

MARISA ARAÚJO CAVALCANTE

**EM BUSCA DO INESPERADO: A ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES E O
PROCESSO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO *CRIADORES EM CENA*.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
graduação em Teatro da Universidade do
Estado de Santa Catarina, como requisito
parcial para obtenção do título de Mestre em
Teatro na Linha de Pesquisa Teatro, Sociedade
e Criação Cênica.

Orientador: Prof. Dr. Vicente Concilio.

**FLORIANÓPOLIS, SC
2018**

C376e Cavalcante, Marisa Araújo
Em busca do inesperado: a escola Porto Iracema das Artes e o processo artístico pedagógico Criadores em Cena / Marisa Araújo Cavalcante. - 2018.
115 p. il. ; 29 cm

Orientador: Vicente Concilio
Bibliografia: p. 113-115
Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Teatro, Florianópolis, 2018.

1. Teatro na educação. 2. Criação (Artística). 3. Criatividade (Educação) - Ceará. 4. Aprendizagem. I. Concilio, Vicente. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Teatro. III. Título.

CDD: 372.1332 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC

MARISA ARAÚJO CAVALCANTE

**EM BUSCA DO INESPERADO: A ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES E O
PROCESSO ARTÍSTICO PEDAGÓGICO CRIADORES EM CENA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teatro do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestra em Teatro.

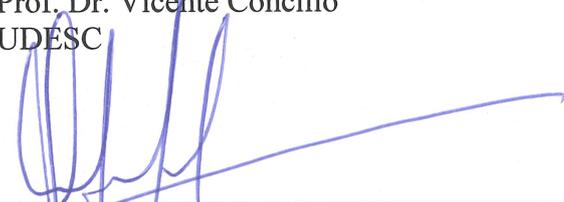
Banca examinadora

Orientador:



Prof. Dr. Vicente Concilio
UDESC

Membros



Prof. Dr. Joaquim Cesar Moreira Gama
SP Escola de Teatro



Prof. Dr. Flávio Augusto Desgranges de
Carvalho
UDESC

Florianópolis, 19 de abril de 2018.

RESUMO

A presente pesquisa desenvolvida no mestrado acadêmico apresenta a Escola Porto Iracema das Artes, espaço público destinado à pesquisa e fruição em artes na cidade de Fortaleza (Ceará). A investigação é decorrente da atuação da pesquisadora na Escola como Produtora Pedagógica em Artes Cênicas, no ano de 2015, e refletiu um dos processos artístico-pedagógicos produzidos e acompanhados ao longo de sua atuação no local: o *Criadores em Cena*, dirigido pelo artista cearense Thiago Arrais. O trabalho de criação teve duração de seis semanas e envolveu vinte estudantes/artistas na elaboração da ação performativa *À Margem - Os deuses reticentes*. O processo artístico é pensado junto a alguns operadores identificados como componentes do percurso criativo, são eles: pesquisa, colaboração e performatividade. A pesquisa se deu sob o formato de estudo de caso e buscou ressaltar, a partir dos relatos da experiência dos estudantes/artistas, do diretor e de pessoas da estrutura administrativa da Escola, a aprendizagem como aspecto inerente à prática artística.

Palavras-chave: Escola Porto Iracema das Artes. *Criadores em Cena*. Colaboração. Performatividade. Aprendizagem.

ABSTRACT

The present research developed in the academic masters, presents the Porto Iracema School of the Arts, public space destined to the research and enjoyment in arts in the city of Fortaleza (Ceará). The research is due to the work of the researcher in the School as a Pedagogical Producer in Scenic Arts in the year 2015 and reflected one of the pedagogical artistic processes produced and followed throughout her performance in the place: the *Criadores em Cena*, directed by the Ceará artist Thiago Arrais. The creative work lasted six weeks and involved twenty students / artists in the elaboration of the performative action *A Margem - Os Deuses Reticentes*. The artistic process is thought along with some operators identified as components of the creative journey are: research, collaboration and performativity. The research took the form of Case Study and sought to highlight, from the reports of the students / artists' experience, the director and the people of the administrative structure of the School, learning as an inherent aspect of artistic practice.

Keywords: Porto Iracema School of Arts. *Criadores em Cena*. Collaboration. Performativity. Learning.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1- Instituto Dragão do Mar e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.....	p. 30
Fotografia 2- Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.....	p. 32
Fotografia 3- A antiga sede da Capitania do Portos do Ceará	p. 34
Fotografia 4- A Escola Porto Iracema das Artes.....	p. 35
Fotografia 5- Imagem da lateral da Escola Porto- Outubro de 2016.....	p. 35
Fotografia 6- O Coletivo formado para a realização do processo artístico-pedagógico.....	p. 52
Fotografia 7- Artista Raphael Baldaya no ato da narração com o texto em mãos.....	p. 60
Fotografia 8- Mapa de cena- <i>A Terceira Margem do rio</i>	p. 61
Fotografia 9- Criação da cena do <i>Fala Comigo Doce como a chuva</i>	p. 63
Fotografia 10- Imagem da obra <i>Drácula</i> de Bram Stoker utilizada no <i>Criadores em Cena</i>	p. 65
Fotografia 11-Fotografia de Cena <i>Fala comigo doce como a chuva</i>	p. 90
Fotografia 12- Elementos de pesquisa utilizados no <i>Drácula</i>	p. 92

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	PEDAGOGIA DO TEATRO.....	23
3	A ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES.....	29
3.1	A RELAÇÃO ENTRE PROCESSO E RESULTADO.....	42
4	O PROCESSO CRIADORES EM CENA.....	47
5	PESQUISA.....	57
5.1	REGISTRO.....	69
6	COLABORAÇÃO.....	75
7	PERFORMATIVIDADE.....	87
7.1	ÉTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA.....	96
8	CONSIDERAÇÕES FINAIS- Em busca do inesperado.....	103
	REFERÊNCIAS.....	113

1 INTRODUÇÃO

Certa vez, estive a observar um debate ocorrido durante uma aula¹ no curso de graduação em Artes Cênicas, na qual o professor abriu a discussão com a seguinte pergunta: “o que é aprendizagem?”. Um silêncio tranquilo se fez no espaço da sala de aula e pude perceber que os estudantes haviam entrado em seus universos particulares a fim de buscar respostas para aquele questionamento. As respostas apresentadas aproximaram-se das conclusões: “é um ato de modificar algo”, “é a aquisição de novos conhecimentos sobre o mundo”, “é quando eu descubro algo novo”, dentre outras. Estas eram postas no círculo formado pela disposição das cadeiras, e não me parecia que os indivíduos ali presentes tinham como intenção resolver ou solucionar, por completo, o questionamento.

De forma semelhante, ao trabalhar na Escola Porto Iracema das Artes, como produtora pedagógica em Artes Cênicas, estive a questionar-me sobre como compreender e/ou descrever processos de aprendizagem, em especial, em relação à arte. Ao me propor tais questionamentos percebi que havia em mim um silêncio paciente quanto à questão, como num ato de consulta quanto a como posso, diante da minha experiência, descrever a relação entre atividade artística e aprendizagem. Diante dessa reflexão, ao acompanhar diversos processos artístico-pedagógicos promovidos na Escola Porto, elegi um dos processos por mim produzidos no espaço, para se fazer objeto do mestrado acadêmico² e aprofundar tais questões: o *Criadores em Cena*, que contou com a participação de 20 estudantes/artistas e foi conduzido pelo diretor cearense Thiago Arrais.

O estudo aqui apresentado almeja pensar, junto à fala dos envolvidos, os caminhos sensíveis da experiência de criação e os encontros subjetivos dos participantes do processo, considerando seus silêncios, suas falas sobre a criação e a relação com a aprendizagem. A experiência dos artistas é entendida de forma a unir a existência e o estético para possibilitar “o par experiência-sentido” (BONDÍA, 2002, p. 20). O educador Jorge Larrosa Bondía³ (2002) reivindica uma forma de falar em educação que leve em conta aquilo que se processa com o sujeito e não necessariamente o que se dá na realidade como fato. Não que um deva opor-se ou excluir o outro, mas, ele ressalta, “a experiência está para além da informação” (p.

¹Na efetivação do estágio docente requisito parcial do mestrado acadêmico, acompanhei a disciplina de Estágio em Teatro na Comunidade, ministrada pelo prof. dr. Flávio Desgranges. A disciplina faz parte do curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

²Pelo Programa de Pós graduação em Teatro- PPGT da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

³Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona. Licenciado em Pedagogia e em Filosofia, doutor em Pedagogia, realizou estudos de pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris.

22). O autor defende que o modo com que vivenciamos a vida decorre daquilo que nos mobiliza o que, de fato, constrói as realidades comuns. Bondía (2002) conclui que a experiência extrapola a compreensão individual quando constrói realidades, pois esta, age sobre o mundo, num movimento recíproco e passa a ser a forma com que conseguimos nos apropriar das verdades das coisas, em suas palavras ela é “a série de regularidades a partir das quais podemos conhecer a verdade do que são as coisas e dominá-las.” (p. 28). Desse modo, a fala dos envolvidos é uma busca em entender aquilo que se processou com eles ao longo do processo artístico-pedagógico de forma singular e concreta.

A Escola Porto Iracema das Artes, localizada na cidade de Fortaleza, foi criada em 2013 com o objetivo de proporcionar à população e à classe artística cearense mais uma alternativa ou possibilidade de formação e aprimoramento profissional, como veremos adiante. O espaço é mantido e financiado pelo Governo do Estado do Ceará e vinculado ao Instituto Dragão do Mar. Na organização, meu trabalho dava-se junto à Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, setor destinado à produção de cursos para iniciantes na arte teatral, além de cursos livres de aprimoramento artístico-profissional.

O trabalho da Coordenação assemelha-se a uma coordenação pedagógica, com funções que aliam gestão, educação e cultura, visando à iniciação e à continuidade de formações e suas efetividades no espaço social e educacional. Na obra *O Coordenador pedagógico e a educação continuada* (1998), sob organização de Ana Archangelo Guimarães, a autora Luiza Helena S. Christov⁴ enfatiza o caráter de formador contínuo da função de coordenação pedagógica, fato que requer planejamento na organização de atividades eficazes aos envolvidos. A obra defende que as atividades promovidas devem propor a produção de novos significados de vida aos usuários dos serviços, caracterizando a arte de consciência política. A autora conclui que a função possui responsabilidade transformadora e política, pois as atividades propostas funcionam de forma mediadora entre realidades reveladas/veladas e reflexões sobre o mundo. Tais reflexões podem ser propostas que estimulem a elaboração de sentidos próprios e, por isso, capazes de transformação.

Na experiência junto à Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, com o desafio de gerir e produzir uma relação entre educação e arte de forma a sermos funcionais aos envolvidos, tínhamos como parte das atividades diárias: investigar demandas de cursos dentre os interessados na arte teatral, pensar uma programação que se adequasse à estrutura da organização e ao seu funcionamento, acompanhar os processos artístico-pedagógicos que

⁴ No capítulo *Educação continuada: função essencial do coordenador pedagógico*.

estavam em andamento, produzi-los e pensar suas avaliações juntamente aos estudantes e aos professores. Ao longo do período de experiência na Coordenação, participei da produção e acompanhamento de diversos processos artísticos-pedagógicos em teatro, dentre os quais cito: o percurso de *Cenografia*, com os módulos Introdução, Desenho e Maquete, ministrados por Yuri Yamamoto, Elaine Nascimento, Fred Teixeira e Rodrigo Frota; o percurso de *Prática de Ator* com os módulos Direção Teatral, Improvisação e Montagem, ministrados pelos artistas e diretores Maria Vitória, Andrei Bessa e Andréia Pires; o percurso *Ator e Câmera*, com os módulos Interpretação para Câmera e Filmagem, com Nataly Rocha e Glauber Filho; algumas *Master Classes* como a da atriz Marcélia Cartaxo; *Oficinas de Férias*, como a de Corpos cômicos e Commedia dell'arte, com o ator e professor José Gabriel Campos; e da produção do curso *Criadores em Cena*, dirigido por Thiago Arrais. Os ministrantes citados são cearenses que atuam como artistas, professores e diretores, com exceção apenas de José Gabriel (Espanha) e Marcélia Cartaxo (Pernambuco).

Em decorrência dos processos acima elencados, houve também a produção dos produtos cênicos vinculados aos processos desenvolvidos pela Coordenação, como o espetáculo/processo *A Serpente*,⁵ sob direção de Maria Vitória, apresentado no Teatro Dragão do Mar, *Chega de falar de botas*,⁶ com direção de Andrei Bessa, encenado no espaço Cena 15, 300, sob direção de Andrea Pires, exibido no Teatro Dragão do Mar, o processo/ação performativa *À Margem - Os deuses reticentes*⁷, dirigido pelo artista Thiago Arrais, ocorrido na sala de teatro Sidney Souto, na Escola, dentre outros, como exposições de desenhos e maquetes da turma de Cenografia.

Na experiência como produtora em uma escola de arte, eu estava constantemente imersa em reflexões sobre as relações entre educação e teatro. Tais reflexões inquietantes provinham da dinâmica da organização, do contato com os artistas (ora facilitadores dos cursos, ora estudantes da Escola) e dos diferenciados processos artísticos e pedagógicos observados. Elas derivam também de quem sou, da minha formação como atriz, psicóloga e pesquisadora, que preenche meu olhar diante da arte teatral e do mundo.

Tendo em vista o aspecto reflexivo e subjetivo da pesquisa, com fins de adentrar na experiência dos envolvidos, ela possui cunho qualitativo. Utiliza-se do método de estudo de

⁵<http://www.portoiracemadasartes.org.br/turma-do-modulo-1-de-praticas-de-ator-apresenta-peca-no-teatro-dragao-do-mar/>. Acesso em outubro de 2017.

⁶<http://www.portoiracemadasartes.org.br/apresentacao-quega-de-falar-de-botas-22062015-fotos-mario-silva/>

⁷<http://www.portoiracemadasartes.org.br/espetaculo-a-margem-os-deuses-reticentes-volta-a-ser-apresentado-na-programacao-de-aniversario-do-porto-iracema/>

caso dialogado por Alda Judith Alves-Mazzotti⁸ (2006), como o estudo de um sistema delimitado, sem perder de vista suas relações sociais conectantes. A autora, baseada nos estudos de Robert Stake⁹ (2000) e Robert Yin¹⁰ (1984), reflete que o formato de pesquisas pelo estudo de caso pode ser útil na análise de um elemento específico que auxilie na compreensão de algo amplo. Neste sentido, o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena* foi eleito como objeto, na consideração de que ele possa servir para ampliar as possibilidades de reflexão sobre o fazer teatral no Brasil, em espaços escolares e a relação da arte por nós produzida em relação ao contexto social. Faz-se relevante saber que a experiência criativa iniciada na Escola Porto em 2015 teve repercussão nacional e internacional nos anos seguintes, quando o diretor juntamente com alguns dos artistas provenientes do curso foram contemplados com o financiamento e apoio do edital Itaú Cultural Rumos 2015-2016, em pesquisa criativa advinda da obra literária *Drácula*, processo posteriormente intitulado *Drácula of the Undead* (Itaú, 2015-2016). O grupo de artistas que optou por dar continuidade ao trabalho passou a integrar o *Coletivo Soul*, grupo dirigido por Thiago Arrais desde 2009.

A fim de enriquecer as reflexões, incluímos na metodologia a realização de entrevistas semiestruturadas com os envolvidos no *Criadores em Cena*. Estas incluíram a diretora de formação da Escola Porto Iracema, Elisabete Jaguaribe, o diretor Thiago Arrais e os artistas/estudantes envolvidos no processo. Ao todo foram realizadas dez entrevistas de forma presencial e uma via *e-mail*. As entrevistas foram executadas com uso de gravador de voz para subsequente transcrição e se deram, em sua maioria, na Escola Porto, no mês de setembro de 2017, em dias e horários acordados entre ambas as partes. Os questionários utilizados eram estruturados e formados por perguntas abertas. Detalharemos a seguir as entrevistas, apresentando as perguntas realizadas aos sujeitos investigados, seguindo a sequência cronológica de realização. O critério de inclusão/exclusão na pesquisa foi o aceite (ou não aceite) em participar por parte dos sujeitos envolvidos.

A primeira entrevista ocorreu em março de 2017 com o diretor do processo artístico-pedagógico e se deu via *e-mail*, devido à sua residência, naquele momento, em Portugal. Ao perceber a dificuldade de acordar um horário para a realização por meio de outro veículo virtual, enviamos algumas perguntas abertas ao diretor, que foram, na sequência, respondidas. Estas se referiam a: 1. Solicitação de descrição quanto à origem do curso, suas predileções no

⁸Professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (aposentada) e da Universidade Estácio de Sá e também é professora titular da área de Psicologia da Educação nessas mesmas universidades.

⁹Psicometrista norte americano. Desenvolve pesquisa sobre métodos de avaliação. Professor de educação na Universidade de Illinois, Urbana-Champaign- EUA.

¹⁰Neurocientista. Presidente da empresa de pesquisa e avaliação aplicada COSMOS Corporation.

momento do planejamento e a seleção dos envolvidos; 2. Como se deu a escolha dos textos e a divisão dos grupos de trabalho; 3. Como ele poderia descrever a metodologia utilizada na criação e junto às obras; e 4. O que ele poderia descrever sobre sua formação e seu trabalho com relação ao teatro e literatura. Após a efetivação das demais entrevistas, sentimos necessidade de esclarecer outros aspectos, mas não conseguimos contato/retorno. As demais entrevistas foram realizadas no mês de setembro de 2017, após a realização da Qualificação de Mestrado na Universidade do Estado de Santa Catarina.

Sobre o número de sujeitos participantes da pesquisa e do processo artístico-pedagógico: Em 2015, no início do percurso criativo, foram selecionados vinte estudantes/artistas. A conclusão do processo se deu com a participação de quinze deles. Destes, conseguimos efetivar entrevista presencial com nove sujeitos, a saber: Fátima Muniz, Raí Santorini, Sarah Jorge, Rafael Nog, Gabrielle Gomes, Michelle Gandolphi, Jessica Sá, Taciana Moraes e Pádua Oliveira. Dentre os seis sujeitos que não tivemos acesso aos relatos: dois deles marcaram entrevista e não compareceram ao local; três estavam fora do Brasil, foram contactados, mas ou não demonstraram interesse em participar ou não foram localizados; e um sujeito retornou contato, via *e-mail*, para nos informar que optou pela não participação justificando que as memórias quanto ao processo artístico lhe provocavam desconforto.

O questionário composto por perguntas abertas possuía objetivo de entrevista semiestruturada, na medida em que nos interessava ampliar o espectro diante das respostas e, quem sabe, efetivá-las por meio de um diálogo, tornando a entrevista um momento descontraído, mas com clara definição dos objetivos. As questões norteadoras das entrevistas com os estudantes/artistas foram: 1. A solicitação da descrição e recapitulação do processo como um todo, desde a visualização da divulgação até seu encerramento. Esta era uma forma de trazer à memória detalhes do processo criativo; a sequência, 2. Como foi, a nível individual, a relação de criação subjetiva com as obras utilizadas; 3. Como poderia ser descrita a metodologia de criação e condução do diretor no processo; e 4. O que poderia ser citado como aprendizagem decorrente do processo ocorrido na Escola Porto.

As perguntas não seguiram um nível formal de elaboração no momento da fala, tendo em vista nosso objetivo de tornar a entrevista o mais casual possível, sem necessitar que os questionamentos norteadores fossem lidos, mas que fossem feitos sob contato visual. Diante da exposição deles é possível perceber que se direcionaram à percepção individual dos sujeitos sobre o percurso. Isto se deu pela consideração do valor da experiência individual e também motivado pela falta dos seis sujeitos que não conseguimos entrevistar. Por isso, ao

longo do trabalho buscamos ressaltar que as opiniões expressadas pelos sujeitos participantes não definem a experiência da criação coletiva como um sentido total ou único, ou seja, as vozes expressadas falam por si e não por todos os participantes do *Criadores em Cena*.

Também no mês de setembro de 2017, foi realizada entrevista com a diretora de formação, Elisabete Jaguaribe. A diretora é uma das idealizadoras do projeto de criação da Escola Porto e participa, ativamente, do planejamento das atividades artísticas ocorridas no local. A entrevista teve como foco conhecer a origem, a história e o funcionamento do espaço, com a elaboração as seguintes perguntas abertas: 1. Como se deu o surgimento da Escola Porto Iracema das Artes; 2. Qual o objetivo do espaço e a estrutura de seu funcionamento; e 3. A descrição do curso *Criadores em Cena*.

Ao longo das entrevistas surgiram temas e perguntas paralelas que, de alguma forma, conversavam com os assuntos tratados. Estes serão inseridos ao longo do escrito diante da necessidade de complementação das reflexões. Em vista da relevância para a pesquisa da fala dos envolvidos foi coletada a assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido dos envolvidos, todos maiores de dezoito anos. No documento, abriu-se a possibilidade dos participantes optarem pelo anonimato e a opção de identificação. Para a investigação acadêmica, foi considerado a identificação relevante, pois o percurso de criação deu-se de forma pública, dentro dos formatos de uma organização escolar e considerando que houve ampla divulgação do processo em diversas mídias eletrônicas, como é possível verificar nas fontes bibliográficas deste documento, a exemplo do *blog* criado pelos envolvidos na criação artística a fim de realizar o registro do percurso. Fazemos uso, também, de fotografias do processo, coletadas junto ao produtor Evan Teixeira, componente da equipe do diretor do curso. A maioria das fotografias coletadas estão disponíveis em mídias públicas como no *blog*¹¹ alimentado pelo produtor. Em virtude disso, foi coletada também a autorização de uso de imagem dos envolvidos.

Desse modo, a fim de situar compreensivamente o leitor acerca da perspectiva compreensiva do trabalho desenvolvido, nosso escrito inicia com uma explanação e discussão sobre a área da Pedagogia do Teatro. A área, entendida como campo de relacionamento entre teatro e educação, consolida-se e expande-se com autores próprios à área teatral. Os especialistas enriquecem a compreensão dos processos artísticos e seus detalhamentos objetivos e subjetivos. Utilizamos referências como Denis Guènon (2003), Flávio Desgranges (2011 e 2017), Ingrid Koudela e José Simões Almeida Junior (2015), Joaquim

¹¹<https://criadoresemcena.wordpress.com/tag/para-o-inesperado-os-deuses-sempre-abrem-os-caminhos/>.

Gama (2002), Florian Vassen (2014) e Maria Lúcia Pupo (2006). A contextualização inicial acerca da área visa fazer breve ambientação, considerando que os autores e a relação entre teatro e aprendizagem se estenderão ao longo de todo o trabalho dissertativo.

Adentramos, na sequência, no detalhamento da história e funcionamento da Escola Porto Iracema das Artes. No tópico, buscamos descrever de forma geral o formato permanente de programação do espaço, discorrendo sobre as áreas artísticas que o espaço propõe abarcar - Artes Visuais, Artes Cênicas, Jogos e mídias, Audiovisual, Dança e Música. Na descrição, contextualizamos o entorno do espaço e aspectos da cultura cearense que se relacionam com sua história e programação, como os processos artísticos em relação à cidade e suas relações institucionais. A entrevista com a diretora de formação nos auxilia nesta contextualização, bem como as fotografias e textos coletados nos *sites*¹² oficiais, que visam possibilitar maior intimidade do leitor com os espaços descritos. Ainda na reflexão sobre a Escola, pensamos a relação de criação artística e obra de arte com o auxílio dos escritos de Cecilia Salles (2006) e Joaquim Gama (2002).

Na sequência abordamos a descrição e investigação acerca do curso *Criadores em Cena*, ocorrido entre 18 de maio a 25 de junho de 2015. O processo teve como proposta o compartilhamento de trajetória entre diretor e estudantes/artistas, resultando no processo/ação performativa *A Margem - Os deuses reticentes*. No tópico, utilizamos como auxílio para pensar o processo criativo, os relatos da diretora de formação, do diretor e de alguns dos artistas/estudantes. Com a finalidade de auxiliar na análise do processo e dos dados coletados, utilizamos a investigação de Flávio Desgranges (2017) acerca do percurso de criação do espetáculo *Pretérito Imperfeito* pela Cia. Teatro Documentário. No escrito *A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito*, o autor analisa os desdobramentos criativos da companhia por meio de alguns operadores por ele considerados comumente encontrados nos modos de operação de outros coletivos teatrais contemporâneos, como “a) pesquisa; b) estado de improviso; c) colaboração; d) inacabamento; e) ação artística: o público em processo; f) performatividade” (p.23). No decorrer do trabalho, utilizamos alguns destes operadores delimitados pelo autor para pensar o processo artístico-pedagógico ocorrido na Escola Porto, considerando as devidas particularidades de cada processo. Os operadores a serem aproximados ao *Criadores em Cena* foram delimitados diante da minha proximidade junto ao mesmo como produtora, tendo a percepção de que eles podem ser destacados junto ao processo e diante da emergência dos

¹²www.dragaodomar.org.br; www.portoiracemadasartes.org.br

temas nas entrevistas realizadas com os estudantes/artistas. Os operadores são tema dos três capítulos que se seguem.

O capítulo de número 5 refere-se ao tópico Pesquisa. Nele, pensamos o trabalho de investigação travado pelos artistas em processo de criação, a fim de atualizarem-se corporalmente e intelectualmente diante do material a ser trabalhado para a cena. Em nosso objeto de pesquisa, o processo criativo teve como referência quatro obras literárias escolhidas pelo diretor, foram elas: *Álbum de Família* de Nelson Rodrigues, *A Terceira Margem do Rio* de Guimarães Rosa, *Fala Comigo Doce Como a Chuva* de Tennessee Williams e *Drácula* de Bram Stoker. Neste sentido, a relação entre texto, leitura, pesquisa e criação teatral foi um dos focos do percurso. Como base teórica, utilizamos as reflexões de Heloise Baurich Vidor (2006) e Flávio Desgranges (2017), além do material coletado em entrevistas com o diretor e os estudantes/artistas. Buscamos, também, descrever a criação e manutenção do *blog*, criado para registro durante a ocorrência do processo, no qual há diversos relatos dos estudantes e do produtor Evan Teixeira sobre o percurso criativo.

O sexto capítulo pensa a colaboração, aspecto característico na criação de diversos coletivos na cena recente. Ele é entendido como modo de criação que gere, sob contribuição das diversas linguagens que estruturam a cena (cenografia, iluminação, maquiagem, figurino, dramaturgia, dentre outras.), tênues ou dialogáveis níveis hierárquicos. Considerando esta uma das propostas do trabalho, pensamos, com o auxílio de diversas vozes participantes do processo *Criadores em Cena*, como se estabeleceu a elaboração da escrita teatral na proposta de trabalho conjunto. Para isso, utilizamos descrições sobre a proposta do curso coletadas no *blog* e no *site* da Escola, bem como a fala dos envolvidos. Utilizamos também autores que pensam processos em coletivo, como Antônio Araújo (2006, 2008, 2009), Vicente Concilio (2016), Jean Carlos Gonçalves (2012), Robson Carlos Haderchpek (2009), além do já citado Desgranges (2017).

O terceiro e último operador que será discutido em aproximação ao processo criativo investigado é o aspecto da performatividade, no capítulo 7 deste trabalho. O assunto alia-se à discussão acerca das questões éticas que interpelam os artistas envolvidos, sendo resultado das entrevistas realizadas sobre o percurso de criação. Nelas foi possível perceber que diversos artistas/estudantes participantes do processo *Criadores em Cena* foram mobilizados à reflexão sobre os limites sociais que a arte do teatro possui e quanto aos limites pessoais que eles, como artistas, querem propor a si mesmos no ato da criação. O assunto é considerado relevante devido ao peso subjetivo dado a ele pelos envolvidos que pensam o ambiente da Escola Porto, o processo de criação e a importância do trabalho de conduzir processos em

teatro. Neste t3pico, utilizamos os escritos de Silvia Fernandes (2010, 2011), Patrice Pavis (2017), Fl3vio Desgranges (2017) e Josette F3ral (2009) na contextualiza33o do conceito; e os escritos de Jos3 Sanchez (2012) e Jacques Ranci3re (2012) para refletir acerca da rela33o entre 3tica e cria33o art3stica, al3m da fala dos estudantes/artistas e fotografias do processo.

Almejamos com a pesquisa investigar e partilhar acerca da arte produzida na cena atual, pensando alguns de seus operadores fundantes e possibilitando a compreens3o dos atravessamentos particulares e coletivos dos processos que se d3o em grupo.

2 PEDAGOGIA DO TEATRO

A prática teatral materializa-se em ação, em gesto, em voz, substâncias perceptíveis advindas do ato criativo. Contudo, há mais a ser dito sobre a arte teatral, pois assim como em outras atividades de ação e criação humana, há produção, também, de substâncias/matérias muitas vezes invisíveis. A experiência do encontro ou o diálogo particular com o acontecimento teatral, por exemplo, figuram processos não passíveis de observação direta, mas que indubitavelmente interagem reciprocamente em relação ao mundo social. Algo acontece no ato de criar (ação, significação), abrindo espaço a algo novo que afeta o mundo e por ele é afetado.

Pensar a aprendizagem como matéria invisível decorrente da experiência artística permite pensar a ação artística como processo complexo entre as polaridades: particular e coletivo, ambos muitas vezes de difícil tradução. Para o autor francês Denis Guénoun¹³ (2003), um dos pontos a serem observados na arte do teatro é o fato de este ser um evento público, social, pois ele requer um espectador que esteja lá reunido, num espaço social, produzindo significação sobre um ato artístico. Guénoun aponta que este é momento e espaço oportuno para o confronto entre as polaridades. Entre arte e vida, verdade e ilusão. O que torna tal arte um acontecimento político que será realizado diante de projeções de um tempo específico e das condições sociais contextualizadoras daquele acontecimento artístico. Em suas palavras:

pensar o teatro a partir de descrições do que acontece em cena, ignorando o que a existência, a forma, o lugar, o volume desta cena devem a uma construção - que não é universal, não é óbvia - é pensar o teatro esquecendo a política que o ordena - a prescrição, a convocação política que o põe em cena (GUÉNOUN, 2003, p.17).

Para o autor, a arte do teatro não se resume à matéria visível exposta no ato artístico, mas abarca um contexto muito mais amplo instaurado na reunião dos presentes e na significação presente de tal arte. Ele representa em sua fala uma mudança de compreensão em relação à arte teatral característica do século XX. Um olhar de vinculação entre os processos e atos artísticos e a existência coletiva. Uma ampliação compreensiva acerca da função educadora da arte. Guénoun aponta uma nova configuração do teatro, mais distante dos espaços físicos historicamente destinados à cena e mais próximos dos espaços urbanos e comunitários (2003). Menos destinado a formar profissionais da área e mais aberto a quaisquer indivíduos interessados em sua prática. Para ele, a sociedade já não se encanta

¹³Professor de literatura e teatro franceses na Paris Sorbonne University - Paris IV, é autor de obras teatrais e obras de filosofia.

unicamente com os personagens, mas com o jogo próprio do teatro. O jogo da vida e do encontro.

Novas compreensões do teatro e mudanças na configuração deste junto à sociedade abriram e abrem cada vez mais espaço para refletir a relação entre as variadas formas de aprendizado em sua prática. O professor e pesquisador Flávio Desgranges¹⁴ (2011), na obra *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*¹⁵, defende a existência de uma proposição pedagógica na arte teatral contemporânea, na ampliação das vozes que constroem a significação artística. Desgranges enuncia que na atualidade “O caráter estético, reflexivo, do ato artístico está diretamente relacionado com a sua proposição dialógica, com a efetiva participação do receptor enquanto co-criador do evento, e aqui talvez esteja inscrito o caráter educacional da experiência artística.” (p.147). Assim, o jogo de significação entre o particular e o coletivo é exposto, na medida em que a proposição de diálogo entre obra e espectador estará mediada à sua construção de realidade. Portanto, segundo o pesquisador, uma das características mais importantes do teatro moderno foi a convocação da atitude participativa do espectador.

As mudanças compreensivas no ato de fazer e de perceber a arte teatral sedimentam a área da Pedagogia do Teatro como campo reflexivo privilegiado para se pensar os diversos processos que relacionam Teatro e Educação. A área busca garantir um espaço próprio de produção, pensamento e desenvolvimento de teorias e práticas, no sentido de aglutinar pesquisas e estudos que possibilitem aprimorar práticas de ensino-aprendizagem em relação ao teatro, em suas diversas possibilidades: comunidade, universidades, escolas, dentre outros. O termo pode ser entendido como uma expressão “guarda-chuva”, por abarcar as diversas formas de reflexão e construção de conhecimento sobre a prática do teatro e os diversos processos de aprendizagem inerentes aos meandros da atividade artística.

O professor alemão Florian Vassen¹⁶ (2014), em artigo publicado na Revista Alberto-SP Escola de Teatro, aponta que por um bom tempo houve uma resistência à junção do binômio Pedagogia e Teatro, especialmente na Europa. Ele argumenta que, cada vez mais, perde-se esta compreensão de que as áreas são opostas em sua função, o que dificulta um “encontrão” (p. 11), entre ambas na produção do termo Pedagogia do Teatro como campo próprio da área do teatro.

¹⁴Pesquisador em Pedagogia do Teatro. Professor do Programa de Pós graduação em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina- PPGT- UDESC.

¹⁵No capítulo *A Radicalização da Autoria Proposta ao espectador: aspectos pedagógicos da estética teatral contemporânea*. (p.147)

¹⁶Professor de Literatura Alemã na Universidade de Hannover e diretor do Arbeitsstelle Theater / Theaterpädagogik (Centro de Teatro / Pedagogia do Teatro).

Vassen (2014) defende que a adoção da expressão, advinda da língua alemã, supõe a compreensão de uma nova forma de teatro e mundo, pois, para ele, tanto a pedagogia quanto o teatro sofreram transformações, no final do século XX, que possibilitam uma compreensão expandida de ambos, o que deu origem a correspondências antes não estabelecidas e nomeadas.

Se o teatro ainda tinha como objetivo, nas décadas de 1960 e 1980, a transmissão de sentido, moral e consciência política - consequência do tempo burguês como instituição moral -, no final do século XX as teorias da experiência, memória e abordagens corporais das ciências sociais (inclusive da pedagogia”, da *performance* e do jogo) são a base de um conceito modificado, na teoria e na prática, do conceito de teatro e da pedagogia do teatro. (VASSEN, 2014, p.12)

Esse pensamento reflete a ampliação do espectro teatral diante de sua participação junto à sociedade, sai de espaços padrões de funcionamento artístico, ocupa o espaço urbano, diminui a distância do encontro entre atores, não atores e espectadores. Nasce, então, uma nova correspondência entre arte teatral e pedagogia. “Não se trata de uma desestetização do teatro ou de uma despedagogização da pedagogia” (p. 12), trata-se de uma nova compreensão de ação e reflexão na arte do teatro, que repensa memória, experiência, reconhecimento e sentimento. O professor alemão aponta que entre as palavras “pedagogia” e “teatro” formando um binômio, há uma ligação (no sentido aditivo) e uma relação (no sentido recíproco) a fim de obter uma troca que beneficia uma crescente compreensão pedagógica da arte do teatro.

Para o autor, o binômio refere-se a uma pedagogia específica do teatro que inclui estudos como ação cultural, práticas de ensino de atores, atuação de artistas em centros culturais, teorias de pedagogos do teatro, como Augusto Boal, Bertolt Brecht, Constantin Stanislavski, além de outras formas de compreender a pedagogização do teatro, que expande seus limites no campo social.

Neste sentido, em concordância com Vassen e tendo em vista a amplitude de seu campo de atuação, “uma definição única da pedagogia do teatro parece tão impossível quanto uma descrição precisa de seu estatuto profissional” (p. 11). Contudo, a ocupação de seu lugar enquanto área ou campo de estudo e práticas promove uma abertura do campo estético na arte diante da possibilidade de uma teatralização da Pedagogia do Teatro.

No Brasil, o *Léxico de Pedagogia do Teatro* organizado por Ingrid Koudela¹⁷ e José Simões Almeida Junior¹⁸ (2015) é composto por verbetes e conceitos relacionados à área tendo em vista o contexto nacional e internacional. A obra descreve a expressão como campo

¹⁷Escritora, tradutora e professora da Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes- ECA- USP.

¹⁸Professor Faculdade de Conchas (FACON) e prof. convidado convidado da Universidade Mackenzie. Desenvolve pesquisas relacionadas a Educação e Teatro.

amplo, aponta seu intrínseco “caráter interdisciplinar” (p.12), na medida em que busca explicitar as mais diversas formas de pensar relações entre aprendizagem e teatro, incluindo reflexões e fazeres. O Léxico (2015), define que o termo Pedagogia do Teatro “é utilizado em diferentes âmbitos” (p.11), tendo sido utilizado por Meyerhold e Eugênio Barba, contudo, “evidencia-se que o ponto de partida é brechtiano” (p.11). O diretor e dramaturgo Bertolt Brecht destinou escritos específicos para pensar a potencialização crítica e de aprendizado do espectador junto a ação teatral. Em suas obras, utilizava a expressão no alemão *Theaterpädagogik*, equivalente, em tradução literal para o português brasileiro, como Pedagogia do Teatro. A importância de seu trabalho como diretor e escritor marcou de tal forma o teatro ocidental que as diversas traduções de seus trabalhos levaram a Europa e América a integrarem o termo Pedagogia do Teatro como área própria de reflexão e não uma derivação de saber advinda da Pedagogia, como pode ser sugerido ao primeiro olhar.

Sobre a relação interdisciplinar, o Léxico explicita que “quando arte e pedagogia atuam em conjunto, fazem nascer novas qualidades estéticas e socioculturais que transformam o próprio conceito e a prática teatral” (p.12). Na atualidade, podemos citar pesquisas e estudos que visam relacionar o teatro a perspectivas e processos diante da participação do espectador, em relação à prática de leitura, a processos de ensino em organizações públicas e privadas, espaços de educação formal e de formação livre de artes, a conexões entre criação e formação subjetiva e artística dos envolvidos, à relação entre direção e atuação, dentre outras perceptivas de encontro entre o teatro e a educação.

A professora e pesquisadora da área Maria Lúcia Pupo¹⁹ (2006) descreve que a Pedagogia do Teatro se refere a uma reflexão sobre as finalidades, as condições, ao contexto circundante, aos métodos e aos procedimentos relativos aos processos de ensino/aprendizagem em teatro. É um campo de reflexão e atuação complexo, tendo em vista sua amplitude na relação entre teatro, aprendizagem e procedimentos de trabalho.

A explanação dos conceitos e autores acerca do termo e da área reflete a trajetória de investigação desenvolvida ao longo do estudo de mestrado, no qual busquei, na medida em que compreendia a área e sua ampliação conceitual e estética, contextualizar, sob seu viés, os objetos de estudo aqui investigados. Ao tratar de descrever um espaço escolar, a Escola Porto Iracema das Artes e um de seus processos artístico-pedagógicos, o *Criadores em Cena*, pudemos constatar a relevância da investigação de processos e produções teatrais para afirmar a experiência da criação e da fruição enquanto mobilizadoras do ato educativo.

¹⁹Professora da Universidade de São Paulo, da Escola de Comunicação e Artes- ECA- USP. Atua tanto na área de Licenciatura em Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

Ao pesquisar um processo artístico-pedagógico dentro de um ambiente escolar, pensamos ir ao encontro da reflexão da autora Pupo (2006), principalmente pelo aprimoramento da experiência e investigação dos processos em teatro. O espaço da Escola, descrito no tópico a seguir, é abordado como um lugar possível para o exercício artístico, possibilitando a reflexão acerca da pedagogia em relação à arte, do fazer artístico e das conexões entre o espaço e a cidade. O espaço é descrito como equipamento cultural de geração e estimulação de interessados em artes. Vale ressaltar o impacto social de sua existência para a cidade de Fortaleza e para o Brasil, tendo em vista o contexto social, político e econômico de instabilidade atual, ou seja, o espaço é descrito como necessário a ser investigado, aprimorado e assegurado no estado do Ceará.

A explanação quanto à área visa ser uma introdução ao trabalho de mestrado, uma indicação de campo. O exercício reflexivo sobre ela se estenderá ao longo do escrito, pois é no conhecimento do espaço da Escola e dos processos desencadeados ao longo do percurso criativo investigado, o processo *Criadores em Cena*, que aprofundaremos reflexões acerca da Pedagogia do Teatro.

3 A ESCOLA PORTO IRACEMA DAS ARTES

O escrito a seguir busca aproximar o (a) leitor (a) do contexto da pesquisa apresentando o espaço onde ocorreu o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*: a Escola Porto Iracema das Artes. Aqui realizo uma descrição da história do espaço contextualizando alguns aspectos culturais da região. Seguindo o objetivo, descrevo um pouco da produção pedagógica em artes ocorrida na Escola entre 2013 e 2017, este, ano de realização da Coleta de Dados da pesquisa. O viés descritivo do capítulo é a forma encontrada de compartilhar o panorama mais abrangente possível acerca do funcionamento do espaço, da sua amplitude em relação às áreas artísticas ali contempladas e dos tipos de trabalhos desenvolvidos.

A Escola Porto Iracema das Artes é um espaço de ensino e aprendizagem destinado a reflexão e produção em artes na cidade de Fortaleza. Fundada em 2013, o espaço está localizado em meio à área de grande fluxo turístico na capital cearense, próximo à beira mar da cidade e ao lado de um dos maiores centros culturais do país, o qual aglutina eventos nacionais e internacionais, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. A Escola se propõe a congregar interessados em artes, artistas, profissionais da educação e pesquisadores das mais diversas áreas para a reflexão do fazer artístico, tornando-se pólo de referência em produção e pensamento em arte, especialmente em seis grandes eixos: Artes Visuais, Dança, Audiovisual/Cinema, Música, Artes Cênicas e Jogos Digitais.

A Escola faz parte do Instituto Dragão do Mar, que é um órgão gestor, centro administrativo sob responsabilidade do Governo do Estado do Ceará e possui sede nas dependências do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O Dragão do Mar, como é popularmente conhecido, visa promover a expansão da atividade artística e cultural no Estado do Ceará, conforme podemos observar na descrição da instituição retirada do *site* oficial:

O Instituto Dragão do Mar - antes Instituto de Arte e Cultura do Ceará (IACC) - foi a primeira Organização Social (OS) criada no Brasil na área da Cultura. Vinculado à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, o Instituto Dragão do Mar é atualmente responsável por gerenciar oito equipamentos culturais no Estado. São eles: o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, a Escola Porto Iracema das Artes, o Centro Cultural Bom Jardim, a Escola de Artes e Ofícios Thomaz Pompeu Sobrinho, o Cineteatro São Luiz e o Theatro José de Alencar, em Fortaleza; e ainda Memorial Cego Aderaldo, em Quixadá, e Vila da Música, no Crato (*site oficial*)²⁰.

De acordo com o trecho, o Instituto é o centro administrativo de uma gama de equipamentos públicos destinados à produção artística no estado do Ceará. Em funcionamento

²⁰<http://www.dragaodomar.org.br/espacos.php?pg=instituicao>. Acesso em 29 de junho de 2017.

desde 1999, recebeu nome do líder jangadeiro Dragão do Mar, Francisco José do Nascimento ou Chico da Matilde. Natural de Canoa Quebrada - Aracati, Dragão do Mar é orgulho do estado como exemplo de força e luta contra a escravidão, se destacando por, na profissão de jangadeiro, se recusar a transportar os escravos entre a terra e os navios negreiros. Segundo o historiador Raimundo Caruso, no livro *Aventuras dos Jangadeiros do Nordeste* (2004), o jangadeiro e líder abolicionista consagrou-se na memória quando, em 1884, conduziu a jangada *Liberdade* até o Rio de Janeiro, na época capital do Império, levando a bordo uma carta que expressava o desejo do movimento abolicionista pelo fim da escravidão. Dragão do Mar tornou-se exemplo da resistência à escravidão no Ceará.

Fotografia 1- Instituto Dragão do Mar e Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura



Fonte: imagem disponível no *site* oficial ²¹

A fotografia anterior ilustra parte do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, nas proximidades da Beira Mar da cidade de Fortaleza, e mostra as dependências administrativas do Instituto Dragão do Mar, dentro do Centro Cultural. A imagem, veiculada pelo *site* oficial da instituição, abarca a praça de convivência do Dragão do Mar, o planetário, o anfiteatro e outros espaços que detalharemos a seguir. Nela, pode-se observar, também, um mosaico em grandes dimensões (vinte e oito metros), feito pelo artista Aldemir Martins, em 1998. O mosaico é uma homenagem à cultura cearense e ao líder jangadeiro, uma forma de disseminar a história e a cultura da região.

O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é o principal espaço físico do Instituto

²¹<http://www.dragaodomar.org.br/materias.php?pg=selecao2015>. Acesso em 29 de junho de 2017

devido à sua localização, à dimensão geográfica de suas dependências e à concentração de atividades culturais no espaço. O Centro abriga o Museu da Cultura Cearense (MCC), com exposições de longa duração, como a *Exposição Vaqueiros*, e de curta duração, que abordam pontos diversos da cultura do estado; e o Museu de Arte Contemporânea (MAC), que recebe exposições de artistas ou coletivos de projeção nacional e internacional, tendo como foco a disseminação da arte contemporânea. Os espaços também promovem diversas atividades educativas em parceria com a Escola Porto Iracema das Artes. O Centro tem ainda o Planetário Rubens de Azevedo, duas salas de cinema com cafés e espaços de convivência anexados às suas dependências, o Teatro Dragão do Mar, uma biblioteca, a Multigaleria, um auditório e espaços administrativos. Os ambientes elencados propõem programações em sua maioria gratuitas e/ou a valores populares.

Destacamos, ainda, os espaços abertos do Centro Cultural, como as praças em seu entorno que compõem sua estrutura, como é o caso do Espaço Rogaciano Leite, uma praça aberta com um tablado de madeira (embaixo da ponte de acesso ao MAC). Além disso, há espaços semi-abertos com delimitação de muros e portões, que frequentemente têm livre acesso para o uso da população, como o espaço de convivência Praça Verde, onde acontecem *shows* e eventos diversos, e o Anfiteatro Sérgio Motta, que recebe eventos de música a preços populares. Em suas dependências, o Centro homenageia com estátuas o líder jangadeiro Dragão do Mar e o poeta cearense Patativa do Assaré. Este representa a literatura, a música e a poesia produzida pelo sertanejo, também orgulho da cultura cearense.

Nas imagens disponíveis ao longo do escrito percebe-se que o equipamento comporta ampla estrutura física em meio à área turística de Fortaleza. Na fotografia abaixo, expomos um pouco mais da arquitetura do Centro Dragão do Mar: a ponte de acesso ao Museu de Arte Contemporânea (MAC). A ponte é um dos pontos mais requisitados por turistas para registro de passeios devido a sua utilização como “mirante”, possibilitando visibilidade à amplitude geográfica do Centro, ao bairro Praia de Iracema e ao mar. Na imagem, pode-se observar o Espaço Rogaciano Leite logo abaixo da ponte, uma das praças de convivência do Centro, palco de apresentações populares, em especial de música e teatro.

Fotografia 2 - Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura



Fonte: foto disponível no site oficial do Instituto ²²

Sobre a beleza arquitetônica do Centro, o espaço foi projetado por Delberg Ponce de Leon, arquiteto e urbanista, e Fausto Nilo, que além de arquiteto é poeta, músico e compositor - o artista possui em sua trajetória musical mais de quatrocentas composições, possui parcerias com Moraes Moreira, Raimundo Fagner, Chico Buarque, Dominginhos, dentre outros; sua obra é mais uma referência à cultura cearense. Em parceria, a dupla de arquitetos também projetou outros espaços de referência turística na cidade de Fortaleza, como a Praça do Ferreira - localizada no centro econômico, foi eleita pela população o principal símbolo da cidade - e a urbanização da Ponte dos Ingleses²³, outro monumento turístico de relevância ao turismo da capital.

A descrição do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura e do Instituto Dragão do Mar, descrita acima, apresenta um pouco do ambiente de origem da Escola Porto Iracema das Artes. A Escola nasce em 2013 do anseio de haver, compondo o Instituto, um espaço especificamente direcionado à formação, aprendizagem e aprimoramento em arte no estado. A fim de entender a origem e funcionamento do espaço, realizei entrevista com a diretora de formação e criação do Instituto Dragão do Mar, Elisabete Jaguaribe, que participou da elaboração do primeiro projeto para a fundação da Escola. Segundo sua descrição, entre 1993 e 1999, houve a concepção do Centro Dragão do Mar e, neste período, funcionou uma escola sob o nome de *Instituto Dragão do Mar de Arte e Indústria Audiovisual*, um espaço múltiplo, com diversas linguagens artísticas e que, na época, possuía forte programa audiovisual. Esta escola funcionou na década de 90 por quatro anos e foi fechada, segundo seu relato, com a

²²<http://www.dragaodomar.org.br/espacos.php?pg=instituicao>. Acesso em outubro de 2016.

²³<http://www.opovo.com.br/jornal/imoveis/2017/04/entrevista-com-delberg-ponce-de-leon.html>

mudança de gestão do governo. Passado pouco mais de uma década, por volta de 2013, a mesma equipe que esteve à frente do planejamento da antiga escola passou a dirigir o Centro Dragão do Mar: Elisabete Jaguaribe, Maninha Moraes, Paulo Linhares, Simone de Oliveira Lima, contando com outros colaboradores. A equipe teve como foco o resgate de um espaço formativo em arte que proporcionasse ao estado do Ceará formação e iniciação em diversos campos artísticos. Assim, a diretora contextualiza que o projeto da Escola Porto Iracema das Artes surge de um resgate de um projeto anterior surgido na década de 90, encerrado por questões políticas.

Essa equipe voltou com uma tarefa muito clara de reimplantar uma escola, reimplantar o projeto da Escola. Daí nasce o Porto Iracema porque a gente fez uma análise do novo cenário, do novo momento, já com faculdade de artes, como o Ica²⁴, no campo do audiovisual já dois cursos de graduação, já com cursos de Teatro. Tinha um cenário artístico completamente diferente desse período da década de 90, que era um período que não havia nada em termos de formação no estado. A escola Porto Iracema chega com essa mobilização de recuperar a referência do Instituto Dragão do Mar, agora em um novo cenário cultural. Nós tínhamos duas certezas: a mudança de cenário cultural e a perspectiva de que nós teríamos que ter um amplo programa de iniciação e um amplo programa para artistas com certa trajetória, daí surgiu esse formato de Laboratórios. (JAGUARIBE, 2017).

Uma das idealizadoras do Projeto Político Pedagógico da Escola, Elisabete Jaguaribe, defende o Porto Iracema como um lugar de produção em arte, reflexão e partilha de conhecimento que se direciona a possibilitar dois focos de formação: a iniciação e o aprimoramento artístico. Como veremos a seguir, a organização funcional do espaço assume os dois pressupostos elencados.

Ainda sobre a história e fundação da Escola, abordamos, em entrevista com a diretora, a ocupação do espaço que sedia a Escola, um prédio construído para fins militares que atualmente promove interação artística com seu entorno, apresentando grafites e intervenções diversas em sua estrutura interna e externa. O prédio, que atualmente sedia a Escola Porto Iracema das Artes, foi erguido em 1958 para o funcionamento do centro militar Capitania dos Portos do Ceará, da Marinha do Brasil²⁵, na avenida Dragão do Mar. Em 2010, considerando o crescimento cultural e turístico no entorno do Centro Dragão do Mar (em exercício a partir de 1999), o prédio foi negociado junto ao Governo do Estado e sofreu adaptações a fim de receber a Escola Porto.

Elisabete Jaguaribe (2017) descreveu como se deu a adaptação do prédio que, na ocasião do planejamento e surgimento da Escola, estava sendo ocupado pela Polícia Militar. De acordo com a diretora, as salas de aula da Escola eram os dormitórios coletivos dos

²⁴ Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Ceará UFC.

²⁵ <https://www.mar.mil.br/cpce/historia.html>

soldados. “Isso aqui era um *bunker* do Exército. Por exemplo, o lugar que hoje é o Estúdio de Som e a Sala de Música era um refrigerador de carne do batalhão da Polícia Militar.” (JAGUARIBE, 2017).

Acompanhamos abaixo por meio de fotografias, as mudanças ocorridas no prédio nas últimas décadas. A Fotografia 3 retrata o espaço militar, sede da Capitania dos Portos, órgão vinculado à Marinha do Brasil. Em seguida, vemos a Fotografia 4, que mostra o início do funcionamento da Escola Porto Iracema das Artes. E, por fim, é possível conferir, na Fotografia 5, a mudança física na estrutura do prédio com os diversos grafites que atualmente lhe compõem e que se alteram anualmente devido aos diversos cursos e eventos relacionados às Artes Visuais.

Fotografia 3- A antiga sede da Capitania do Portos do Ceará



Fonte: autor desconhecido

Figura 4- A Escola Porto Iracema das Artes em 2013, data de sua fundação.



Fonte: foto disponível na *site* oficial da Escola ²⁶

Fotografia 5- Imagem da lateral da Escola Porto em outubro de 2016



Fonte: Fotografia de Joyce Vidal

A diretora de formação (2017) descreve que as paredes originalmente brancas do prédio militar foram conservadas com o objetivo de, aos poucos, haver uma apropriação física do espaço pelos processos artísticos. Ela cita o *Festival Concreto* (Festival Internacional de Arte Urbana) como o maior influenciador da nova imagem da Escola Porto Iracema das Artes,

²⁶ <http://www.portoiracemadasartes.org.br/a-escola/fotos/>. Acesso em outubro de 2016.

pois anualmente há a “doação”²⁷ de paredes para que o festival faça uso com grafites e intervenções. A ação de doar muros e paredes se expande para o Centro Cultural Dragão do Mar e para toda a cidade de Fortaleza.

Dentre as mudanças ocorridas na cidade com o início do funcionamento da Escola Porto, cito, como uma das mais significativas, a transformação de um prédio militar em uma escola de arte. A promoção de processos artísticos, a ocupação de festivais nacionais e internacionais e a realização de pesquisa e criação em artes deu novos ares ao que antes era local de vigilância e disciplina. A mudança na estrutura como a alteração de dormitórios de soldados para salas de aula, de sala de refrigeração de alimentos para estúdios de som, simboliza uma luta atual e constante de gestores e classe artística pela garantia de espaço e promoção de arte no estado do Ceará.

Atualmente, a Escola possui: laboratórios de informática, sala de teatro, salas de dança, biblioteca, auditório, salas de aula padrão, pátio central, estúdio de audiovisual e de som e espaços administrativos. Possui, ainda, um anexo próximo à sua localidade, o Cena 15 - Centro de Narrativas Audiovisuais, que comporta parte do funcionamento geral do setor de audiovisual, e contém nas suas dependências espaço de ensaio, sala de dança e demais salas administrativas.

Sobre os objetivos da Escola, entendemos que o espaço busca contemplar um conceito de arte amplo, na medida em que integra diversas linguagens artísticas.

Assim como o próprio nome sugere, a escola tem como objetivo funcionar como um fértil porto de experiências estéticas, um ancoradouro de ideias e pensamento, um lugar de trocas e de partilhas simbólicas. Uma Escola de Formação e Criação de Cultura, que desenvolverá processos formativos com vistas a formar uma geração de jovens criadores, nos diversos campos das artes. Um lugar de reflexão. Um espaço de cultura, no sentido mais plural do termo, no sentido da invenção poética, daquela que lança mão dos saberes para construir novas formas de vida [...] constitui-se de programas de formação e criação nas diversas áreas do campo cultural: Dramaturgia, Audiovisual (cinema, televisão, animação, jogos digitais e transmídia); Artes Visuais e Multimídias; Dança; Música; Artes Cênicas. (*Site oficial da Escola*).²⁸

Assim, ao observar os objetivos, tem-se que o espaço possui foco na formação e aprimoramento artístico profissional na cidade, na perspectiva de formação de artistas que integram fazer artístico e reflexão. A equipe de trabalho da Escola é composta por artistas e profissionais com experiência comprovada em pesquisa, gestão e/ou produção artística, além de técnicos administrativos e demais profissionais que compõem os setores específicos das linguagens artísticas: Artes Visuais, Dança, Audiovisual/Cinema, Música, Artes Cênicas e

²⁷A palavra é utilizada durante o festival como forma de mobilizar moradores de Fortaleza a disponibilizar muros particulares pela cidade - “doe”, ou seja, ofereça um espaço para o grafite.

²⁸<http://www.portoiracemadasartes.org.br/a-escola/>. Acesso em junho de 2017.

Jogos Digitais. A diretora de formação (2017) enfatiza que busca profissionais que compreendam a delicadeza do fazer artístico e que relacionem este a reflexão em arte.

Os cursos e demais atividades formativas são disponibilizados ao público de forma gratuita, sempre mediante processo seletivo divulgado por meio do endereço eletrônico da Escola. O processo seletivo requer comprovação de escolaridade ou de conclusão do ensino médio, sendo solicitado, sempre que necessário, autorização dos pais ou responsáveis, em caso de criança e/ou adolescente. A faixa etária de cada percurso artístico-pedagógico é estabelecido anteriormente à divulgação das inscrições e considerada no processo seletivo, tendo em vista os materiais e procedimentos que serão utilizados em cada etapa de criação ou reflexão.

A Escola dispõe de cursos permanentes e de curta duração dentro de sua programação, sob três formatos: Cursos Técnicos, Cursos Básicos e Laboratórios de Criação. Descrevo a seguir um breve apanhado dos formatos dentro do período que nos cabe analisar, de sua origem até o momento da Coleta de Dados (2013-2017), a fim de causar aproximação quanto ao seu funcionamento e forma organizativa em arte e gestão.

Os **Cursos Técnicos**²⁹ visam incluir preparação profissional e inserção no mercado de trabalho. A Escola oferece o Curso Técnico de Computação Gráfica e mais recentemente incorporou o Curso Técnico em Dança, já existente na cidade desde 2005. Ambos oferecem formações distribuídas ao longo de dois anos de experiência artística. Os cursos já fazem parte da dinâmica artística do Ceará, compondo o currículo de diversos profissionais da cidade, conferindo tradição e expressando a demanda por especialização existente nessas áreas. Como exemplo da abrangência curricular dos Cursos Técnicos, cito a grade de disciplinas do Curso Técnico em Dança:

[...] Dança Clássica; Dança Contemporânea; Composição e Improvisação; Técnicas Somáticas; Introdução a História da Arte; Estética; Técnicas Alternativas; Elementos da Música; História da Dança; Cinesiologia Aplicada à Dança; Dramaturgia da Dança; Danças Tradicionais; Análise do Movimento; Estudos da Performance; Dança e Filosofia; Crítica de Dança; Elementos da Cena; Dança e Tecnologia; Políticas Culturais; Produção Cultural, além do Estágio Supervisionado. (*site oficial*)³⁰

O formato **Cursos Básicos** destina-se à promoção de cursos de nível introdutório nas artes. É composto por três coordenações e especialidades: a Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, a de Artes Visuais/Multimídia e a terceira, de Audiovisual e Música. Elas

²⁹<http://www.portoiracemadasartes.org.br/cursos/t%C3%A9cnicos/>. Acesso em junho de 2017.

³⁰<http://www.portoiracemadasartes.org.br/curso-de-habilitacao-profissional-de-tecnico-em-danca/>. Grade disponível no *site* em julho de 2017.

possuem autonomia de programação, mas dialogam quanto aos formatos de cursos ofertados: os de curta, média ou longa duração.

As coordenações são responsáveis pela elaboração das ofertas de formatos especiais, como as *Navegações Estéticas*, as quais possuem percursos formativos sequenciais que podem ser trimestrais, semestrais ou anuais. Os percursos possuem temas mutáveis, pois se adequam à demanda ou às solicitações dos usuários, às disponibilidades técnicas e orçamentárias. Como exemplo do formato, cito o programa de 2017 da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas com os percursos *Poética Corporal; Cena, Espaço e Significações; Noções Básicas de Figurino; Noções Básicas de Sonoplastia; e Noções Básicas de Iluminação Cênica*³¹. A programação busca ser um padrão anual de agenda formativa, podendo contudo variar no decorrer dos anos, de acordo com a demanda e demais possibilidades organizacionais.

A Coordenação de Artes Visuais e Multimídia promove percursos de *Roteiro para Quadrinhos, Artes Gráficas - Desenho e Fotografia Básica*³²; a de Audiovisual e Música propõe o *Percurso de Câmera, o Percurso de Som e o Percurso de Edição*³³.

Os Cursos Básicos gerenciam também o formato do projeto *Criadores em Cena*, em que há a realização de um projeto concebido por um artista ou grupo de artistas cearense numa ideia de partilha de trajetória artística com os inscritos na seleção para concretização de experiência criativa. O formato desde 2015 produziu três processos artísticos: *Conversa Infinita*, com Alexandre Veras (2015), *Deslocamento*, com o artista Solon Ribeiro (2016), sob os cuidados da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Visuais e *À Margem, Os Deuses Reticentes*, com Thiago Arrais (2015), sob os cuidados da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas.

Há também o *Preamar*, caracterizado por uma equipe de trabalho intensivo e composto por alunos que integraram percursos anteriores. Por isso, pode ser entendido como nível intermediário, pretendendo promover a prática profissional dos estudantes ao reforçar o aprendizado e focar na elaboração de um produto, tendo a vista o estímulo à prática e ao mercado profissional. No ano de 2015, o formato ganhou vida, sob os cuidados dos Cursos Básicos. Como mostra de resultados, descrevo o *Preamar* dos Cursos Básicos de Audiovisual 2015, em que houve produção dos curtas metragens *O Abismo entre nós, Ao Mar e Gentilândia*. Sobre o processo:

³¹<http://www.portoiracemadasartes.org.br/cursos/basicos/programa-de-artes-cenicas/>. Oferta disponível no ano de 2017. Acesso julho de 2017.

³²<http://www.portoiracemadasartes.org.br/cursos/b%C3%AAsicos/programa-de-artes-visuais-e-multimedia/>. Acesso em julho de 2017.

³³<http://www.portoiracemadasartes.org.br/cursos/b%C3%AAsicos/programa-de-audiovisual/>. Acesso em julho de 2017

O programa *Preamar* contou com 4 módulos durante o projeto. O primeiro módulo foi o de “pesquisa e definição” ministrado pelo professor Samuel Brasileiro, e tinha como objetivo a busca dos alunos por referências cinematográficas para delinear o roteiro. O segundo módulo abordou “práticas de set” e foi ministrado por Márcio Câmara e Pedro Mauro com a intenção de testar a dinâmica das equipes com os equipamentos. Na terceira etapa, a “produção” foi o aspecto trabalhado, cada equipe tinha 3 dias de filmagens para desenvolver o plano inteiro de filmagem e por último, a etapa de “montagem”, ministrada pelo professor Tiago Therrien, onde os alunos de edição e som estavam focados para a criação do primeiro corte do filme. O projeto *Ficções no Porto* reuniu alunos de roteiro, câmera, som e edição para uma experiência de realização de curtas-metragens de ficção. (*site oficial da Escola*)³⁴.

Além do *Preamar* de Audiovisual, acima citado, houve ainda o de Artes Visuais e o de Artes Cênicas, nos três podem ser percebidas interações entre produção artística e o espaço urbano na cidade de Fortaleza e aproveitamento dos estudantes e dos conhecimentos acumulados nos projetos e cursos anteriores. No caso acima citado, o curta *Gentilândia*, recebe o nome de uma praça no bairro universitário da cidade, o bairro Benfica. A praça é ponto de encontro e espaço tradicional de cultura e eventos.

Os *Cursos de Férias*, também sob os cuidados dos Cursos Básicos, acontecem no mês de julho, sempre mediante seleção prévia. São compostos por oficinas ministradas por artistas de diversas localidades do Brasil e do mundo. Dentre as diversas oficinas e palestras ocorridas neste formato, cito: *Corpos cômicos e Commedia dell'arte*, com José Gabriel Campos³⁵ (2015); *Verbetes, Conflitos e Cenas*, criação de roteiro com Wislan Esmeraldo³⁶ (2016); *Fotografando o Litoral Cearense*, palestra parte do projeto *Ceará, um Litoral Único*, com Alex Uchoa (2015)³⁷, dentre outros. A análise do programa de 2017 demonstra o panorama amplo e a variedade da programação de férias: *Maquiagem cênica: teatro e audiovisual*, com Alícia Pietá; *Percursos impressos: o carimbo como dispositivo gráfico na arte e na cidade*, com Simone Barreto e Fernanda Porto; *Quadrinhos e Fanzines como ferramentas de empoderamento*, com Sirlanney (Magra de Ruim); *Criação de roteiro de curta-metragem*, com Marcelo Muller; *Fotografia e cinema: retrato filmado*, com Marcelo Barbalho; e *Oficina de Fotopintura Digital*, com Mestre Julio dos Santos³⁸.

As *Masterclasses* são palestras ou rodas de conversa com artistas de referência em determinada área/estética/pesquisa e visam ser ponto de partida de percurso ou ponto de

³⁴<http://www.portoiracemadasartes.org.br/curso-basico-de-audiovisual-da-escola-porto-iracema-das-artes-apresenta-tres-curtas-de-ficcao-produzidos-durante-o-programa-preamar/>. Acesso em julho de 2017.

³⁵<http://www.portoiracemadasartes.org.br/jose-gabriel-campos-fala-sobre-sua-oficina-commedia-dellarte/>.

³⁶<http://www.portoiracemadasartes.org.br/curso-de-ferias-verbetes-conflitos-e-cenas-oficina-de-criacao-de-roteiro-com-wislan-esmeraldo-12-07-2016-fotos-joyce-s-vidal-2/>

³⁷<http://www.portoiracemadasartes.org.br/porto-nas-ferias-fotografo-alex-uchoa-realiza-a-palestra-fotografando-o-litoral-cearense-2/>

³⁸<http://www.portoiracemadasartes.org.br/inscricoes-para-cursos-de-ferias-no-porto-encerram-neste-domingo-25/>. Acesso julho 2017.

reflexão sobre determinado fazer/saber pelo formato dos Cursos Básicos e também pelo formato dos Laboratórios de Criação. As atividades acontecem ao longo de todo o ano com convidados de diversas localidades. Cito alguns nomes de artistas que fizeram parte do formato: Leo Ramos da banda Supercombo (área: música); Marcus Garret e Daniel Gularte (área: videogames e eletrônicos), Pablo Assunção (área: pesquisador em estudos da performance), Luiz Mendonça (área: dança), Alexandre Fleming (área: audiovisual e performance), Juliana Galdino (área: teatro/práticas de interpretação), Paula Guerra (área: pesquisadora em arte visuais), Bruno Di Lullo e Domenico Lancellotti (área: música e produção musical), Edith Derdyk (área: artes visuais), Anna Turra (área: *designer*/música/artes visuais), Tércia Montenegro (área: literatura/ audiovisual), Christian Oyens (área: música/instrumentista), Vadim Nikitin (área: literatura/cinema) e muitos outros nomes que já integraram e integram os diálogos e complementam a programação da Escola.

O terceiro formato e ser esmiuçado são os **Laboratórios de Criação**, que, assim como os Cursos Básicos, se subdividem em setores. Então, há os Laboratórios de Artes Visuais, de Audiovisual/Cinema, de Dança, de Música e o de Pesquisa Teatral. Os “Labs”, como são chamados, destinam-se a profissionais ou grupos artísticos que já possuem reconhecida atuação artística na região. Como afirma o *site*, “os laboratórios funcionam em regime de imersão, através de processos formativos de excelência, desenvolvidos em torno das propostas previamente selecionadas”³⁹.

Neste último formato, os artistas propõem projetos de pesquisa em que haverá criação e investigação teórica. Desde 2013, cada Lab seleciona anualmente por volta de cinco projetos, a fim de promover pesquisa e criação. Após processo seletivo, os escolhidos recebem apoio de espaço e produção à realização de seus projetos, além de incentivo financeiro à realização de intercâmbio com profissionais de qualquer estado ou país. Os resultados são apresentados e compartilhados por meio de reuniões abertas e eventos públicos, como espetáculo cênicos, apresentações musicais, exposições e longa-metragens. Além disso, muitos de seus produtos artísticos, mesmo após a finalização do laboratório, continuam a circular em eventos nacionais e internacionais.

Descrevo a seguir alguns dos projetos desenvolvidos em cada área dos Labs, a fim de demonstrar a produção de reflexão, pesquisa e criação promovida pelo formato. Como exemplo do **Lab Pesquisa Teatral**, vivenciamos as contribuições dos artistas: a paulista Juliana Galdino, que realizou tutoria para o grupo cearense Bagaceira (2014); o brasileiro

³⁹ <http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso junho de 2017.

Duda Paiva, que atua na Noruega na linguagem de teatro de animação, tutor do grupo cearense Formosura (2015); e o ator e diretor argentino Guillermo Caccace, que trabalhou como tutor do grupo cearense Teatro Máquina (2013)⁴⁰.

No **Lab Artes Visuais** houve intercâmbio entre o artista Santiago García Navarro, que atuou como tutor das cearenses Lara Vasconcelos, Érico Araújo Lima e Roberta Felix (2013). No projeto *Xique Xique* os artistas Euzébio Zloccowick e Viviane Stephanie Tavares Rocha realizaram pesquisa no Lab sob tutoria de Cristiana Tejo (2014). Em 2016, as artistas cearenses Naiana Magalhães e Cecília Shiki realizaram pesquisa sob a tutoria de Maria Helena Bernardes⁴¹.

No **Lab Música**, cito como exemplo as experiências com os artistas pesquisadores Marco Leonel Fukuda (artista proponente) na viola, Alex Vasconcelos (diretor musical) no violão, Lohayne Lima (diretora artística), sob tutoria de Guilherme Cruz (2013); Soledad Brandão, Bruno Rafael Lima Saraiva e Vitor Cavalcanti Colares, que tiveram como tutor Gui Amabis (2014); Miguel Cordeiro, com a tutoria de Christiaan Oyens, em 2016⁴².

No **Lab Dança**, já passaram os artistas cearenses Felipe Damasceno e William Pereira Monte, sob tutoria de Sheila Ribeiro, em 2015; em 2016, a artista Andrea Bardawil foi tutora dos artistas Edmar Júnior Cândido de Andrade e Eric Vinicius Garcia Almeida Pires⁴³.

Os projetos do **Lab Audiovisual** visam a produção de longas- metragens, dentre os trabalhos desenvolvidos cito os filmes *Fortaleza Paraíso* (2013) de Tiago Therrien, Janaina Marques e Armando Praça; *BR 116* (2014) de Rúbia Mércia Medeiros e Irene Bandeira; *Antônia Quer Falar Inglês* (2015) de Miqueias Moura Mesquita e Daniel Pustowka. No ano de 2016, dentre os projetos selecionados, tem-se *Madrinha de Guerra* de Samarkandra Pereira dos Santos Pimentel e Fernando Antonio Amaral Pimentel; *Assuntos Inacabados* de Hugo Damasceno e César Augusto; *Rotas de Fuga* de Vinícius Alves e Geovana Correia, dentre outros⁴⁴.

Com a descrição das atividades, da organização, dos cursos e dos processos artístico-pedagógicos, pretendo compartilhar com o leitor uma perspectiva de funcionamento da Escola

⁴⁰<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laborat%C3%B3rio-de-pesquisa-teatral/>

⁴¹<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laborat%C3%B3rio-de-artes-visuais/>

⁴²<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laborat%C3%B3rio-de-m%C3%BAsica/>. Acesso julho 2017.

⁴³<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laboratorio-de-danca/>. Acesso julho 2017.

⁴⁴<http://www.portoiracemadasartes.org.br/laborat%C3%B3rios-de-cria%C3%A7%C3%A3o/laboratorio-de-audiovisualcinema/>. Acesso julho 2017.

Porto Iracema das Artes, levando em conta o grande volume de processos e a dificuldade de descrevê-los num trabalho acadêmico de forma a não torná-lo um trabalho puramente descritivo. Portanto, ressalto que não tenho como pretensão resumir toda a estrutura e funcionamento, mas sim exemplificá-los, tornando-os mais próximos e imagináveis. Os projetos artísticos citados visam ser um recorte, uma amostra dos processos que lá ocorreram desde o início das atividades. Assim, não pretendo generalizar sua estrutura, devendo considerar, inclusive, que sua programação está viva, se faz no presente, no cotidiano, por todos os envolvidos na administração e nos processos de ensino-aprendizagem, o que lhe confere caráter mutável, em construção permanente.

3.1 A RELAÇÃO ENTRE PROCESSO E RESULTADO

No tópico 1, referente à Introdução deste trabalho dissertativo, ao contextualizar o objeto de estudo *Criadores em Cena*, apontei tratar-se de um processo de criação ocorrido dentro de um espaço escolar. A compreensão em relação ao que é obra de arte parte da perspectiva de que esta é elemento constituinte de um processo. A autora Cecilia Salles⁴⁵, em seu escrito *Redes da Criação: construção da obra de arte* (2006), é utilizada como referência nos auxiliando pensar a obra de arte em permanente possibilidade de atualização ou recriação, de acordo com seu meio e suas interações. Para a autora, “A obra que chega ao público não é considerada como uma completude necessária que resulta de sua elaboração, mas como uma possibilidade de um processo que não se completa nunca, mas pode se interromper”⁴⁶ (p.11).

A proposta de Cecilia Salles (2006), baseada na “estética do processo” (p.12), é pensar a criação como um contínuo que não resulta em apenas uma obra, mas em uma obra para cada momento do processo. A criação artística é entendida como decorrente de uma rede de conexões, considerando que há, no ato criativo, uma multiplicidade de relações que o alimenta, nutre, afeta. Segundo suas palavras: “neste percurso, tendências se cruzam com o acidental, causando possíveis modificações no rumo” (p.22). O tempo e os rumos da criação não se estruturam de forma linear e lógica, mas são inseridos em fatores como inacabamento, interação e dinamicidade.

Com a finalidade de explicar a expansão do pensamento criador, a autora faz uso da filosofia de Edgar Morin (2002 apud Salles 2006), quando o autor argumenta que a velha e

⁴⁵É doutora e professora em Lingüística Aplicada e Estudos de Línguas pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo- PUC-SP, junto ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica.

⁴⁶Prefácio escrito por Jean- Claude Bernardet (2006), do livro *Redes da Criação: construção da obra de arte* de Cecília Almeida Salles (2006).

ainda em uso educação nos ensinou a separar e isolar as coisas: os objetos de seus contextos, o saber em disciplinas fragmentadas, reduzindo e simplificando a forma de se conceber a realidade, representação do pensamento sob o paradigma cartesiano. Ao contrário, Morin afirma ser necessário colocar em crise o conhecimento do objeto fechado, isolado, fazendo nascer um novo paradigma de compreensão, o paradigma holístico, mais preocupado com as interações e com a comunicação dos sistemas com o meio. Assim, o entendimento acerca da criação artística rompe com o isolamento, se faz como um sistema aberto, dependente dos diversos “aspectos comunicativos da criação artística” (Salles, 2006, p.32). Desse modo, no ato criador, o estudo é integrado à obra, ao tempo social e individual, às relações que envolvem espaço, artista e cultura e que vão sendo estabelecidas durante o processo.

No tópico anterior, ao descrever alguns dos diversos cursos/processos pedagógicos ocorridos na Escola Porto Iracema das Artes, a fim de conhecer um pouco mais seu funcionamento, descrevi, também, o nome de um resultado proveniente da proposta. A produção de filmes pelo setor Audiovisual, os espetáculos e ações performativas nas Artes Cênicas, a criação de músicas e produção de *CDs* na área da Música, exposições e intervenções nas Artes Visuais são alguns exemplos de obras/resultados de processos artísticos-pedagógicos estimulados naquele espaço escolar.

A descrição dos processos pedagógicos aliados a um resultado visa abordar a forma de estímulo à criação naquele espaço que, a meu ver, tem em vista uma série de influências como relevantes à formação do artista ou interessado em arte: o estudo, a experiência como arte, a partilha ou momentos de troca e conversa. A diretora de formação, Elisabete Jaguaribe, elabora junto às Coordenações Pedagógicas de cada área os planejamentos das atividades do local. Ela discorre sobre os diversos processos ocorridos na Escola e cita a experiência artística e de vida como um dos objetivos do espaço.

Assim, nós trabalhamos com modelos que a gente chama de “experiência” para que a gente também não foque unicamente na obra. Mas perceba a experiência. A experiência que desloque as pessoas de suas certezas. Bem na perspectiva do Foucault. Na incerteza, no deslocamento e na partilha. (JAGUARIBE, 2017)

A diretora defende que a experiência de vivenciar a arte não necessariamente deve estar vinculada à produção de uma obra final, pois sua relevância está no fazer e naquilo que se processa ao longo do percurso. Por isso, a diretora argumenta a importância da aliança entre teoria e prática artística no espaço da Escola que, segundo Jaguaribe, visa contemplar espaços de discussão e reflexão sobre o fazer artístico, bem como a experiência de produzir/criar. A descrição aproxima-se, a meu ver, do delineamento traçado por Salles (2006) em sua

abordagem sobre o que vem a ser criação ou obra de arte, pois os resultados ocorridos na Escola são direcionados a serem mostras de processo, considerando o tempo do percurso e inserindo a obra como uma mostra processual deste.

Na obra *Redes da Criação*, Salles (2006) reflete a relação entre local de realização do ato artístico e a mudança subjetiva daqueles que lhe consomem em relação ao próprio local, pois a arte expande a percepção em tempo e continuidade. Ela aborda ainda que o espaço interage de tal forma na criação e no ato artístico que deve ser pensado como integrado a eles, pois “o artista observa o mundo e recolhe aquilo que, por algum motivo o interessa. Trata-se de um percurso sensível e epistemológico de coleta” (p.51). Assim, o artista produz por ter sido afetado e afeta o mundo.

Em relação ao funcionamento da Escola Porto, descrito no tópico anterior, é possível observar que alguns processos/resultados usam a própria cidade de Fortaleza como matéria-prima na criação. Trata-se de curtas e longas-metragens que contam a história da cidade, espetáculos teatrais que acontecem nas ruas da cidade, grafites derivados de festivais produzidos pela Escola que colore muros de bairros diversos, dentre outros exemplos da criação artística em relação com o espaço urbano e o tempo que lhe produz.

A Fotografia 5 (p. 15) expõe um pouco dos grafites originados em um dos festivais do Concreto, exemplificando o impacto dos processos artísticos promovidos pela Escola em sua estrutura física e em seu entorno, na medida em que os processos criativos ocorridos usam o espaço da Escola, bem como as dependências do Centro Cultural Dragão do Mar de Arte e Cultura para a apresentação de processo/produto artístico que demarca o fechamento da experiência artístico-pedagógica. Na ocorrência destes eventos, há ocupação das dependências da Escola, o pátio interno, as salas de aula, as escadas do prédio, as ruas e praças de seu entorno (após liberação junto à prefeitura), o Teatro Dragão do Mar, o Museu de Arte Contemporânea (MAC) e outros espaços planejados e pensados ao longo dos processos. A descrição acima exemplifica a ocupação da cidade pelo movimento artístico ali produzido, bem como a popularização da arte por meio de sua expansão e ocorrência.

Ainda acerca da relação entre obra e processo, trago à discussão o autor Joaquim Gama⁴⁷ que realiza pesquisa acerca de processos educacionais no terreno teatral e considera espaços escolares como locais privilegiados de produção e investigação de processos e procedimentos em teatro, como é o caso da Escola Porto Iracema das Artes. Gama, no texto *Produto ou processo: em qual deles estará a primazia?* (2002), argumenta acerca da histórica

⁴⁷O autor é doutor na área da Pedagogia do Teatro, pela ECA/USP e Coordenador Pedagógico na Escola SP de Teatro.

relação entre arte teatral, criação e escola. Para ele, passamos por transformações na forma de entender a função da prática do teatro na escola. A experiência escolar com arte está, atualmente, menos preocupada com a produção de artistas e com um objetivo final de criação. A atenção, na atualidade, volta-se ao aprofundamento de conhecimentos acerca dos métodos e procedimentos artísticos e que sejam adequados à construção de uma educação participativa.

Não se trata de optar pela primazia do processo em detrimento do produto ou vice-versa, e sim pela escolha de métodos que favoreçam a construção do conhecimento teatral dentro de parâmetros educacionais claros, participativos e criativos.

A concepção moderna do ensino da Arte na escola propõe que o Teatro seja encarado como área específica do conhecimento humano e não como uma simples atividade que venha a preencher os momentos sociais e de lazer da escola. Dessa forma, processos e produtos tornar-se-ão não dicotomizados, gerando processos investigativos que possibilitarão aos alunos e aos professores uma compreensão maior dos elementos envolvidos na Arte Teatral. (GAMA, p. 269, 2002)

Ele descreve algumas intempéries históricas na relação entre educação e arte, que resultaram em questionamentos e afastamentos entre processo de trabalho artístico e a produção de um resultado dele derivado. Para o autor, a arte foi, por muito tempo, utilizada a fim de auxiliar no desenvolvimento de determinada habilidade (oratória, dicção, utilização de ferramentas, etc), na animação de festas comemorativas ou a fim de desenvolver capacidades de “equilíbrio psicológico”. Foi na segunda metade do século XX que reflexões sobre a finalidade da arte e sua relação com a educação estimularam uma tensão entre a relação de entendimento acerca da relevância entre processo de trabalho artístico e resultado/obra, ocasionando uma ruptura que desvinculou o aspecto exibicionista da educação em arte. Isso possibilitou a incorporação da arte ao currículo como forma de expressão e estímulo às potencialidades individuais, em que o estudante não estava, obrigatoriamente, se preparando para ser artista.

Na citação, Gama (2002) demonstra essa mudança de perspectiva acerca da criação (processo e resultado). O autor relaciona a perspectiva de mudança na transformação no uso do teatro, na forma de concebê-lo e vivenciá-lo “como área específica do conhecimento humano”, gerando processos de cunho “investigativo” e possibilitando a relação entre a possibilidade de fazer teatro com o aprofundamento dos conhecimentos acerca de seus procedimentos. O autor relaciona esta discussão à prática de teatro realizada dentro de espaços educativos, na medida em que estes podem promover no seu fazer o aprimoramento educacional de suas atividades criativas e reflexivas, partindo de processos que promovam aspectos participativos e integrativos.

Como ponto de análise, penso que a aliança entre processo e resultado no espaço da Escola pode promover a observação desinteressada e também interessada, isso pode ser um

gerador de processos que integram pessoas que não necessariamente estão ali para serem artistas, mas que se dispuseram a fazer arte. Assim, a geração de arte no espaço da Escola e a disseminação de seus produtos cênicos e artísticos pela cidade e em seus arredores podem gerar observação, curiosidade, contato com um grande público, antes desinteressado (os transeuntes da cidade); criando um ciclo gerador de arte, como a ânsia por compreensão e significação diante da obra.

Essas reflexões nos sugerem a relevância de tais espaços de arte no Brasil ao disseminar a possibilidade do fazer artístico em aliança à reflexão acerca do seu fazer. A aliança reforça a relação entre artistas e espaço social, alterando o sentido dos processos e também dos resultados que estarão a interagir com o campo social uma vez que se processam e ocupam o espaço público da Escola e da cidade. O presente aspecto reforça a relevância de pesquisas que pensem em aprofundamento dos processos artísticos ocorridos nos espaços para que possamos aprimorar o fazer artístico no Brasil, pois acredito que o avanço das pesquisas em Pedagogia do Teatro relaciona-se com a possibilidade do fazer.

4 O PROCESSO *CRIADORES EM CENA*

No ano de 2015, as Coordenações de Cursos Básicos em Artes Visuais e Artes Cênicas da Escola Porto Iracema das Artes idealizaram um novo formato de processo artístico-pedagógico: o *Criadores em Cena*. O novo formato pretendia contemplar, dentro do setor Cursos Básicos, um processo que aliasse artistas experientes e iniciantes nas artes numa prática de criação. Esta seria compartilhada ao final do percurso como um exercício processual, possibilitando que o resultante da criação fosse o que o grupo considerasse adequado, dentro da proposta do condutor e dentro do intervalo de tempo previamente definido pela organização. O objetivo das Coordenações era provocar os estudantes/artistas interessados com a trajetória artística do condutor; bem como induzir este a experimentar sua metodologia de criação junto àqueles, sem anterior vínculo de trabalho.

A diretora de formação, Elisabete Jaguaribe, uma das idealizadoras da proposta, aborda a ideia inicial e o objetivo artístico do processo conforme o trecho a seguir:

A gente sentiu a necessidade de trazer artistas que já tinham poéticas definidas em suas trajetórias para vir pra Escola. Trazendo suas poéticas e fazendo o encontro destes com pessoas que eles nunca tinham trabalhado. Pessoas que estavam ali iniciando no campo das artes. É um projeto que a gente considera muito importante e que talvez mais carrega o DNA da ideia conceitual da Escola. Você ser provocado por um artista que já tem uma trajetória e ao mesmo tempo colocar esse artista diante de um novo grupo que não é o grupo dele. Portanto, colocando-o, também, numa situação de desconforto para que ele passe a experimentar com outras pessoas o que ele já construiu com o grupo mais fixo. É uma situação de provocação tanto para a Escola, porque vai ser provocada por uma poética externa, como para o condutor que vai experimentar sua poética com novos artistas. (JAGUARIBE, 2017).

Como cita Jaguaribe, em sua origem, a proposta estava marcada pela ideia de troca de saberes, na qual condutor e estudantes/artistas se permitiriam experimentar e criar a partir do encontro. Os condutores, ou diretores, foram eleitos e, posteriormente, convidados pela equipe da Escola sob os critérios de serem diretores cearenses com trajetória de pesquisa e atuação artística definidas e reconhecidas no estado do Ceará. Ocorreu, então, naquele ano, dois percursos de *Criadores em Cena*: um referente à Coordenação de Cursos Básicos em Artes Visuais, com o artista plástico Alexandre Veras, que resultou no processo/exposição *Conversa Infinita*; e o outro, objeto do presente estudo, sob os cuidados da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, foi conduzido pelo diretor Thiago Arrais e culminou no processo/ação performativa *À Margem - Os deuses reticentes*.

A Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas, naquele momento, era composta

pela minha produção e pela coordenação de Henrique Bezerra⁴⁸. A sugestão de condução do processo artístico direcionou o nome do diretor cearense Thiago Arrais para o processo criativo devido à proximidade entre a ideia do percurso pedagógico e a trajetória artística do diretor, que alia em seu currículo experiências como professor, encenador e pesquisador em teatro. O artista foi contactado pela equipe da Coordenação com convite de elaborar um Plano de Curso a ser dialogado com a equipe da Organização. O Plano deveria conter os objetivos e metodologias a serem trabalhados além das predileções de temas e materiais que comporiam o percurso.

Thiago possui graduação em Artes Cênicas com habilitação em Direção Teatral pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). É mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP). Professor efetivo do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Ceará (IFCE)⁴⁹. Arrais desenvolve criação teatral junto ao *Coletivo Soul* desde 2009. Seus processos artísticos, via de regra, baseiam-se em clássicos da literatura nacional ou internacional, como a trilogia por ele dirigida sobre a obra *Hamlet* de William Shakespeare. Os cenários escolhidos para suas obras, em geral, exploram espaços alternativos para o acontecimento artístico, como é o caso do espetáculo itinerante *Nossa Cidade* (2012), que usava espaços públicos da capital cearense como cenário - Passeio Público, Praça da Estação e o cemitério São João Batista.

Em entrevista, o diretor aborda a origem do *Criadores em Cena*:

O *Criadores em Cena* foi ideia do Henrique Bezerra e da Bete Jaguaribe. Eu achei uma coisa bonita porque é um projeto que tem a ver com criação, reflexão e registro. Quer dizer, o formato deste “per-curso” de criação parte da ideia de que o artista a conduzi-lo tem algo a mostrar, parte de seu próprio percurso, que, afinal, é uma palavra que me parece melhor do que método, porque tem a ver com movimento e não com uma forma dada. (...) Era uma oportunidade de, nesse formato, pensar em mim mesmo, no que faço como criador, nessa difícil pergunta que é: quem sou como criador. E a resposta para isso, ou o movimento dessa resposta, viria através de algo que gosto muito, que é o encontro. Resolvi chamar esse meu percurso, e Bete e Henrique concordaram, de “para o inesperado os deuses sempre abrem os caminhos” (que é um verso do Zé Celso), por que o acho uma boa definição do encontro. A substância do inesperado, mas também da potência de criação que está nele, sobretudo quando movida por interesses artísticos. (ARRAIS, 2017).

A citação demonstra um pouco da expectativa do artista sobre a proposta do *Criadores em Cena*, um percurso de criação onde haveria forte influência do profissional condutor. E mais, a fala do diretor cita um dos artistas brasileiros que influenciam seu trabalho, o diretor

⁴⁸Professor colaborador e doutorando em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

⁴⁹Vide currículo expandido na plataforma Lattes (acesso em 20/03/2017):
file:///C:/Users/Userpc/Desktop/Currículo%20do%20Sistema%20de%20Currículos%20Lattes%20(Thiago%20Arrais%20Pereira).pdf

paulista Zé Celso⁵⁰, com quem trabalhou como assistente de direção na adaptação da obra *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, realizada pelo grupo Teatro Oficina. A obra narra a trajetória política e religiosa de Antônio Conselheiro, nascido em Quixeramobim, no sertão central do Ceará. Thiago foi um dos intermediadores e coordenador no projeto "Os Sertões, Teatro Oficina-SP, em Quixeramobim-CE", que levou o espetáculo à cidade cearense em 2007⁵¹.

Na citação também é possível verificar que o processo idealizado pela Escola Porto foi um desafio para aqueles que estariam na condução (considerando que naquele momento dois processos estavam em andamento: Artes Visuais e Artes Cênicas), pois se daria diante de um movimento de busca e afirmação da identidade do artista.

O processo seletivo do Curso deu-se de forma diferenciada do formato padrão adotado pela Escola que realiza seus processos seletivos na seguinte sequência: divulgação no *site* da Escola, período de inscrição e etapa seletiva presencial, esta realizada por meio da contratação de uma equipe externa. No *Criadores em Cena*, considerando o formato personalizado de condução do processo, a direção da Escola entendeu que o artista poderia e deveria fazer parte da eleição dos candidatos, e Thiago Arrais assim o fez. Em entrevista cedida, o diretor descreve os critérios de seleção por ele adotados:

O formato do processo seletivo também interessava-me imensamente pela natureza do projeto. Quer dizer, não se tratava de um artista conduzir uma residência/ateliê de criação a partir de um tema de interesse universal, ou técnico pontual, mas a partir de si mesmo, de sua própria trajetória, do seu percurso em movimento, e, ainda mais intimamente, a partir do seu Eu. Isto implica na decisão dos inscritos interessados: ninguém sabia bem o que iria encontrar, exceto aquele artista, seu trajeto, seu aqui agora e o percurso inesperado. É um desejo talvez mais quente, por que se motiva pelo encontro pessoal, de almas criadoras antes de mais nada. [...] eu não tinha critérios fechados para a seleção dos participantes, que não fossem: 1. sentir-me instigado em conviver e trabalhar com eles, pelo que já os conhecia como artistas, pessoas, mistério ou pudesse ter acesso no material que enviavam na inscrição (currículo, mas também uma carta expositiva de apresentação e das razões de querer estar ali); 2. que pudessem prefigurar, após a formação da turma de selecionados, um mosaico diverso de criadores e interessados pelo teatro.[...] Interessava-me ter no percurso gente que transitasse pelos muitos caminhos da criação que o teatro pode absorver: poetas, psicólogos, músicos, místicos, performers, modelos e, até, atores. E interessava-me em igual medida que se tratasse de gente com interesse pela criação teatral.[...] 3. que entendessem o percurso como uma atividade formativa, mas também de cocriação e cumplicidade.(ARRAIS, 2017)

Thiago solicitou que a chamada seletiva deveria estabelecer faixa etária para os interessados (a partir de dezoito anos), entrega de portfólio e carta de intenção. O artista buscou enfatizar que não havia predileção por trabalhar apenas com atores, mas sim com quaisquer interessados na proposta, independente da formação profissional. Na chamada de

⁵⁰José Celso Martinez Corrêa é diretor do grupo Teatro Oficina, São Paulo.

⁵¹<http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/salve-conselheiro-1.176535>. Acesso em 10.03.2018.

divulgação do processo artístico-pedagógico houve breve resumo da proposta e ênfase na vinculação desta ao nome do condutor. Desse modo, os interessados em participar estariam, de antemão, cientes que a experiência criativa seria por ele conduzida. Foi possível observar, nas entrevistas realizadas com os participantes do processo, que a maioria dos interessados no Curso, ao ver a chamada do processo artístico-pedagógico, motivaram-se pelo interesse em trabalhar com o diretor cearense, ou seja, já havia conhecimento prévio da estética desenvolvida pelo artista. Cito abaixo alguns dos artistas que fizeram parte da proposta exemplificando que houve grande expectativa no processo devido ao nome do condutor.

Quando eu vi o edital que saiu do Porto, do *Criadores*, eu me interessei de cara porque eu sempre quis trabalhar com o Thiago Arrais. Eu já havia assistido aos espetáculos dele como o “Nossa cidade”, o “Hamlet *Soul*”, o “Hamlet Solo” e eu sempre tive interesse, pensei “poxa, vai ser um processo com o Thiago pelo Porto”. Também ainda tinha seleção. Acabou que deu certo! fui selecionada. (JÉSSICA SÁ, 2017).

Eu vi (a chamada) pesquisando na internet, no *site* da Escola Porto e eu me interessei porque sempre tive muita vontade de trabalhar com o Thiago Arrais. Pela forma como ele trabalha. Pela forma como eu acreditava que ele trabalhava porque você tem uma imagem do artista, uma imagem a partir do trabalho (...) (SARAH JORGE, 2017).

Bom, quando eu vi a chamada eu vi que era com o Thiago que há muito tempo eu queria trabalhar, aí eu me inscrevi por conta dele como artista, como diretor aqui em Fortaleza. (RAFAEL NOGUEIRA, 2017).

Ao todo foram selecionados 20 (vinte) estudantes/artistas para compor o coletivo de criadores. Cito a seguir os nomes dos artistas/estudantes que deram continuidade ao trabalho e que chegaram a sua finalização: Adriano Cartapácio, Andy Mawun, Fátima Muniz, Gabi Gomes, Geórgia Dielle, Jéssica de Sá, Magno Carvalho, Maria Eliz, Michelle Gandolphi, Pádua de Oliveira, Rafael Nog, Raí Santorini, Raphael Baldaya, Sarah Jorge e Taciana de Moraes. Dentre o grupo selecionado, encontravam-se estudantes de Artes Cênicas, psicólogo, poeta, escritora, bailarina, terapeuta, dentre outras formações. Faziam parte do coletivo, também, uma equipe mínima de apoio sugerida por Arrais: o artista Evan Teixeira⁵², como produtor do processo, auxiliando no registro e acompanhamento das atividades, e o músico Vitor Colares⁵³, que esteve na criação da sonoplastia junto com os artistas, ambos parceiros de trabalhos anteriores do diretor.

O processo realizou-se sob o formato de processo intensivo, no período de seis semanas, de 18 de maio a 26 de junho daquele ano, com encontros de segunda a sexta-feira. A

⁵² Ator, performer, produtor, músico e arte-educador. Graduado do curso de Licenciatura em Teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará - IFCE.

⁵³ Músico experimental e sonoplasta cearense.

artista participante do coletivo Gabrielle Gomes⁵⁴ descreve o momento da seleção e a expectativa para início do percurso intensivo:

Eu vi a chamada do curso no *facebook*, na página da Escola, do Porto Iracema. E, quando eu vi, também o que me chamou atenção foi por ser um processo intensivo de seis semanas, de segunda a sexta. E também com uma figura interessante aqui da cidade enquanto professor e enquanto encenador - o Thiago, que trabalhava com grupos aqui na cidade e com muitos artistas jovens. É professor do Instituto Federal de teatro. Quando eu vi a chamada me interessou por eu ter aquela disponibilidade dos horários que estavam lá e por se tratar de um processo criativo intensivo partindo de quatro textos. E fiquei muito curiosa pra saber como seria, nessas seis semanas, com o mesmo grupo, como seria a metodologia de trabalho. Como a gente conseguiria passar por esses textos com as pessoas que estavam lá, com perfis variados também. Eu fiquei muito curiosa pra saber como seria. (GOMES, 2017).

Como podemos observar na fala da artista Gabrielle Gomes criou-se expectativas, em especial, diante do currículo do condutor, do formato diário e intensivo de criação e diante dos diversos perfis dos artistas que compuseram o processo.

A função de um condutor ou diretor teatral é ampla e varia de acordo com formação, escolhas pessoais, profissionais, experiência com anteriores grupos de trabalho e tipo de estética desenvolvida. Entendo que a arte de conduzir um processo de criação teatral exige do profissional condutor a tomada de decisões fundamental ao trajeto percorrido, afetando sobremaneira o percurso dos artistas e/ou estudantes do processo artístico-pedagógico. Dessa forma, a breve exposição do currículo do profissional e a ênfase na fala dos artistas sobre os motivos que os levaram a querer participar do *Criadores em Cena* busca contextualizar uma parcela de autonomia de todos os sujeitos envolvidos. A ênfase na escolha por trabalhar com o diretor e a suposição de que os interessados tinham prévio conhecimento acerca do trabalho desempenhado por ele não furtou o processo de ser interpelado por dissidências de metodologias artísticas e pessoais no coletivo formado, como detalharemos nos tópicos a seguir.

Na Fotografia abaixo é possível observar o grupo formado após o processo seletivo reunido na Sala de Teatro Sidney Souto, na Escola Porto.

Fotografia 6 - O Coletivo formado para a realização do processo artístico-pedagógico

⁵⁴Atriz e graduada em Letras pela Universidade Federal do Ceará- UFC.



Fonte: Fotografia de Evan Teixeira

Em relação à condução do percurso, um dos primeiros direcionamentos de Arrais foi que o processo seria provocado/estimulado por meio do estudo e investigação de quatro obras literárias, como veremos em detalhes no tópico seguinte. As obras utilizadas foram: *Álbum de família*, de Nelson Rodrigues, *A Terceira Margem do Rio*, de Guimarães Rosa, *Fala comigo doce como a Chuva*, de Tennessee Williams e *Drácula*, de Bram Stoker. Durante o percurso de criação, os textos se reduziram a três, pois a obra de Nelson Rodrigues foi retirada do trabalho, em virtude do coletivo passar a considerar o volume de quatro textos demasiado extenso para um período de seis semanas de criação.

O diretor descreve sua predileção no uso de literatura aliado à criação teatral, marca presente em todos os seus trabalhos como diretor:

A dramaturgia me pareceu uma escolha óbvia, uma vez que o percurso parte de fatores subjetivos e objetivos. Subjetivamente, eu sempre tive uma relação de vida, sensibilidade e expressão muito próxima da literatura. Objetivamente, essa escolha me parecia necessária. De um lado por entender, como diz um amigo escritor, Carlos Emílio Correia Lima, que “só a literatura ensina a pensar”. Isto no sentido da literatura como espécie de arquitetura do pensamento, um bric-à-brac do pensamento, um percurso do pensamento mais ligado às intenções estéticas, poéticas, sensíveis, etc. E eu achava extremamente necessário criar em parceria e detonado pelo pensamento e pela palavra literária. Isto, em grande medida, como contraposição à esfrangalhão do discurso lítero-verbal, do logos, da grande ou pequena narrativa. Ou da apoteose do corpo solitário, o corpo como locus autossuficiente, e que para mim é uma limitação e mesmo gesto de apartação de outras dimensões do espírito humano, uma visão corpo-máquina, carcaça, material, que não me interessa simplesmente. E eu achava que a literatura, a aventura do texto escrito, instigava a poesia cênica, que é talvez o que mais importa. (ARRAIS, 2017)

A apresentação final do percurso foi encenada no próprio local de trabalho, a sala de

teatro Sidney Souto, por escolha do grupo. Ela recebeu como título *À Margem - Os deuses reticentes* e definiu-se sob o formato de três cenas independentes. A primeira *Drácula* com duração média de uma hora seguido de *A terceira margem do rio* e *Fala comigo doce como a chuva*, ambas com duração média de trinta minutos. A primeira cena introduz ao contexto geral da apresentação uma ambientação ritualística com cânticos romenos e a aparição de personagens que desafiam a curiosidade diante da dúvida de serem inspirados nas obras ou se são seres místicos construídos pelos próprios artistas no percurso criativo. Um escuro quase que permanente no espaço da sala acompanhou as três cenas e compôs junto a atuação, a música e a iluminação uma referência a intimidade daquele momento de compartilhamento do processo com o público. Este, sentado no chão junto às paredes da Sala. Algumas imagens ilustrativas das cenas estarão no decorrer do escrito com vistas a auxiliar o leitor a visualização das cenas.

Drácula possuía o maior número de artistas na construção da cena, havia o personagem protagonista, suas três amantes e personagens místicos que pareciam construir coletivamente uma oração, como um coro. As demais cenas tinham um menor número de artistas presentes na atuação. No *Fala comigo* havia apenas um casal de atores em diálogo no espaço da Sala e na atuação da obra *A Terceira Margem do rio* centralizava-se na divisão espacial do narrador que executava o personagem do filho, de frente para o público, e ao longo da cena os artistas carregavam ao meio do espaço um banco de madeira com uma atriz que parecia uma figura sem sexo e forma de difícil definição, o banco de madeira era o mesmo de uso comum, não havia nele modificações que lhe mostrasse de forma diferente na cena. Os objetos da cena bem como o figurino foram decorrentes das pesquisas dos artistas e muitos faziam parte do uso comum dos mesmos como apitos e instrumentos de sopro para os cânticos, pedaços de couro que lhes circundavam o corpo e fazia amarrações com os objetos de cena como os chifres, bolsões de água em referência aos andarilhos do sertão e demais adereços.

Após a experiência ocorrida no *Criadores em Cena*, alguns dos envolvidos no processo integraram o *Coletivo Soul*, grupo artístico teatral dirigido por Thiago, como uma nova constituição do grupo. E o trabalho iniciado na Escola Porto Iracema das Artes foi, ao final daquele ano, contemplado com o Edital do Itaú Cultural *Rumos 2015-2016*, sob o título *Undead – Desmortais do Inominável*⁵⁵. O trabalho de maior destaque no edital é a criação artística baseada na obra *Drácula*. O grupo percorreu diversos países da Europa com o trabalho, em especial a Romênia, país onde, segundo o autor Bram Stoker, se passa a história

⁵⁵<http://www.itaucultural.org.br/rumos-2015-2016-undead-desmortais-do-inominavel>. Acesso em 05.12.2017.

do vampiro.

A descrição realizada até aqui acerca do processo visa introduzir seu funcionamento, proporcionando um panorama geral e inicial do ambiente organizacional e criativo ali ocorrido. Almejo, nos tópicos seguintes, adentrar nos detalhes advindos da experiência sensível dos sujeitos envolvidos, fazendo uso da fala dos mesmos. A definição dos tópicos deriva do conteúdo emergido na coleta de dados detalhada na Introdução deste trabalho.

Com a finalidade de organizar o estudo acerca do processo *Criadores em Cena*, utilizo como referência o texto *O Ato do Espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas*, de Flávio Desgranges (2017). O autor estabeleceu alguns vetores de análise que possibilitem investigar o processo de criação do espetáculo *Pretérito imperfeito* pela Cia Teatro Documentário, ocorrido em 2011. O autor selecionou alguns operadores que lhe parecem marcantes nos modos de produção da Cia e que, segundo ele, são comuns a outros coletivos contemporâneos, são eles: “a) pesquisa; b) estado de improviso; c) colaboração; d) inacabamento; e) ação artística: o público em processo; f) performatividade.” (DESGRANGES, 2017, p.23). Alguns dos operadores citados, em especial, vem ao encontro do material emergido nas entrevistas com os estudantes/artistas e com o diretor no *Criadores em Cena* na expressão de conceitos e dilemas pessoais e sociais que permearam o processo de criação. Assim, reservando as devidas diferenças (entre o processo criativo investigado pelo autor e o ocorrido no espaço da Escola Porto em 2015), utilizarei o escrito de Desgranges como auxiliar à fala dos envolvidos e como um direcionador organizativo do material subjetivo coletado. Dessa forma, diante do encontro dos operadores delimitados pelo autor, os tópicos seguintes serão: pesquisa, colaboração e performatividade.

1. O operador “pesquisa” relaciona-se ao trabalho de investigação pessoal e coletiva ocorrido ao longo de todo o processo de criação. Ele se dilui em formas variadas como pesquisas bibliográficas, corporais, culturais, geográficas, dentre outras. Busco focar em um dos aspectos mais presentes no trabalho conduzido por Thiago Arrais, o estímulo à relação entre texto e teatro.
2. Na sequência, investigo o aspecto da “colaboração”. O conceito presente na criação dos mais diversos coletivos contemporâneos é considerado, por mim, tema complexo de ser escrito por investigador externo ao coletivo, devido a sua relação com estruturas de poder. Por isso, busco conceituá-lo e dar vozes aos envolvidos no processo, expressando, inclusive, discordâncias entre os mesmos.

3. O terceiro e último operador aqui analisado é “performatividade”. Ele trata de refletir como os artistas fazem uso de elementos do mundo no decorrer do processo investigativo, ou seja, como o entorno passou a fazer parte do processo criativo e da cena. Ele é considerado por Desgranges (2017), um dos aspectos marcantes na criação teatral contemporânea. No tópico, como não poderia deixar de ser, ocorre a relação ora com a cena criada pelo Coletivo, ora implica a subjetividade deles.

Os operadores elencados acima foram escolhidos, também, como consequência da minha observação enquanto produtora da Coordenação de Cursos Básicos em Artes Cênicas na percepção de que eles destacaram-se no percurso *Criadores em Cena*. Meu acompanhamento contemplava atividades burocráticas como reserva dos materiais apontados no Plano de Ensino (textos, equipamento de luz e som, etc.), reserva da sala, solicitações financeiras e demais atividades que emergiram ao longo do percurso.

Um exemplo relacionado às questões físicas e burocráticas que acabam por fazer parte dos processos de criação em um espaço de organização e uma particularidade desse processo foi a atenção especial que nós, da Coordenação, tivemos de dispor à limpeza da Sala, mobilizando a equipe de serviços gerais com maior ênfase em relação aos demais processos que produzíamos e acompanhávamos. Isso ocorreu pois, num determinado momento do percurso, o Coletivo produziu cenas de um casamento. Nela era utilizado arroz para produzir uma “chuva” de grãos. Estes ficavam depositados entre as fileiras de madeira do chão da sala e eram difíceis de serem retirados do espaço, conseqüentemente, machucavam os pés dos usuários dos demais horários de funcionamento.

A função demandava também um olhar sensível sobre a produção artística ao acompanharmos metodologias variadas de ensino e criação teatral. Constantemente se fazia necessário, também, uma postura compreensiva dos materiais solicitados pouco convencionais (maizena, arroz, utilização de fogo, etc.). A função de uma coordenação pedagógica envolve sensibilidade à matéria subjetiva que compõe os processos artísticos em paralelo à educação. Refletíamos, em reuniões semanais, sobre como contribuir para que os processos por nós produzidos tivessem efetividade artística e social para os usuários da Escola e para a cidade. Planejando atividades e metodologias que fossem diversas, pretendíamos abarcar demandas solicitadas e sugeridas pelos estudantes/artistas usuários. Para isso, eu e Henrique Bezerra buscávamos conversar com os estudantes/artistas em frequência com o objetivo de nos aproximarmos da experiência sensível que eles estavam imersos, além de

avaliarmos nosso trabalho enquanto setor artístico-pedagógico.

A fim de acompanharmos o processo *Criadores em Cena*, tivemos que nos adaptar a um horário de funcionamento singular, pois ele ocorreu no turno da noite devido ao perfil da proposta do diretor. Assim, o projeto aconteceu fora do horário convencional de jornada de trabalho da equipe. Portanto, adaptávamos frequentemente nossos horários para garantir o bom funcionamento das atividades e acompanhar os envolvidos, possibilitando liberdade de criação sem provocar conflito com as demandas burocráticas da organização.

Diante das diversas conversas com os participantes no percurso ao longo do processo e do acompanhamento de algumas ações individuais e do coletivo, avalio que os operadores pesquisa, colaboração e performatividade destacaram-se no percurso. Eles estiveram presentes no fazer dos envolvidos e também em conversas estabelecidas no decorrer do processo, que descreviam satisfações e insatisfações em relação ao andamento.

Como artistas e pesquisadores, sabemos que o ato de criação, especialmente os que se dão em coletivos, grupos ou companhias, por vezes, promove tensões naturais devido ao choque entre metodologias de criação e/ou pela convivência do grupo. Considerando isto, ressalto que os pontos a serem descritos a seguir não se furtarão de abordar aspectos relativos a tensões advindas dos relatos de experiência. Meu intuito é valorizar as descrições e as experiências compartilhadas nas entrevistas. Enfatizo que tais descrições são oportunidades de pensarmos procedimentos e formas artísticas ocorridas na atualidade.

Ao descrever o percurso, coletando descrições dos diversos envolvidos e relacionando-o a autores e conceitos que contribuíram na ampliação e contextualização do material coletado, penso possibilitar oportunidades de aprimoramentos do fazer teatral, avultando nossas possibilidades de ação e reflexão diante daquilo que produzimos.

5 PESQUISA

A fim de investigar as formas com que a pesquisa se diluiu no processo *Criadores em Cena*, buscamos identificar alguns elementos que podem a ela ser relacionados, como: o estudo sobre as obras literárias e como isso foi conduzido, a investigação acerca dos elementos descritos nos textos, da história, da cultura e funcional dos objetos utilizados na cena e demais estudos pelas conexões realizadas pelo grupo diante dos diversos elementos que auxiliaram na construção criativa. Entendemos que a atividade de pesquisa, em geral, se estende ao longo de todo o percurso, na medida em que os dados advindos desta vão compondo a criação e provocando modificações, estabelecendo novas conexões com a cena e com o coletivo de artistas num processo de contínua mutação, que depende do tempo a ela destinado, da disponibilidade e motivação dos envolvidos e da condução do processo.

Flávio Desgranges (2017) descreve a pesquisa como a necessidade do artista em situar sua arte nos diálogos que trava com seus antecessores, sob a finalidade de enfrentar o panorama cultural que vigora em seu tempo, pois “cada produção teatral contemporânea, queira ou não, se coloca como reflexão viva acerca da história do teatro” (p.24). A pesquisa como preparação para a criação e para todo o processo pode ser entendida, segundo o autor, como um impulso que move o artista teatral a distanciar-se da repetitividade em seu trabalho. Nas palavras do autor:

O principal aspecto que caracteriza a pesquisa como elemento presente e indispensável aos processos de criação dos coletivos teatrais se dá pela necessidade premente do artista, desde o advento da modernidade, de estudar e se posicionar ante a dimensão estética e histórica do seu campo de atuação (DESGRANGES, 2017, p.24).

Dessa maneira, ao buscar refletir algumas das formas de estudo e investigação no processo, focamos, a seguir, nas obras utilizadas e definidas pelo diretor Thiago Arrais como uma das principais bases da criação. Os relatos de experiência são inseridos ao longo do escrito para percebermos como se deu a interação dos artistas componentes no processo com o operador. Pensamos, também, a realização do registro realizado pelo grupo no *blog*⁵⁶, criado para este fim e disponível na mídia eletrônica.

As obras literárias utilizadas no *Criadores em Cena* foram escolhidas pelo diretor antes do encontro inicial com o grupo de artistas/estudantes selecionados, na etapa do planejamento. O coletivo formado após a etapa de seleção foi dividido em pequenas equipes

⁵⁶ <https://criadoresemcena.wordpress.com/tag/para-o-inesperado-os-deuses-sempre-abrem-os-caminhos/>

de trabalho a fim de comportar a atuação dos diferentes textos. Segundo algumas descrições, o direcionamento das pessoas e cenas foi realizado ora por meio de escolha dos estudantes/artistas, ora por indicação do diretor, que pensou no revezamento dos artistas nas obras, nos perfis físicos e nos bastidores da cena (iluminação, auxílio na sonoplastia, dramaturgia, figurino e auxiliar de direção).

Para o diretor, a divisão em grupos de trabalho pretendia provocar apropriação dos textos e também dos elementos da cena aos participantes: “Todos deveriam transitar por diferentes funções de criação, com as quais se sentissem mais ligados: luz, espaço, adereço, figurino, produção, dramaturgia, pesquisa de conteúdo, assistência de direção, preparação de elenco, afora atuar, que era regra.” (ARRAIS, 2017).

A atriz Sarah Jorge⁵⁷, participante do processo, descreve em entrevista cedida que esse momento de divisão foi uma etapa que se deu “naturalmente”, pois as pessoas foram se encaminhando para os textos tendo em vista seus interesses e nos demais casos foram indicadas a estudar todos. Jessica Sá⁵⁸, atriz, também participante do processo descreve o momento: “A gente acabou que teve que passar por todos os textos pra gente poder avaliar melhor como seria/como que iria ficar. Então todo mundo teve que passar por mais de uma obra” (SÁ, 2017).

Trataremos, a seguir, de apresentar as obras literárias utilizadas no intuito de aproximar a escrita e o leitor da experiência criativa junto a elas refletindo a forma como foram utilizadas. O primeiro texto a ser tratado é a obra do mineiro João Guimarães Rosa, o conto literário *A terceira margem do rio* (1994a). O autor, considerado um dos maiores escritores brasileiros ao lado de Machado de Assis destaca-se na escrita de temas relacionados ao sertão, como é o caso de sua obra consagrada *Grande Sertão Veredas* (1994b).

O conto escolhido para compor o *Criadores em Cena* trata de um homem que decide sair do convívio familiar e social, sem motivo expresso, e confina-se dentro de um barco que está permanentemente no rio, próximo a casa onde reside sua família, esposa e filhos. A narração é feita pelo filho do personagem principal e reflete as sutilezas da separação, da culpa e da solidão. Ao realizar análise sobre o conto, os autores Carlos Andrade e Diego Cardoso⁵⁹, 2015, propõem um mergulho discursivo e refletem a força da obra de Guimarães:

O conto provoca um sequestro do leitor, que fica preso ao que poderia ser a tal

⁵⁷ Atriz e palhaça graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará- IFCE; e terapeuta holística.

⁵⁸ Estudante de Artes Cênicas da Universidade Federal do Ceará- UFC, atriz e professora de artes.

⁵⁹ O primeiro é doutor em Língua Portuguesa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), e professor titular de Língua Portuguesa e Linguística da UNICSUL-SP. Já o segundo é doutorando em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

terceira margem, uma vez que sua memória discursiva o remete ao rio e às suas duas margens únicas. Em qual tempo e espaço estaria a terceira margem apresentada pelo autor? Como não encontra elementos linguísticos, nem extralinguísticos no momento da leitura do título, permanece prisioneiro de suas próprias indagações, ou seja, como se se transportasse para a tal terceira margem, incapaz de reconhecer aquele lugar (ANDRADE, CARDOSO, 2015, p. 29).

Para os estudiosos, o conto propõe ao leitor o desafio de ser ativo na obra, pois será seu olhar o construtor da terceira margem do rio. Para eles, Guimarães joga com opostos na captura do leitor, ou seja, o contraste entre terra e água, duas dimensões que separam algo e provocam um abismo entre pessoas ligadas por consanguinidade (o pai e a família). Guimarães expõe o tema da separação, da solidão e da responsabilidade diante dos que amamos de forma ora sutil, ora densa.

Sobre a obra e suas sutilezas, o diretor Thiago Arrais, argumenta:

Interessava-me, na “Terceira Margem do Rio”, uma dessas grandes travessias literárias (e mágicas) do Guimarães Rosa com a linguagem, que produz uma incursão de “mais realidade” - uma terceira margem – para narrar a relação de um filho com seu pai erradio, como (aquela) literatura pode ser dita por um ator e ganhar leitura poética cênica [...] no Guimarães a intenção era de mostrá-lo o mínimo, e o texto fazer-se presente através da sua ausência, ou ainda desta coisa algo imaterial que é a palavra, o imaginário, a repercussão que ela produz ao ser enunciada. De forma que isto caminhou para um teatro quase sem ator, um teatro de sombra, de voz, em que o texto-palavra é o protagonista, mas que só é possível pela delicada, sutil presença do ator. Queria responder: como este texto, quase mais que isto, como estas palavras podem ser vistas, fazer-se presença através de imagem, sombra, som, energia, intenção? (ARRAIS, 2017)

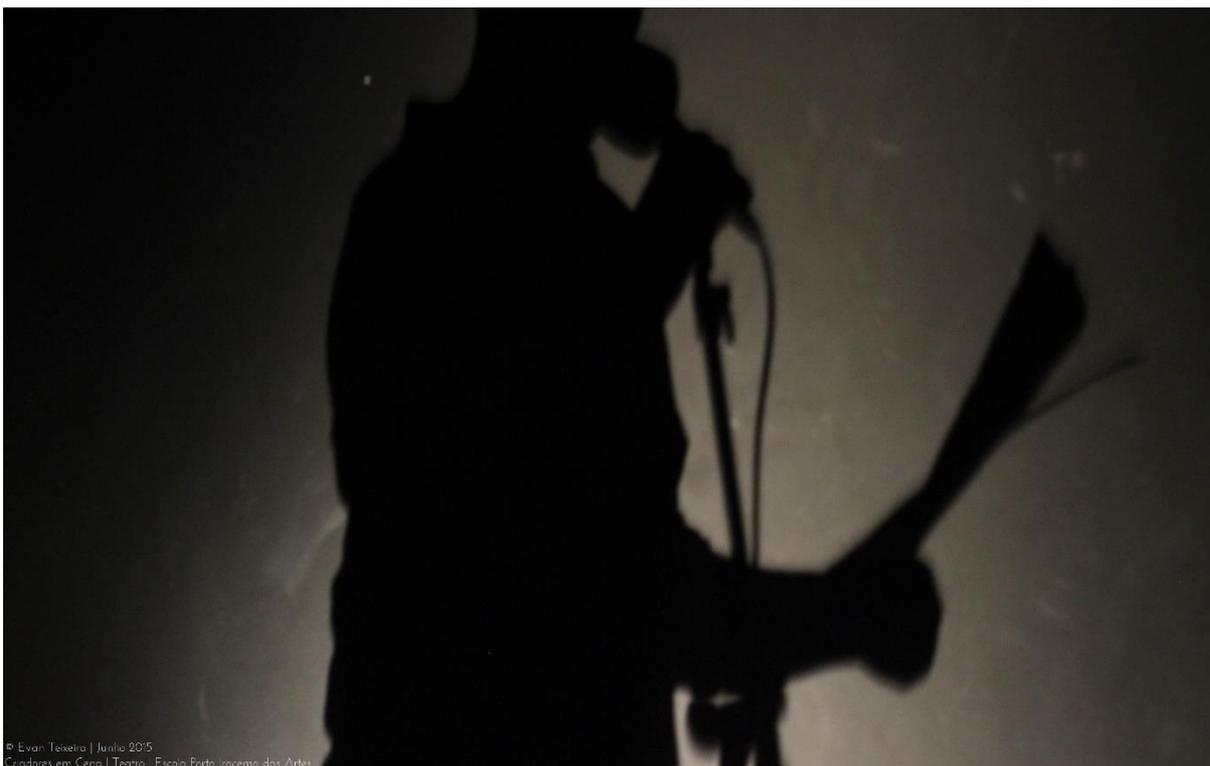
O diretor buscou conduzir o trabalho com o conto de Guimarães Rosa utilizando-o como base narrativa. O texto era utilizado em mãos por meio da narração que alternava-se com o silêncio das imagens do corpo do pai em uma canoa, feita com efeito de luz e sombras. A atriz Gabrielle Gomes relata que a iluminação da cena do texto de Guimarães era feita com lanternas em movimento que buscavam representar o movimento das águas do rio. A artista descreve uma especial interação com a obra de Guimarães, como podemos observar na citação abaixo:

O que mais me tocou foi a Terceira Margem do Rio, porque eu já conhecia o texto. Também a escrita dele é muito poética. E a história passa por essa experiência de diálogos familiares. A figura do pai que se afasta acaba tocando a gente. E a maneira como a gente usou esse conto foi muito legal porque ele era lido em cena com uma afetação e quem fez a narração foi o Baldaya. Então, nós conseguimos inserir a palavra e a música; ele canta. Era uma atmosfera muito intimista. E a palavra realçada. A figura da sombra era forte, representava o pai. A luz com a lanterna trazia um movimento que remetia a água. (GOMES, 2017).

As palavras de Gabrielle refletem seu envolvimento com a palavra de Guimarães, mas também com o percurso da criação. A artista inspirou-se na atmosfera intimista de criação para alimentar seu percurso. Dentre os elementos mais realçados nas entrevistas sobre o

processo de criação junto à obra de Guimarães está a narração do texto realizada pelo artista Raphael Baldaya⁶⁰. Nos ensaios e na cena, o artista lia o texto original do autor. Compunha uma atmosfera de intimidade e delicadeza, a luz e a sombra, que representavam a presença e a ausência daquele pai narrado pelo filho cheio de amor e culpa. Na imagem que se segue, temos o ator, Raphael Baldaya, em cena, realizando a narração do conto.

Fotografia 7- Artista Raphael Baldaya no ato da narração com o texto em mãos



Fotografia de Evan Teixeira

Na imagem, percebemos a projeção de sua sombra, presença marcante no trabalho com os três textos. Ele, Raphael Baldaya, representava o personagem do filho e sua narração, constantemente, emocionava público e os próprios artistas durante os momentos de criação, pois ele imprimia à sua leitura personalidade e intimidade expressando verdade àquele acontecimento. Do outro lado da sala de teatro Sidney Souto, posicionava-se a atriz Georgia Dielle⁶¹, representando o pai. A atriz, aparentemente simbolizando uma figura amorfa, desafiava o público diante de sua identificação naquele estado, pois sua forma humana e seu gênero eram desafiados com uso de gestos grotescos e figurino, que remetiam à possibilidade de desfiguração humana ocasionados pelo afastamento social. Ela (ou ele, o pai) posicionava-

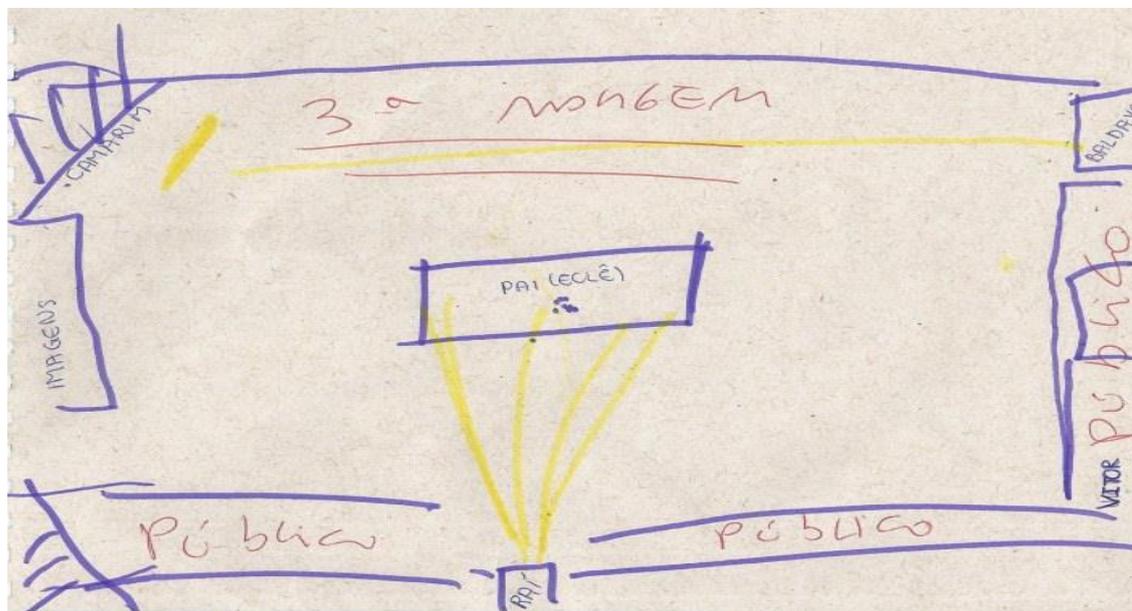
⁶⁰ Ator e performer cearense, atualmente reside em Lisboa, Portugal.

⁶¹ Atriz graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará- IFCE.

se em cima de um banco de madeira representativo da canoa em movimento constante nas águas do rio.

A atmosfera de intimidade era gerada pela proximidade do público com a cena devido ao tamanho do espaço escolhido pelo grupo, a sala de teatro Sidney Souto, que geralmente é um espaço de preparação e não de evento e recepção de público. O silêncio da cena também auxiliava nessa atmosfera aliado à iluminação realizada com lanternas em movimento, representando as águas do rio, além da já citada narração sensível do ator Raphael Baldaya. A disposição do espaço da sala pode ser observada no Mapa de Cena desenhado pelos artistas na fotografia abaixo:

Fotografia 8- Mapa de cena- A Terceira Margem do rio



Fotografia de Evan Teixeira

Na imagem, é possível perceber a disposição entre o que seria a terceira margem do rio e o público. A margem à frente do público era a parede onde eram projetadas as imagens e silhuetas dos corpos dos artistas. Ao centro da sala, a figura do pai era corporificada. Diante da descrição do texto e do processo *Criadores*, a pesquisa e trabalho de criação realizados pelo grupo na Escola envolveu a todos num passeio pela obra literária em comunicação com as demais áreas, como iluminação, pesquisa corporal, dentre outras.

A segunda obra a ser descrita é a peça curta de Tennessee Williams *Fala comigo doce como a chuva*⁶², escrita originalmente sob o formato de roteiro teatral. O autor escreveu peças

⁶² Título original: *Talk to me like the rain and let me listen*, escrita em 1953.

curtas, médias e longas para teatro, além de vários roteiros de filmes, como afirma Mateus Barbosa⁶³ (2014) em seu estudo sobre a obra. Suas peças longas influenciaram e influenciam até hoje a produção artística mundial, ganhando versões atuais na Broadway e no cinema. A peça curta aqui tratada aborda o cotidiano de um casal, homem e mulher. Eles não têm nome próprio, são chamados apenas de “Homem” e “Mulher” e o texto expõe um diálogo entre eles. Uma de suas características marcantes é a forma poética da escrita do autor e o uso do entroncamento na comunicação entre o homem e a mulher, pois eles falam, mas parecem não se ouvir. O ambiente se dá dentro de um quarto sujo num bairro de subúrbio dos Estados Unidos da América - EUA. O Homem parece estar sob efeito de uma forte ressaca e a Mulher reflete sobre a possibilidade de ir embora para algum lugar. O fragmento abaixo é a ambientação da cena descrita no início da peça:

(Um quarto mobiliado a oeste da Oitava Avenida no centro de Manhattan. Numa cama de abrir e fechar está deitado um homem de cuecas amarrotadas tentando despertar e seus suspiros são os de um homem que foi deitar muito bêbado. A Mulher está sentada numa cadeira de espaldar reto junto à única janela do quarto. Lá fora o céu está cinzento carregado de uma chuva que ainda não começou a cair. A Mulher está segurando um copo de água do qual ela toma pequenos goles com gestos nervosos como um passarinho bebendo água. Ambos têm rostos jovens e desolados como os rostos de crianças em países devastados pela fome. Na maneira de falar existe uma certa delicadeza, uma espécie de formalidade meiga como de duas crianças solitárias que desejam ser amigas, e no entanto têm-se a impressão que eles vivem nesta situação íntima há muito tempo e a cena que está se passando entre eles neste momento é uma repetição de cenas anteriores, tão frequentes que se tornaram patéticas pois nada mais resta do que a aceitação de uma situação inalterável entre eles, sem nenhuma esperança de mudança.) (WILLIAMS, 1953, p.1).

Na obra, é possível inferir que apesar de uma espécie de distância psicológica entre os personagens, há, entre eles, um relacionamento sentimental que os une. Visualizando a construção cênica proposta pelo autor, percebe-se ao longo do texto de Tennessee a presença marcante de silêncio e pausa; um exemplo é o movimento repetitivo da Mulher ao beber a água do copo, sempre acompanhado de silêncio.

Quanto à escolha da peça para o processo *Criadores em Cena*, o diretor descreve:

O “Fala Comigo Doce como a Chuva”, que é um título e um texto belíssimo do Tennessee Williams trata sobre almas desconstruídas que apenas falam e pouco se ouvem (um casal jovem e triste, quer coisa mais bonita?), no fundo é um grande serviço prestado ao jogo de ator, porque uma dramaturgia toda baseada na contracenação e naquilo que é característico do realismo psicológico, que é o que o ator diz e o que não diz, o texto como uma espécie de respiração da psicologia do corpo, a palavra como esse bicho que está nas mãos, mas também surpreende, escapa e reaparece de outra maneira e tudo isso é teatralizado e vivido pelo corpo e pelo jogo do ator. [...] Eu chamava a experiência com o texto de “teatro puro”, no sentido de ser puro jogo de ator e contracenação, nada além disso, o que já é muito. (ARRAIS, 2017).

⁶³Mestrando em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade de São Paulo- USP.

A fala de Thiago Arrais reflete o objetivo da utilização do texto no processo criativo quando enxerga no texto um mote de “jogo” (palavra utilizada pelo diretor) entre fala e silêncio, a expressão de opostos entre visível e invisível expresso pela arte de ator. Sobre a condução do processo, o diretor cita que “o texto esteve quase sempre presente” durante o trabalho de criação, “fosse o próprio texto o estímulo e o fim da criação: dizê-lo, por um lado, e vivê-lo no corpo e em cena por outro, era a proposta e o desafio”. Assim, as falas encenadas provinham da escrita de Tennessee Williams, cabendo aos atores encontrarem o clima subjetivo para expressar o material do escritor.

No processo, o casal era representado por Fátima Muniz⁶⁴ e Magno Carvalho⁶⁵. A atriz, em entrevista cedida, discorreu sobre o momento de criação junto à obra:

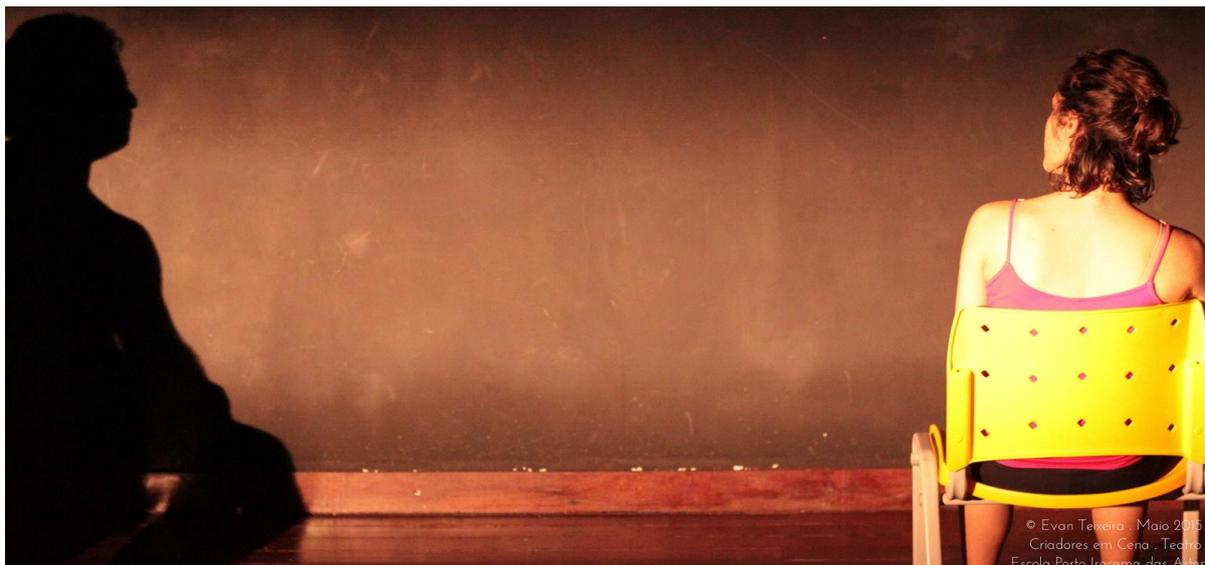
O Fala Comigo, pra mim, foi muito incrível fazer. Cada texto foi trabalhado de uma forma, na Terceira Margem era muito por imagem. O Drácula tinha o lance do fogo, da luz, do escuro. Já no Fala Comigo a gente usava o que tinha na sala (sala de teatro Sidney Souto, na Escola Porto Iracema das Artes). Usávamos a luz branca da sala, eu ficava na janela e eu lembro que tivemos que decorar o texto tal qual. O processo teve muito o lance de técnica. Era muito naturalista. Foi muito sensível, mexeu muito comigo. Tinham muitas apresentações que a gente chorava porque acessava ‘um lugar’ na gente. (MUNIZ, 2017).

Na fala, a artista ressalta o caráter naturalista da interpretação e o uso explícito, sem alterações, do espaço da sala. A fotografia a seguir demonstra o processo de criação do *Fala Comigo Doce como a Chuva*. Nela, temos a imagem do casal de atores que figuravam os personagens Homem e Mulher do texto de Tennessee.

Fotografia 9- Criação da cena do *Fala Comigo Doce como a chuva*.

⁶⁴ Atriz e bailarina. Graduada em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará- IFCE.

⁶⁵ Ator e produtor teatral graduado em Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará- IFCE.



Fotografia de Evan Teixeira

A obra de Tennessee destacou-se, também, no sentido de provocar reverberações subjetivas, ao longo do processo. A artista Jéssica Sá, em entrevista cedida, descreve que sua atuação foi primeiramente vinculada a obra *Drácula* e posteriormente junto ao conto *A terceira Margem do Rio*. Porém, foi o texto do *Fala Comigo* que mais lhe provocou inquietações, como podemos observar nas palavras da atriz:

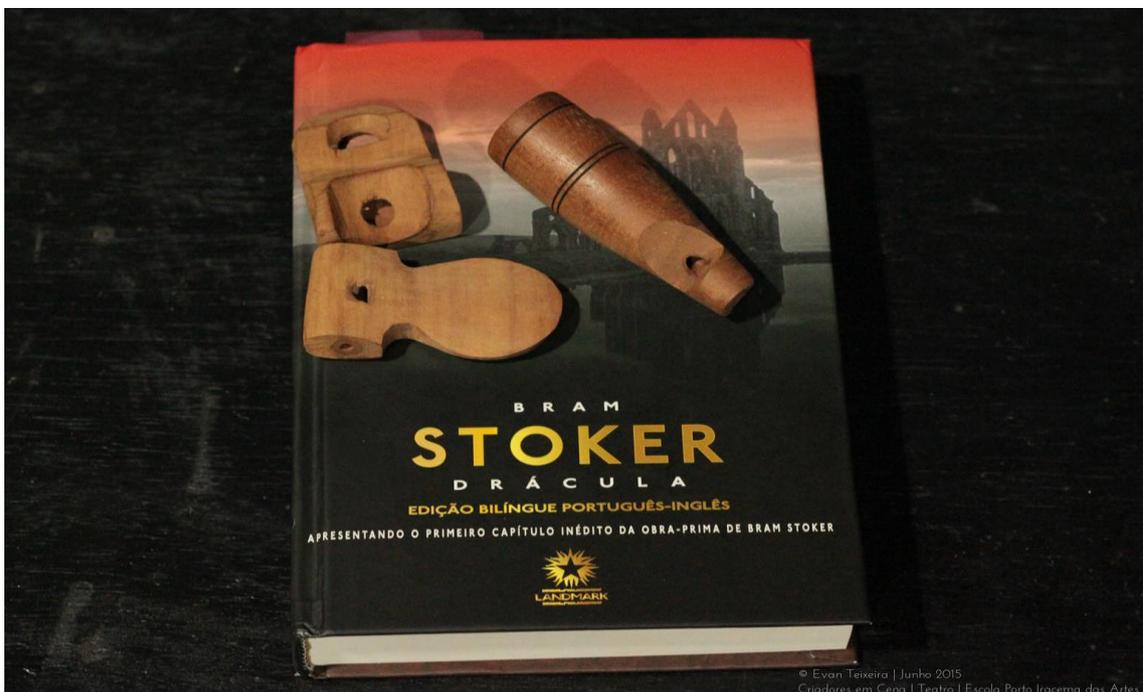
Foi o texto que eu achei mais lindo. De todos eles foi o que mais me prendeu a atenção. É um dos textos que eu acho mais lindo até hoje que é o do Tennessee Williams, que é um texto que após muito tempo eu fui entender. Não foi no decorrer do processo com o Thiago, foi depois quando eu já estava... Eu acabei montando ele de novo na faculdade, numa cadeira e foi aí que eu comecei a entender. Depois que eu entendi porque ele tinha escolhido esse texto por uma relação que tem com a morte, que tem uma relação com a morte! desses dois personagens que tem, eles se relacionam, né?! E notoriamente um deles tá morto. Tipo, tem essa relação e no Guimarães também tem essa relação.

Ela tá conversando com uma pessoa que não está lá. Ele fala como ele morreu, em uma banheira. Não é uma falha de comunicação entre o casal. Por isso, que ela tem uns momentos epifânicos de “ah, eu vou para a praia e aí eu vou ficar leve”. Porque ela quer morrer também! Ela não tá aguentando mais. Você tem que ler milhões de vezes pra você entender que o cara não está mais lá. (SÁ, 2017).

A atriz e educadora Jéssica inferiu que a obra de Tennessee não trata apenas de um casal com falha de comunicação, mas, além disso, de um casal tentando de alguma forma comunicar-se apesar de um deles estar morto. Sua compreensão da obra demonstra um envolvimento sensível que teve como ponto de partida o *Criadores em Cena*. O envolvimento da artista com a obra escrita de Tennessee chegou a me emocionar no momento da entrevista ocorrida em setembro de 2017, pois, para ela, era quase óbvio que o Homem estava morto. A descrição de suas impressões me fez realizar algumas leituras da peça e pesquisar fontes secundárias sobre a obra a fim de investigar outras leituras sobre a mesma.

Ainda na entrevista cedida, a artista Jéssica Sá aborda sua relação, também, com a obra *Drácula* de Bram Stoker. Ela descreve que já era leitora do autor antes do percurso criativo, mas que não conhecia, até então, o fragmento da obra utilizada. No processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, o trecho utilizado foi o capítulo/fragmento *O convidado do Drácula*, texto introdutório do livro. O fragmento é uma publicação póstuma e anexada como introdução da obra em versões mais atuais. Na imagem a seguir da obra utilizada no *Criadores em Cena*, é possível ler “Apresentando o primeiro capítulo inédito da obra-prima de Bram Stoker”

Fotografia 10- Imagem da obra *Drácula* de Bram Stoker utilizada no *Criadores em Cena*



Fotografia de Evan Teixeira

Segundo relatos, a esposa de Bram Stoker encontra o manuscrito e decide por publicá-lo após a morte do autor. Ele é, por muitos, entendido como peça chave para a compreensão de toda a obra. O escritor irlandês Bram Stoker (1847- 1912) é considerado um contista, poeta e romancista. Foi consagrado mundialmente pela amplitude desta obra, divulgada principalmente pela indústria do cinema. O personagem principal ganhou versões cinematográficas fiéis a Bram Stoker e diversas adaptações ao original. Apesar do autor ter tido contato com a arte teatral ao longo da sua vida, a obra não foi escrita no formato próprio da linguagem.

Drácula trata da vida de um homem condenado à eternidade devido ao vampirismo. Sua imortalidade, apesar de lhe possibilitar poder diante da existência fugaz dos demais

mortais, o separa de sua amada (falecida na ocasião de seu aprisionamento à imortalidade). A existência, acima da vida e da morte, é permeada pela esperança de um reencontro com a personagem. A temática do aprisionamento, da religião e do amor tomam forma com a literatura fantástica.

No processo de criação *Criadores em Cena*, o texto original foi adaptado para a cena pelo diretor Thiago conjuntamente com o ator e artista do processo Adriano (Adrian) Cartapácio⁶⁶. Segundo descrição do diretor, eles tinham como objetivo basear-se na obra, mas apenas nos fatos principais. A intenção era compor a criação por meio de pesquisas paralelas, como ele explicita: “cultura romena, cristianismo primitivo, bestialogia, ciências ocultas, técnicas holísticas, *bodyperformances*, ritualizações teatrais, teatro de sombras, cultura popular[...]”.

Neste sentido, concluímos que o texto de Bram Stoker foi utilizado como base dramática, ponto de partida. Sobre sua escolha para compor o percurso criativo, o diretor argumenta:

E finalmente havia o “Drácula”, fetiche antigo (“primeiro eu acho, depois eu procuro”, dizia o Antônio Abujamra, no sentido de que a criação é feita, em grande parte, de inesperado, intuição, revelações que primeiro se apresentam, depois se explicam). [...] Era o texto sobre o qual mais desejava desenvolver um trabalho de dramaturgia (os outros dois já me pareciam acabados, resolvidos nesse sentido), seja literária, seja cênica. E efetivamente foi aquele em que me senti mais livre para experimentar, desmontar, reinventar, recriar, mas sempre no sentido de me aproximar do que o texto é ou guarda. (ARRAIS, 2017).

Segundo os relatos coletados nas entrevistas, o processo de criação junto ao texto de Bram Stoker tornou-se primeiro plano na predileção do condutor. O fato gerou insatisfação em alguns participantes do processo, pois para alguns esta foi a maior causa da retirada da obra de Nelson Rodrigues, como citado na apresentação do processo. Assim, alguns participantes citam que houve momentos de tensão entre o grupo quando o diretor justificou o pouco tempo do processo e a necessidade de retirar do trabalho a obra de Nelson, devido à sua complexidade. Alguns dos estudantes/artistas não concordaram com a decisão e descrevem o momento como o principal ponto de tensão. A atriz Taciana Moura⁶⁷ descreve que buscou expressar seu descontentamento com a decisão, mas não sentiu apoio do grupo, apesar de vários membros estarem igualmente descontentes.

O corte do Texto do Nelson foi um grande marco de tensão. As pessoas se incomodaram muito mas não falaram nada porque existe uma cultura de que se você for sincero você pode perder outros trabalhos, os artistas são muito tradicionais nesse sentido. Depois do corte algumas pessoas saíram do trabalho. (MORAES, 2017).

⁶⁶ Ator e dramaturgo participante do processo *Criadores em Cena*.

⁶⁷ Atriz e produtora com graduação e pós graduação em Jornalismo.

Assim, a alteração nos planos quanto ao número de obras a serem trabalhadas foi uma decisão que teve impacto no grupo, causou descontentamentos e até saída de artistas, como detalha a citação de Taciana. Contudo, penso que estamos a descrever um processo intensivo, mas que teve duração de seis semanas para efetivar-se, era provável que houvesse adaptações no plano de trabalho. A atriz Gabrielle Gomes descreve que entende a saída da obra *Álbum de Família* como consequência das limitações de tempo e afirma que era visível uma predileção do condutor pela construção de uma cena e de uma pesquisa mais aprofundada sobre a obra de Bram Stoker.

A mudança principal durante o processo foi a retirada de um dos textos. Seis semanas não é muita coisa pra se trabalhar quatro textos. *O Álbum de Família* do Nelson Rodrigues saiu, nós conversamos todos juntos e decidimos tirar. Ficou então três textos, formando três cenas que formariam um bloco chamado *À Margem*. [...] Ele tinha um desejo em montar o *Drácula*, independente do Porto Iracema. O Porto serviu pra ele colocar em prática coisas que ele já tinha na cabeça. (GOMES, 2017).

A pesquisa e o trabalho criativo da obra *Drácula* teve continuidade após o percurso ocorrido no *Criadores em Cena* quando alguns artistas passaram a integrar o coletivo teatral do diretor, o *Coletivo Soul*. O tempo de pesquisa e criação sobre a obra refletiram, também, na apresentação ao final do processo que organizou-se com o *Drácula* como primeira cena, com duração média de uma hora, e as demais cenas com duração média de trinta minutos.

Após conhecer um pouco das obras utilizadas, podemos constatar formas diversas de utilização dos textos com fins de criação teatral. Na obra de Tennessee Williams, vimos que o texto foi utilizado como um roteiro, buscando seguir a proposição do autor. Já na obra de Guimarães Rosa o texto foi utilizado apenas como base na sucessão de cenas advindas de improvisações. Neste, a criação de falas e cenas foram combinadas às palavras do autor por meio de narração e leitura no ato da cena. Na obra de Bram Stoker, o diretor Thiago Arrais relata ter havido um nível mais abrangente de liberdade quanto às palavras do escritor. Neste último houve interferência de pesquisas paralelas e sobremaneira das pesquisas individuais dos artistas envolvidos para compor a cena. O trabalho foi direcionado para as inferências do texto.

Diante do material coletado nas entrevistas e da minha proximidade como produtora da atividade, cito a utilização de duas técnicas de trabalho sobre o texto, realizadas no processo e estimuladas pelo diretor que foram comuns aos três trabalhos: a primeira era a leitura de forma individual e coletiva. No processo, os grupos divididos para estudo das obras por vezes estavam a utilizar as dependências da Escola para ler e dialogar sobre elas. Na

citação abaixo, Thiago descreve a importância da leitura e da utilização de literaturas em seus trabalhos como disparadores da pesquisa cênica ao longo do percurso.

Havia muita leitura. No começo especialmente, mas também sendo retomada ao longo do processo de criação. Eu pensava ser muito importante que aqueles artistas travassem intimidade com os textos, e, quem sabe, passasse a querê-los bem como eu, torná-los seus também. Mas também o texto é uma espécie de bússola para outras pesquisas, e lendo-os, escavando-os, aludíamos a outros materiais de pesquisa relevantes para a cena – outros textos, outras mídias, referências musicais, imagens, objetos, figurinos, etc. (ARRAIS, 2017).

A segunda técnica utilizada pelo diretor a fim de estimular proximidade e apropriação dos textos era a improvisação. Os artistas descrevem que o diretor apagava a luz da sala e começava a descrever cenas, ambientes geográficos, falas, sensações, dentre outros aspectos relacionados à obra a ser trabalhada naquele momento. Isso, segundo os artistas, estimulava a construção física e subjetiva de imagens em relação aos textos e aos personagens. As falas dos artistas descrevem que esse estímulo foi um dos principais meios de condução para a construção das cenas.

A proposta do trabalho de partir dos textos para a criação é assunto levantado por Heloíse Vidor⁶⁸ (2016), em *Leitura e Teatro: aproximação e apropriação do texto literário*. Na obra, a autora reflete sobre as diversas formas de uso de textos literários e poéticos utilizados com fins de processo de criação e aponta que muitas vezes os textos são modificados, seja pela dificuldade em dizê-lo, seja pelo resultado de improvisações, numa busca por recriar o texto do autor, deixando-o mais adaptável ao artista que irá utilizá-lo. É o que a autora chama de “passagem do escrito para o dito” (p.20). Vidor (2016) afirma que a utilização de textos parte em grande medida de um preparo pessoal do artista condutor. como podemos confirmar nas palavras de Thiago:

A aventura do texto encarnado pode ser avassaladora, no sentido mesmo de uma coisa que nos arrasta, como só a certeza do corpo pode arrastar. Eu acho que gosto mesmo de teatro assim porque costumo dormir em espetáculo de dança. O corpo me parece mais atrativo em cena quando confrontado com o pensamento e um pouco vazio quando prescinde dele e toma para si o lugar de construção de toda a poesia. O teatro me comove precisamente por essa mistura da substância intelectual e física: e mesmo por mostrar que o pensamento é também um gesto físico, e, claro, que o corpo é também expressão do pensamento. [...]. Dizer, cantar, performar a literatura tornava-a ainda mais viva para mim. Talvez um pensamento dançante em ação. E sobretudo depois da experiência com o Zé Celso, mas também com poetas-performers, ficou claro para mim que palavra também é atuação. E que o teatro é o lugar de dar corpo para tudo, inclusive à literatura. (ARRAIS, 2017).

Assim, em conformidade com a afirmação de Vidor (2016), percebemos que a utilização das obras relaciona-se à formação e à predileção de criação do diretor, uma das

⁶⁸ Atriz, escritora e professora do Programa de Pós graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina- UDESC.

propostas iniciais do *Criadores em Cena*. Dessa forma, diante das entrevistas coletadas e da minha aproximação com o percurso como um todo, considero, como afirma Vidor (2017), que os direcionamentos do Thiago Arrais foram decisivos na forma com que o operador Pesquisa se deu, na escolha da dramaturgia, na condução de sensibilização quanto às obras.

No percurso, foi possível perceber o operador presente, também, na produção do figurino que remetia a elementos descritos pelos autores; e nos elementos da cena, que foram consequência de pesquisas pessoais dos envolvidos. No tópico Performatividade, refletiremos com maior acuidade a inserção de pesquisas pessoais dos artistas; e no tópico Colaboração, a busca do coletivo em unir ou partilhar as diversas sugestões na construção da cena.

Contudo, ainda na continuidade do operador pesquisa, iremos, a seguir, descrever o *blog* criado com a finalidade de registrar o processo de criação. A meu ver, ele reforça elementos já apresentados ao longo do escrito como a tensão na retirada da obra de Nelson Rodrigues e a relação dos artistas com as obras. Ele possibilita uma atemporalidade ao processo, na medida em que os depoimentos dos artistas podem ser consultados por qualquer pessoa a qualquer tempo. É uma forma de compartilhar a pesquisa, a convivência e a criação com um grande público.

5.1 REGISTRO

Durante todo o processo de trabalho houve a criação e manutenção de um espaço virtual de registro, o *blog*: <https://criadoresemcena.wordpress.com/tag/para-o-inesperado-os-deuses-sempre-abrem-os-caminhos/>.

O espaço contém fotos, poesias, depoimentos e vídeos dos artistas que integraram o processo, abordando o percurso criativo e o relacionamento interpessoal do grupo. Sua criação foi solicitação da diretora de formação da Escola, Elisabete Jaguaribe. O objetivo era que o registro integrasse a rotina do processo, como um diário de trabalho coletivo.

Sobre o registro, o diretor reflete:

A dimensão do registro nesse processo acompanha de perto a criação e a reflexão: palmilhar o fazer deste caminho, num gesto ao mesmo tempo de desbravá-lo e de reconhecer-se. Por essa razão, era muito importante que o processo fosse registrado, ver-se em tempo real e ao mesmo tempo fazer com que algo dele resista, sobreviva. (ARRAIS, 2017).

Thiago considera a importância da escrita como valorização de uma produção e sistematização do conhecimento ali produzido, o que o torna menos dependente do tempo decorrido. Tentarei realizar, a partir de agora, uma breve descrição do percurso descrito no

blog.

A manutenção e escrita do *blog* ficaram sob os cuidados do artista e, naquele processo, produtor Evan Teixeira. Ele realizava o registro em fotos, filmagens, escrevia sobre o percurso e coletava depoimentos dos artistas. O espaço virtual foi descrito com divisões, sob o título de “capítulos”, cada um desses referem-se a uma semana de trabalho.

O *capítulo I: START!*, publicado em 22 de abril de 2015, foi formulado a partir da escrita de Evan Teixeira. O capítulo é composto por uma escrita contextualizadora do início do processo, um breve resumo das obras, expressando também um pouco da ansiedade própria dos começos. Há um vídeo produzido por Evan publicado no *Youtube*⁶⁹. O produtor descreve o primeiro capítulo ou primeira semana da seguinte forma:

Será por meio desses escritos semanais que estaremos em contato com o público sobre o que acontece na construção do trabalho; levaremos também através deste canal fotos e vídeos para que nosso processo seja acompanhado até seu desfecho. O que temos pela frente é nos lançarmos nesses arbustos da Romênia, banhar-se nas águas sem margens, adoçar a boca com os pingos da chuva que nos caem à boca e tingir o álbum com as nossas cores. Como dizia o poeta francês Charles Baudelaire, “...embriagai-vos sem cessar! De vinho, de poesia, ou de virtude. À vossa escolha.”. (TEIXEIRA, 2015).

O *capítulo II: O MERGULHO*, publicado em 1º de junho no referido *blog*, possui um depoimento do artista Rafael Baldaya e Taciana Moura Moraes. Há neles elogios ao trabalho, ansiedade sobre o processo e, do depoimento de Taciana, os desafios de relacionamento do trabalho em grupo e apontamentos sobre a direção de Thiago Arrais. No vídeo referente ao trabalho divulgado no *Youtube*⁷⁰, temos os relatos de Raphael Baldaya, Taciana Moura e do músico que acompanhou o processo, Vitor Colares. Nele, Evan cita um pouco sobre a colaboração dos envolvidos no processo. Sobre o percurso:

A colaboração de cada criador na construção das obras cênicas parte de suas respectivas potencialidades e, sobretudo, do desejo singular de se posicionar, colocar em jogo um pensamento artístico e individual nesta produção teatral.[...] Esses últimos quatro dias foram bem contundentes, alguns *criadores* tiveram fácil compreensão dessa linha de pensamento, outros mais dificuldades, uma minoria não se adaptou, retirando-se do processo. Os trabalhos estão ganhando forma e profundidade, o repertório gestual, intencional e espacial está ficando mais claro. (TEIXEIRA, 2015).

O *Capítulo III: TRANSPIRAR, QUEIMAR, DEVORAR!* foi publicado em 8 de junho. O vídeo deste capítulo expressa alguns conflitos experienciados durante o processo sobre frequência, requisito da organização. Outro conflito foi que, como já citado, diante da proposta de trabalhar quatro dramaturgias, Thiago considerou que o melhor seria reduzir para

⁶⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=bX9mJ4xAuhE>. Acesso em julho de 2017.

⁷⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mtbgmej8BDY>

três textos. Sua proposição era retirar a obra de Nelson Rodrigues, o que gerou descontentamento de alguns artistas, fato que se refletiu ao longo do trabalho. Exemplifico o capítulo fazendo uso da escrita de Evan no *Blog*⁷¹:

A terceira semana adentra com gosto de pimenta. Seja em pó, cápsula, “in natura”, molho, tempero, madura, verde, ardosa ou no mais sutil sabor, o fato é que essa iguaria dá outro aroma e paladar a qualquer criação, há quem não goste, mas ela indiscutivelmente não passa despercebida.

Este fruto picante pode gerar certos desconfortos, nos fazendo salivar, transpirar, queimar em si, até nos conduzir a um sedutor banquete, que merece ser devorado. Thiago, no primeiro encontro de mais uma semana de trabalho, pingou algumas gotinhas de malagueta em nossa receita criativa – tipo muito utilizado na culinária brasileira e, se analisarmos numa escala de zero a dez o seu grau de ardor, consolidasse com nota nove – foi o tamanho da ardência que ele pôs após analisar o processo artístico até então. O diretor expôs aos *criadores* a angústia do caminho percorrido até o presente momento em torno da obra de Nelson Rodrigues e propôs uma reflexão. Na sua opinião era preciso cortar essa rama; podar o projeto.

A problemática posta gerou certo rebu na turma, onde discussões e algumas discordâncias foram surgindo, a recepção pela retirada de uma das obras foi como dedo-de-moça nos olhos, tabasco na língua e cumari no nariz, tudo sem solução de água e açúcar para refrescar. Na roda de conversa o “corte” para uns soou, a priori, como fraqueza, falta de confiança, para outros já era sabido que essa atitude iria acontecer, estava com os dias contados. É bem certo que conceber quatro obras em seis semanas, mesmo que seja somente cenas curtas de cada, seria de extrema complexidade. No primeiro capítulo *START* afirmei que esse é um projeto “cênico, ritualístico e pretensioso”, quando salientei a pretensão quis falar sobre o tempo que não está a nosso favor, mas todos apostaram, com dúvidas ou não, seguimos em frente. (TEIXEIRA, 2015).

O *Capítulo IV: PAPANUDA, RUDA, RUDA, RUDA* dialoga com o vídeo divulgado no Youtube⁷², que exemplifica a pesquisa e manejo da obra *Drácula*, imbuída de sons de treinamentos vocais que remetem a ritos sagrados e ao macabro. O capítulo contém ainda fotos e depoimentos dos criadores.

Paparuda ruda ruda ruda é o trecho de um cântico romeno, que faz saudação à *Paparuda*, deusa da chuva. O canto pode ser seguido de uma dança no intuito de evocar dias chuvosos para se ter uma boa colheita. Este jogo ritualístico está em nossa pesquisa criativa como proposta cênica, mas não se define apenas como um quadro de cena em meio às camadas e efusão de um processo colaborativo.

Volta e meia, nos intervalos das performances cênicas, me pego cantando ou escuto alguém cantar a sedutora cantiga, que reverbera bons fluidos e de maneira indireta, acredito eu, nos ajuda a aguar o aparente e necessário semiárido que foi a nossa ‘apimentada’ terceira semana. (TEIXEIRA, 2015).

E o último, o *Capítulo V: Terra à Vista*, traz um vídeo demonstrativo de elementos já componentes do resultado final do processo. O capítulo expressa o tom de resultado da experimentação e das trocas realizadas ao longo do trabalho. Evan reflete sobre o fechamento do trabalho: “Estamos chegando ao fim da intensa jornada, já não há mais o luxo de pular fora do navio; nesse transatlântico criativo, todos fazem a diferença para continuarmos com as

⁷¹ criadoresemcena.wordpress.com

⁷² <https://www.youtube.com/watch?v=bHkd1jzkxWQ>

âncoras alçadas e flutuarmos nesse mar artístico.” (TEIXEIRA, 2015).

O produtor esteve à frente do gerenciamento do espaço virtual, contudo, todos os criadores foram convidados a participar das postagens no *blog*. O convite, a meu ver, é uma ferramenta de estímulo à externalização do processo em caráter individual. O processo usou de literatura, leitura, poesia, música, jogos teatrais e muitos outros pontos que, inevitavelmente, se envolveriam com a subjetividade dos criadores. A fim de exemplificar minha fala sobre a participação dos envolvidos no processo, cito o depoimento escrito pela artista Sarah Jorge:

Escuro. Corpo. Visões fora de foco. Medo e a insegurança caminham repletos de satisfação pelo encanto de criar. Eu pensei que sabia por onde andar. Mas estava cega. Senti que “agora falta pouco para o acaso.” O brilhante acaso que acontece no buraco estranho que vive entre medo e o encanto, entre a beleza e o estranho, entre o prazer e a dor, talvez seja mesmo a fenda que se concentra no interior da criação. Que eu nem sei onde é. Será que é possível saber onde cabe a criação? Será que é possível dizer o caminho? “A luz do sol reflete sobre a neve, como um grande manto amarelo.” Que neve? Não paramos de subir, subir, subir... E encontrar, encontrar, encontrar... e nos perder. Todo dia. Vigor, suor, toque e sons. Como encontrar os sons e os tons que moram na floresta da escuridão? Onde estão as noivas? Onde ele está? Quem são essas pessoas? É tudo tão selvagem e pegajoso, “como se aqui fosse o fim do mundo.”

Para o acaso, os deuses, as bruxas, os vampiros e o homens sempre abrem os caminhos.

assim pensei... (Depoimento de Sarah Jorge, 2015).

A atriz e criadora, na ocasião, fez parte do trabalho junto ao texto *Drácula*. Sua fala expressa temas que, a meu ver, relacionavam-se a sua personagem ora sombria, presa na escuridão, ora cheia de volúpia. No encanto e no medo de ser uma das noivas do personagem principal. Ela expressa, ainda, seu diálogo interior com as diversas linguagens trabalhadas no processo.

Os depoimentos dos criadores expressam uma relação de intimidade travada junto ao texto, proporcionando algo único que se materializou em palavra. Como exemplo cito um trecho do *blog* escrito pelo criador Raphael Baldaya, no qual o artista descreve sua relação com a poesia do conto de Guimarães Rosa.

Bubuiando nesse rio à procura da terceira margem. Sem talento para poeta procurando nas palavras de Guimarães e dentro de mim essa tororoma de sentimentos e sensações. Observando a paisagem de longe e tentando trazê-la para perto. É tão difícil e ao mesmo tempo tão prazeroso ser-se poeta sem ser. Ser rio, correr em direção a essa terceira margem. É tão doloroso o destino. É se encontrar no rio sem margens, sem vida. É despencar de qualquer correnteza sem medo. É o medo o inimigo da canoa. É o medo do inferno. Do purgatório. Nessa paisagem que me esqueço que existe medo. Nessa paisagem escura e sombria que esqueço que a terceira margem do rio na realidade não existe. Que a terceira margem só existe em mim. Que a terceira margem sou eu, somos nós. E que nela, o medo, a dor, o sofrimento não existem. Só existe uma liberdade muito grande, uma liberdade que talvez desconheça, mas que remando nessa canoa... (Depoimento de Raphael Baldaya, 2015).

O artista demonstra a busca por significação que culmina na conclusão “Que a terceira margem só existe em mim. Que a terceira margem sou eu, somos nós.” (BALDAYA, 2015). O trecho expressa a intimidade do encontro do criador com a obra de Guimarães, que nos captura ora enquanto observadores de uma margem, ora quanto seres criadores desta.

No depoimento da criadora Fátima Muniz, podemos encontrar uma escrita criativa em relação ao personagem e ao emaranhado subjetivo da atriz junto ao processo de ser/não ser personagem. Nele destaco o aspecto da criação artística sobre sua experiência junto ao trato literário e teatral, em que a atriz parece criar algo à parte do processo. Sua narração parece viva diante da experiência daquele momento.

Meu corpo dói, mas não vou desapontá-lo. Perdi minha voz te chamando, e gritei tanto que não me sobrou palavra alguma, apenas seus vultos, seus ecos. Vão tão longe te buscar, mas não, não me preocupo mais se meus olhos não te veem. Por que há tanta negação aqui? Nessas palavras borradas de azul de tinta de desassossego, desejo o que pena a existir. Agora meu corpo dói, meu ombro direito, meu ombro direito... Meu desejo mergulha no sal da água que sai dos meus olhos, se desmancha no garrancho dessa letra mal escrita nesse caderno que ninguém lerá... Não há fugas para quem quer ficar, não é mesmo? E se partir fosse sonho, não haveria um só cristão querendo a realidade. Eu me contradisse? Que importa! Só há sombras e silêncio nesse lugar, nesse não-lugar dessa pouca existência que ensaia arranhões em meu peito. Como uma pirâmide com um buraco no meio; oca. Louca, diria meu ínfimo moralismo que me visita toda noite depois que me ponho a dormir e a sonhar, e a desejar o sonho e a sonhar que desejo. É tanta sutileza que poderia comer todo o ar ao meu redor, colocá-lo para dentro de mim, enquanto escuto qualquer música ao fundo, ou seriam pratos se quebrando? Com todo o ar dentro de mim, até me dissolver nele, até explodir nele, engolir todo o vazio e mastigar as suas vísceras, serei um buraco negro, uma curva no tempo. Deixo que a queda me diga do que é feito o chão. E mesmo assim, prefiro que chova, e ser o pingo que cai em obediência à gravidade, e se espatifa em mil cristais que ninguém verá. Enquanto escrevo, enquanto releio e sinto o tempo parado, a gotejar. Quando parar? Quando parar o que não se move? Por quanto tempo ainda será quando? (Depoimento de Fátima Muniz, 2015).

Fátima narra uma trajetória física de dor e de busca por algo ou alguém. Percebo em suas palavras um emaranhado discursivo entre o processo artístico e traços pessoais da artista. Nos depoimentos, o encontro entre as obras e as mobilizações subjetivas diante delas é transformado em poesia e escrita. Sua fala é um exemplo de que no *blog*, a literatura lida, trabalhada junto ao teatro, passou a produzir mais literatura nas mãos dos criadores que envolveram-se a tal ponto com as obras e com o encontro daquele momento que criaram palavra e gesto resultando na cena final: o espetáculo *À Margem - Os deuses reticentes* e no *blog* <https://criadoresemcena.wordpress.com/tag/para-o-inesperado-os-deuses-sempre-abrem-os-caminhos/>. O último, nem sempre considerado em seu cunho artístico-literário como um produto da criação teatral e reconhecido diante de sua potência literária, consolidou-se como um dos espaços de efetivação da criação e presentificou o percurso em seus diversos

meandros, compartilhando de forma atemporal a experiência ainda disponível de ser lida e rememorada pelo meio virtual.

Após a investigação das formas de ocorrência do operador Pesquisa, passamos, então, à reflexão dos demais operadores a serem relacionados ao processo. Na sequência, refletiremos o conceito de colaboração e buscaremos descrever como ele se deu na criação do coletivo.

6 COLABORAÇÃO

A criação de forma conjunta ou colaborativa é considerada aspecto frequente no fazer teatral na atualidade. Com o objetivo de discutir o aspecto da colaboração no processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, busco identificar elementos, no percurso e no registro ocorrido no *blog*⁷³, que o relacione a tal método de criação. O tema foi um dos assuntos que se sobressaíram nas entrevistas coletadas sobre a criação e o método de trabalho. Almejo, a partir da identificação dos elementos, discutir o operador, considerando o relatos dos envolvidos.

Ao longo do escrito, utilizo a reflexão de alguns autores que pensam esse aspecto em relação a determinados grupos e coletivos teatrais, como o texto já citado de Flávio Desgranges sobre a análise do processo criativo do espetáculo *Pretérito Imperfeito* da Cia Teatro Documentário (2017) e os escritos de Antônio Araújo⁷⁴ sobre a criação dentro do grupo Teatro da Vertigem (2006, 2008, 2009). Além destes, busco referências que refletem a colaboração dentro de contextos educacionais, como é o caso do processo por nós investigado. Neste viés, reflito os apontamentos de Jean Carlos Gonçalves⁷⁵ (2012) sobre a realidade da colaboração em montagens universitárias, de Robson Carlos Haderchpek⁷⁶ (2009) quando, em seu doutoramento, reflete sua prática junto a disciplinas de direção⁷⁷ e de Vicente Concilio⁷⁸ (2016) na obra *BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht*, na qual analisa o processo de criação ocorrido na disciplina de montagem ministrada pelo autor.

Neste sentido, buscarei, a seguir, descrever alguns elementos que afirmam o objetivo de criação em coletivo idealizado na ocasião do *Criadores em Cena*:

O primeiro deles é o anúncio do processo artístico divulgado no *site* da Escola Porto Iracema das Artes na chamada para o processo seletivo. O anúncio prenunciava um processo ousado e coletivo a ser realizado no espaço. A chamada foi escrita pelo diretor, Thiago Arrais, da seguinte forma:

⁷³<https://criadoresemcena.wordpress.com/tag/para-o-inesperado-os-deuses-sempre-abrem-os-caminhos/>

⁷⁴Doutor em artes, encenador e professor da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo- ECA-USP.

⁷⁵Diretor teatral e Professor da Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal do Paraná – UFPR.

⁷⁶Coordenador e Professor do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Norte- UFRN.

⁷⁷disciplina de Direção no Curso de Graduação em Artes Cênicas do Centro Universitário Barão de Mauá - Ribeirão Preto

⁷⁸Coordenador do Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina- DAC-UDESC e Professor do Programa de Pós Graduação em Teatro- PPGT- UDESC.

Para o inesperado os deuses sempre abrem o caminho.

O diretor teatral **Thiago Arrais** propõe a criação inesperada, despida de pré-juízos e aberta aos estímulos e encontros que esculpem o desejo de invenção. Este caminhar de seis semanas pelo imprevisível da criação poderia ter muitos nomes: pois está no infinito de combinações da sua natureza. Este é um retrato movente do artista que não se sabe artista, palavra, de resto como todas, externa a seu instinto essencial de criação. Parafraseando Fernando Pessoa, nome entre todos os nomes de artistas, a arte o se acha apenas na retina de quem a vê, mas nos escaninhos misteriosos, fisiológicos, mentais de quem a produz: num processo fluido, paciente, doloroso, como o sangue que corre no rio tortuoso do corpo. A criação como enfrentamento deste rio. A poesia como energia despontada pelo lapso, a queda, o salto do rio do corpo: que, em que pesem seus muitos braços e crises abissais, não se esgota, corre, escorre seu curso. Neste – per – curso coletivo que entende a criação como necessariamente transformadora de quem o atravessa, tendo por partida o teatro e sua associação com outros meios de arte como a música e o texto escrito, como a terceira margem de um rio para o desconhecido que é si próprio. (grifos da publicação, *site oficial*⁷⁹).

O título do anúncio “Para o inesperado os deuses sempre abrem os caminhos” foi uma das citações em que o diretor descreve o processo criativo em relação ao inesperado. O inesperado que, ao final da citação, ele descreve ser o próprio sujeito implicado no processo, aproximando o processo do objetivo geral de nossa investigação: a experiência dos sujeitos envolvidos no ato criativo. Uma experiência que é particular e sensível.

O anúncio expressa o processo como um “per-curso coletivo que entende a criação como necessariamente transformadora de quem o atravessa”. É possível inferir que havia o anseio por encontrar, no próprio processo, os caminhos a serem percorridos para alcançar a construção coletiva da obra. Em adição, há o entendimento de que a criação coletiva estaria “aberta a estímulos e encontros que esculpem o desejo de invenções”, nas palavras do diretor, sugerindo que o formato e a metodologia não estavam rigidamente preestabelecidos.

Já no *blog*, criado para registrar o processo, o *Capítulo I: START* abre o espaço virtual com um texto escrito pelo produtor Evan Teixeira. Nele, é descrito o primeiro encontro do grupo, momento em que alguns dos primeiros acordos organizacionais e criativos foram estabelecidos, como frequência, tempo de duração do processo e obras a serem utilizadas. O texto do capítulo reforça a ânsia por um trabalho coletivo. Devido à ampla extensão do escrito, cito abaixo alguns fragmentos que exemplificam a intenção:

O critério de seleção para esse processo criativo e, *sobretudo colaborativo*, foi dado a partir das características de multiplicidade artística conferidas por cada participante à elaboração dos trabalhos. A ideia é que os integrantes possam envolver-se sob diferentes perspectivas em todos os processos criativos. Da seguinte maneira: serão montados quatro trabalhos cênicos distintos referentes às obras dramáticas citadas, cada uma com seus respectivos *criadores*, porém aquele que exerce função de ator/atriz em um trabalho executará outra função em outro. Por ex: assistente de direção, iluminador, figurinista, etc. Deste modo, todos se relacionam com todas as obras e exercitam ou mesmo descobrem outras formas de estar

⁷⁹<http://www.portoiracemadasartes.org.br/processo-seletivo-criadores-em-cena-2/>. Acesso em 13.03.2018.

presente, acentuando o artista múltiplo estimulado por Thiago, e, além disso, demonstrando o princípio do fazer teatro, que é um ato absolutamente *cooperativo*.
 [...]

 Sim, estamos em um processo frutífero *colaborativo*!
 (TEIXEIRA, 2015; grifos nossos).

As citações reforçam a proposta de criação onde os vários componentes do processo participariam ativamente da construção do texto cênico. O autor e encenador Antônio Araújo (2006, 2008) descreve que a colaboração tem estreita relação com a pesquisa realizada pelo grupo de criação, isto é, “o processo de colaboração tem afinidade ao tópico Pesquisa, a meu ver ele inclui este.” (p.131). Assim, as funções artísticas podem cooperar entre si com sugestões de criação e investigação cênica, num processo de integração de diversas pesquisas individuais e coletivas. O autor, ao refletir o processo de criação do espetáculo *O Paraíso Perdido* no grupo por ele dirigido, Teatro da Vertigem, define o processo colaborativo da seguinte forma:

Tal dinâmica, se fôssemos defini-la sucintamente, constitui-se numa metodologia de criação em que todos os integrantes, a partir de suas funções artísticas específicas, têm igual espaço propositivo, trabalhando sem hierarquias– ou com hierarquias móveis, a depender do momento do processo – e produzindo uma obra cuja autoria é compartilhada por todos. (ARAÚJO, 2006, p.127).

Antônio Araújo (2006) define o processo colaborativo como uma metodologia de criação na qual as funções artísticas são previamente acordadas quanto às suas execuções, sem perda de suas autonomias e sob níveis de hierarquia móveis. Ele descreve que tal metodologia é fruto direto da criação coletiva das décadas de 60 e 70 onde, em busca de uma participação ampliada, os membros do grupo exploravam todos os papéis relacionados à cena para depois de um período de latência estabelecerem-se as funções, podendo haver inclusive, mobilidade de funções. Neste último caso, a autoria final e individual deve estar sob decisão da vontade grupal.

Na perspectiva em colaboração as especialidades técnicas são asseguradas, por exemplo, o profissional da iluminação está no comando das decisões sobre tal área, o que não impede, por exemplo, que um ator exerça uma função externa a atuação. Na colaboração os níveis de tensionamento quanto à autoria são levados aos extremos e é buscado o maior volume de debate e diálogo possível, numa dinâmica de negociações que possibilite a igualdade das vozes dos integrantes da criação. Assim, pode haver cooperação nas funções, mas há, na criação colaborativa, a palavra final de um responsável. Utilizo a citação abaixo para exemplificar o que o autor entende por cooperação sem perda do espaço de autonomia das funções:

o ator traz elementos para o cenógrafo que, por sua vez, propõe sugestões para o iluminador, e este para o diretor, numa contaminação freqüente. Portanto, cumpre falar de uma encenação em processo, de uma cenografia em processo, de uma sonoplastia em processo e assim por diante, com todos esses desenvolvimentos juntos compondo o que chamamos de processo colaborativo. (ARAÚJO, 2006, p. 131).

Na colaboração dentre os ideais a serem conquistados, está a ampliação da reflexão crítica sobre as escolhas estéticas e os posicionamentos ideológicos na criação teatral, pois todos os envolvidos são convocados e estimulados a produzir conhecimento crítico sobre o fazer criativo e os elementos utilizados. O estímulo à cooperação promove, ainda, a mobilidade entre as hierarquias dentro do grupo, ocasionando um obra de autoria coletiva. Considerando as particularidades pensadas por Araújo (2006, 2008) sobre seu objeto de investigação, o Teatro da Vertigem, temos que o processo colaborativo se iniciou numa perspectiva tripartida, trazendo para o centro da criação atores, dramaturgo e diretor, como um triângulo nuclear que ia, no decorrer do processo, integrando demais funções e profissionais.

Sobre a frequente utilização dessa metodologia nos processos de criação contemporâneos, Flávio Desgranges (2017) argumenta que ela expressa uma frequente “desarticulação estética” (p.37) nas cenas recentes, resultado das várias vozes que estruturam e participam da elaboração do processo de criação. O autor pensa o trabalho como um conjunto de investigação na construção da escrita teatral, que não se resume e nem obedece apenas ao texto escrito, mas “se constitui como um *texto geral* que se apropria de variados registros linguísticos, utilizados sob uma perspectiva eminentemente teatral” (p.36). A colaboração se dá, segundo o autor, na busca por um processo de criação que envolva diversas pesquisas pessoais dos membros selecionados. Desgranges (2017) entende que, atualmente, pode-se constatar que os artistas que compõem os coletivos possuem, via de regra, pesquisas particulares movida por seus desejos pessoais, que muitas vezes se aliam a outras no ato coletivo de criação.

De forma diversa a das práticas investigadas pelos autores Araújo (2006, 2008), na investigação do grupo Teatro da Vertigem, e Desgranges (2017) sobre a Cia Teatro Documentário, na proposta da Escola Porto existia a expectativa de que houvesse fruição criativa em um coletivo de artistas sem anterior convivência de trabalho criativo, numa experiência temporária e intensiva, envolvendo os artistas inscritos, o condutor e o grupo de apoio composto pelo produtor Evan Teixeira e o músico Vitor Colares.

Diante do desafio, o condutor afirma, em entrevista cedida, que o Curso foi “em busca do inesperado”, pois não se sabia de antemão as questões que a criação interpelaria aos

envolvidos, na medida em que estas se dariam no inesperado do ato criativo, ao longo do percurso.

Insisto: havia nesse formato de percurso um olhar para mim e um olhar para o outro, a partir de um certo ponto zero: não só eu não havia trabalhado com a maior parte dos artistas selecionados, como, à parte isso, estávamos a começar algo novo para todos, uma espécie de pedagogia da subjetividade, do ir mostrar-se a partir de um certo ponto zero, curiosos, instigados, mas com o chão de saber que era um encontro desejado, e que nos esperava o inesperado. (ARRAIS, 2017).

Objetivando otimizar o trabalho, tendo em vista o período de seis semanas para sua execução, houve divisão de equipes contemplando as seguintes especificidades: iluminação, produção, dramaturgia, auxiliar de direção, sonoplastia, preparação de elenco e figurino; estas se formaram no sentido de ampliar o espectro de contribuições no processo. Citamos no tópico anterior alguns integrantes e trabalhos dessas comissões ao descrever a criação e as cenas junto às obras: na fala de Gabrielle Gomes a sua participação na execução da iluminação feita com lanternas na cena da *Terceira Margem*, a adaptação do texto da obra *Drácula* realizada por Adrian Cartapácio, a produção a cargo de Evan Teixeira e a coordenação da sonoplastia realizada pelo músico Vitor Colares.

A divisão de comissões de trabalho é uma das características frequentemente encontradas no modo de criação em colaboração. As funções podem ser executadas e idealizadas por um grupo ou por um indivíduo, contudo, ela decorre de sugestões e colaboração de mais membros ao longo do processo, cabendo ao responsável ou aos responsáveis a decisão final da referida função. O trabalho de criação decorrente de comissões de trabalho é um dos assuntos esmiuçados por Vicente Concilio na obra *BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht* (2016). Seu escrito se refere ao trabalho de direção, por ele desenvolvido, ao longo da disciplina de Montagem Cênica junto ao Departamento de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 2008. Por meio da exposição do autor, percebemos que a divisão de comissões de trabalho pretendia comportar expectativas e interesses dos envolvidos. A tarefa era mediada por “constantes negociações entre os princípios pessoais e as opiniões de outros integrantes, o embate entre visões de mundo e as prioridades distintas, que nem sempre eram simples de entrar em consenso” (p.190-191).

O processo *BadenBaden* (2008) pode ser aproximado do *Criadores em Cena* pelo fato de ambos terem ocorrido em ambiente educacional onde, muitas vezes, os artistas envolvidos não são especialistas nas áreas em que se propõem a colaborar, pois estão em formação, seja inicial, intermediária ou avançada. Assim, considerando o currículo em formação dos

envolvidos, algumas vezes o projeto de luz necessita de um acompanhamento de profissional externo, bem como pode acontecer com o cenário, a sonoplastia. Outra alternativa seria o condutor acumular funções ou deixar a cargo das comissões.

Na coleta de depoimentos do processo *Criadores em Cena*, observamos que os estudantes/artistas descrevem opiniões divergentes no que diz respeito à organização e divisão das hierarquias ou vozes na criação. Apesar de ter havido divisão de grupos de trabalho, alguns dos depoimentos deixam claro que o condutor possuía nível diferenciado de decisão quanto aos rumos que o processo criativo pedagógico tomaria, ficando a seu critério a decisão final sobre diversas funções artísticas, como iluminação, e escolhas pelas inclusões de pesquisas individuais. Tal fato reverberou nas entrevistas como elemento de insatisfação para alguns. Outros descrevem o fato como oportunidade de emitir posicionamento por parte dos artistas ao longo processo.

Um dos pontos de reflexão levantados nos depoimentos reflete as divergências e os questionamentos que surgiram já levando em consideração o nome da proposta definido pela direção da Escola Porto, o título “Criadores”. O nome do projeto gerou certa expectativa diante da promoção de colaboração igualitária, ou quase, entre os participantes selecionados e o condutor do processo, como descreve a artista Sarah Jorge:

O Thiago tinha uma ideia do que ía acontecer. Não que ele não deveria ter, mas é que você pressupõe “Criadores em Cena”, vários artistas, todos vão falar sobre aquilo. Tem todos esses processos que eu acreditava que iam ser e que foi o que me chamou pra participar do Curso. Ele já tinha em mente quem ia fazer personagem tal, quem ia fazer o quê. Tinha ideias pré-concebidas. Ok, começou o processo. Não deixamos de ir. E os artistas se colocaram. Mas era uma visão de um diretor mais tradicional mesmo. Ele quem dirigia e não era “Criadores em Cena”, éramos atores que apenas contribuem para o processo. Teve um período do processo que eu fiquei meio chateada com essa falta de abertura pra gente se colocar, mas depois o processo correu e as coisas aconteceram. Foi conversado isso com ele durante o processo e ele permitiu e percebeu algumas coisas. (JORGE, 2017).

Houve, por parte dos artistas, uma busca por diálogo e exposição de insatisfações; busca necessária, de acordo com Araújo (2006), na medida em que o ideal na formação de comissões é que a síntese final de determinada função esteja subordinada à pessoa ou ao grupo responsável e não por todos os componentes do grupo (que podem fazer sugestões a qualquer momento), e nem por um indivíduo no gerenciamento de todas as comissões. A decisão deve ser tomada diante do acordo estabelecido previamente pelo grupo na definição ou decisão de quem é responsável por determinada função (grupo ou indivíduo).

Araújo (2009) argumenta que a via de confrontos, diálogos e negociações é necessária para a colaboração. Isso auxilia a construção do grupo enquanto coletividade e também

individualidades. Diante de sua experiência na busca por desenvolver práticas em colaboração, o diretor afirma que, mesmo que esta via tome um tempo e que afete o processo, ela não deve ser minimizada. Devem existir debates e conversas sobre as questões sobressalentes até que haja algum tipo de conformidade quanto à superação ou acordo entre os envolvidos. Como bem define o autor sobre a definição de responsabilização das funções artísticas e quanto a flutuação entre coordenação-subordinação: “É que tais definições não ‘caem de paraquedas’” (grifo do autor, p. 50-51).

No *Criadores*, como em vários processos que se desdobram em contextos educacionais, ao considerar que nem sempre lidamos com profissionais especializados em determinada função, caberá ao grupo entrar em acordos a fim de minimizar crises ao longo do processo. A artista Fátima Muniz descreve:

O processo foi um pouco contraditório do que a gente esperava. A proposta de a gente se sentir mais autônomo, mais criador...Mas a gente tinha muitas conversas também. E a gente falava “olha, a gente não tá se sentindo participante, estamos nos sentindo dependentes, não estamos co-criando”. A gente se sentia muito na mão de um diretor. Foi quando surgiu algumas propostas também de pessoas fazerem os aquecimentos. Lembro que a Michelle trazia o lance dos quatro elementos. A Maria Eliz trouxe um exercício da palavra com a voz. E a gente começou a se sentir mais colaborativo. (MUNIZ, 2017).

As falas dos artistas envolvidos expressam diversidade e descrevem o processo artístico-pedagógico em sua complexidade e trajetória temporal, pois houve um início permeado de determinadas expectativas, seguido por um período de contestação destas e consequente busca por diálogo e adaptação. É perceptível a busca por diálogo ao longo do curso, havendo a busca por acordo diante das assertivas definidas pelo diretor e de suas expectativas. Mais uma vez, foi possível perceber uma polifonia de opiniões diante destes momentos em busca de adaptação, como veremos nas citações abaixo. Na primeira, o artista Raí Santorini⁸⁰, que desempenhou, ao longo do processo, trabalhos junto à iluminação, porém, ele aborda que sua expectativa era experimentar outros papéis na construção da escrita teatral, como o de ator.

Esses dois meses... foram dois meses bem interessantes. Eu repetiria tudo de novo. A gente tem sim algumas críticas. O próprio nome de “Criadores” porque de fato já remete a uma encenação colaborativa e a proposta que o Thiago chegou já era bem específica. Eu acho que o diretor tem que dar um norte sim, mas ao longo do processo nós não tivemos tanto espaço de criação. A não ser coisas técnicas, por exemplo, eu fiquei à frente da iluminação, pois já tenho experiência com isso. Apesar do meu desejo dentro do processo de trabalhar como ator. Dramaturgicamente eu e outras pessoas sentimos falta disso. O ator que é encenador, que pensa junto, que cria junto... Acho que não tinha tanta abertura. (SANTORINI, 2017).

⁸⁰ Ator, iluminador, professor e estudantes de Artes Cênicas do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Estado do Ceará- IFCE

Já na fala do participante Pádua Oliveira⁸¹, percebemos outro ponto de vista em relação às suas expectativas iniciais e em relação à sua experiência ao longo do *Criadores*:

Eu creio que alguns amigos gostam de trabalhar com ele pela liberdade de criar junto com ele. As coisas vão fluindo, vão entrando no processo. A gente tem sempre essa liberdade com ele. Ao meu ver o processo foi muito liberto. (OLIVEIRA, 2017).

Pádua é ator e figurinista e descreve sua experiência como ampla no processo. Ele relata ter participado da pesquisa do texto *Drácula* e da construção de adereços. Para ele, a escrita do texto cênico, naquela ocasião, poderia ser definida como dentro de um espectro de liberdade de criação, com ampla colaboração. Em conformidade à fala de Oliveira, o artista Rafael Nogueira (Nog)⁸² também relata que houve um somatório de contribuições:

O trabalho dele é muito todos juntos, tem a contribuição de cada um e vai somando e vira uma coisa muito maior do que se fosse um artista. E é voltado muito para pesquisa, começa no texto, nas gravuras e vai para experimentação. Era o objetivo do *Criadores*, promover um encontro de artistas para ver o que acontece. (NOG, 2017).

Quanto aos desafios inerentes à proposição de criação em coletivo, a atriz e bailarina Fátima Muniz defende que as discordâncias no processo podem estar relacionadas ao número de envolvidos no trabalho. Muniz ressalta que houve busca por dialogar sobre as insatisfações e que houve muita conversa em grupo ao longo do percurso. Na fala da estudante/artista percebe-se um movimento de aprendizado mobilizador por parte dos artistas inscritos e do condutor diante da pressão/expectativa dos demais componentes do percurso na busca por aumentar as vozes na construção do texto geral.

Dentro desse panorama geral eu vejo que esse “criadores em cena” foi se constituindo com o processo. Não foi um lance de primeira. Acho que nem o Thiago entendeu direito. Só depois das conversas que ele foi entendendo e a gente foi podendo colaborar mais com o processo.(MUNIZ, 2017).

Refletimos que a polifonia expressa nos depoimentos em relação ao aspecto da colaboração pode expressar pontos de vista diferentes de trabalho em colaboração devido a experiências anteriores. Ao nos debruçarmos em estudo no *blog* criado para o processo foi possível observar que havia uma proposta de colaboração. Nele é possível perceber o condutor como figura central na definição de limites entre liberdade e participação partilhada. Porém, de acordo com o *blog*, esta se constituiria ao longo do processo, pois o diretor estaria fazendo uma espécie de observação do grupo ao realizar o que o produtor Evan Teixeira chama de “mapeamento”. Podemos observar essa questão em um fragmento do *blog* escrito

⁸¹ Ator e figurinista.

⁸² Ator e performer de teatro e cinema.

pelo produtor, no *Capítulo II: O Mergulho*.

A maneira como Thiago trabalha não seria a mais convencional, ele não é daqueles diretores que sempre propõe antes do início do ensaio aquecimentos e alongamentos ou jogos de expressividades, não por se opor a esses dispositivos, mas prefere dialogar com a parceria dos saberes, deixando que a equipe se coloque e mostre as suas melhores características, seja em qual campo for, assim vão surgindo frentes a se identificarem com cada função específica do trabalho, como: preparador de ator, iluminador, figurinista, etc. Deste modo, naturalmente o mapeamento desses lugares vai acontecendo.

A colaboração de cada criador na construção das obras cênicas parte de suas respectivas potencialidades, e sobretudo, do desejo singular de se posicionar, colocar em jogo um pensamento artístico e individual nesta produção teatral.

O diretor tem suas ideias para cada peça, mas não são pensamentos fechados. A cada dia de ensaio proposições novas são trazidas por ele ou pelo grupo. Neste projeto que tem como um dos aspectos norteadores a multiplicidade artística, os integrantes devem perceber a necessidade de reflexões processuais dentro e fora da sala de ensaio tendo como disparador o diálogo entre os diversos *criadores* do processo artístico, como também, movidos pelo *desejo de fazer*, apostar nas redescobertas de si mesmo, lançando mão para o novo, mergulhando em outros lugares da criação.

Esses últimos quatro dias foram bem contundentes, alguns *criadores* tiveram fácil compreensão dessa linha de pensamento, outros mais dificuldades, uma minoria não se adaptou, retirando-se do processo. (TEIXEIRA, 2015).

Algumas frases e palavras do produtor podem ser destacadas no auxílio à compreensão da proposta de colaboração que estava a ser lançada como “naturalmente o mapeamento desses lugares vai acontecendo” e que este mapeamento se daria na observação do diretor das potencialidades dos estudantes/artistas envolvidos, o que sugere a responsabilidade do condutor na tomada de decisões. De forma complementar, a fala do produtor reflete a luta do grupo por diálogo e participação: “O diretor tem suas ideias para cada peça, mas não são pensamentos fechados”, na medida em que o grupo buscou se posicionar e conquistar um espaço artístico ao longo do percurso.

O professor e autor Jean Carlos Gonçalves (2012), no escrito *Processo colaborativo no teatro universitário: utopia? possibilidade?* relaciona experiências de montagem acadêmica com a perspectiva da prática teatral colaborativa. O autor utiliza como objeto de estudo a disciplina Prática de Montagem III do curso de Teatro-Interpretação da Universidade Regional de Blumenau- FURB. Gonçalves chama atenção para os impasses organizacionais que envolvem a possibilidade de ampliação de vozes característica ao ponto da colaboração ante a criação teatral em um contexto universitário, segundo ele:

a própria ementa da disciplina Prática de Montagem III aloca os alunos na função de atores e o professor na função de diretor do espetáculo. O processo colaborativo seria, assim, uma transgressão da formalização institucional da disciplina acadêmica? Pergunto ainda: poderíamos, pelos enunciados, dizer que o processo colaborativo realmente existiu nesta montagem teatral? (p. 171)

Ao analisar a experiência acadêmica, o autor ressalta os papéis sociais que o próprio

ambiente educacional sugere e solicita - o diretor como organizador e condutor do texto geral. O autor admite o distanciamento entre as práticas de formação e processos colaborativos desenvolvidos em coletivos artísticos teatrais. Contudo, ele ressalta que a busca por desenvolver a colaboração no referido ambiente é também uma “possibilidade de criação cênica que se diferencia de modelos educacionais já postos e instaurados”, na medida em que a criação não se dá “somente em uma prática teatral, mas em um aprendizado” (p. 170) de todos os sujeitos envolvidos.

O escrito de Gonçalves (2012) me auxilia a refletir as questões sociais e organizacionais que podem dificultar uma proposta de criação com mobilidade de hierarquias, pois, em especial, quem a conduz necessita estar disponível a abrir mão de uma certa assinatura artística em prol da inserção de pesquisas dos artistas envolvidos que possam lhe serem estranhas. Além disso, cito outras condicionantes organizacionais referentes ao *Criadores em Cena*: a formação de um grupo temporário sob a determinação de criação em seis semanas e com vinte artistas selecionados.

Penso que o processo tinha a proposta de uma assinatura do condutor em adição a um processo em coletivo. O manejo destas contradições estaria a cargo dele. Como previu Elisabete Jaguaribe, diretora de formação, o diretor “estaria numa situação de desconforto” (JAGUARIBE, 2017).

O diretor e professor Robson Haderchpek (2009) reflete sua própria prática como diretor teatral em sua tese de doutorado. Ele compara o processo de criação a um barco em viagem, onde, muitas vezes, os embarcados serão confrontados com intempéries e deverão ultrapassá-las para chegar novamente em terra firme. Neste barco, caberá ao condutor estar atento ao navegar, pois o processo pode ir em direções não previstas. Em vista disso, caberá a ele também conhecer, da melhor forma possível, sua tripulação:

Por isso é importante que este diretor considere as particularidades de sua tripulação e dos fenômenos climáticos que poderá enfrentar ao longo da viagem. Por exemplo, é imprescindível que ele conheça os seus marujos, que ele saiba por que tipo de mar eles já navegaram, o tipo de conhecimento que eles têm sobre a arte da navegação e quais deles nunca foram para alto mar. Numa tripulação às vezes pode-se ter um grupo muito heterogêneo. (p.20-21)

O autor (2009) ressalta que ao final dos desafios enfrentados em coletivo o processo resultará no aprendizado e na aproximação dos envolvidos com suas próprias questões diante da arte e da vida. A aventura ao mar transformará estudantes/artistas, condutor e demais envolvidos na criação que aceitarem a tarefa da continuidade do percurso e da conquista em ultrapassar aquela imensidão de mar aparentemente sem fim. Nas palavras do autor: “Mas

com certeza, após a aventura, todos aqueles que realmente se lançarem ao mar serão indivíduos mais próximos de si mesmos, tal como Odisseu na viagem homérica.” (p. 20).

As tensões dentro do processo colaborativo são inúmeras. Está na sua prática a compreensão e aprimoramento de seus mecanismos. Apontamos, então, junto aos tensionamentos descritos pelos envolvidos, alguns pontos que podem tê-los estimulado. A meu ver, dentro do processo houve uma busca por compreender o que exatamente estava a ser chamado de colaboração. Diante disso, ressalto que este e outros tipos de conversas devem ser estabelecidos no início do trabalho de criação, com o objetivo de clarificar limites e acordos de trabalho que podem se estender às relações interpessoais. A definição da proposta deve estar clara para condutor e artistas que integram o percurso, bem como entre organização promotora e condutor. Também, como defendido anteriormente, deve haver abertura para que estes acordos possam ser retomados ao longo do processo, possibilitando que insatisfações não sejam reprimidas e acumuladas.

Discorrer sobre o operador, me auxiliou no entendimento acerca da experiência como formação e a relevância desta como possibilidade de descoberta artística e pessoal para os envolvidos, mesmo como uma odisseia. Abraçando os percalços e o feliz encontro de aprimoramento, finalizo com a poética reflexão de Haderchpek (2009) sobre a criação aliada à perspectiva de formação do ator, no entanto eu amplio o panorama: formação do artista!

A tendência de um processo criativo voltado para a formação do ator é a imperfeição, mas talvez esta seja mais reveladora e mais interessante para o artista do que a dita perfeição, pois o imperfeito abre espaço para as dúvidas, para o erro e para o registro de um percurso, que deixa os rastros para serem seguidos e para serem desvendados. (HADERCHPEK, p.19, 2009).

7 PERFORMATIVIDADE

O último operador a ser aproximado de nosso objeto de estudo, o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, é o aspecto da performatividade, que vincula-se aos demais operadores anteriormente trabalhados (pesquisa e colaboração), pois dá-se diante das escolhas dos artistas envolvidos e suas pesquisas particulares integradas ao trabalho coletivo de criação. O tema é campo em desenvolvimento na cena contemporânea. Assim sendo, busco realizar um panorama geral de sua significação e as implicações para a cena atual, entendendo-o como campo mutável. Na sequência, há uma aproximação do processo criativo ocorrido na Escola Porto Iracema das Artes.

Os autores que nos auxiliam na descrição do operador são: Silvia Fernandes⁸³ (2010, 2011), Patrice Pavis⁸⁴ (2017), Flávio Desgranges (2017) e Josette Féral⁸⁵ (2009). Já nas reflexões seguintes, a fim de refletir acerca da relação entre ética e criação artística, consequência da coleta de dados, utilizamos os escritos de José Sanchez⁸⁶ (2012) e Jacques Rancière⁸⁷ (2012). Os desdobramentos desta reflexão sofreram acima de tudo influência do material subjetivo e mnêmico emergido nas entrevistas realizadas. A coleta ocorreu em setembro de 2017, passados dois anos do processo artístico-pedagógico, e não pôde contar com a participação de todos os envolvidos devido a diversos fatores como: mudança de domicílio, dificuldade de comunicação ou opção de não participação de alguns dos envolvidos (como descrito na Introdução deste trabalho). Dessa forma, a discussão visa refletir o processo ocorrido na Escola Porto, considerando que cada sujeito participante possui um ponto de vista único que não define a experiência total da criação coletiva.

Ao discorrer sobre o teatro contemporâneo, na obra *Teatralidades Contemporâneas*, a autora Silvia Fernandes (2010) argumenta que ele tem expressado, como uma constante, uma diminuição de fronteira entre as linguagens artísticas, como a dança, o cinema e as artes visuais. A autora defende a existência de uma crise de identidade entre as linguagens artísticas, que possibilita a emergência de territórios híbridos, ou seja, a expressão de um campo de integração das transformações ocorridas diante das inter-relações entre as artes.

Fernandes (2011) entende que um dos conceitos que ajuda a compreender essa

⁸³Dramaturga, professora da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo- ECA/USP.

⁸⁴Escritor e pesquisador. Foi professor de Estudos de Teatro na Universidade de Kent em Canterbury (Reino Unido), onde se aposentou no final do ano letivo 2015/16.

⁸⁵Professora do Departamento de Drama da Université du Québec à Montréal.

⁸⁶Professor e investigador em Artes Cênicas da Facultad de Bellas Artes de Cuenca (UCLM). Director do grupo de investigación ARTEA.

⁸⁷Filósofo francês, professor da European Graduate School de Saas-Fee e professor da Universidade Paris VIII.

produção heterogênea é o da performatividade, que se relaciona a um contexto histórico e social da arte teatral e demais linguagens, e não apenas à produção de grupos e artistas isolados. Para ela, o operador nos auxilia a conceituar e refletir um “desvio performativo do teatro”, refletindo a aproximação da cena teatral atual do campo da *performance*. Esta aproximação ocorreu por volta da década de 1960 e uma de suas principais características é a minimização da ideia de representação de um mundo ficcional que o público deveria estar para observar e interpretar. Neste sentido, o operador busca tratar da interferência do real na cena teatral, numa quebra de paradigma entre ficção e realidade.

Na obra *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*, Patrice Pavis (2017) descreve, em conformidade com o descrito por Fernandes, a virada performativa nas ciências humanas e nas experiências teatrais. O autor contextualiza a origem da palavra em três vertentes: Linguística (sob os estudos de John Langshaw Austin), Sociologia e Antropologia (nas pesquisas de Erwin Goffman e Milton Singer, respectivamente) e nos estudos culturais dos espetáculos (sob influência dos antropólogos Milton Singer e Victor Turner). Pavis (2017) resume que houve, a partir da década de 1970, uma conjugação de sentidos linguísticos e antropológicos que possibilita que a palavra possa ser aplicada de forma ampla e se relaciona a enunciação do aqui e agora. “Os domínios da performatividade têm extensão infinita, pois a performatividade torna-se quase sinônima de “pôr em prática”” (grifo do autor. p.230).

Sobre os modos de criação contemporâneos, Flávio Desgranges (2017) argumenta que a performatividade é a presença de elementos do presente no presente da criação teatral, no presente da ação artística. Ele descreve dois elementos desta integração que valem ser descritos: a interferência da realidade do espaço físico utilizado pelo grupo (particularidades da estrutura física, ruídos, história do local, dentre outros.) e o que ele chama de “ambiente interno dos criadores” (p. 51), em referência à presença corpórea e subjetiva dos artistas em jogo na ação e diante do espectador. Em relação a esses elementos do real, ambiente físico e ambiente interno, o autor defende:

Além do barulho do mundo ao redor, o processo criativo está marcado pelo som das entranhas, pelos ruídos que ressoam no corpo dos artistas e espectadores, e colaboram decisivamente para que o acontecimento se realize como *performance* e se efetive como um *encontro luminoso*.⁸⁸ (DESGRANGES, 2017, p.51)

Desse modo, diante das descrições acerca do operador, entendemos que há uma busca por contextualizar a atual cena em relação a uma ação que afirma seu lugar no presente, localizando a cena num campo de improviso e de construção contínua, influência do campo da *performance*, mas que se afirma como lugar de acontecimento teatral. Assim, o momento

⁸⁸grifos do autor.

da ação artística no “aqui e agora” é situado e, com isso, interfere no espaço e nos corpos dos envolvidos no ato da cena. A relação entre o teatro e a *performance* insere a cena atual num jogo entre a ação de mostrar e a presentificação; esse é um dos argumentos da estudiosa no assunto Josette Féral (2009). A autora chama de teatro performativo uma forma contemporânea de apropriação em que o teatro faz uso de características da *performance* e inscreve os seguintes elementos como característicos à cena:

(transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. [...] (FERAL, §1, p. 198, 2009).

Os elementos elencados pela autora para pensar uma *performance* cênica, em especial a quebra de ilusão e o confronto entre atuação e presentificação do ator em cena, podem ser aproximados à criação e a cena elaborada na ocasião do *Criadores em Cena*.

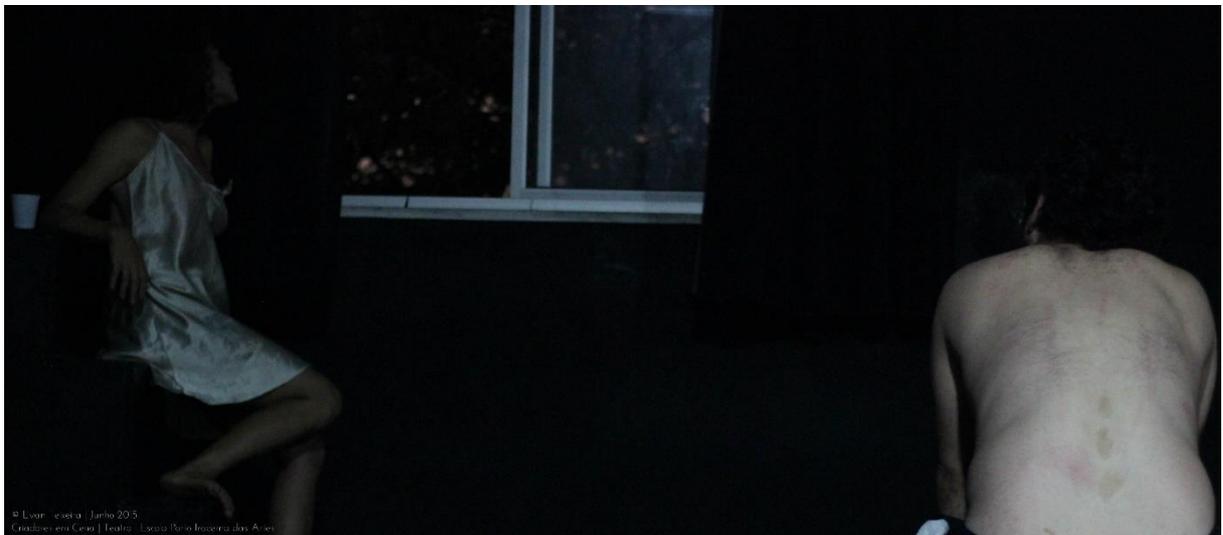
O processo conduzido por Thiago Arrais tinha como proposição da Escola Porto que a trajetória do condutor fosse um determinante no percurso criativo. No tópico 3 - O Processo *Criadores em Cena*, ao descrever a formação acadêmica e artística do diretor, abordo um pouco da influência do diretor Zé Celso em sua formação. Como espectadora e artista, elenco algumas características comuns ao trabalho dos dois diretores que podem ser relacionadas ao operador aqui descrito e às escolhas artísticas na condução do curso na Escola Porto, como a aproximação de temáticas ritualísticas na cena, a inserção do real do corpo do artista na ação teatral, a ocupação de espaços não convencionais e a reinvenção da utilização de espaços entendidos como próprios para o acontecimento espetacular e a busca por processos de criação realizados em coletivo.

Diante desta contextualização, enumero, a partir de agora, alguns pontos que fazem referência à performatividade no processo *Criadores em Cena* e que podem ser pensados dentro das características apontadas acima por Féral (2009). Como descrito no tópico Pesquisa, o coletivo subdividiu-se em grupos de trabalho objetivando a criação de três cenas a partir de três obras literárias. A descrição a seguir toma a cena e o processo como indissociáveis e deriva do meu olhar como produtora e como espectadora do exercício final.

No texto *Fala comigo doce como a chuva*, podemos apontar o uso do espaço como inibidor da ilusão promulgada pela interpretação naturalista, traço apontado pelos criadores no trabalho do texto. No espaço, não havia qualquer alteração extracotidiana, a não ser a

presença do público no espaço da sala de teatro Sidney Souto, cabendo ao espectador o convite a imaginar um ambiente outro ou apenas assistir ao jogo da interpretação. A atriz Fátima Muniz reflete o jogo entre representação e ilusão proposto pela cena ao enfatizar que houve a tarefa de decorar rigidamente o texto, ao mesmo tempo em que não houve nenhuma modificação no ambiente da sala de ensaio. “A gente usava o que tinha na sala: usávamos a luz branca da sala, eu ficava na janela própria da estrutura do prédio e meu texto era dado em comunicação aos ruídos da avenida ao lado que entravam no espaço [...]” (MUNIZ, 2017). Na imagem abaixo, podemos observar o jogo da atuação anunciado no trabalho.

Fotografia 11- Fotografia de Cena *Fala comigo doce como a chuva*



Fotografia de Evan Teixeira

Já na cena referente ao texto de Guimarães Rosa, *A terceira margem do rio*, podemos apontar como elemento performativo o jogo narrativo executado pelo ator Raphael Baldaya, que efetuava-se com o texto em mãos, como demonstra a Fotografia 7. O aspecto expõe o texto como um dos elementos da cena e acentua a presença do ator tornando-o vivo na cena. Denis Guénoun (2003), na obra *A exibição das palavras*, defende que o teatro é o corpo e a voz tornando viva a palavra. Para o autor, o trato da leitura no ato teatral não se basta para sua efetividade enquanto atividade teatral. O teatro produz algo a partir das palavras. Utiliza corpo, voz e diversos elementos cênicos na utilização do texto para fazer ver a palavra, o invisível. Se assim não for, se o teatro não extrapola os limites da palavra e faz sua visibilidade ao outro, não podemos falar de algo a mais que leitura. Assim, para o autor, como atividade coletiva, a tarefa do teatro é dar a ver, colocar à vista, mostrar a palavra num ato público. Gabrielle Gomes (2017), descreve que, ao longo do processo de trabalho, Baldaya

teve dificuldade em decorar o texto, contudo, sua forma de pronunciar-lo parecia tão viva e sensível que o grupo acabou por optar que o texto estivesse em mãos no ato da cena, uma forma de tornar viva a obra de Guimarães.

Podemos citar outros elementos do real em jogo na criação junto ao referido texto, como a utilização de um banco de madeira para simbolizar a canoa da personagem do pai. O banco era posto no meio da sala já com a atriz sobre ele, e a iluminação, feita com lanternas à vista do público, convidava o espectador a jogar/aproximar o movimento das luzes ao balanço das águas daquele rio.

A relação entre a criação e performatividade junto ao texto *Drácula* é vista com mais acuidade neste trabalho, pois foi possível constatar nas entrevistas realizadas que, para a maioria dos envolvidos, a experiência provocou conflitos quanto às escolhas pessoais e desafios que os artistas/estudantes queriam ou não propor a si mesmos enquanto artistas de teatro em processo de criação. Tais reflexões decorreram da convivência do grupo bem como de perspectivas diferentes sobre a forma de trabalhar e de se relacionar ao longo do processo.

Como sabemos, a obra de Bram Stoker aborda a temática do vampirismo, possui ligação com religiosidade e espiritualidade, espíritos vagantes, morte, demônios e magia negra. Aliado a isso, a obra vincula-se fortemente à externalização de sangue, alimento dos vampiros. Na ocasião da criação, vários dos estudantes/artistas trouxeram contribuições partindo de suas pesquisas pessoais, que refletiam, em alguns casos, experiência particular com as temáticas, atenuando os limites entre arte e realidade. Assim, os componentes do coletivo formado para a criação inseriram no processo objetos de uso pessoal relacionados à bruxaria, magia, práticas de meditação, dentre outros. O fato foi expresso nas entrevistas por alguns dos artistas participantes como mobilizador de debate, pois eles refletiam acerca da ligação entre valores espirituais e religiosos⁸⁹ e prática artística. Enquanto alguns componentes do processo tornavam suas crenças e valores transcendentais em criação artística, outros consideraram que o trato no uso dos objetos e ritos deveria ser ministrado de forma a considerar o sentido religioso e ritualístico daqueles elementos fora da cena. A imagem a seguir demonstra alguns elementos utilizados na cena advindos de estudos pessoais dos artistas envolvidos no processo.

Fotografia 12- Elementos de pesquisa utilizados no *Drácula*

⁸⁹ A diferenciação entre religião e espiritualidade se dá na perspectiva de que a primeira é o conjunto de normas e crenças dirigidas por organizações dogmáticas, e a espiritualidade é a relação de transcendência inerente ao ser humano, não precisando se relacionar, necessariamente, a objetos ou ser personificada.



Fotografia de Evan Teixeira

Para alguns dos participantes a inserção de rituais na preparação de elenco, os objetos de bruxaria, a exacerbação de elementos viscerais como sangue e suor, dentre outros, auxiliou na criação de uma atmosfera mística que se adequava à obra literária trabalhada, mas para outros causou desconforto devido à opinião de haver um mau uso dos elementos na criação artística. Para alguns estudantes/artistas, houve consequências diretas aos envolvidos, como a ocorrência de *fenômenos sobrenaturais* ao longo do processo, como objetos que quebravam no camarim, pessoas adoecendo e até acidentes graves.

Vale clarificar que a insatisfação dos artistas não se direcionou ao uso dos objetos e à realização de práticas místicas, mas à forma com que eram conduzidos. Para eles, houve um esvaziamento do valor cultural daqueles elementos devido ao uso estritamente com finalidade artística. A participante do processo Sarah Jorge, que também é terapeuta holística e praticante da religião umbanda, descreve seu incômodo diante do manejo dos elementos religiosos e espirituais conduzidos durante a criação. Sobre os momentos de preparação para as cenas, Sarah descreve: “Também ele (o diretor) mexia muito com questões de Orixás, que era muito forte em relação à espiritualidade, chamando coisas. Era muito complicado! Mexer tanto com coisas espirituais é complicado, às vezes aconteciam coisas no camarim e era estranho. As pessoas passavam mal.” (JORGE, 2017). A artista descreve que foi convidada a conduzir um processo de trabalho com entidades e recusou-se por considerar não ser adequado naquele contexto.

Um dos momentos de maior conflito em relação às suas crenças na construção das

cenar, cita Sarah, ocorreu quando a atriz foi convidada a beber o sangue do ator que encenava o *Drácula*, Adrian, em cena. Após conversas em coletivo, Sarah recusou-se a fazê-lo.

A ideia era que eu “azunhasse” e lambesse o sangue do corpo dele e eu não aceitei fazer isso, eu não achei necessário dentro do contexto. Rolou uma questão com outros atores em relação a isso, pois outros atores acharam que eu não estava fazendo o trabalho de atriz.

Mas era a mesma questão do nu, por exemplo, no *Drácula* tinha uma cena que ficamos nus: pra mim fazia sentido! Eu acho que ficar nu em cena e coisas assim, se fizer sentido, não tem problema.

Mas beber sangue não fazia sentido dentro do texto. Era como um adereço para “causar”. Não era porque aquilo era interessante para o espetáculo. (JORGE, 2017).

O depoimento da atriz Michelle Gandolphi⁹⁰ retrata uma experiência ainda mais visceral com o processo de criação, evidenciando outras divergências sobre perspectivas espirituais e religiosas na cena. A artista, também estudiosa de assuntos místicos, descreve que passou a andar com um cristal de proteção, pois percebia que o processo estava condensando uma série de energias pesadas e negativas. Gandolphi, na véspera da estreia, sofreu um grave acidente ao ser atropelada em uma via de fluxo intenso na capital cearense, em virtude disso não pôde dar continuidade ao processo na Escola Porto. Em entrevista cedida, a artista relaciona o acidente ocorrido à mobilização energética decorrida do processo artístico *Criadores em Cena*.

O decorrer do processo foi meio tenso. Aconteceram coisas meio cabulosas ao longo do período. Como a gente estava lidando com o *Drácula* e já tem uma história de que toda montagem ou toda gravação morre alguém ou sofre acidente. E a gente tava com pessoas dentro do grupo que faziam uso de magia, tinham experiência na vida com isso e usavam isso na cena. Só que a gente não tinha consciência disso, mas a gente sentia que algo pairava, mas que não era claro pra todo mundo. Eu, a Jéssica e a Sarah tínhamos mais sensibilidade e sentíamos mais. A gente começou a conversar sobre isso. Sentíamos uma coisa pesada. A gente não sabia se era pelo uso do texto do *Drácula*. (GANDOLPHI, 2017).

Michelle fez uma relação direta entre seu acidente e a experiência de criação na Escola Porto. Para ela houve um uso artístico irresponsável dos assuntos espirituais, pois, para ela esses temas e objetos não podem ser considerados apenas mais um elemento cênico ou de ambientação, pois engendram mecanismos e forças que afetam sobremaneira aos envolvidos. Na proximidade da entrevista com Michelle Gandolphi, ocorrida em setembro de 2017, dois anos após o processo de criação, uma das artistas/estudantes que havia dado continuidade ao processo, em turnê pela Europa, também foi acidentada. O acidente enfatizou em Michelle a perspectiva de que o uso de espiritualidade na cena deve ser realizado apenas na consideração de suas consequências e sob devidas precauções e respeito aos ritos. Acerca da

⁹⁰ Atriz, Performer e Preparadora de elenco. Graduada em Teatro, Licenciatura, pela Universidade Federal do Ceará (UFC).

intencionalidade do condutor, a atriz Michelle Gandolphi argumenta: “Todos nós fomos selecionados porque tínhamos conhecimentos místicos que seriam interessantes de trazer para a cena, mas o uso não foi consciente.” (GANDOLPHI, 2017).

Taciana Moraes (2017) também foi detalhista ao defender seu ponto de vista sobre o processo de criação:

O processo passou por um período de mexer com várias coisas, vários tipos de entidade. É preciso haver uma discussão sobre o motivo de eu estar inserindo aquilo dentro de um trabalho, o que é aquilo? Não é jogar. Eu fiquei muito assustada quando eu usei elementos de bruxaria dentro do processo. (MORAES, 2017).

Cabe ressaltar que estas opiniões referem-se a uma parcela dos envolvidos no *Criadores em Cena*, pois a coleta de dados não permitiu entrevistas com todos os componentes do percurso. Outra questão é que os artistas envolvidos tinham conhecimento prévio do tipo de trabalho desenvolvido pelo diretor, autonomia na participação no curso e faixa etária adequada à preestabelecida para o público.

No processo, as reflexões relacionadas à temática da religiosidade e da espiritualidade podem ser entendidas pelo operador performatividade na medida em que objetos de uso pessoal dos artistas foram integrados à criação que, em aliança aos ritos por eles praticados e ao manuseio na cena, passaram a expressar seus sentidos denotativos. Houve uma total eclosão do limite entre arte e realidade para os próprios envolvidos no processo.

Em relação ao uso do corpo, descrevo mais um aspecto que pode ser relacionado ao operador na criação da obra *Drácula*: na ocasião, em busca pela expressão de visceralidade, um dos atores foi convidado a inserir ao seu personagem algum elemento que remetesse à externalização de sangue. O ator foi convidado a realizar um furo no dedo, mas passou a efetuar um corte de aproximadamente dois ou três centímetros no braço em cada apresentação. Rafael Nogueira, Nog, como ficou conhecido, coletava o sangue com um pequeno copo, inseria cachaça em seu interior e bebia a mistura. O artista argumenta que ao participar do processo *Criadores* viu ali a oportunidade de relacionar aquela experiência a anseios particulares de investigar processos performativos que inserem riscos ao artista na cena. Ele descreve:

Inclusive minha cena foi muito interessante. Eu tinha uma ceninha curta no *Drácula*. O Thiago perguntou se eu poderia cortar o dedo. Aí eu comecei a explorar uma coisa maior. Eu gosto de pesquisar coisas mais agressivas do ator. Ele foi o gatilho e eu mergulhei nisso, como era uma cena curta e não tinha tanta obrigação de texto. Eu trouxe isso pra minha pesquisa como artista depois, isso do risco artístico. Eu gosto desse lance da performance no ator. Depois eu fiz um corte no braço. Também não foi uma coisa feita “na loucura”, eu fui estudar. Falei com um amigo que é médico, a gente estudou a região do braço, vacina antitetânica. Foi todo um estudo. Minha cena era rápida - eu entrava, fazia o general, me cortava, bebia o sangue, tinha a cachaça e pronto. (NOG, 2017)

O ator aponta a linguagem da *performance* como uma das maiores influências na sua atuação durante o percurso na Escola Porto. “O risco artístico”, apontado na fala do ator, anuncia o irrompimento do real do corpo tornado cena; prenuncia o momento daquela ação artística como inédito e único.

O risco na cena faz parte da escolha de artistas *performers* que buscam desafiar os sentidos humanos e as regras sociais. Um exemplo polêmico da escolha artística de risco é a *performance* realizada por Marina Abramovic⁹¹ em 1975, *Rhythm 0*, ocorrida no Studio Morra em Nápoles - Itália, na qual a artista disponibilizou ao público setenta e cinco objetos em uma mesa com a indicação de que tais objetos poderiam ser usados, no corpo da artista, da forma que o público quisesse. Dentre eles, havia um machado e um revólver com munição. O trabalho citado envolve como uma de suas características: o sequestro da realidade do artista e do espectador. Há nestas propostas a ideia de quebra de padrões ordinários de pensamento, tanto do público como do artista, que não pode prever o que ocorrerá de fato. O imprevisível da ação possibilita o vislumbramento com distanciamento das regras sociais às quais obedecemos e às quais nos propomos.

Ao longo das entrevistas, a experiência artística e corporal de Rafael Nog também foi questionada por alguns criadores, que expressaram preocupação com a saúde do artista e relataram ter buscado, em conjunto, sentido para aquela ação. As artistas Fátima Muniz e Sarah Jorge foram algumas das artistas que comentaram o assunto e expressaram preocupação pelo número de apresentações seguidas e a quantidade de vezes que o artista se cortaria em cena. Nas palavras de Sarah, “uma situação muito debatida, na época, foi a do Rafael Nog, que se cortava toda apresentação. Imagina se tivessem três apresentações no dia?! todos os dias ele se cortava. Por quê?!” (JORGE, 2017).

Citamos acima alguns dos apontamos dos artistas/estudantes envolvidos no *Criadores em Cena* que podem ser relacionados ao operador analisado. Na execução das entrevistas, percebemos que o processo foi um grande mobilizador de questionamentos em nível pessoal e coletivo. Compartilho com o leitor que, apesar da ocorrência do processo no ano de 2015 e a coleta de dados ter ocorrido em 2017, alguns relatos se deram de forma emotiva por parte de alguns entrevistados, pois ainda há repercussão subjetiva da experiência de forma positiva e negativa.

A seguir, busco abrir espaço para pensar ética na criação artística e ainda contextualizar as implicações organizacionais de tais questões. A abordagem sobre o tema

⁹¹*Performer.*

ética considera que conflitos a ela relacionados estão presentes nas mais diversas linguagens e expressões artísticas, tomando foco de profissionais em criação e de organismos promotores e apoiadores das artes no Brasil e no mundo. A reflexão não pretende esgotar o assunto ou buscar soluções cabíveis, mas perceber a relevância desse tópico para a experiência dos artistas participantes deste estudo, ampliando o espectro da discussão dentro do campo artístico.

7.1 ÉTICA E CRIAÇÃO ARTÍSTICA

Ao considerar o volume de apontamentos em referência aos posicionamentos éticos ao longo do processo, no jogo estabelecido entre o que é arte, sua função, realidade, liberdade e representação, entendemos que as escolhas dos artistas se dão tendo em vista normas e regras sociais de certo e errado, entre o que consideram bom e mau num encontro com o social - a moral; e, também, as escolhas se dão diante de perspectivas e vivências individuais dos artistas no tempo presente ao acontecimento artístico, reverberando em seus corpos e em suas imagens e os forçando a tomar posições diante de si mesmos - a ética.

José Sanchez em seu livro *Ética y Representación* (2016) argumenta que uma sociedade pode ser entendida em seu exercício democrático quando não houver privilégios às formas de verdade estabelecidas. Com isso, o autor busca refletir a transitoriedade dos sentidos de verdade, sendo estes apenas formas de representação e comunicação. Assim, os sentidos da arte, seus valores morais e posicionamentos éticos estão em contínua mutação, cabendo ao exercício artístico primar pela comunicação, sem estabelecer privilégios.

Sanchez (2016), em seu capítulo sobre ética e prática artística, alega que em uma democracia de sentidos “A discussão moral deixa de ser uma tradução de princípios dogmáticos e se torna em uma discussão sobre os limites” (p.29)⁹², abrindo espaço a novas formas de pensar as condutas em sociedade, moral, formas que não anulem a liberdade e a decisão individual. Ao pensar a relação entre ética e representação, ele enfatiza o caráter individual e prático da ação artística, que faz resultar em todos os envolvidos no ato artístico uma responsabilidade política diante de suas escolhas. Na reflexão, o autor defende que os limites impostos de fora à arte não são próprios à arte em si e nem à ética, mas são códigos morais sob forte influência das religiões colocados como formas de poder que podem ser legítimos, quando resultado de debates e acordos políticos.

⁹²“La discusión moral deja de ser una traducción de principios dogmáticos y se transforma en una discusión sobre los límites” (p.29).

A reflexão de Sanchez reafirma o valor do diálogo entre os envolvidos no ato artístico e, claro, o valor de todos estarem cientes do sentido social e individual de suas produções artísticas para que possam legitimar seus posicionamentos. Posicionamentos esses que atingem também o campo social, na defesa contra limites impostos de fora da arte e que não sejam resultado de decisões comuns, mas somente uma defesa de formas de poder não legitimadas.

Um dos influenciadores do pensamento de Sanchez (2016) é a teoria do filósofo Jacques Rancière, que defende, no escrito *Paradoxos da Arte Política* (2012), uma postura antiga e ultrapassada dos nossos valores em relação à arte em uma sociedade que ainda busca decifrá-la e propor sentidos universais. Para o autor, mesmo diante de um século de crítica à tradição mimética, é perceptível que essa tradição ainda é dominante e propõe a artistas e espectadores a função de deciframento de sentido entre causa e efeito, intenção e resultado. É o que ele chama de “modelo pedagógico da eficácia da arte”, que, segundo ele, continua marcando a criação e o julgamento de nossas produções artísticas.

esse modelo supunha uma relação de continuidade entre as formas sensíveis da produção artística e as formas sensíveis segundo as quais são afetados os sentimentos e pensamentos de quem as recebe. Assim, supunha-se que a cena teatral clássica deveria ser um espelho ampliador em que os espectadores eram convidados a ver, nas formas de ficção, os comportamentos, as virtudes e os vícios humanos (p.53).

A questão do deciframento da arte coloca o artista numa posição entre decisão diante da boa fórmula ou da intenção adequada na transmissão de determinado sentimento e pensamento no que diz respeito à situação representada, o que reforça mais ainda o *continuum* entre o que é mostrado e uma lógica a ser seguida. Não pretendemos desvalorizar os conflitos sociais e subjetivos da criação, tampouco negar as normas e as regras morais ou os conflitos éticos dos envolvidos, mas sim abrir o espectro da problemática. A representação como regime em arte parece ser um determinante seguro, inclusive quando pensamos na investigação acadêmica, ao tomarmos um entendimento acerca do percurso criativo em um formato confortável, auxiliando até na defesa de pontos de vista particulares, o que simplificaria nosso trabalho.

Contudo, apoiados numa escolha ética de ir além dos princípios morais de quem delinea a pesquisa, vamos ultrapassar o regime representativo descrito por Rancière. Abordo o curto-circuito como alternativa para a criação artística, “pois o que ela opõe às duvidosas lições de moral da representação é simplesmente a arte sem representação, a arte que não separa a cena da performance artística e da vida coletiva” (p.55). A crítica de Rancière (2012) a modelos pedagogizantes exprime a tendência a obscurecer a existência do entendimento do

regime estético em arte, “a suspensão de qualquer relação determinável entre a intenção do artista, a forma sensível apresentada num lugar de arte, o olhar do espectador e um estado de comunidade” (p.57). Assim, o regime estético trata de produções que não supõem um enraizamento em uma forma de vida. Há neste regime um caráter de suspensão de valores ou um “instinto de jogo” proposto a todos os envolvidos no ato artístico.

Ao pensar um processo artístico ocorrido num espaço escolar e considerando os temas desafiadores citados ao longo trabalho com base nas entrevistas coletadas, temos como tarefa nada fácil, a investigação da ruptura estética proporcionada no *Criadores em Cena*. Assim, trato da experiência no âmbito particular entendendo que houve conflito entre vários regimes de sensorialidade, num exercício do que Rancière chama de dissenso, ponto em que a arte toca a política. A política como lugar de redefinição do espaço e das mentes, das coisas tidas como comuns e do estabelecimento da fala para que se encontre novas possibilidades de ser e estar. Afirmamos isso tendo em vista os diversos pontos de vista e a reflexão política do grupo em encontrar seus pontos de vista particulares e coletivos. Nas palavras do autor, “A política é a atividade que reconfigura os âmbitos sensíveis nos quais se definem objetos comuns” (p. 59), é a possibilidade do inesperado criar outros inesperados. Arte e política aliam-se no dissenso, pois reconfiguram a experiência comum do sensível, na medida em que redefinem o visível: “o que funciona, em certo sentido, é uma vacância” (p. 62), um espaço aberto e possível à formação de realidade.

A estética no *Criadores em Cena* teve propulsão de dissenso no momento da criação, tendo em vista que o formato do processo artístico-pedagógico delimitava um ponto de vista único de condução na contradição de propor a participação de vários. Os artistas propuseram-se, ao se inscreverem no processo, a um exercício estético de suspensão de valores, encarando as formas de representação em arte de outra pessoa, num ato ativo de construção de inesperadas formas de realidade na criação. Ao longo do percurso, os estudantes/artistas buscaram conquistar o diálogo e ampliar a discussão abrindo espaço para a política da arte, “entrelaçamento de lógicas heterogêneas” (p.64).

Não posso afirmar que os estudantes artistas que cederam seus relatos e expressaram seus pontos de vista o fizeram na externalização de busca apenas por uma lógica de sentido na criação, num modelo pedagogizante. Penso que, além disso, eles buscavam sentidos pessoais que preenchessem seus fazeres de valores históricos e sociais quanto aos elementos apontados, num ato político de entender a arte. Os relatos parecem compartilhar a percepção dos estudantes/artistas de que seus entendimentos individuais em relação à arte tinham valor sem hierarquia no grupo, poderiam ser capazes de contestar e de serem contestados, numa busca

por acordo.

O movimento voluntário de integrar o coletivo de artistas acaba por tornar-se um ato de coragem para consigo mesmo e para o mundo, na afirmação do eu em construção, pensando no exercício de arte que abarca a distância estética de seu fazer. Seu efeito não pode ser garantido, nem calculado. É o que Rancière (2012) chama de “parcela de indecível” (p.81). Se a arte em questão propõe-se tais desafios, naturalmente seus criadores estarão imersos no desafio de promover entrelaçamentos, explorar tensões e experimentar deslocamentos de equilíbrios.

Podemos entender no processo artístico investigado que o caráter de estudo ou momento de experimentação vinculado à sua ocorrência em uma escola de arte possibilitou a formação de um coletivo de artistas de diversas perspectivas estéticas em arte. O fato exibido pode ter potencializado os processos particulares e coletivos de encontro diante das perspectivas em arte e das escolhas e visões dos artistas. As falas dos participantes demonstram que o processo *Criadores em Cena* possibilitou que os indivíduos envolvidos pudessem encontrar, através da experiência estética do condutor e proveniente do encontro dos envolvidos, o seus próprios percursos. Experimentar e encontrar ou reafirmar seus parâmetros de verdade no tocante às práticas artísticas.

Após a constatação da importância da temática ética em arte junto aos estudantes/artistas quando na rememoração do processo artístico-pedagógico, achei adequado levar o assunto também à entrevista com a diretora de formação Elisabete Jaguaribe, a fim de contextualizar algumas das intempéries travadas por organizações promotoras de arte.

Em entrevista, Jaguaribe (2017) contextualiza a atuação da Escola Porto como espaço próprio para o fazer artístico que estimula processos que, vez por outra, entram em conflito em relação ao ideal formativo de uma escola, provocando reflexão aos próprios profissionais que a gerenciam quanto à postura diante da criação/liberdade artística e da burocracia de uma organização pública e destinada à educação.

A diretora de formação abordou que alguns acontecimentos relativos à liberdade de criação dentro do espaço causaram danos à estrutura física do espaço, mas que estas questões fazem parte na natureza do trabalho em arte e da rotina da equipe de profissionais do espaço, devendo existir a mediação das tensões.

Essa é uma questão sempre delicada. Nós tivemos duas situações aqui que tensionaram a estrutura física da Escola. É uma escola pública e estamos sempre no limite, pois é um espaço que circula diversos tipos de pessoas, desde o artista já consolidado com autonomia de pensamento e criação muito definido até pessoas com recente interesse em artes. Então são provocações muito diferentes. Eu como diretora sou interpelada com todas essas questões. Como uma escola pública que tem

toda uma normatização do Estado, como a gente se movimenta dentro desses limites porque os processos artísticos não devem ser alvo de nenhum tipo de intervenção. Por isso todas as Coordenações são feitas de artistas, são escolhas de criação a fim de garantir a autonomia desses processos. A gestão de um organismo público tem questões que fogem da dimensão artística. Mas a configuração de profissionais da Escola é uma configuração de artistas que servem de guardiões da suposta liberdade de criação. Nós solicitamos uma ficha técnica em todos os processos. Eu não saberia e nem gostaria de avaliar, como artista, se a gente tá conseguindo imprimir isso. Mas acho que temos uma compreensão de garantir a autonomia desses processos. A questão é complexa. (JAGUARIBE, 2017)

Um desses acontecimentos ocorreu quando um grupo teatral realizava um trabalho dentro de um prédio histórico que passou por restaurações para estar em funcionamento, ou seja, o espaço estava sendo utilizado devido a um vasto investimento público no ato da restauração. Na ocasião, o grupo artístico utilizou, em sua cena teatral, materiais orgânicos que prejudicaram paredes e o teto do local. A diretora interveio dialogando com os artistas envolvidos sobre o equipamento e os danos organizacionais da ação.

Contudo, a diretora observa que a Escola prima pela liberdade artística e a não interferência nos processos criativos. Para isso, prioriza em sua grade de funcionários, especialmente em cargos ligados às Coordenações Pedagógicas, artistas ou pensadores/pesquisadores específicos da determinada área de atuação que poderão analisar com atenção os Planos de Ensino dos condutores dos processos, observando as metodologias e materiais apontados. Assim, diante das propostas e das diversas formas de atuação em arte, estes profissionais funcionam como “guardiões” dos processos artísticos, refletindo o impacto social e a autonomia dos processos.

Tem questões pequenas e inevitáveis como a burocracia de um organismo público, como pagamentos que tensionam o grupo de artistas. E tem casos como um artista que apresenta uma performance com nu, e como a gente lida? Como aqui tem jovens que entram no programa básico a gente tem que tomar alguns cuidados não por moralismo, mas para cuidar dos mais jovens. Já aconteceu isso aqui. Teve um músico que tirava a roupa no meio da sua performance musical e no público tinha um pai com uma criança de dez anos e ele saiu daqui enlouquecido dizendo que ia denunciar. Mas nós não havíamos, excepcionalmente, sido informados que haveria nu. [...] nós temos essa tensão e procuramos definir diálogo com os artistas para sermos informados dos procedimentos dos processos, mas se a gente tá conseguindo isso, só os artistas vão dizer. Eu até acho que as tensões interpelam os processos artísticos. (JAGUARIBE, 2017)

Sobre a questão liberdade versus limites sociais, a criadora Taciana Moraes aponta que é impossível fingir não estarmos todos submetidos a um sentido moral; a arte não foge a essa realidade. Taciana foi uma das criadores que mais divergiu e argumentou contra o modo de operar do condutor do processo *Criadores em Cena*, tanto em relação à ética quanto aos princípios pedagógicos da Escola e do condutor. No *blog* destinado à descrição do processo, a

artista descreve o encontro com as diversas metodologias de trabalho e estéticas de arte. Tacia relaciona suas experiências anteriores de criação àquele momento de construção e expressa suas angústias diante da tarefa nada simples que é o fazer teatral. O título de sua fala foi inserido pelo produtor Evan Teixeira.

Tacia – a inquieta

Insano – essa é a única palavra que me vem à cabeça nessas duas semanas de percurso. Um choque de formas de trabalhar medonho, mas que sempre quis estar em um processo com Thiago. Na primeira semana a vontade era de dar um tapa na cara dele, já na segunda semana a vontade era de não pirar, enlouquecer com tanta informação no sentido de estar em cena.

A sensação é ficar em um curral e condicionada a uma situação em que o ator precisa se virar. Sensação essa não de prisão absoluta que ele te dá a liberdade de não estar ali. A primeira vez que estive em cena me senti extremamente incomodada e perdida porque tinha projetor, refletor, Evan gravando, Thiago dando as coordenadas, o texto, meus colegas em cena, Vitor no som e Riquelme na bateria. Ou seja: loucura!

A lição que se tira até agora é que tudo isso faz parte também do ator assim como a dança, o canto, a atuação – toda essa tecnologia utilizada nesse percurso se faz necessária para o ator absorver e entender a cena e sua proposta. É fácil? De jeito nenhum, mas é desafiador. Achar que nada vai dá certo e no final vê o quão belo ficou e ficará. (MORAES, 2015)

Em entrevista cedida em 2017 sobre o percurso, a artista participante do processo discorreu sobre a relação entre processos pedagógicos, ética e a organização promotora:

Todo artista trabalha com a ideia da liberdade. Ninguém intervém. Ninguém influencia e ninguém coloca o dedo no “meu” produto artístico. Existe um orgulho, egocentrismo artístico. Ele (o artista) não tem esse conceito ético definido na cabeça. Ele acha que por ser artista, pode chegar ali no meio da rua e ficar nu. Mas a gente sabe que existem leis que proíbem. A gente sabe que ele pode ser preso. Esse ano um artista foi preso por isso. Joga um assunto numa rede social e não se estabelece um discurso amplo em relação aquilo.

Eu acredito que quando se utiliza um espaço escolar, uma academia, é preciso que o artista possa dialogar com pessoas ali e digam pra esse artista até onde ele pode ir. A escola deve pensar no público como uma coisa social. Eu sou livre como artista, mas o mundo não é. Eu preciso saber me comportar como artista. (MORAES, 2017).

As duas falas da criadora, uma realizada em 2015 e a outra na ocasião da coleta de dados em 2017, descrevem seu envolvimento com o tema abordado e a reflexão quanto aos limites que a arte possui. Nelas podemos perceber que a artista ressalta que há um acordo social entre criação e sociedade e que ao artista cabe a responsabilização por seu fazer. O relato encontra-se em conformidade com as discussões apresentadas por Sanchez (2016) e Rancière (2012), na medida em que refletem o valor político implicado nas produções em arte, na autonomia do artista que não necessita subordinar sua criação às regras e normas sociais, mas considerar os acordos estabelecidos entre tais limites.

Diante disso, concluímos que o processo foi desafiador para todos os envolvidos; provocou resultados positivos e negativos que repercutem neles até o momento presente.

Concluimos também que as questões emergidas não são exclusivas ao processo por nós investigado. A problematização é tema complexo e que merecia maior tempo e afinco em seu desenvolvimento, tendo em vista a delicadeza e sensibilidade provocadas aos envolvidos. Entendo que o tempo delimitado para o estudo de mestrado foi um dos determinantes da delimitação do assunto. No entanto, consideramos que quaisquer descrições de processos de criação estarão no dever de abarcar sua completude, deixarão aos interessados sempre um sabor de curiosidade e insatisfação diante do dito e do não dito, tendo em vista que os escritos se dão sobre pontos de vistas particulares de uma parte dos envolvidos.

8 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em busca do inesperado

Sem muito saber onde iríamos desaguar, travamos a tarefa de investigar o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, ocorrido no ano de 2015, na esperança de aprofundar conhecimentos em relação às transformações subjetivas dos envolvidos no ato artístico. Ao longo do estudo, o objeto tomou vida própria. Posso afirmar que, apesar do meu acompanhamento no processo criativo como produtora pedagógica na Escola Porto Iracema das Artes, desagamos em camadas imprevisíveis ou impensadas na ocasião da proposta da pesquisa. A tarefa foi a de acompanhar as veredas que o objeto seguia na aliança com os teóricos, com o campo social, com as entrevistas e diante dos meus próprios pontos de vista, contestados continuamente ao longo do aprofundamento da pesquisa.

Avalio que as considerações finais são, na verdade, considerações em processo, pois estamos a construir camadas reflexivas sobre ele e a desmembrá-lo a cada contato que fazemos com o acontecimento. Assim, creio que apesar do recorte acadêmico definidor do tempo e de algumas possibilidades da escrita, o trabalho continuará a se desenvolver no campo social na medida em que leitores interessados compartilhem conosco nossas reflexões e atirem-se na criação de significados diante do trabalho e de si mesmos.

A cena artística recente nos desafia como artistas, educadores e pesquisadores. Ela nos convida a conhecer e participar de novas formas de representação diante da realidade - uma das principais justificativas da efetivação da pesquisa em arte, pois, a partir da abertura à novas perspectivas de funcionamento de ser e estar no mundo, podemos aprimorar práticas, experiências estéticas e pedagógicas em relação à arte do teatro, reconfigurando, num contínuo, a reflexões sobre arte e sociedade. Retomo aqui a defesa de Florian Vassen (2014) sobre a área da Pedagogia do Teatro como campo de investigação e aprofundamento sobre as variadas formas de aprendizado em teatro e sua percepção de que o crescimento da área tem impulsionado, inclusive, o surgimento de estéticas artísticas a ela relacionadas, numa estetização da pedagogia do teatro, como descrito na introdução deste trabalho: há uma ligação (no sentido aditivo) e uma relação (no sentido recíproco) entre as áreas da pedagogia e do teatro com vistas a contribuir ao desenvolvimento do nosso fazer artístico.

Vassen (2014) ao discorrer acerca da aproximação entre o teatro e a pedagogia me parece abrir espaço à afirmação da Pedagogia do Teatro como um campo aberto ao

inesperado, capaz de integrar as experiências que se dão na vida concreta e que estão para além de um senso de previsão e controle. Este inesperado esteve presente também em minha escrita também, pois os temas abordados ao longo da pesquisa, em sua maioria, não haviam sido pensados na ocasião da proposta e foram achados, todos desafiadores, que muito enriqueceram minha jornada de estudo.

O título de nosso trabalho, a frase “Em busca do inesperado”, citada pelo diretor do processo *Criadores em Cena*, Thiago Arrais, em alguns trechos de sua entrevista é tomada com o objetivo de referenciar o caráter intrínseco aos processos criativos do incontável da experiência, que é particular e, como explicita Bondía (2002): concreta, pois altera a realidade diante da construção de significação. Ela remete aos diversos pontos de encontro de aprendizado que compuseram o processo artístico-pedagógico e o constituíram longe do controle até mesmo de quem esperava o inesperado.

Ao apresentar o espaço da Escola Porto Iracema das Artes, tive como primeiro desafio a escassez de referências sobre o local, fato decorrente de sua recente atuação na cena artística cearense. Ao estudá-la havendo ainda o fato de minha residência distante do espaço, pude perceber com maior clareza as contribuições e os desafios advindos de seu funcionamento para artistas, gestores públicos e interessados em arte na cena artística brasileira recente. Percebi a força política e social do espaço para Fortaleza e para o Brasil, na medida em que, os processos artísticos lá ocorridos, nas diversas linguagens que lhe compõem, como descrito do estudo, são oportunidades de repensar e aprimorar nossas metodologias em arte. Como afirma Pupo (2005), o avanço das pesquisas em arte ligam-se diretamente ao seu fazer. É na ação que há a possibilidade de reflexão, refinamento e aprimoramento. Tais espaços estimulam não só a produção artística, mas também a pedagogia em arte, o incentivo à produção de artistas-docentes, a formação de espectadores, dentre outros aspectos gerais que uma escola de arte pode promover. Sobre o assunto, a autora argumenta que:

O avanço da pesquisa no campo da pedagogia do teatro depende, dentre outros fatores, da clareza dos conceitos que a configuram. A reflexão sobre a natureza, as finalidades e os procedimentos da aprendizagem teatral é atravessada, como sabemos, pelas interrogações próprias dos processos educacionais e pelas surpresas inerentes à conquista do conhecimento nas artes [...] (p. 218).

A autora defende a necessidade do fazer como oportunidade de compreensão e refinamento. Neste sentido, entendo a Escola Porto Iracema das Artes como um exemplo de espaço multiplicador de arte que merece atenção e nos convida a conhecer seus diversos processos desenvolvidos. A apresentação do Porto Iracema, ao longo do estudo, visa expressá-lo como local em contínua mutação, pois está a processar-se no campo social, diante dos profissionais que lá atuam, dos usuários que contribuem e dos processos que o compõem

enquanto espaço pedagógico.

O espaço retrata a arte de um povo, de uma cultura, situados em um tempo histórico sob determinadas condições e entrelaçamentos. Em concordância com Mervyn Claxton (2000) “o poder criativo de uma cultura não se desenvolve em isolamento, mas como reação aos desafios aos quais é chamado a responder” (p.36). A autora reflete que a produção cultural e o funcionamento artístico de certo local será sempre uma particularidade, reflexo dos emaranhados sociais ali estabelecidos. Neste sentido, a Escola Porto Iracema das Artes expressa coragem no estímulo e promoção à arte no Brasil. Além de ser um campo de formação para os interessados em arte e campo de trabalho para os artistas locais.

Ao escrever sobre o processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*, visitei minha memória diversas vezes a fim de encontrar elementos que auxiliassem em sua descrição e, também, na aproximação do leitor com a experiência lá ocorrida. A descrição dos operadores descritos por Desgranges (2017), pesquisa, colaboração e performatividade, nos serviu para aproximar o processo criativo das demais produções contemporâneas; além de auxiliar-nos na estrutura do material de análise do trabalho. Refletindo sobre o primeiro, me percebi totalmente imbricada a ele, pois estamos a produzir um material que poderá servir a artistas e processos criativos em momento de pesquisa.

A reflexão sobre as obras utilizadas e a relação subjetiva estabelecida pelos envolvidos ao longo do processo apresentaram, para mim, um mundo sensível a ser sistematizado. É o mundo da pesquisa que artistas travam ao longo da criação que muitas vezes não é reconhecido como espaço privilegiado.

O registro ocorrido no *blog* do *Criadores em Cena* foi descrito como uma busca por realçar o valor do depoimento pessoal, considerando que este pode estimular o envolvimento do artista escritor num estado de abertura sobre o processo criativo. Ele é uma forma de estimular, também, o próprio ato da escrita e da elaboração crítica do artista em falar e escrever sobre o que ele vive e produz. O espaço virtual constituído de uma escrita poética dos artistas, de imagens e vídeos é entendido como um dos elementos que fizeram parte do estímulo à criação. Ele se fez criação literária decorrente do exercício teatral, além de ser, como citado anteriormente, uma ferramenta que auxilia a atemporalidade do processo.

No estudo do aspecto colaboração, tentei descrevê-lo diante da descrição dos autores utilizados e da experiência dos envolvidos. A meu ver, houve, no início do percurso, uma idealização do que seria colaboração, talvez sem a devida uniformização coletiva do seu significado e dos limites intergrupais naquele contexto. O procedimento acabou por demonstrar o ser humano como um ser em construção tendo a atividade artística como

oportunidade de efetivação. Esse operador pode expressar um “inesperado pulsante” para os envolvidos e, em especial, para o diretor do processo que foi convidado a repensar sua condução diante do inesperado das reações dos artistas envolvidos. Foram os diversos processos de aprendizado sobre o fazer concreto dos envolvidos que levaram o processo ao caminho de encontros e de criação travado pelo coletivo.

Após a reflexão sobre o percurso penso que o inesperado não estava tão ao acaso no início do percurso. Ele se impôs diante dos processos pessoais de aprendizagem dos envolvidos. Ele abriu espaço as veredas do caminho do percurso criativo. Portanto, a assertiva de Gonçalves (2012) de que a criação colaborativa é um exercício contínuo para todos os envolvidos tomou força no *Criadores em Cena*, entendendo que a prática não se dá de forma simples, mas na constante experimentação dos artistas que almejam desenvolver tal método.

O último operador, a performatividade, necessitou maior atenção na sua descrição e escrita, pois envolveu diversas maneiras de sensibilização diante do ato artístico. A sensibilização é pensada mesmo diante da constatação da atenção, no início do curso, à restrição por inscritos apenas maiores de dezoito anos e à exposição prévia do currículo e proposta do diretor. Neste operador, aproximamos o processo de um amplo contexto: a cena artística contemporânea, e refletimos sobre as diversas formas de sensibilização nas experiências dos sujeitos entrevistados.

Em rememoração aos dados coletados: na ocasião do início do *Criadores em Cena* foram selecionados vinte estudantes/artistas, destes, quinze concludentes e, na realização da pesquisa, a efetivação de nove entrevistas⁹³. Dentre os ausentes: dois sujeitos marcaram entrevistas e não compareceram ao local, três não responderam ao contato ou não foram localizados e um retornou o contato apenas para afirmar que o processo de criação ocorrido na Escola Porto e a sua continuidade lhe provocavam memórias fortes e desconfortantes e, por isso, a entrevista não seria cedida. Neste último caso, coube da minha parte a compreensão e o respeito à experiência particular, bem como a atenção quanto à delicadeza da atividade teatral e dos processos em coletivo. Ato de coragem e força. Vale ressaltar o movimento ainda ‘em vida’ do processo criativo, na medida em que ele se desdobrou até a proximidade da defesa deste trabalho acadêmico, na efetivação do Edital Itaú Cultural Rumos 2016-2017 com o Projeto *Undead – Desmortais do Inominável*.

Acredito que no ato da narração e na descrição de experiências há ocorrência de resignificação da vivência. Afeta-mo-nos. O ato do encontro, da narração e da descrição foi

⁹³ Além da entrevista com o diretor, Thiago Arrais, e com a diretora de formação da Escola Porto Iracema, Elisabete Jaguaribe.

uma das principais etapas do estudo, pois, como afirmei anteriormente, as falas dos artistas/estudantes foram a principal referência da pesquisa. Elas me auxiliaram na reflexão sobre a função da arte para o ser humano e do ser humano para a arte.

O processo de estudo acadêmico (efetivação das disciplinas e escrita) se deu na cidade de Florianópolis - SC, longe do local de ocorrência do objeto de pesquisa, Fortaleza - CE. A distância, apesar de dificultar o contato com os sujeitos envolvidos, me auxiliou em um suposto distanciamento em relação ao objeto e a alguns atravessamentos sociais e particulares estabelecidos ao longo de seu acompanhamento. O desafio era refletir sobre um processo de criação teatral com participação de indivíduos comuns à minha vida profissional e também particular e transformá-lo em matéria acadêmica; tarefa que me trouxe angústia, em especial no contato com alguns relatos de experiência que descrevem elementos mnêmicos que se opõem a alguns dos meus valores artísticos e sociais. Enquanto pesquisadora, busquei primar pela elaboração de um trabalho que seja funcional para o campo social, auxiliando na problematização e reflexão sobre processos de criação em coletivo. No entanto, como discorre Haderchpek (2009), o processo de aprendizagem está relacionado à nossa descoberta sobre nós mesmos, os processos de criação podem nos tornar mais próximos e certos daquilo que somos ou promover rupturas e mudanças. Estão inclusos, na aprendizagem, a descoberta, a mudança, o amor, a vida e também a angústia em abrir mão daquilo que deve ser superado.

Sobre os processos individuais de descobertas dos artistas envolvidos, cito algumas descrições referentes a uma das perguntas feitas no momento da entrevista. A pergunta referiu-se ao que eles consideram que aprenderam no percurso. As respostas apresentam variados aspectos, como veremos a seguir.

Sobre os resultados sensíveis quanto a aprendizagem ou “o que ficou do processo criativo”, a atriz e bailarina Fátima Muniz defende:

A gente viveu muita coisa. Foram muitas energias. Até esse lance de grupo de convivência. Foi muito intenso. Eram muitas pessoas diferentes. Rolou alguns atritos, algumas aproximações inesperadas. Coisa de grupo. Eu gostei muito do que a gente conseguiu produzir nesse tempo. Enquanto resultado. Foram vivências bem intensas. Mas acho que o que eu guardo com mais carinho foi a vivência com o *Fala Comigo* talvez porque eu vivi mais profundamente dentro desse processo. Foi o que eu mais me detive. Tinha um texto gigante pra decorar e tinha uma relação muito fina com o parceiro de cena. Eu penso muito no lance da entrega e do diretor despertar isso. Entrega! (MUNIZ, 2017).

É possível elencar na fala da artista a convivência como aspecto realçado tendo em vista a composição diversa do grupo, a relação com o texto literário na criação teatral, a parceria de cena e a indução à criação por parte do diretor, Thiago Arrais. Fátima exalta também a entrega ao longo do percurso, em conformidade ao depoimento, por ela escrito, no

blog (vide página 67). No depoimento a artista descreve seu corpo dolorido e seu intenso envolvimento com a criação.

A participante Gabrielle Gomes também defende a convivência como um dos aspectos relativos ao aprendizado:

Cada um pôde tirar coisas diferentes. Tirar coisas convivendo com pessoas tão diferentes. A questão do diálogo entre a turma, mesmo que tenha sido, algumas vezes, dividido. Apesar das discordâncias a turma conseguia conversar depois.

Eu aprendi muito a não desistir! (risadas)

Era muito tempo. Às vezes você discordar de algumas coisas e pensar “ah, eu podia estar fazendo outra coisa”, mas não eu cheguei aqui. Vim pra fazer esse percurso, vou até o fim. Vou conseguir ter uma experiência que eu vou conseguir levar alguma coisa pra vida. A gente se apoiou pra continuar.

Um outro aprendizado é isso de trabalhar com perfis de diretores diferentes que você vai conseguindo analisar a maneira de trabalhar e como você consegue se encaixar nessa maneira que nem sempre dialoga diretamente com a sua. (GOMES, 2017).

A fala descreve a atriz em seu conflito interno em resistir e ir até o fim da jornada. A persistência pela busca por dialogar com o grupo e a oportunidade de convivência com diversas metodologias de condução em sua formação, que lhe possibilitou encontrar a si mesma diante da diferença com os demais, num encontro com suas preferências e qualidades criativas.

O ator Rafael Nog expressa a contribuição que as formações, por ele efetuadas, no espaço da Escola Porto possuem para seu currículo e define que a experiência no *Criadores em Cena* foi uma oportunidade de trabalhar no trânsito entre ator e *performer*, um dos seus desejos antigos e característica da atuação na cena atual. Nas palavras de Rafael:

Minha formação não é acadêmica. Eu sou um ator formado pelo Porto Iracema das Artes, então, eu fiz todos os cursos que eu pude lá. Consegui tirar meu DRT profissional com o Porto Iracema. Eles pensam no mergulho artístico.

Uma das descobertas que eu fiz foi aprofundar essa minha pesquisa sobre o risco do ator em cena. (NOG, 2017).

Ainda sobre o que os artistas ressaltam acerca da relação entre aprendizagem e teatro ao rememorar o processo artístico-pedagógico, cito a fala da estudante, atriz e professora Jéssica Sá, que analisa a oportunidade de montar a obra *Drácula*. Ela demonstra respeito e agradecimento à organização promotora e contextualiza a difícil tarefa de criar e conviver:

Me surpreendi pelo fato de estar montando um processo desse como o *Drácula* numa escola de Arte. O Porto Iracema tá sempre colocando novos rumos nas coisas e colocando coisas diferentes.

Pode procurar no google! Aqui dentro do Brasil é a primeira montagem do *Drácula*. Ele (o Porto) sediou o começo de algo. O Porto traz coisas novas e a gente só vai lá e aproveita. Antes não tinham coisas assim aqui na cidade. Existir um local como o Porto já é muita coisa. É um equipamento fixo, gratuito.

O processo do *Criadores* me bagunçou bastante. Foi um processo difícil: o criar, o conviver...

O que eu acho que eu levei do processo com o Thiago é que essa relação com a direção tem que ter uma via de mão dupla. Acho que faltou mais direcionamento em

relação ao ator. (SÁ, 2017).

A entrevista com Jéssica me auxiliou a reforçar os pontos teóricos estabelecidos até então, pois diante de sua efetivação, a artista demonstrou profundo envolvimento com os temas sugeridos: pesquisa, colaboração, performatividade. Como ela descreve, o processo a bagunçou bastante. Uma das consequências de nosso encontro foi que, após ver nas descrições das obras tanta paixão, me debrucei com mais acuidade às leituras, buscando possibilidades de interpretação. Jéssica viu além das palavras dos autores num ato emocionado de leitura e aproximação desta a criação teatral.

Ainda sobre a descrição, por parte dos artistas envolvidos, de como relacionar a aprendizagem com o processo criativo, o artista Raí Santorini ressalta o trabalho com os textos e a extração de imagens cênicas como um dos principais aprendizados, inspirados pelo trabalho do diretor. Ele descreve como um trabalho de labuta sobre as obras na criação teatral:

Basicamente, ficou essa labuta que é pegar o texto e criar imageticamente aquilo. Ele fazia bem! Isso eu trago, inclusive, pra sala de aula. Essa coisa de você conseguir com qualquer coisa criar, nem que seja uma bula de remédio a gente vai conseguir trabalhar isso. Essa forma de encenação que eu tenho minhas críticas, mas que eu vejo seu valor. (SANTORINI, 2017).

Assim como Jéssica, Raí Santorini, descreve o trabalho sobre o texto escrito que serviu de base à criação como um dos elementos mais fortes em sua experiência. O artista descreveu que no início do trabalho junto a obra de Guimarães Rosa não entendia como seria possível a partir dali criar cenas. Para ele, criar sobre a obra e demonstrar as palavras do autor ao público era uma tarefa quase impossível, mas que deu certo. Ao enfatizar que é possível criar cenas de uma bula de remédio, ele expressa o aprendizado com os estímulos criativos do diretor junto às obras. Raí e Jéssica, ambos, são professores de artes e afirmam buscar utilizar ao máximo em suas práticas em sala de aula, a criação teatral sobre textos escritos; a fim de estimular a produção de imagens, desafiando a imaginação.

Os depoimentos descritos possibilitam visões diversas sobre como aproximar o teatro da pedagogia. A meu ver, eles afirmam o lugar da reflexão educacional e a valorização dos detalhes mais sensíveis da experiência do aprendizado.

O ator e figurinista Pádua Oliveira teve uma participação mais voltada aos elementos que compõem a cena. Seu envolvimento voltou-se principalmente para o planejamento e a confecção dos figurinos e sua entrevista foi uma das mais objetivas da coleta de dados. O artista descreve o processo como coletivo, resultado de parceria entre todos os envolvidos e ressalta a convivência do grupo como produtiva e como ponto alto do processo.

Eu acho que a ideia de ter trabalhado todo mundo muito junto. Foi tudo muito

fluente. Eu acho que teve uma coletividade muito forte. A gente sempre conversava e cada um fazia uma parte. Foi bem gratificante pra mim. Tinha pessoas que eu não conhecia e hoje são bons amigos e isso também foi muito legal.

Trabalhar com os adereços foi muito marcante, as máscaras, os chifres, dentre outras coisas. A figura do bode no *Drácula* foi muito marcante. Era o figurino da Georgia. Foi uma grande experiência fazer. (OLIVEIRA, 2017).

Pádua conclui que a experiência foi positiva e enriquecedora em sua formação. Como última resposta quanto aos resultados pessoais diante da experiência criativa, cito a fala da artista e terapeuta Sarah Jorge. Ela descreve o processo como um encontro seu com seus próprios princípios e escolhas artísticas.

O processo me contribuiu a fazer algo diferente, primeiramente. Me contribuiu a compreensão do que é um personagem, como chegar num personagem. Eu percebi que a construção da personagem vai bem mais além do que a teoria, pra mim isso foi muito claro e foi muito importante pra mim.

Mas também percebi que aquele teatro não é o teatro que eu quero. Por isso eu não continuei no processo. Não é um teatro que eu goste. É uma experiência apenas. (JORGE, 2017).

Sarah Jorge define a sua participação no processo como uma experimentação diante da metodologia utilizada, fala aproximada a de Gabrielle Gomes e também a do ator e iluminador Raí Santorini. Estes ressaltam que o processo contribuiu com o encontro além de suas predileções, que divergem das metodologias utilizadas.

As artistas Taciana Moraes e Michelle Gandolphi não deram esclarecimentos específicos quanto ao que poderiam apontar como aprendizado diante da experiência. Isto ocorreu devido ao risco próprio das entrevistas abertas de tomar rumos nem sempre controláveis. Nos dois relatos, percebendo a riqueza do material compartilhado, não considerei adequado interrompê-los ou desviá-los do caminho que o nosso encontro tomou. Ambas demonstraram desprendimento em vivenciar cada momento do processo e a preocupação em aprimorar constantemente a forma de fazer teatro em espaços públicos e privados.

Diante deste apanhado, ressalto dois aspectos que interpelam diversos processos de criação na atualidade em contextos educacionais e que podem ter influenciado os rumos do processo artístico-pedagógico *Criadores em Cena*:

O primeiro ponto é a percepção da diversidade de componentes, tendo em vista suas trajetórias pessoais e de pesquisa diversos. Como vimos, no processo estudado, foram selecionados vinte estudantes/artistas que trabalharam em conjunto com o condutor e mais os dois artistas convidados, produtor e músico. A diversidade de pesquisas pessoais e metodologias de trabalho no que tange a prática artística pode ter sido um fator agravador de dissidências pela polifonia de vozes decorrentes das diversas experiências anteriores e

currículos dos envolvidos. Na análise de criação detalhada pelo autor Flávio Desgranges (2017), há também a reflexão sobre este aspecto na consideração da força existente nas “distintas vozes e traços estéticos característicos de cada um dos artistas que integram o trabalho coletivo” (p.40), como um dos fatores determinantes que merece o devido respeito, diante dos desafios que o grupo tem de enfrentar e das descobertas pessoais e coletivas ao longo do percurso.

O segundo ponto que pode ter influenciado os rumos do processo *Criadores em Cena* é o formato da proposta em um contexto educacional, o que poderia sugerir aos envolvidos um caráter de experimentação de metodologias. O processo, por se tratar de um curso, anuncia de antemão questões de temporalidade que podem afetar a relação dos envolvidos com o próprio processo e com o resultado final. A relação entre produção artística em contexto educacional é descrito por Gonçalves (2012) e, diante dela, cito alguns elementos que podem ter afetado os envolvidos como: o tempo delimitado para execução da tarefa criativa, a intensidade diária de encontros, as regras organizacionais quanto à frequência, dentre outros pontos que divergem da dinâmica de um coletivo artístico fixo com perspectiva de atuação a longo prazo, que, diante das afinidades do próprio grupo, gerencia seu funcionamento. Refletimos, então, que experiências de formação podem promover aos interessados o contato com as diversas metodologias como experimentação, tornando o processo, para alguns, como um “teste” diante de suas práticas pessoais e artísticas.

Concluo o estudo dissertativo como um processo de criação sobre outro processo de criação, como todas as nossas construções de realidade e assertivas sobre o mundo. Assim, apresento-o sem pretensão de tomá-lo como verdade única sobre o objeto, mas sim possível. Agradeço aos colaboradores que cederam seus relatos, aos professores e colegas que me desafiaram a produzir e questionar o objeto e a mim mesma. Me implico na pesquisa na medida em que me percebi amadurecendo junto a ela. Defendi pontos de vista, mudei-os; defendi outros, superei-os novamente e aceitei, por fim, não saber verdade alguma; chegando em algo: o inesperado na pesquisa e em mim mesma.

REFERÊNCIAS

ALVES-MAZZOTTI, Alda Judith. **Usos e abusos dos estudos de caso**. Cadernos de Pesquisa, v. 36, n. 129, p. 637-651, set./dez. 2006.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo no Teatro da Vertigem, **Revista Sala Preta**. v.06, p.127-133. 2006. Disponível em:<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302/60284>. Acesso em 13.03.2018.

ARAÚJO, Antônio. **A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese (doutorado) – ECA-USP, SP, 2008.

ARAÚJO, Antônio. O processo colaborativo como modo de criação. In: Processos Coletivos. **Revista Olhares-** Revista da Escola Superior de Artes Celia Helena.n. 1, 2009. Disponível em:<http://www.celiahelena.com.br/olhares/index.php/olhares/article/view/8/8>. Acesso 13.03.2018.

BARBOSA, Mateus Monteiro. “**Fala comigo doce como a chuva**”: uma análise do texto de Tennessee Williams e um paralelo com a pintura de René Magritte. Anais do VII Simpósio Nacional de História Cultural. p. 1 - 10.Universidade de São Paulo – USP São Paulo – SP 10 e 14 de Novembro de 2014. Disponível em: <http://gthistoriacultural.com.br/VIIsimposio/Anais/Mateus%20Monteiro%20Barbosa.pdf>

BONDÍIA, José Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência In: **Revista Brasileira de Educação**. Tradução de João Wanderley Geraldi. Jan/Fev/Mar/Abr Nº 19, 2002.

CARDOSO, Diego Sousa; ANDRADE, Carlos Augusto Baptista de. **Um mergulho discursivo sobre A terceira margem do rio, de Guimarães Rosa**. Revista Bakhtiniana, São Paulo, 10 (1): 28-41, Jan./Abril. 2015. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/bak/v10n1/2176-4573-bak-10-01-0028.pdf>. Acesso 01 de junho de 2016.

CARUSO, Raimundo C. **Aventuras dos Jangadeiros do Nordeste**. Florianópolis: Panan. Editora Culturais, 2004.

CHRISTOV, Luiza Helena S. Educação continuada: função essencial do coordenador pedagógico, p In. **Coordenador pedagógico e a educação continuada**. Org. Ana Archangelo Guimarães. Edições Loyola. São Paulo- SP, 1998.

CLAXTON, Mervyn. Cultura, desenvolvimento e o papel do teatro, p. 29-42. In. **Mudança de Cena: o uso do teatro no desenvolvimento social**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Paul Heritage. The British Council, 2000.

CONCILIO, Vicente. **BadenBaden: modelo de ação e encenação no processo com a peça didática de Bertolt Brecht**. Paco Editorial, Jundiaí, 2016.

DESGRANGES, Flávio. **A Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo, SP: Hucitec, 3 ed. Edições Mandacaru, 2011.

DESGRANGES, Flávio. A interferência dos processos de criação nos modos de recepção artística: percursos de um pretérito imperfeito. In: **O ato do espectador: perspectivas artísticas e pedagógicas**. Org Flávio Desgranges e Giuliana Simões. Hucitec- São Paulo-Florianópolis. 2017.

FERNANDES, Silvia. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Silvia. Teatralidade e Performatividade na cena contemporânea. In **Revista Repertório**, Salvador, nº 16, p.11-23, 2011. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>. Acesso em 30.01.2018.

GAMA, Joaquim. Produto ou processo em qual deles estará a primazia. **Revista Sala Preta** v. 2. p. 264-269, 2002.

GONÇALVES, Jean Carlos. Processo colaborativo no teatro universitário: utopia? possibilidade? **Revista Repertório**, Salvador, nº 19, p.165-171, 2012.2.

GUÉNOUN, Denis. **A exibição das palavras: uma ideia (política) do teatro**. Tradução: Fátima Saadi. Ed. Teatro do Pequeno Gesto. Rio de Janeiro, 2003.

HADERCHPEK, Robson Carlos. **A poética da direção teatral: o diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos**. Orientador: Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

KOUDELA, Ingrid; ALMEIDA Jr. José Simões. **Léxico de Pedagogia do Teatro**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2015.

PAVIS, Patrice. **Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo**. Trad. de Jacó Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. Ed. Perspectiva. São Paulo, 2017.

PUPPO, Maria Lúcia. **Sinais de teatro-escola**. Humanidades, Edição Especial Teatro Pós-Dramático, Editora UNB, Nº 52, Nov. p. 109-115, 2006.

PUPPO, Maria Lúcia. **Para desembaraçar os fios**. Revista Educação e Realidade, Porto Alegre, v. 30, n. 2, p. 217-228, 2005. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/12462/7384>

RANCIÈRE, Jacques. Paradoxos da Arte Política. In **O espectador emancipado**. tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROSA, João Guimarães. A terceira margem do rio. In: _____. **Ficção completa**: volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 409-413. 1994 (a).

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Nova Aguilar. 1994.(b)

SALLES, Cecília. **Redes da Criação**: Construção da obra de arte. São Paulo: ed. Horizonte, 2006.172p.

SANCHEZ. José A. **Ética y Representación**. Mexico D F. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas. Paso de Gato, 2016.

STAKE. Robert. E. **Case studies**. In: DENZIN, N. K.; LINCOLN, Y. S. (ed.) Handbook of qualitative research. London: Sage, 2000. p. 435-454.

VASSEN, Florian. Teatro pedagogia da teatro: correspondências entre teatro e pedagogia do teatro (p. 11- 20). In **Revista Alberto-** Revista da SP Escola de Teatro. Tradução de Ingrid Dormien Koudela. v. 7, 2014.

VIDOR, Heloise Baurich. **Leitura e Teatro: aproximação e apropriação do texto literário**. 1 ed. - São Paulo: Hucitec; Florianópolis, SC: Fapesc, 2016.

YIN, Robert. K. **Case study research: design and methods**. London: Sage, 1984.

www.dragaodomar.org.br/

www.portoiracemadasartes.org.br/a-escola/

www.portoiracemadasartes.org.br

criadoresemcena.wordpress.com

<http://www.festivalconcreto.com.br>

<https://www.mar.mil.br/cpce/historia.html>

Fontes no Youtube sobre o processo artístico *Criadores em Cena*:

<https://www.youtube.com/watch?v=wo29TKj3IHI>

Drácula: <https://www.youtube.com/watch?v=4V8HWeg3XbA>

Fala comigo doce como a chuva: <https://www.youtube.com/watch?v=rTreFDWq-HU>

A terceira margem do rio: https://www.youtube.com/watch?v=_wBFbsj4pQQ

www.portoiracemadasartes.org.br/a-escola