Hediondos* (2015), originada da adaptação do livro homônimo do autor norte-americano David Foster Wallace (1962–2008).

É importante ressaltar que, desde a construção de *Breves Entrevistas*, eu e meus colegas Camila Marques, Fernanda Abegg, Júlia Victória Guedes e Gabriel Abrantes nos definimos como um grupo de artistas, que denominamos *Sagrados (EN)cenos*, partindo de uma necessidade de, por meio do teatro, expormos questões que nos eram urgentes de serem levadas a público, como o machismo, homofobia e problemas sociais do Brasil. Nosso núcleo de produção, que foi fundado em 2015, segue, com a saída de alguns membros e a chegada de novos parceiros, e assim permanecemos: nos encontrando, (re)inventando, errando e experimentando teatro juntos.

Mesmo sabendo que ao se adaptar um texto pré-existente ele se transforma e (re)significa em cena, senti a necessidade de não mais me apoiar nos fantasmas dos escritores que tanto me influenciam. Ao encenar a *performance Pout-Pourri Brazil (2016)*, que foi realizada a partir de situações e jogos que propus aos atores em nossos encontros, comecei a sentir a necessidade de colocar minhas palavras vivas no processo. *GRITA-ME!* é o trabalho no qual coloquei pela primeira vez um texto de minha autoria em cena.

TALVEZ SEJA NESSE CAOS VIRTUAL, REPLETO DE INFORMAÇÃO E FRÍVOLOS ENCONTROS, NOS QUAIS EU CHORO ASSISTINDO TELEJORNALIS POR BOMBAS QUE EXPLODEM NA SÍRIA, QUE O TEATRO ESTEJA. PENSO QUE ESSE MUNDO É INTEIRO CAOS VERMELHO, OU UM QUEBRA-CABEÇAS QUE FORMA UM PICASSO BIZARRO APÓS JUNTAR AS PEÇAS CERTAS.

Neste momento, sou movida a escrever sobre um teatro criado nas ruínas, criado pela matéria-prima dos afetos, do convívio. No primeiro capítulo deste trabalho, *Laboratório sobre o conceito de encenação*, trato a **encenação teatral** como conceito. Esse levantamento subdivide-se em *Primeiro novecentos*, período em que há a afirmação da figura do **encenador teatral** no século XX; e *Segundo novecentos*, na segunda metade do século XX, em que há o fortalecimento de núcleos criadores mobilizados, em maior grau, por uma coletividade na criação.

No segundo capítulo, me reporto às **escrituras cênicas** (PIZZO, 2013); (CASSELLA, 2015); (TROTТА, 2006) e às **dramaturgias conviviais** (DUBATTI, 2014), que foram conceitos operacionalizadores de minha prática nessa encenação. No subcapítulo *Quando o texto não é texto ou esse grito não é solitário* relato como foi, na prática, a construção de uma dramaturgia gerada pelo convívio em sala de ensaio. Em seguida, no capítulo *Afetos e ruínas*:

eu subo no prédio e lá de cima é a mim mesma que vejo, apresento o processo de descobertas e de escolhas que fiz até o momento em que passei a construir o espetáculo *GRITA-ME!*.

No último capítulo deste trabalho, intitulado *Como se ensaia uma encenadora?*, faço uma reflexão sobre *GRITA-ME!* E essa experiência será tratada aqui de forma íntima, confessional. Poderíamos chamar de... relato, *strip-tease* de memórias, confissões... ENSAIO? Não aquele das salas com atores, tablado, suores e egos que dançam, se quebram e se renovam; mas como uma forma de operar o meu pensamento. Apoio-me então na noção de **Ensaio** (LARROSA, 2004), pois não pretendo discorrer sobre a minha trajetória de forma genérica, mas sim à flor da vivência. Estou abordando um processo artístico no qual não posso falar de mim se não falar de mim a partir do impacto que os outros, os atores, me causam.

Talvez a melhor imagem seja a de uma mulher solitária que só tem, como matéria para escrever, sua experiência, ou seja, o que ficou dos convívios que esse processo permitiu. Você tem coragem de me tocar? De ler os meus pensamentos? Fique mais um pouco, eu te convido.

O TEATRO QUE POSSO FAZER ESTÁ NAS RUÍNAS, NA ESPERA, NO FIM DO CAMINHO, SEJA LÁ QUE CAMINHO É ESSE.

UM TEATRO DE CONTÁGIOS, ENCONTROS QUE DISSEMINAM DOENÇAS COMO PAIXÃO, SAUDADE, FRUSTRAÇÃO. E CADA UM DE NÓS, CADA DOENTE LEVA NA SUA CORRENTE SANGUÍNEA OS RESQUÍCIOS DESSAS CONTAMINAÇÕES.

VENHA!

VAMOS TIRAR OS SAPATOS, RESPIRAR FUNDO E DE OLHOS ABERTOS COMEÇO A CAMINHAR POR ESSA ESTRADA CONTAMINADA. EM CADA BIFURCAÇÃO DO CAMINHO, UM CONTATO, UMA CHEGADA, UMA PARTIDA.

TALVEZ ESTEJAMOS ESPERANDO, CADA QUAL A SUA MANEIRA, PARA SEMPRE ESPERANDO O FURACÃO CHEGAR E DESNORTEAR TUDO OUTRA VEZ E OUTRA VEZ E OUTRA VEZ.

É no caos, na dor, nos parceiros que vão embora e na própria inexperiência que me dispo aqui, na sua frente. Um pouco mais, fique, por favor...

2 LABORATÓRIO SOBRE O CONCEITO DE ENCENAÇÃO

Neste capítulo abordo a Encenação Teatral por meio do estudo de seu conceito no século XX. De acordo com Mirella Schino (2003) a encenação pode ser vista desde um amplo e polivalente panorama historiográfico, ou a partir do conceito que, ainda que não tenha uma definição delimitada, foi um mote para esclarecer questões que envolveram minha prática. Ainda que aspectos fundados na história do teatro sejam trazidos no texto, não tenho a intenção de realizar uma revisitação arqueológica dos grandes encenadores do teatro. Mas neste processo tais estudos trouxeram à tona características e aspectos que impulsionaram também meu entendimento sobre a prática e o fazer do encenador. Daquele contexto histórico, trago a coragem de assumir o posto de encenadora em um processo, tal qual aqueles primeiros encenadores. Como modo de estudo, escolhi a abordagem adotada por Mirella Schino (2003) que divide, no fazer teatral, o século XX em dois momentos: **o Primeiro Novecentos** e **o Segundo Novecentos**¹.

No primeiro subcapítulo são abordadas características que contribuíram para uma mudança na cena teatral, especialmente aquelas vinculadas ao início do século XX. Se antes do período moderno o texto dramático era o mote para a criação dos espetáculos, a partir das inovações tecnológicas, sociais e artísticas do período, o teatro, como arte que reflete o tempo presente, passa também por uma grande revolução. A cena se renova a partir de questionamentos quanto à sua submissão em relação ao texto dramático. A composição de uma encenação não pressupõe a obra de um dramaturgo, ou a presença de um grande e reconhecido ator, mas sim a interdependência/relação entre os elementos que compõem o espetáculo (dentro os quais está o texto, está o ator). No processo empreendido pelos primeiros encenadores, a pesquisa a partir de princípios da cena, e até mesmo a descoberta daquilo que lhe é próprio, efetivou uma renovação nas práticas artísticas e no pensamento sobre o teatro.

No Segundo Novecentos, dedica-se à criações e pesquisas norteadas por uma coletividade que busca uma corporeidade que não se delimita à construção de uma ficção para o espectador, já que a presença² e a relação do ator com o espectador são, em parte, fulcro das

¹ A expressão Novecentos Teatral é amplamente utilizada nos estudos historiográficos italianos e refere-se a um tipo de teatro realizado no século XX, ou parafraseando o estudioso Marco De Marinis(1998), uma espécie de teatro, e não todo o teatro do século passado. Trata-se, sobretudo, de um tipo de teatro que tem como percurso imprescindível o processo de criação que direciona a atenção à cena em suas particularidades poéticas. A divisão entre primeiro novecentos e segundo novecentos é feita por Mirella Schino, a partir desta abordagem dada por Marco de Marinis.

² O conceito de Presença não é definitivo e possui muitas interpretações e questionamentos, aqui esse conceito é compreendido como o de um corpo-vivo, que atende as todas à necessidades da cena e que passa por uma afinação técnica referente as ações corporais e vocais. Segundo Pavis (2015, p. 53): “o primeiro ‘trabalho’ do ator, que não

pesquisas iniciadas por grupos como o Living Theatre ou o Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski.

A partir das referências levantadas, entendo que os processos de transmutação pelos quais a figura do encenador passa são fruto do movimento intrínseco que é fazer teatro. A encenação, nesse sentido, não pode ser compreendida somente como um modo de operar e construir um produto teatral, mas como um processo que não isenta atores ou encenador. Peste e contágio são mobilizados pelo convívio que se dá na sala de ensaio, espaço cujas relações polivalentes da cena buscam, ainda que utopicamente, uma contaminação na qual os atores, mais do que aqueles que executam ações propostas pelo encenador, também se assumem como criadores.

2.1 PRIMEIRO NOVECENTOS

A encenação, como conceito e prática insurgente no fazer teatral do século XX, efetivou uma renovação nas abordagens de, ao menos, três aspectos desse fazer: o espaço, os processos criativos e a matéria textual. O espaço, antes tido como a instituição “teatro”, passava por uma flexibilização: não era somente em espaços tidos como edifícios teatrais que a produção cênica poderia ser tensionada. Nesse sentido, reporto-me à Pedagogia Teatral. Gilberto Icle aponta que nas movimentações artísticas do século XX ocorre uma passagem da Pedagogia do Ator, que propunha melhorar a atuação por meio de uma prática laboratorial em espaços criativos nesse período, para uma Pedagogia Teatral que surge a partir da “(...) urgência de humanização dos sujeitos na vida contemporânea, por intermédio das práticas teatrais” (ICLE, 2009, p. 3).

Devido a essa necessidade, estabeleceram-se outros espaços, nem sempre físicos, para sua criação em ato. Os chamados ateliês ou laboratórios teatrais permitiram que as pesquisas fossem realizadas sem a necessidade primeira de um resultado em forma de espetáculo. Dentre os grandes nomes dessa prática pedagógica em ateliês, podemos citar Konstantin Stanislávski e Vsevolod Meyerhold, como coordenadores de espaços permeados pela ideia de exercício/ensaio, que passa a ser norteadora de processos criativos nem sempre vinculados à proficiência cênica diante de um texto dramático, mas mobilizadores de questionamentos e estabelecimento de outras práticas.

é um trabalho, propriamente falando, é o de estar presente, o de situar-se aqui e agora para o público, como um ser transmitido ao vivo sem intermediário[...] Descrever tal presença é a coisa mais difícil que há, pois os indícios escapam a toda captação objetiva e o corpo místico do ator se oferece para logo se tomar de volta.”

Somado a um novo pensamento no teatro, é no final do século XIX, com as inovações tecnológicas da cena em diálogo com a urgência em estabelecer o teatro como arte autônoma, que a função do encenador passa a ser compreendido, como ofício teatral. As provocações para que essa função fosse estabelecida no fazer teatral passam pela chamada crise do drama³ (Peter Szondi, 1956), mas também pela necessidade em estabelecer uma prática sistematizada para com os atores, ou seja, o estabelecimento de uma pedagogia teatral centrada no ator. Volta-se o olhar para a possibilidade criadora que existe em todo homem-ator, assim a pedagogia teatral acarreta, de acordo com Inajá Neckel,

A ascensão do ator como criador na cena. Este advento pode ser compreendido reformador do sentido atribuído à expressão fazer teatral, pois se agrega a ele e a urgência em criar e desvelar, por meio do processo como trajetória imprescindível, os elementos que compõem a natureza de um novo homem/ator. (NECKEL, 2011, p.15)

É a partir das pesquisas dos encenadores-pedagogos que a cena se reformula. Nela, o ator torna-se criador, dentro dos moldes ainda servis à dramaturgia. A encenação busca colocar em interlocuções atores e inovações tecnológicas do palco como a iluminação (Adolphe Appia), projeções em cena (Vsevolod Meyerhold e Erwin Piscator) e configurações espaciais que transformam espaços cênicos voltados ao acontecimento teatral. Tais características são ainda mobilizadas pelos atores, e a busca de princípios que envolvem a cena passa pela pesquisa que relaciona o corpo criador do ator e as proposições cênicas dos encenadores.

Ia se configurando a função do encenador que, diante desse emaranhado de vozes criadoras, assume o papel de pesquisador e condutor da elaboração do espetáculo.

Nesse contexto, ainda que movido pelas renovações, o teatro ainda se colocava servil à dramaturgia, entendida como texto para a cena. O espetáculo teatral ainda traduzia aspectos que estavam pré-estabelecidos por um autor dramático. De fato, a história do teatro até a metade do século XX parece ainda estar colada à história da dramaturgia, revelando-se, aí, dimensões hierárquicas entre os elementos que compõem o fazer teatral.

³No livro *Teoria do Drama Moderno* de 1956, Peter Szondi problematiza, a partir da análise das mudanças dramáticas ocorridas entre o final do século XIX e início do século XX, as transformações acarretadas à cena, por exigência de outro tipo de relação dos dramaturgos com aquilo que produziam. É possível ao leitor identificar uma notável dissociação entre a forma do drama absoluto em que a ficção é, sobretudo, a grande motivadora da ação e diálogo entre os personagens (atores), e a dramaturgia moderna (especialmente na figura de autores analisados por Szondi como, por exemplo, Ibsen, Maeterlinck, Tchekhov, nos quais o autor identifica uma abertura dramática para outros vetores que estilham em alguns momentos a ficção entendida no antigo modelo shakespeariano. A partir desses aspectos Szondi discute a crise do drama, seguindo como pista a dissociação entre texto, cena e ficção, apontando para momentos em que o épico se fará mais que presente.

Com o “surgimento da encenação” ou o início da “era da encenação”, a função de interpretar ou reinterpretar o sentido do texto passa a ser conduzido por um artista: o diretor teatral, chamado também, a partir de então, de o encenador. Assim, as várias linguagens que compõem o espetáculo passam a ser orquestradas a partir de uma concepção única, visando a uma coesão do espetáculo em torno de conceitos específicos a cada montagem particular de um texto. (FORJAZ, 2015, p.4)

O surgimento da figura do encenador acarreta uma mudança nos modos de produção criativa do espetáculo teatral, mas também gera modificações no pensamento e na história do teatro. As correntes que discutem o surgimento dessa figura no fazer teatral não são poucas, e apontam para diversos caminhos. Se no final do século XIX os encenadores estavam adentrando a cena teatral, ao longo do século XX essa designação vai se firmando, e o antes tido como “intruso”, encenador, passa a ser uma figura central do espetáculo teatral. Essa figura estranha e anômala à cena teatral institucionalizada, passa então a construir seus próprios meios de fazer teatro, montar suas próprias equipes. Segundo Piccon-Vallin,

De fato, na história do teatro no século XX, os encenadores foram necessariamente pedagogos, pois eram novas “figuras” que chegavam ao espaço teatral. O encenador apareceu no final do século XIX como um intruso na ordem teatral, alguém que não era bem-vindo porque esse mundo teatral já estava organizado (aquilo que chamamos de encenação era assegurado ou pelo autor, ou pelo diretor do teatro, ou por um ator-líder). Repentinamente, há uma figura que se desenvolve e que emerge e, pouco a pouco, quer suplantar e tomar o lugar de todas aquelas pessoas. (2011, p. 2)

Mais do que uma simples intransigência em relação ao antigo modo de produzir e pensar o teatro, foi necessário cravar os pés no terreno que é da cena, a partir daquilo que é da cena e que compõe o fenômeno teatral, como o texto, o espaço teatral, o elenco, diretor e autor. Por isso, talvez, a postura e as descobertas sobre o fazer teatral dos primeiros encenadores possam ser vistas como ações que repensaram os elementos que compõe a encenação teatral e que geraram uma nova visão sobre a cena. Esse olhar, que parece pretensioso, se afirmou na história do teatro como uma atitude necessária àqueles tempos frente a uma cultura teatral aceita e tolerada como coerente.

2.2 O SEGUNDO NOVECENTOS

Nos anos 1960, segundo Franco Perelli (2007), após a segunda guerra mundial, há uma busca por uma eficácia cênica, que diz respeito à corporeidade do ator: em uma ponta do arco há Jerzy Grotowski na Polônia e na outra o Living Theatre em Nova Iorque.

O encenador, na prática de Grotowski, é um espectador de profissão, esse termo cunhado por ele remete ao ofício do diretor que é aquele que vê com olhar preciso o que é necessário para a cena teatral, esse espectador profissional, é o que diretor movimenta os atores, mas também se deixa afetar pelo material criado pelo elenco. É com esse material bruto gerado pelos corpos ativos dos atores, que o diretor vai editar e organizar o que virá a gerar cenas ou um espetáculo teatral. Ao mesmo tempo, sendo espectador de profissão, o encenador é aquele que se coloca no lugar do espectador, e aqui, longe de ser alguém que julgue o trabalho do ator, é aquele que tem a coragem de assumir uma posição frente ao que lhe é proposto no domínio do que entendemos como criação do encenador. Trata-se de um exercício sobre si para conduzir o olhar do espectador e ser capaz de compreender o que funciona ou não na produção de sentidos do espetáculo.

O Living Theatre, companhia de teatro nova iorquina fundada em 1947, é um dos principais nomes do teatro de vanguarda cuja principal característica era o caráter político de um teatro realizado em grupo com o intuito de eliminar as relações hierárquicas dentro da cena teatral: todos são atores e diretores movidos por uma ideia que consideram urgente de ser compartilhada com o público. Nesse aspecto, as suas pesquisas se fortalecem por uma busca constante de outras relações com o público através de uma corporeidade que tem como eficácia o desmantelamento das convenções teatrais.

Com o fortalecimento da ideia de grupo no teatro, a figura do encenador como centralizador da encenação passa a ser tensionada, pois está se exercitando na cena teatral uma forma de fazer que pretende dar voz a todos os participantes da montagem teatral e também de dividir tarefas. De acordo com Rosyane Trotta (2006, p.3),

A configuração da autoria que se ergue sobre estes dois pilares — coletivo e encenação — varia de acordo com cada encenador e cada grupo. Em um extremo, pode-se colocar o ator que fornece material bruto, partituras (físicas, verbais, narrativas) a serem selecionadas e editadas pelo encenador; em outro extremo, o ator participa do projeto em toda a sua extensão, da concepção à composição da obra. Quanto maior a flexibilização das funções, maiores os conflitos de que se constitui o processo. Esta obra coletivamente criada tende a ser menos unitária e menos contínua do que os espetáculos em que as individualidades artísticas transitam no terreno seguro de um texto sobre o qual se desenha, antes do início da prática, uma concepção.

Portanto, Trotta aponta a ideia de que a concepção do espetáculo é resultado das vozes que o permeiam, ele torna-se uma obra autônoma resultado do convívio e das manifestações dos anseios do grupo.

A valorização da originalidade de obras construídas coletivamente, na segunda metade do século XX, principalmente, a partir dos anos 1960, não abala a produção de espetáculos que possuem um encenador que assina a concepção do espetáculo, seja na plasticidade da cena, seja no corpo do ator. Percebe-se então, que a cena teatral passa a ter Teatros, ou seja, uma pluralidade no modo de fazer; pois mesmo os grupos ou companhias que assinam uma produção teatral coletiva muitas vezes tem a condução de suas práticas de ensaio e a do espetáculo decididas por um encenador.

Diante das possíveis modalidades de criação teatral surge o termo **escritura cênica** nos anos 1960, expressão de Roger Planchon⁴. De acordo com Dundjerovic (2007, p. 160),

O conceito de escritura cênica (*écriture scénique*) deriva de discussões dos anos 60 de como adaptar e modernizar um texto clássico para o teatro contemporâneo. O diretor, como autor, teria que “reescrever” o texto clássico fixo através da *mise-en-scène* (encenação) e também criar sua própria *écriture scénique* (escritura cênica) [...] é possível perceber também nesse contexto de escritura cênica a ideia de uma “textualidade espacial” que se refere aos diversos “textos” (visual, sonoro, verbal, digital, físico etc.) que diretor e atores trazem para o espaço cênico — não somente aqueles elementos que são colocados no espaço como também aqueles que emergem como resultado da interação entre todos esses fatores.

Segundo Trotta (2006, p. 2),

Pode-se dizer que a noção de escrita cênica, que sustenta a autonomia da arte teatral, compreende duas modalidades de estrutura organizativa e de processo de criação do teatro contemporâneo: de um lado, a estrutura piramidal em cujo topo está o diretor que imprime no espaço e no corpo do ator a escrita de uma subjetividade particular; de outro lado, a estrutura circular em que o diretor recolhe o material criado pelos atores e costura a escrita de um alfabeto coletivo. O “gosto pelo absoluto” e a criação coletiva partilham um mesmo tempo histórico e, em certos casos, um mesmo espaço cênico [...]

A partir da noção de escritura cênica o encenador reivindica uma autoria do espetáculo e, sobretudo, é balanceado, atravessado e desestabilizado pelos seus pares. Penso que aí está a troca, claro, quando há uma estrutura circular no modo de fazer, e que gera o prazer de estar trabalhando com um teatro vivo, onde aqueles envolvidos no processo tem as portas abertas, a liberdade para também ser um autor da cena. Defendo que, cabe ao encenador não só criar, mas

⁴ (1931-2009) Paris/FR. Foi ator, dramaturgo e diretor de teatro e cinema. Herdeiro do pensamento de Jean Vilar acreditava na descentralização da arte e busca por efetivar espaços de criação e apresentações teatrais desvinculados dos modelos tradicionais.

olhar para a cena e colocar-se a disposição dessas circunstâncias que se dão na sala de ensaio, nas quais o convívio ocorre de forma mais intensa, e buscar daí o que é eficaz para que não somente os seus anseios se coloquem em movimento, mas também os que advêm da troca com o grupo.

Da prática iniciada pelos primeiros encenadores, acredito que se mantém a ideia de que o encenador é um pesquisador constante. O trabalho do encenador contemporâneo, junto aos atores, deixa de ser aquele ligado à fábula ou texto dramaturgico para se tornar o trabalho de um tensionador de potências criativas que são suas, mas também de seus pares, sejam eles atores, cenógrafos, iluminadores, figurinistas, público. Estabelece-se, aí, uma relação de convívio sustentada pela noção de escritura cênica, que aponta uma dramaturgia tecida por um coletivo, mas que não deixa de ser afinada pelo encenador, que muitas vezes, não só organiza a dramaturgia, mas também o texto teatral propriamente dito.

3 LABORATÓRIO COMO PROCESSO DE ENSAIO: ESCRITURA CÊNICA E DRAMATURGIA CONVIVIAL

Como dito anteriormente, na década de 1960 emerge nos estudos teatrais a expressão escritura cênica, cunhada por Planchon. Segundo Antonio Pizzo, comentando o trabalho de Lorenzo Mango sobre escritura cênica, “a escritura cênica [...] ajuda a observar a dramaturgia não somente como a competência para escrever palavras e diálogos, mas também como conhecimento em orquestrar ações em um tempo presente” (PIZZO, 2013, p. 13; tradução nossa). A contínua orquestração de ações que se dão no tempo presente foi o modo como busquei operar meu fazer de encenadora bem como me propus ao enfrentamento de uma matéria textual, isto é, de escrever o texto que seria dito pelos atores no espetáculo GRITA-ME!. O termo escritura cênica aparece como divisor de águas, no sentido de que há uma autonomia da encenação em relação ao texto dramático, de acordo com Mariastella Cassella (2015, p. 209),

O teatro da escritura cênica celebra [...] uma separação entre signo e significado, a pluralização dos códigos cênicos chamados para os problemas de significação, desarticulação e inicialização das possibilidades de coesão narrativa do próprio espetáculo. A estratégia implementada é, precisamente, uma estratégia desconstrutiva, capaz de redefinir a representação tradicional em favor da "apresentação" de uma pluralidade de códigos de palco, todos igualmente significantes.

Da abordagem dessa autora, creio importante pontuar algumas características que colocam em processo dialógico encenação e escritura cênica: a) contemporaneamente, parte-se da premissa de que não há uma busca por retratar uma realidade ou contar uma história datada ou em ordem cronológica; b) tampouco há nestes processos a necessidade de levar à cena uma “hierarquia de elementos”, dos quais o texto é mais importante.

[...] falar sobre "escritura" significa mergulhar no cerne do processo, planejando uma dimensão de linguagens teatrais em constante devir, a cada vez independente, em devir. Isto significa, em primeiro lugar, coloca em crise o drama como uma forma unitária de narrativa teatral e, ao mesmo tempo, a desconstrução do espetáculo como um conjunto ilusoriamente coeso. (CASSELLA, 2015, p. 209)

Em minha prática de construção do espetáculo teatral *GRITA-ME!*, não busquei uma coesão da narrativa cênica efetivada pelo tríade aristotélica: início, meio e fim, nem mesmo as ações das figuras cênicas eram mobilizadas pela relação entre causa e efeito. O processo de construção das pequenas ações até a narrativa em si se deu pela espacialidade de imagens, textos, músicas trazidas por mim. A criação sofria, bem como era o objetivo desse processo de encenação, a interferência dos próprios atores que se colocavam diante do material trazido,

assumindo, assim, uma postura que era, na maioria das vezes, espacializada. Digo maioria das vezes, pois nem sempre o processo ocorreu deste modo. Muitas vezes os questionamentos vinham à tona e as tensões, próprias de um núcleo de pessoas que convive, fortaleciam ou enfraqueciam a produção poética do espetáculo. Então, nesse caso, compreendo que as cenas foram construídas e foram construindo um processo tensionado, não por um conflito ficcional, mas pela própria dissonância de vozes tão potencialmente criadoras.

Logo, compreendo a ideia de escritura cênica como uma possibilidade de criação de um espetáculo de teatro que não advém necessariamente do texto dramático, mas das relações consoantes e dissonantes que surgem no processo.

Contudo, a própria noção de escritura cênica precisou ser operada nesse processo como uma abertura à produção de um convívio. Nesse caso, conviver não significa conceder, mas sim, modificar. Jorge Dubatti trata do acontecimento teatral em sua singularidade e enfatiza que o teatro é uma arte “do convívio”, ou seja, “o encontro de pessoa a pessoa em escala humana” (DUBATTI, 2014, p. 20). Creio que essa singularidade não se dá somente entre atores e espectadores no acontecimento da apresentação teatral (ator-espectador), mas também se estabelece no acontecimento do ensaio como processo fulcral para a elaboração de uma poética da cena (diretor-ator). Isso quer dizer, sobretudo, não como afirmação das verdades do encenador, mas como implosões de pequenas verdades até suas mudanças. Assim, a maneira como são conduzidos os atores ao plano da cena permite ao encenador ser alimentado pelas singularidades e outros desdobramentos que, pelo movimento dos corpos ou pelas imagens construídas, conduzem a um espaço no qual se potencializam ressonâncias que afetam o processo de criação. Conceituando *dramaturgias conviviais*, Jorge Dubatti (2014, p. 253) diz:

Dramaturgias conviviais. São aquelas dramaturgias que, seja pela liberdade que tem o ator para interagir com os espectadores ou pela imposição do convívio sobre o material da cena, produziram um caso particular. Digamos que o ator deixa de ser uma simples tecnologia do diretor para transformar-se em um gerador de acontecimento convivial, que implica produção de dramaturgia. Nesse sentido, creio que a dramaturgia convivial é vivida todo o tempo, inclusive nos espetáculos em que o ator está determinado a cumprir com um determinado protocolo de representação do texto ou a cumprir com as instruções de um diretor, porque o convívio produz modificações.

Esse processo de encenação foi permeado pelo convívio em sala de trabalho, nas modificações que o texto e as cenas sofreram de acordo com as perspectivas de cada um do grupo. Foi também um convívio praticado na inteireza de se colocar disponível ao outro:

Vive-se com os outros, estabelecem-se vínculos compartilhados e vínculos vicários que multiplicam a afetação grupal. O convívio multiplica a atividade de dar e receber

a partir do encontro, do diálogo e do mútuo estímulo e condicionamento, por isso está ligado ao acontecimento da companhia. O teatro, como acontecimento convivial, é submetido às leis da cultura vivente: é efêmero e não pode ser conservado, como experiência vivente teatral, por meio de um suporte in vitro. (DUBATTI, 2014, p. 32)

A dramaturgia convivial de Jorge Dubatti resulta em uma teia de contágios que se dá pela convivência, pelos afetos, pelo olhar atento e sensível àqueles que se dedicam ao fazer teatral e comungam dessa experiência. O texto escrito muda quando sai de dentro dos corpos dos atores, torna-se texto-ação suscitando uma abertura a novas possibilidades. Assim, ainda de acordo com o autor, compreendo que o convívio pode produzir acontecimentos em uma prática que é própria do teatro “como algo que se passa nos corpos, no tempo e no espaço do convívio, que existe como fenômeno da cultura vivente enquanto acontece” (DUBATTI, 2016, p. 96).

A escritura cênica de *GRITA-ME!* foi mobilizada pela noção de convívio, ou seja, por essa “zona de experiências[...] em que espaço e tempo são compartilhados” (DUBATTI, 2016, p. 96). Coube a mim como encenadora dar a partida e ao longo do trajeto fazer provocações aos atores e, a partir daí começou a dança na qual, depois de um certo período de tempo, não se soube mais quem era o condutor. Ela fluía: pergunta e resposta, estímulos mútuos na sala de ensaio teatral, como um processo sobre si. Ruínas construídas, instáveis, habitação de um não-lugar ou talvez de um lugar possível. Esse lugar não é visível, não é delimitado.

Não há uma fórmula para o fazer artístico, tornam-se possíveis todas as possibilidades, sendo assim, porque ter uma única definição de diretor? Essa denominação se estende, tal como, a cena. Se por um lado, a cena teatral se expande na busca de um trabalho experimental e inovador, trazendo o hibridismo como conceito da realização, por outro, o diretor, também se torna afetado com esta evolução, dando a ele uma vivência heterogênea das experiências. Não significa que os coletivos não possuem uma dinamização das funções, mas o nascimento dos processos não traça pela necessidade de hierarquização. (SILVA, 2012, p.4)

Convivo com a citação acima, pois o perfil ultrapassado de um encenador como aquele que executa a função principal em uma montagem teatral não condiz com a encenadora que escolhi ser. Penso que as funções na montagem teatral: atuação e direção, estão em pé de igualdade. Pois ambas são determinantes para que o espetáculo se realize, porém são funções que têm suas especificidades.

Em *GRITA-ME!* as cenas foram esboçadas em um texto dramático inicial, que foi escrito por mim, porém eram modificadas de acordo com as ideias que os atores traziam a cada ensaio. O espetáculo se constituiu primeiramente da experimentação e da improvisação de cenas que o texto, do qual sou autora, sugeria. Sendo assim, me vi muitas vezes como uma “incentivadora”

das ações, pois eu trazia, a cada ensaio, textos e propostas de improvisações, mas a execução e o rumo que essas ideias iniciais iriam ganhar dependiam dos atores. A cada cena, escolhíamos o que gostaríamos e como gostaríamos que fosse para o espetáculo finalizado. Vi-me então, na encenação de *GRITA-ME!*, como alguém que dava a impulso inicial para os acontecimentos das cenas,

[...] se o diretor deixou de ser o centro das formas do espetáculo, por outro lado, ele é o responsável por construir os caminhos da criação em coletivo. A constituição e desenvolvimento de um processo em coletivo demanda novos grandes desafios ao diretor teatral e propõem uma relação intrínseca entre a direção teatral e a pedagogia, assim como uma relação maior entre a pesquisa cênica e outras áreas do conhecimento [...] (FORJAZ, 2015, p.32)

Diante das inúmeras possibilidades de se pensar o papel da direção no teatro, acho que me percebo como uma encenadora em construção que desempenha as funções de: propor ao ator uma temática das cenas; conduzir as cenas a partir do que o ator desenvolve e “lapidar” esse material bruto. Não consigo me apegar ou definir que tipo de encenadora estou me tornando, mas sei que não me interessa o papel de autoridade. Quero ser parte de um clã, de um grupo que se descobre e se qualifica junto, nas dores e nos prazeres do árduo trabalho de fazer teatro, construir arte em uma convivência intensa, de tolerar, debater e aceitar as diferenças daqueles que optaram por estar juntos em prol de algo maior, de algo que pensamos ser necessário ser feito. Essa busca por gritar juntos foi trilhada em um caminho árduo, de afinação, de achar o tom do grupo.

3.1 QUANDO O TEXTO NÃO É TEXTO OU ESSE GRITO NÃO É SOLITÁRIO

O encenador que está escrevendo e dirigindo o espetáculo teatral está unindo não somente duas funções, mas articulando essas duas tarefas que partem de seu olhar, de suas proposições para tornar possível a união da cena com o texto.

[...] esse papel de articulação desenvolvido pelo dramaturgo muito se confunde com a ação do encenador. A partir daí, pretende-se evidenciar que as esferas dos dois profissionais, bastante amplas, foram se fundindo conforme o movimento de evolução do teatro em direção à formação de um único artista: um articulador preocupado com a construção do texto e da cena como um gesto só, ou melhor, como um ciclo de constante renovação atento aos anseios de todos os envolvidos. [...] o encenador, ainda que não perceba, ao exercer também a função de dramaturgista, possui mais instrumentos para conviver com as periódicas alterações advindas da complexidade do trabalho, que lida com ideias e ambições diversas. (MOREIRA, 2016, p.21)

Quanto a minha construção textual, descrevo imagens, geralmente paisagens de desolação, locais de transição como estações de trem, bares e locais urbanos inóspitos. No texto de *GRITA-ME!* existem rubricas de movimentação e algumas intenções para os atores, nada mais. São imagens que conduzem a uma movimentação. Heiner Müller é um fantasma que me influencia na escrita. No texto de Luciano Gatti “Espaços Livres para a fantasia: *Descrição de imagem*, de Heiner Müller” (2013) há uma análise sobre uma obra específica de Müller, a *Descrição de Imagem*, na qual o autor, descrevendo uma paisagem, sugere movimento e confunde o leitor, tornando-o, inevitavelmente, também autor, visto que a descrição-narração de Müller dá espaço à interpretação de um leitor que é carregado por um cenário de ruínas e lixo, onde assassinatos ocorrem e em que, em determinado momento, não se tem qualquer precisão de quem ou de onde se fala. A dissecação de Gatti sobre esse texto me auxiliou a esclarecer e operar a elaboração do texto da encenação. Nela está inculcada a noção de descrição de imagem, na qual não há uma narrativa dominante ou a criação de diálogos, mas de uma narrativa descritiva que abre brechas para que o leitor-espectador construa sua própria dramaturgia, aspecto que fundamenta minha escritura cênica.

No caso de *GRITA-ME!*, fui responsável por apresentar os pedaços de texto da peça aos atores e a propor movimentações e temáticas para que eles pudessem improvisar as cenas, ou seja, para que a partir de um roteiro prévio usassem de sua criatividade e construíssem pequenos fragmentos de cena. A partir do material que os atores me forneceram, fui dirigindo as cenas, editando, fazendo cortes e estabelecendo conexões entre esse material bruto. Logo, meu papel como encenadora foi o de apresentar registros iniciais de ideias e de textos que foram sendo (re)criados e (re)significados pelo elenco.

Temos, então, uma poética originada pelo coletivo, pelo convívio que se dá no ensaio, em sala de trabalho. E, ao mesmo tempo que, esse trabalho não se fecha em uma estrutura, ele é desenvolvido por uma dinâmica entre a função do encenador que organiza e também é agente criador das cenas e pelas ações dos atores que são criadores e (re)significadores das propostas do encenador.

Nas práticas teatrais em que o percurso que conduz ao espetáculo já não consiste na realização de um texto e uma linguagem previamente definidos, em que a sala de ensaio se torna o lugar onde se engendra o projeto, o fazer teatral resulta do diálogo da equipe consigo mesma e a concepção se detém sobre o processo. A função do encenador sofre uma transformação paradigmática, uma vez que já não se trata da competência de realização de uma ideia, da fisicalização de uma linguagem, mas da fundação das formas e das relações de criação. Ele não pode mais ser comparado ao pintor que assina o quadro: ele está diante do espaço vazio e da necessidade de conceber a gênese da autoria, de promover a apropriação dos meios de produção da subjetividade, individual e coletivamente. Sua concepção se refere, antes de tudo, à

função que ele confere a si próprio e aos demais: como configura o coletivo, como coloca em relação os diversos autores, através de que caminhos deflagra a autoralidade. (TROTTA, 2006, p.8)

Nesse processo, compreendo que foi composta uma dramaturgia que resultou da união das construções dramáticas principais, isto é, a da encenadora e as dos atores (DE MARINIS, 1998). A dramaturgia do elenco está centrada (no caso de *GRITA-ME!*) na elaboração de suas partituras físicas e vocais a partir do texto, do jogo de contracenação e da minha dramaturgia consiste na edição desse material. Compreendo que existem então dramaturgias que se cruzam, que convivem, afinal estamos falando de uma criação cênica que não teve uma ordem de cenas determinada antes do processo ser iniciado. Marco de Marinis (1998, s/p) aponta:

Quero considerar o trabalho do ator como um trabalho dramático, isto é, de invenção e composição, que tem por objeto as ações físicas e vocais. Esse trabalho, no âmbito do teatro [do ator] contemporâneo, encontra seu começo na improvisação e culmina na partitura (mesmo não sendo equivalentes, na realidade, as noções de dramaturgia do ator e de partitura). A dramaturgia do diretor (ou seja, a direção como dramaturgia) consiste no trabalho de composição, isto é, de montagem, desenvolvido a partir de ações cênicas, físicas e vocais, marcadas pelos atores a partir de suas partituras. Essas são, como disse, o resultado de uma montagem. Poder-se-ia portanto definir a dramaturgia do diretor como uma “montagem de montagens”

No entanto, mesmo que o ator tenha seu papel criador na elaboração do espetáculo, cabe ao encenador direcionar e “lapidar” esse material para que ele seja exibido em cena. Em *GRITA-ME!* posso apontar que a concepção inicial foi trazida por mim não somente através do texto, mas de propostas para a criação de cenas e que a concepção final do espetáculo foi resultado dos contágios que ocorreram durante o processo de montagem. Neste caso, em *GRITA-ME!*, houve uma montagem das montagens (DE MARINIS, 1998) dividida em dois momentos: o primeiro que parte de minha concepção sobre as propostas de cenas (*In Utero*), minha gestação solitária e utópica das cenas, sobre as quais escolho descrever imagens e isso se apresenta em forma de texto, e o segundo momento, gerado pela construção das cenas na prática (*Modus Operandi*), após as minhas propostas iniciais para composição dos fragmentos da peça entrarem em contato com as ideias e propostas dos atores. A seguir, apresento duas cenas que fazem parte de *GRITA-ME!* escolhidas para serem analisadas aqui por serem as cenas nas quais houve mais interferências e que mais se distanciaram das proposições iniciais para criação do espetáculo.

Cena dos abraços (In Utero) – 1.0

*DOIS CORPOS SE UNEM NO MEIO DA POEIRA
SÃO DOIS PLANETAS CAÍDOS NO CHÃO BATIDO
SAPATOS CAMISA LEVADA NO CORPO COMO ÚLTIMO BEM
CALÇAS FINAS DA COR DA TERRA QUE BATIZOU UM ADEUS
MÃO FACA BOCA LÁGRIMA ENDURECIDA
BICO DOS SAPATOS SE BEIJAM E DESLIZAM*



Figura 1 – Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo.

Cena dos abraços (In Utero) – 1.1
OLHARES FOTOGRÁFICOS ENTRE O PAR
E LÁ VEM MAIS UM PAR
DOIS IRMÃOS DOIS NAMORADOS DOIS HOMENS
COM OLHOS DE DESEJO E MORTE
SÃO QUATRO CORPOS
QUATRO PLANETAS RASPANDO O SOLO
“SABIA QUE ONTEM EU VI UMA NOIVA?”



Figura 2 – Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo.

3.1.2 Cena dos Abraços – *Modus Operandi*

Havia um texto, que está descrito em *Cena dos Abraços (In Utero)*, que os atores não conheciam. Essa cena foi criada em um ensaio em que propus que os atores, em duplas criassem uma sequência de movimentos que tivessem o tema Encontro e Despedida. Após algumas experimentações, os atores de *GRITA-ME!* apresentaram para o grupo suas composições e selecionei uma delas, feita por duas atrizes. Pensamos, o grupo, que seria uma boa imagem se dois casais repetissem, ao mesmo tempo, a mesma partitura, a mesma sequência de movimentos criada pelas atrizes. Porém, preocupados com a cena posterior, decidimos que seria melhor que a dupla fizesse a ação enquanto os demais se preparavam para cena seguinte, que instaurava um outro estado no espetáculo pois, após a desesperada e triste cena dos abraços, a cena posterior era alegre e delicada, cena na qual todos os atores do elenco dançavam.

Após cinco meses de ensaio, no entanto, uma das atrizes que formava a dupla inicial que criou essa partitura desistiu do projeto. Com um integrante a menos e tendo que solucionar a sequência de cenas do espetáculo, acabamos mantendo somente um casal, outra atriz do elenco fez uma substituição na cena, que denominamos “Cena dos Abraços”. Ao longo dos ensaios a sequência inicial dos movimentos foi sendo alterada, visto que tínhamos em cena outra atriz, outro corpo, que defendemos que deveria ser livre para criar e adaptar suas ações em cena. Na véspera da estreia do espetáculo, minha orientadora, Inajá Neckel, ao assistir nossa configuração final da peça, sugeriu que fizéssemos essa cena, independente da cena que a sucede, com dois casais. Ao ensaiarmos nesse formato, no qual dois casais realizam os mesmos movimentos, porém em ritmos e intensidades diferentes, observamos que sim, a ideia deixada para trás poderia ser retomada, mesmo que os atores aparecessem na próxima cena, que tinha uma atmosfera totalmente diferente.

Sendo assim, aponto que na “Cena dos Abraços” há um alto nível de contágio, pois todos do grupo foram criadores e “adaptadores” dessa cena. Somente uma das atrizes do elenco não participa desta cena, devido a uma troca de figurinos que tornava inviável sua participação nessa sequência. Percebo, então, as inúmeras possibilidades de criação de uma cena e como essa criação pode ser tocada e vivida por atores diferentes de um mesmo grupo.

Caravana – (In Utero)

*APÓS OS GRITOS FINAIS HÁ CORPOS SE RASGANDO SUAVEMENTE
PÓ LÁGRIMA OLÁ PARA O QUE EXISTE ENTRE O FIM E O NOVO COMEÇO
ATORES MORREM ATORES
CINCO CORAÇÕES MAQUIADOS NO ESPAÇO BEGE
HÁ SANGUE E LEVEZA NOS TROPEÇOS QUE LEVAM AOS GEMIDOS DE ALÍVIO
CENA MORTE CENA RECOMEÇO LÁGRIMA MALAS PÓ
UM BANDO DE PÁSSAROS INDO PARA OUTRO HEMISFÉRIO
UM BANDO DE PÁSSAROS MÁGICOS
FICÇÃO ESTÉTICA!
CORPO SE ABANDONA
ABANDONO é CORPO QUE DANÇA VAZIO*



Figura 3 – Foto de Dartanhan Baldez Figueiredo.

3.1.3 Caravana – (*Modus Operandi*)

A cena final de *GRITA-ME!* foi composta através de uma improvisação com objetos utilizados em cenas anteriores. No roteiro prévio do espetáculo a cena final não estava definida e tinha somente um texto, que seria de um monólogo final, dito por uma das figuras. Após termos todas as demais cenas da peça, menos as duas cenas finais, começamos um processo de improvisação a partir de uma música que eu havia trazido para os ensaios: “*All the world is green*”, do músico e ator norte-americano Tom Waits. Ao pesquisar a trilha do espetáculo, tanto para os ensaios, quanto as músicas que seriam usadas para cada cena, escolhi essa música porque a letra diz:

*[...] Talvez quando nossa história acabar
Nós vamos aonde é sempre primavera
A banda está tocando a nossa música de novo
E todo o mundo é verde
Finja que você não me deve nada [...]*”

Por alguma razão, isso me inspirava a conduzir a improvisação para a criação da cena final do espetáculo. Em sala de trabalho criaram-se movimentos que se repetiam e, durante a improvisação, todos os atores, em algum momento, acabavam por resgatar objetos utilizados em cenas anteriores. Criamos algumas sequências de movimentos e as encaixamos no tempo da música. Ao longo dos ensaios essa sequência foi repetida inúmeras vezes e pedi para que os atores, que sabiam o texto que seria o monólogo final, experimentassem o que quisessem, o que fosse mais significativo de fazer com esse texto e essa movimentação. O que aconteceu foi uma comunhão em cena, através de gestos, da arrecadação dos materiais de cena e da necessidade que os atores sentiam de dizer trechos do texto final, a cena foi sendo criada. A imagem criada, após os atores dançarem em conjunto e com os objetos em mãos, foi de uma caravana que ora parece um cortejo fúnebre, ora uma trupe se despedindo e deixando o local de espetáculo. Nessa cena há o contágio da escuta sensível, da transformação e (re)significação de um roteiro inicial. A atenção e cuidado que os atores tiveram ao se perceberem na criação da cena e de dizerem e moverem-se num espaço-cena em conjunto, criou uma afinação do grupo.

A forma como os desejos do elenco correspondiam a um estímulo inicial da composição do desfecho do espetáculo e o olhar atento a todos do grupo e a todo o material que havia sido

usado ao longo das cenas anteriores gerou a “Caravana” de *GRITA-ME!*. Penso que mais do que o contágio da improvisação para essa cena específica, houve também a influência da interpretação que cada um tinha sobre os significados da peça.

4 AFETOS E RUÍNAS: EU SUBO NO PRÉDIO E LÁ DE CIMA É A MIM MESMA QUE VEJO

Como todos os processos artísticos pelos quais já passei, alguns acontecimentos são inevitáveis: atrasos para chegar aos ensaios, faltas e até mesmo desistências. Essas questões sempre foram muito perturbadoras para mim, pois sempre tive certa rigidez quanto a isso, dificilmente me atraso ou falto durante algum processo teatral. Vi-me muitas vezes como alguém que cobra uma postura de dedicação e comprometimento dos colegas. Em *GRITA-ME!* foram dois atores que saíram do elenco em momentos muito importantes e resolver essas lacunas em um trabalho que se fortifica no coletivo, na relação com o outro, foi bastante difícil para mim. Questionei-me sobre o que eu poderia ter feito para perder meus colegas, me questionei sobre como manter ao meu lado e erguendo a estruturada peça, aqueles que ainda estavam acreditando na proposta.

Uma das atrizes saiu após quatro meses de ensaio, ela aparecia na maioria das cenas; outro ator, após inúmeras faltas aos ensaios, foi retirado do processo por decisão do grupo. É preciso ter pulso firme, é preciso compreender o comprometimento como o respeito pelas escolhas que fazemos, é nisso que creio, é dessa forma que me coloco em trabalho. Porém, como exigir do outro um pensamento, uma postura tal qual a minha, ou ainda, projetar, criar expectativas de que o outro me ouça e aceite todas as minhas “exigências”?! Percebi então que estar construindo uma dramaturgia convivial era mais que me deixar contaminar pelo outro para dirigir uma encenação que não fosse centrada nas minhas expectativas. Compreendi que uma das maiores dificuldades desse trabalho era ouvir e enxergar. Sim, eu aprendi a verdadeiramente ouvir e ver quem estava ocupando o espaço comigo e esse aprendizado não é suave, porque permitir que o outro te atravesse, te critique e te provoque tem a ver com abandonar-se.

Abandonar as expectativas, abandonar a vaidade e o autoritarismo que às vezes exercemos diante de algo que amamos demais, tudo isso foi sendo aprendido, acredito que não somente por mim, mas por nós, um grupo de seis pessoas que decidiram tornar o momento de ensaiar teatro, o melhor momento de seu dia.

O espetáculo *GRITA-ME!* foi construído em seis meses de ensaio, contando com dois ensaios semanais. Fui responsável pela preparação dos atores, através de aquecimentos e jogos teatrais que estimulasse a prontidão e escuta sensível para a cena. Logo após essa introdução, que propunha a cada início de ensaio, na qual nos alongávamos juntos e fazíamos exercícios como “pique-esconde” ou “siga o mestre”, a fim de estarmos atentos e dispostos para o trabalho em conjunto, partíamos para a improvisação de cenas que eram construídas a partir do texto

que eu distribuía antes de cada ensaio para o elenco. Inicialmente, não havia uma ordem cronológica de acontecimentos, somente cenas isoladas. Ao longo da construção do espetáculo, o grupo foi definindo uma sequência de cenas. Devido à saída dos dois membros do elenco e à necessidade de finalizarmos uma estrutura a ser levada a público, alguns textos e cenas acabaram sendo extraídos da montagem final.

Ao longo do processo de encenação do espetáculo, me vi perdida em referências de encenadores, de teóricos que se debruçam a escrever sobre a direção de espetáculos teatrais... e a cada encontro com os atores eu me questionava sobre que tipo de encenadora eu estava me tornando. Então, a minha história com teatro era revisitada, porque, afinal, foi através de todas as grandes mulheres e homens do teatro que passaram direta ou indiretamente pela minha vida que cheguei nesse momento da minha formação. Momento em que escolho terminar minha graduação em Licenciatura em Teatro optando por montar um espetáculo teatral, pois pesquisar sobre e desenvolver exercícios de encenação teatral foram as práticas mais prazerosas e que mais me provocaram ao longo dessa graduação.

O espetáculo *GRITA-ME!* Foi apresentado nos dias 26, 27 e 28 de setembro deste ano de 2017, às seis da tarde. O espetáculo se desenvolveu nas ruínas da antiga olaria da cidade universitária, um local marcado por resistência, visto que foi ali que 31 famílias foram retiradas de suas moradias para que um novo prédio fosse construído para uso da Universidade Federal de Santa Maria. Acreditamos que a história desse local impregnou também o texto do espetáculo. Apesar dessa estreia, ou seja, da mostra pública já ter ocorrido, seguimos como grupo de trabalho, seguimos repensando a cada momento esse projeto, pois mantê-lo vivo não está ligado somente a manter a peça sendo apresentada, mas também a permitir que ela se modifique, ganhe mais cenas e também mais qualidade artística. Sendo assim, para além de um resultado prático de um trabalho de conclusão de curso, *GRITA-ME!* é ressuscitado a cada encontro por um grupo que se permite mudar os olhares sobre o si e sobre as cenas. Se permitir, conviver, deixar o outro te mover e mover algo no outro, talvez sejam essas nossas maiores conquistas como coletivo e elas se dão a cada encontro.

5 COMO SE ENSAIA UMA ENCENADORA?

E então? Como se ensaia uma encenadora? Jorge Larrosa em seu texto “*A Operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida.*” (2004) aponta o Ensaio como uma das linguagens da experiência, redigir um Ensaio é escrever sobre o que está acontecendo no presente. Esse presente é impreciso, afinal, como lançar um olhar crítico sobre o que está acontecendo no agora?

O ensaio não se situa fora do tempo, mas no tempo e, além disso, num tempo consciente de sua fugacidade, de sua caducidade, de sua finitude, de sua contingência. O ensaio também é, mesmo que de outra forma, palavra no tempo, pensamento no tempo. Poderíamos dizer que o ensaísta pensa e escreve sabendo-se mortal, sabendo que tanto suas ideias são mortais e que, talvez por isso, estão vivas. O ensaísta sabe que nasceu e que morrerá. Sabe que tudo o que é suas palavras e suas ideias, seu modo de se relacionar com o mundo, com os outros e consigo mesmo, tem um começo e um fim. Só pode pensar a si mesmo a partir dessa origem e desse fim, no tempo que vai desde o seu nascimento até a sua morte, no tempo que lhe tocou viver, no tempo que lhe tocou pensar, no tempo que lhe tocou escrever. (LARROSA, 2004, p. 34)

Porém, esse Ensaio, isto é, o meu ensaio, é sobre como os outros com quem convivi me afetaram com seus desejos e idiossincrasias, ao longo da construção de *GRITA-ME!*. Por mais que minha prepotência me leve a estradas escuras e ermas, nas quais escuto somente minha voz, algo me surpreende, me puxa pelos cabelos e me lembra que para seguir e estar a salvo, preciso procurar por alguém.

Tomando por norte meus objetivos no início deste processo, posso compreender que investigar tensões é se colocar em meio à TENSÃO, especialmente, quando a construção poética de uma escritura cênica é TENSIONADA PELO CONVÍVIO. O convívio, neste contexto, é o modo como as coisas se dão ao mesmo tempo, sem hierarquias entre os pares, ainda que haja uma autoria em cada função, própria da escritura, é no convívio que optei por potencializar meu fazer artístico.

Ao mesmo tempo, a pesquisa sobre a noção de escritura, especialmente em língua portuguesa, foi prejudicada tendo em vista que os trabalhos publicados são, em sua maioria, em língua estrangeira. Isso demandou um esforço em traduzir e compreender expressões que me fugiam de um vocabulário adequado à pesquisa. Naquele momento, seria a pesquisa dentro da pesquisa. Contudo, havia um processo artístico em curso, e nele estive focada por um longo tempo. Ainda, as referências encontradas em língua portuguesa tratam, sobretudo, de práticas teatrais singulares, pois evidenciam, em sua maioria, um trabalho ou processo específico de um

produto em forma de espetáculo ou, em alguns casos, de processos empreendidos por encenadores brasileiros e estrangeiros junto aos seus núcleos de criação.

SENSAÇÕES E RUÍDOS. O SUOR DAS SALAS DE TRABALHO. FIZEMOS UM PACTO SEM PALAVRAS DIANTE DA EXPERIÊNCIA FUGAZ DO TEATRO. O SUOR NO CHÃO ESCREVE AS PALAVRAS. AÍ ESTÁ O TEXTO, AÍ ESTÁ A CENA E A VIOLÊNCIA DO ABANDONO DA SEREIA CÍNICA TEATRO QUE SEDUZ E NOS AFOGA NA CONSTATAÇÃO QUE NÃO HÁ SENTIDO OU UTILIDADE NENHUMA EM ESQUENTAR FUTURO. AGORA É PRELÚDIO, DEPOIS NÃO SE SABE.

E só é possível escrever sobre esse convívio no presente tendo consciência de que somos atravessados pelo passado. Todos, membros desse grupo que gerou *GRITA-ME!*, somos a história que carregamos, no entanto, a cada reflexão sobre ela, nosso olhar está passível de mudança. O que quero dizer é que escrever sobre o presente é também estar assumindo que todas as ideias registradas começam a morrer no instante em que nascem. Não as seguramos, o fluxo do pensamento não pode ser contido. Optar por escrever a encenação de *GRITA-ME!* como um Ensaio significa permitir que vejam, através de minha escrita, marcas de uma experiência, com tropeços, erros, pretensões, descobertas e também frustrações. Segundo Larrosa (2004, p.6)

[...] poder-se-ia dizer, talvez, que o ensaio é o modo experimental do pensamento, o modo experimental de uma escrita que ainda pretende ser uma escrita pensante, pensativa, que ainda se produz como uma escrita que dá o que pensar; e o modo experimental, por último, da vida, de uma forma de vida que não renuncia a uma constante reflexão sobre si mesma, a uma permanente metamorfose [...]

A morte e renascimento são irmãos na prática teatral. O encenador é aquele que pare novos filhos e enterra seus mortos a cada ensaio. Esses mortos, porém, voltam a caminhar sobre o tablado e a soprar seus anseios e frustrações. Eu os escuto, eu os pego pela mão e junto ao berço de meus novos frutos frescos, permito que os fantasmas me soprem palavras. Nos erros, apostas e caminhos desconhecidos que adentro como encenadora, levo meus cadernos e escrevo, a partir da perspectiva de Ensaio, o quanto vivo e morro na construção de *GRITA-ME!*

[...] ENTÃO VAMOS COMEÇAR ATÉ A HORA DE BATER O PONTO. NÓS PRECISAMOS COMEÇAR A CAVAR E ENCONTRAR MÃOS E TALVEZ UMA VOZ, UMA QUE SEJA (...) ESTAMOS PERDIDOS EM SILÊNCIO. E PARA QUE NÃO SEJAMOS ENGOLIDOS PELO SILÊNCIO QUE CONSTATA NOSSA IMPOTÊNCIA DIANTE DA VIDA, FAZEMOS SONS E TORNAMOS ELES BONITOS, TORNAMOS ESSE SOM ESPETACULAR PARA BRINCAR DE PIQUE-ESCONDE COM A MORTE.

ESTOU PRESA AO ETERNO EXERCÍCIO DE SOFRER, UMA SOLIDÃO QUE ENCONTRA OUTRA E JUNTAS FORMAM UMA FORTALEZA DE SERES SOLITÁRIOS,

QUE SE APOIAM MUTUAMENTE FAZENDO UMA FORTALEZA DE LUZ E AÇÃO. É FALANDO DESSE ÁRDUO EXERCÍCIO QUE ME DOU CONTA DE ALGO: O ENSAIO JÁ COMEÇOU.

Percebo minhas falhas, meu egoísmo, a tremenda distância entre o que almejo como artista e o que posso, neste momento, ser. Escolher escrever sobre uma vivência como encenadora inexperiente foi um ato de coragem. Não a coragem de colocar um texto autoral em cena ou a coragem de finalizar minha graduação em Licenciatura em Teatro escolhendo um exercício prático-artístico como tema. A coragem da qual estou falando é a de escolher falar sobre o que me corta o peito e o pensamento a partir do momento que me joga de um prédio em ruínas em Aleppo e caio em um espaço estranho, não asfaltado e onde somente alguns rostos me são familiares.

Falo sobre Aleppo, a maior cidade da Síria, pois foi devido aos atentados que a cidade sofreu em 2016, que acompanhei em jornais e telejornais, que nasceu *GRITA-ME!*. Decidi que meu “produto” de trabalho de conclusão de curso seria sobre a destruição, as ruínas, sobre estar em pedaços na solidão e na impotência diante das atrocidades do mundo. Não te parece, caro leitor, grandioso demais para uma mulher jovem, num canto do mundo, que muito pouco viu do terror universal das guerras?! Eu também acho. Aliás, você deveria pensar sobre o que exatamente estamos fazendo aqui, digo, fazendo e escrevendo (por vezes só tagarelando), sobre ARTE. Estamos nos aproximando agora... SIM?! Eu sei que eu falo sobre a solidão, essa mancha escura que violenta de uma maneira brutal e ao mesmo tempo... amarra nossas mãos ou nos joga de malditos prédios para que na queda nos deparemos com a necessidade de tocar, falar, nos comunicar para sair dessa. E *GRITA-ME!* é sobre tudo isso e sobre o que você quiser.

Acredito que é no convívio gerado nos encontros para ensaiar *GRITA-ME!* que me tornei a encenadora que posso ser agora. Penso que ao propor encenar um texto autoral, que era modificado e ou complementado a cada ensaio, e levando em consideração minha necessidade de ouvir o que os atores tinham a dizer sobre suas sensações e desejos em relação ao texto, fiz um convite a isso: a conviver, a permitir todas as interferências, de todos os olhares que me acompanharam nesse processo.

Ao que parece estou no árduo exercício de me repetir e me (re)avaliar a todo tempo nesse Ensaio. Como disse Larrosa: “[...] Porque o retorno do ensaio só pode ser problemático. Uma das características do ensaio é, precisamente, uma incessante problematização e (re)problematização de si mesmo[...]”. Talvez seja necessário isso mesmo, me ver de outros ângulos, não somente como uma encenadora em construção ou uma aluna universitária que está finalmente se graduando, mas como artista que nunca se forma, e aí caro leitor, entenda você

que essa “formação” tem dois sentidos aqui: a formação como finalização de um processo de graduação e a formação como engessamento, alguém que está entrando em uma forma de fazer pré-estabelecida. Pois bem, nem uma das duas me apetece. Escolhi errar na vida, na arte, nesta escrita.

REFERÊNCIAS

CASSELLA, Mariastella. Escritura escénica y Posmodernidad. **Dicenda**. Cuadernos de Filología Hispánica. Vol. 33, Núm. Especial 45-56, p. 45-56, 2015.

_____. **Teatro di Narrazione e scrittura scenica**. Zibaldone. Estudios Italianos, vol. IV, n.1, p. 205-215, 2016.

DE MARINIS, Marco. **A direção e sua superação no teatro do sec. XX**. Palestra no ECUM. Belo Horizonte, 1998. (s/p)

DUBATTI, Jorge. Teatro como acontecimento convival: uma entrevista com Jorge Dubatti. **Urdimento**. Florianópolis, v.2, n.23, p. 251-261, 2014.

DUNDJEROVIC, Aleksandar Sasha. É um processo colaborativo ou coletivo? –Descobrimo Lepage no Brasil. **Sala Preta**. São Paulo, v.7, p. 153-165, 2007.

_____. **O Teatro dos Mortos, Introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução Sérgio Molina. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2016.

FORJAZ, Cibele. O Papel do Encenador: das vanguardas modernas ao processo colaborativo- notas rápidas sobre a função do diretor de teatro. **Subtexto**. Belo Horizonte, v.11, p. 20 – 34, Out/ 2015.

GATTI, Luciano. Espaços livres para a fantasia: *Descrição de imagem* de Heiner Müller. **Pandaemonium**. São Paulo, v.16, n.22, p. 101-121, 2013.

ICLE, Gilberto. Da pedagogia do ator à Pedagogia Teatral. **O Percevejo On-line**. Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 2009.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e os ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. **Educação e Realidade**. Porto Alegre, v. 29, n. 1 (Dossiê Michel Foucault), p. 27-43, jan./jun/ 2004.

MOREIRA, José Fausto Soares Rocha. **O encenador dramaturgista e as “duzentas mil” possibilidades dramáticas**. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

NECKEL, Inajá. **Atitude extrema e salto: a prática laboratorial de K. Stanislávski no Estúdio de Ópera Bolshói**. 2011. 109 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2011.

NETO, Walter Lima Torres. Os diferentes processos de Encenação e as Diferentes acepções do Encenador. **Repertório - Teatro & Dança**, v.13, n. 12, 2009.

PIZZO, Antonio. La dramaturgia multimediale. **Neodrammatico digitale: Scena multimediale e racconto interattivo**. Torino, Accademia University Press, Italia. P. 3-42, 2013.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PERELLI, Franco. **I maestri della ricerca teatrale**. Il Living, Grotowski, Barba e Brook. Vol. II. Roma/Itália: Editori Laterza, 2007.

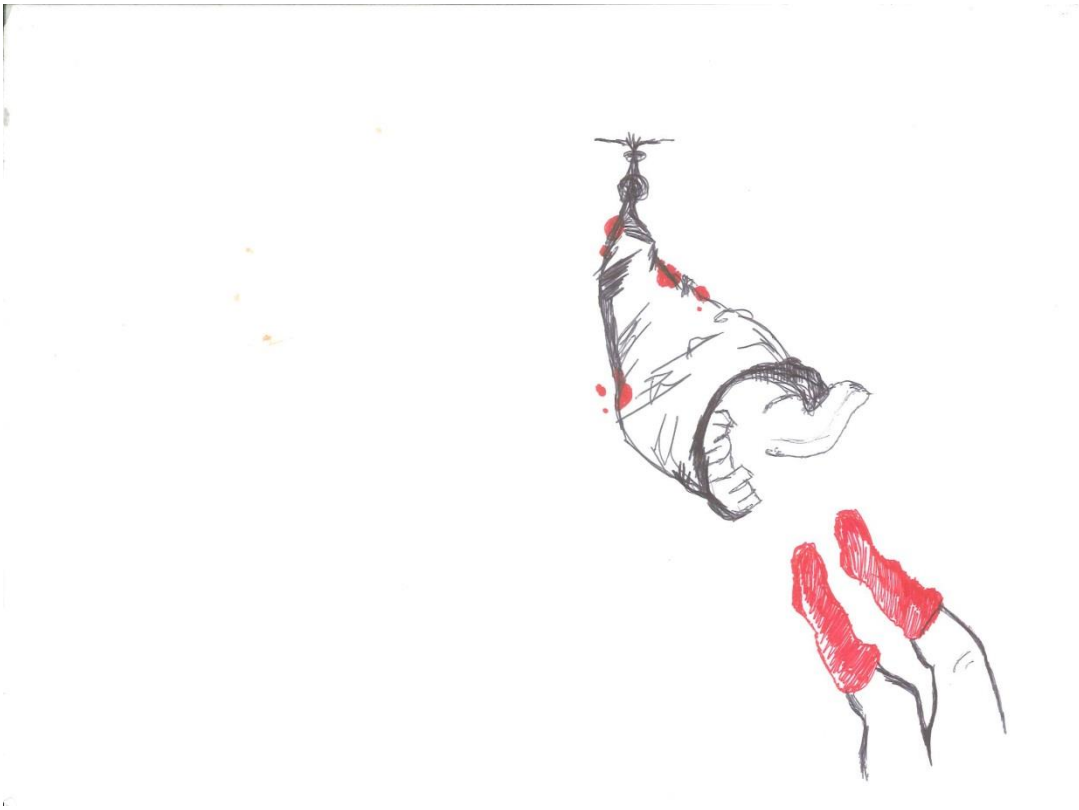
PICCON-VALLIN, Beatrice. Teatro híbrido, estilizado e múltiplo: um enfoque pedagógico. **Sala Preta**, v.1, n. 1, p. 193-211, dez. 2011.

SCHINO, Mirella. **Alchimisti della scena**: teatri laboratori del Novecento europeo. Roma: Editori Laterza, 2003.

SILVA, Carlos Alberto Ferreira. As mudanças do diretor teatral e suas respectivas evoluções. **Anais do VII Congresso da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas**. TEMPOS DE MEMÓRIA: Vestígios, ressonâncias e mutações. Porto Alegre, Outubro de 2012.

TROTTA, Rosyane. Autoralidade, grupo e encenação. **Sala Preta**. v.6, p. 155-164, 2006.

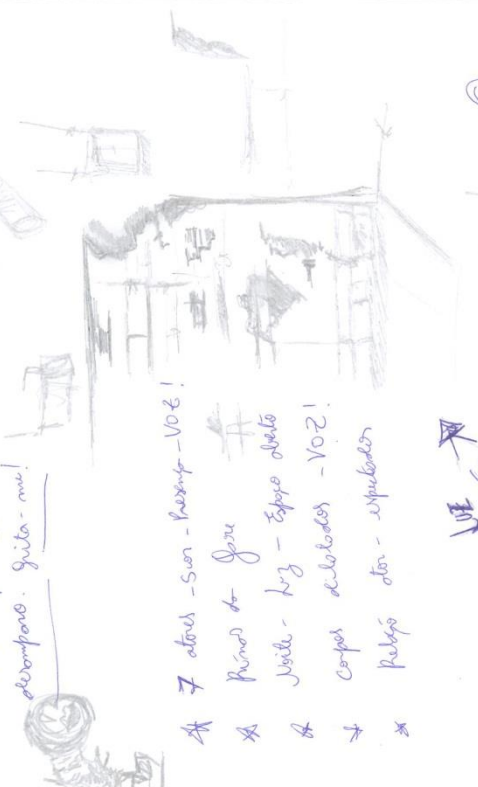
ANEXO A – ESBOÇO DO PRIMEIRO CARTAZ DO ESPETÁCULO



ANEXO B – FOLHA DE ANOTAÇÕES DO PRIMEIRO ENCONTRO DE GRITA-ME!

GRITA-ME!

Homens trabalham realizando corpos nos elevadores.
 O mundo é de outros - alemães, SUE-SE do 2 que restou
 de mundo, de humanos no terra... Um domínio do
 os carregadores não que a grande suprema origo. FIM.
 O mundo é fragmentado mesmo? Pessoas expulsoas por ai?
 Poderes de capital e política. Ponto de partida. MORTE.
 O mundo é um mundo como todos os outros também?
 É um poder global. Em parte no espaço. Solução nome,
 descompõe. Grita-me!



- * 7 atores - suor - suor - Você!
- * Pinos de Jare
- * Jare - Jare - Espira aberta
- * Corpos de todos - VOZ!
- * Pinos de - expulsoas

Voz
 85 tipos
 Tigreiro - Buzo / curd
 1
 11/10/2012

ANEXO C – CARTAZ DO ESPETÁCULO

GRITA-ME!



26, 27 e 28
DE SETEMBRO

18H | EM FRENTE AO CAL (PRÉDIO 40) | UFSM
SENHAS DISTRIBUÍDAS ÀS 17H30 | 20 SENHAS POR SESSÃO

DIREÇÃO:
RAQUEL ZEPKA
ORIENTAÇÃO:
INAJÁ NECKEL
CARTAZ:
RICARDO RAMPELOTTO

ELENCO:
CAMILA MARQUES
JÚLIA VICTÓRIA GUEDES
ELISA LEMOS
MATEUS FAZZIONI
THIAGO BRENNER

ANEXO D – GRITA-ME! ROTEIRO DO ESPETÁCULO**2017 Raquel Zepka****RUÍNAS, DESOLAÇÃO. ESSE ESPETÁCULO SE PASSA NO NADA.****CENA 1 – Prelúdio para o nada**

Mamãe Patinha é uma figura retorcida e bizarra, é dela o primeiro texto do espetáculo.

Mamãe Patinha- Venham todos meus patinhos! Venham, Venham! Esse saco de pele recheado de carne (moída irrigado por esse líquido quente... você não sente o seu peso sobre a terra? Ou como Ginsberg disse, você não se sente carregando “pedras mais pesadas que a lua”? Olhe o panorama, trace as linhas sobre o mapa e você verá o eterno retorno. Dobre, recorte e cole sua identidade aqui, separe os indivíduos por categorias... não é incrível como resistência e violência andam juntas?

CENA 2 – ENTÃO VAMOS COMEÇAR

Três mulheres simulam uma caminhada em paredes imaginárias, param, olham para o público e correm até vomitar os textos. Lembrança desesperada.

ATRIZ 2- Confesso que depois de achar aquela criança eu tenho medo. Prefiro que estejam mortos. Todos. Nada de semi-vivos. Não há nada pior que aquele que não resistiu.

ATRIZ 5- É o ofício. Esqueça os olhos dela e toda a luta dos ossos dentro do corpo para empurrar os destroços e viver. Esqueça e siga, siga até podermos descansar.

ATRIZ 3- Então vamos começar até a hora de bater o ponto. Nós precisamos começar a cavar e encontrar mãos e talvez uma voz, uma que seja. Pá, martelo, ancinho, luva, pá, martelo, ancinho...

Elisa começa solicitando os utensílios, até o ritmo da fala ficar frenético e ganhar ares de cantora de ópera. As duas outras atrizes começam, aos primeiros “pá, martelo, ancinho” a procurar esses objetos. Conforme a fala de Elisa ganha ritmo, esses movimentos de procurar e cavar viram uma frenética coreografia.

BLACK OUT.

CENA 3 – ONDE VOCÊ ESTAVA QUANDO MINHA VIDA ESCURECEU?

De dois pontos distintos do território de atuação, surge um casal que, à medida que vai falando, vai se aproximando entre os destroços. Memória, saudade, ternura.

Homem solitário: Quando nós nos casamos não tinha luz elétrica. Minha mãe e meus tios acenderam velas e à nossa volta... uma fortaleza de luz. 10 anos e esse dia é mi recuerdo más alegre. O carro que nos emprestaram enguiçou...

Surge a mulher no meio dos destroços

Mulher solitária: E nós empurramos o carro no chão batido e você ficou bravo.

Riem. A cada texto um passo à frente. Homem e mulher se aproximando no meio do nada.

Homem: Eu tinha vergonha do carro e de você usar as botas de trabalho na nossa festa...

Mulher: Eu ia comprar, mas mandei pôr gasolina.

Homem: Onde você estava quando minha vida escureceu?

DESSESPERO X MEMÓRIA. Em uma das pontas do território de atuação a Mulher pede informações ao público, desesperadamente. Em outra ponta o Homem compartilha com o público uma memória doce de um casamento perfeito no campo.

Mulher: Senhor! O senhor sabe como eu faço pra chegar à Serra? Eu não encontro o caminho... Estou atrasada! Minha cabeça dói. Senhora! Eu preciso de um mapa, uma pista pra chegar até ele...

Homem: Foi uma noite quente. Era no campo e a mesa estava posta, cheia de flores...eu lembro do cheiro do vinho, a dança. A música era muito boa e todos estavam felizes. Ela estava linda.

**No meio do caos os atores perpassam o público com essas informações. Até que voltam a se encontrar.
Costas coladas, olhares se procuram...**

Mulher: Você nunca tolerou minha grosseria...

Homem: Eu costurei o botão da camisa...

Mulher: Uma migalha...

Homem: Uma faísca...

Eles se aproximam. Dançam a última dança. Cena onírica, fantasmagórica, sensível.

CENA 4- MEU AVÔ ERA FERROVIÁRIO

Surgem em sentido oposto à cena anterior, duas irmãs. Elas estão histericamente felizes e cumprimentam o público. Param. Algo estranho aconteceu. Voltam, seguindo o ritmo da música, a cumprimentar o público como se fossem pessoas muito queridas, das quais têm muita saudade. Esse cumprimentar-estranhar acontece algumas vezes. Até que elas se posicionam em frente às malas que estão carregando e se preparam para contar a história do acidente de trem.

Irmãs- A minha família sempre gostou muito de trem. Meu avô era ferroviário.
Pausa. Um dia minha família se reuniu na frente da tevê para assistir a uma notícia sobre uma acidente de trem.

Áudio com ar jornalístico narra a tragédia do acidente de trem que matou e despedaçou muitas pessoas. Enquanto isso, as irmãs brincam de “tragédia do trem”.

Irmãs- Então todo mundo morreu!!!

HOMEM EMBRIAGADO VEM CAMINHANDO, CAMBALEANDO EM DIREÇÃO AO PÚBLICO. CRUZA COM AS DUAS IRMÃS HISTÉRICAS NA CAMINHADA.

CENA DO ASSASSINATO: HOMEM EMBRIAGADO PARA COMO SE ESTIVESSE ESPERANDO POR ALGO, ELE ESTÁ DESCONFIADO E RECEOSO. SEM QUE ELE PERCEBA, ATRÁS DELE, ESTÁ O HOMEM ASSASSINO. CASACOS, DISFARCE, MORTE. HOMEM ASSASSINO FINALMENTE ATIRA, COM SUA MAGISTRAL ARMA COLORIDA, NO HOMEM EMBRIAGADO, ELE VESTE O CASACO DA VÍTIMA E LEVA TAMBÉM A BOLSA DO HOMEM EMBRIAGADO.

A CENA É INTERROMPIDA PELA GARGALHADA DA NOIVA LOUCA QUE APARECE EM OUTRO ESPAÇO DO TERRITÓRIO CÊNICO, CHAMANDO O FOCO DO PÚBLICO. LOGO ATRÁS DELA DOIS HOMENS COM CAPAS DE CHUVA AMARELAS.

DANÇA-TORTA: HOMENS COM CLARO INTERESSE SEXUAL PEGAM E IMOBILIZAM A NOIVA QUE IMPOTENTE TENTA FUGIR. POR FIM OS HOMENS ABREM O VESTIDO DA NOIVA QUE SAI DE CENA SEMI-NUA E SEM REVIDAR, COMO SE ENTREGANDO AO ESTUPRO QUE IRÁ ACONTECER LONGE DA VISTA DO PÚBLICO. HOMENS A SEGUEM.

**EM SENTIDO OPOSTO A ESSA CENA OUVEM-SE O GRITO : “MÃEE!”.
MUDANÇA DE LOCAL DE FOCO DO ESPETÁCULO.**

MENINO PERDIDO- O anzol, a juventude que ficou registrada em máquina analógica, o peixe fora d'água lutando para viver em areia fria e dura... mãe? Ultimamente não tenho conseguido me comunicar direito ou compreender as ondas que me cobrem a cabeça de... concreto!
Talvez seja isso, um batismo violento... para o fundo da terra. Mãe? Eu estou atrasado. *Menino Perdido sai de cena.*

CENA DOS ABRAÇOS – INVADEM O TERRITÓRIO DOIS CASAIS QUE REALIZAM MOVIMENTOS DE ENCONTRO E DESPEDIDA. UMA DANÇA QUE VAI GANHANDO MAIS TENSÃO E VELOCIDADE. IMAGENS. CASAIS PARAM.

CASAL 1- HOMEM 1- Você sabia que ontem eu vi uma noiva?

HOMEM 2- E como ela era?

HOMEM 1- Pó, o vestido rasgado e no rosto tinha uma lágrima endurecida.

HOMEM 2- E você beijou ela também?

HOMEM 1- Sim. Ela não estava mais lá.

CASAL 2- MULHER 1- Você sabia que ontem eu vi uma noiva?

MULHER 2- E como ela era?

MULHER 1- Pó, o vestido rasgado e no rosto tinha uma lágrima endurecida.

MULHER 2- E você beijou ela também?

MULHER 1- Sim. Ela não estava mais lá.

CASAIS COMEÇAM A ENSAIAR OS PASSOS DE UMA DANÇA ALEGRE E GRACIOSA, ATRIZ QUE HAVIA SAÍDO DE CENA DE NOIVA JUNTA-SE AOS CASAIS COM FIGURINO BASE.

COREOGRAFIA DO ELENCO.

SIRENE. CAOS. TOQUE DE RECOLHER. DESESPERO. ATORES CORREM PARA ARRECADAR TODO MATERIAL USADO EM CENAS ANTERIORES, PASSAM PELO PÚBLICO GRITANDO TEXTOS COMO SE FOSSE A ÚLTIMA VEZ QUE PUDESSEM COMUNICAR ALGO.

ATOR 1- Já está quase na hora, a legítima exaustão, o supremo descanso. Se nada disso faz sentido pra vocês, talvez exista então... vida! Porque ora, veja bem, faz algum sentido cronológico, fisiológico, ou qualquer coisa que o valha...

ATRIZ 2- ... sabe, diante da morte, diante das bombas que explodem... nós podemos fazer quase nada pelo oriente médio ou pela tortura nas delegacias e diante dessas impotências... fazemos teatro

ATRIZ 3- Inútil — spots, atores e suas vaidades, um público esperando por uma redenção que vem da arte... ela não vem daqui, ela talvez não exista.

ATOR 4- Estamos perdidos em silêncio. E pra que não sejamos engolidos pelo silêncio que constata nossa impotência diante da vida, fazemos sons e tornamos eles bonitos, tornamos esse som espetacular para brincar de pique-esconde com a morte.

ATRIZ 5- Nós somos o passar dos dias, a sessão de teatro, o jantar que vai se feito depois daqui.

ATORES REUNEM TODO MATERIAL DE CENA E MONTAM CAOTICAMENTE DIVERSAS IMAGENS, COMO SE FOSSEM “FOTOGRAFIAS DE DESPEDIDA” E DIRIGEM SEUS TEXTOS AO

PÚBLICO. ESSES TEXTOS SÃO REPETIDOS FRENETICAMENTE ATÉ TORNAREM-SE UM BERRO COLETIVO.

CENA FINAL – REDENÇÃO?

PAUSA. MÚSICA SUAVE. ATORES COM OLHAR E GESTOS SUAVES. COREOGRAFIA DELICADA ENTRE OS OBJETOS DE CENA.

ATRIZ 3- Inútil — spots, atores e suas vaidades, um público esperando por uma redenção que vem da arte... ela não vem daqui, ela talvez não exista.

ATOR 4- Estamos perdidos em silêncio. E pra que não sejamos engolidos pelo silêncio que constata nossa impotência diante da vida, fazemos sons e tornamos eles bonitos, tornamos esse som espetacular para brincar de pique-esconde com a morte.

ATOR 1- Já está quase na hora, a legítima exaustão, o supremo descanso. Se nada disso faz sentido pra vocês, talvez exista então... vida! Porque ora, veja bem, faz algum sentido cronológico, fisiológico, ou qualquer coisa que o valha...

ATRIZ 2- ... sabe, diante da morte, diante das bombas que explodem... nós podemos fazer quase nada pelo oriente médio ou pela tortura nas delegacias e diante dessas impotências... fazemos teatro.

ATRIZ 5- Nós somos o passar dos dias, a sessão de teatro, o jantar que vai se feito depois daqui.

ATORES PEGAM SUAS MALAS, CASACOS, CHAPÉUS E O VESTIDO DA NOIVA. FORMAM UMA CARAVANA (UM CORTEJO FÚNEBRE?) E CAMINHAM EM CONJUNTO ATÉ PARAREM DIANTE DA SAÍDA DE CENA. ELES APONTAM PARA O PÚBLICO O CAMINHO DE VOLTA. FIM.

ANEXO E – FOTOGRAFIA DO ELENCO DO ESPETÁCULO

Elenco de *GRITA-ME!* (da esquerda para a direita): Elisa Lemos, Camila Marques, Thiago Brenner, Júlia Victória Guedes e Mateus Fazzioni.