

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RODSON HENRIQUE RODRIGUES RAYNAL

O PÁSSARO TRANSDISCIPLINAR E SUAS GAIOLAS EPISTEMOLÓGICAS
UM ESTUDO SOBRE MINHAS VIVÊNCIAS E FORMAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS
DE GRADUAÇÃO



BRASÍLIA
NOVEMBRO DE 2017

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

RODSON HENRIQUE RODRIGUES RAYNAL



O PÁSSARO TRANSDISCIPLINAR E SUAS GAIOLAS EPISTEMOLÓGICAS
UM ESTUDO SOBRE MINHAS VIVÊNCIAS E FORMAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS
DE GRADUAÇÃO

Trabalho de conclusão do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Orientado pela Professora Doutora Soraia Maria Silva.



BRASÍLIA
NOVEMBRO DE 2017

RODSON HENRIQUE RODRIGUES RAYNAL

O PÁSSARO TRANSDISCIPLINAR E SUAS GAIOLAS EPISTEMOLÓGICAS
UM ESTUDO SOBRE MINHAS VIVÊNCIAS E FORMAÇÃO ARTÍSTICA NOS ANOS
DE GRADUAÇÃO

Trabalho de conclusão de curso do Estudante Rodson Henrique Rodrigues Raynal, apresentado para a obtenção do grau de Bacharel em Interpretação Teatral no curso de Artes Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília.

Defendido e Aprovado em 30 de Novembro de 2017, com menção final _____, sob orientação da Profa. Dra. Soraia Maria Silva.



Profa. Dra. Soraia Maria Silva
CEN/IDA/UNB



Profa. Dra. Lucianna Hartmann
CEN/IDA/UNB



Prof. Dr. Luís Carlos Ribeiro dos Santos
CEN/IDA/UNB

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a minha mãe, por nunca ter desistido diante da tarefa de ser mãe de alguém que nunca foi o que ela esperava, mas que sempre soube que era amado, por todos os ensinamentos de humanidade, por sempre ter se esforçado para ser melhor, por sempre conseguir rir de alguma coisa, por me chacoalhar e me preparar pra vida.

Agradeço a minha avó por me ensinar sobre integridade e sobre como o AMOR exige concessões, diálogo e sacrifícios, mesmo que seja o da necessidade de estar certo.

Agradeço a minha Tia Márcia por ter sido a primeira pessoa a me falar que eu seria um artista, Agradeço ao meu pai Rodson e a minha irmã Rayza, por toda a participação que tiveram na minha formação.

Agradeço ao meu companheiro Isaac, que me ensina constantemente a encarar a vida adulta e os sabores dela, que me ensina que as coisas boas exigem paciência, dedicação, compreensão e... uma enorme e ardente paixão.

Agradeço ao meu sobrinho Logan, por me lembrar em um ano de tantos encerramentos de ciclos, que a vida é movimento e que todo fim vem acompanhado de um começo

Agradeço a Soraia Maria Silva, por todas as orientações e por ser uma amazona
 Agradeço a Cecília de Almeida Borges, por me ensinar que Teatro não se faz sozinho
 Agradeço a Camila Meskell, por todas as oportunidades de crescer como ator
 Agradeço a Julia do Vale, por mostrar que a grandeza está nas ações e não só nas opiniões
 Agradeço ao meu amigo Higor Filipe, por me lembrar que caras legais e legais realmente, ainda existem no mundo e que por isso, eu posso lutar pra ser um deles
 Agradeço ao professor Luiz Carlos Laranjeiras, por me mostrar que raiz é aquilo que aquece o coração e faz pertencer, que a música brasileira é uma das minhas raízes
 Agradeço a Irene Bentley, por não deixar que eu me esqueça que diversidade exige tolerância
 Agradeço a Roberta Matsumoto e Sônia Paiva pelos questionamentos, políticas e filosofias tão necessárias
 Agradeço a Cynthia Carla, por ter me dado noção de multiplicidade artística
 Agradeço a todos que estiveram do meu lado nesses 4 anos.

Agradeço a Terezinha, Maria, Antonina, Claudia e Wanderly, por serem no prédio do CEN uma constante lembrança de como não vale a pena ser um artista se isso só te confere privilégios de uma bolha intelectual

Agradeço a Caio, Vinicius, Danieu, Diogo e todos os outros que partiram, pela constante lembrança do privilégio que é estar aqui, seja lá o que o aqui realmente signifique.

SUMÁRIO

Resumo.....	10
Introdução.....	12
Capítulo 1 - A Transdisciplinaridade.....	14
Gaiolas Epistemológicas.....	16
Capítulo 2 - O Pássaro - Memorial Pessoal.....	21
Capítulo 3 - O GETME como vetor para análise das gaiolas da minha formação.....	29
3.1 - Atuação.....	32
3.1.1 - Cadeia de Interpretação.....	34
3.1.2 - Cadeia de Montagem.....	42
3.1.3 - O Problema da Distância.....	45
3.1.4 - Ator como Ofício.....	49
3.2 - Desejo Político.....	52
3.2.1 - Diplomação.....	52
3.2.2 - Política - Pessoas de Teatro.....	57
3.3 - Direção.....	60
3.3.1 - Monitorias de Direção.....	60
3.3.2 - O Segundo Sexo Para Privilegiados.....	61
Conclusão.....	68
Bibliografia.....	74
Anexo.....	76

RESUMO

Esse trabalho propõe ressaltar como uma experiência transdisciplinar pode se aliar e fortalecer as vivências acadêmicas do artista em formação e preencher lacunas que possam surgir no processo. A metodologia proposta é um estudo de caso, um rápido apanhado de vivências selecionadas, de modo que se exemplifique o caráter Transdisciplinar que se deu na minha graduação. Para isso pretendo usar a teoria das ‘Gaiolas Epistemológicas’ do Professor e Doutor em Matemática Ubiratan D’Ambrósio, usando-a como filtro metodológico para as análises feitas.

Esse trabalho se inicia com um capítulo abordando e explicando a noção das ‘Gaiolas Epistemológicas’ segundo Ubiratan D’Ambrósio, seguindo com dois memoriais nos capítulos 2 e 3, um pessoal e um acadêmico, o último capítulo sai das vivências e analisa um projeto artístico sob a ótica Transdisciplinar, sendo esse projeto, O Grupo de Experimentações em Teatro Musical e Etc. (GETME), fruto de vivências Transdisciplinares.

Palavras-Chave: Transdisciplinaridade, Gaiolas Epistemológicas, Vivência Artística, GETME, Estudo de Caso

ABSTRACT

This work proposes to emphasize how a transdisciplinary experience can help in order to strengthen the capacities of the artist/student inside a academic experience, and fill gaps that may arise in the process. The methodology proposed is a study of case, a quick survey of selected experiences, so as to exemplify the Transdisciplinarity character that occurred in my graduation. For this I intend to use the theory of 'Epistemological Cages' from the Professor and Doctor in Mathematics Ubiratan D'Ambrósio, using it as a methodological filter for the analyzes made.

This work begins with a chapter that addresses and explains the notion of 'Epistemological Cages' according to Ubiratan D'Ambrósio, following with two memoriais in chapters 2 and 3, one personal and one academic, having a final chapter that leaves the experiences and analyzes an artistic project from a Transdisciplinary point of view, this project was the Experimental Group of Musical Theater and stuff (in Brazilian Portuguese ‘GETME’), a project created on Transdisciplinary experiences.

Keywords: Transdisciplinarity, Epistemological Cages, Artistic Life, GETME, Study of Case

Prefácio

Essa monografia foi defendida no dia 30 de Novembro de 2017.

O ano de 2017 foi o ano em que (aos 23 anos de idade) realmente senti que entrei na minha vida adulta. Foi um ano marcado por experiências intensas, por oportunidades grandiosas e por pessoas que me marcaram e vão marcar pelos anos que se seguem. Ao Henrique do futuro que eventualmente vai voltar para ler, quero que se lembre que você chorou, que você riu, que teve medo, que tinha certeza que ia falhar, mas que trabalho após trabalho, você conseguiu se superar, respirar fundo e deixar suas ações falarem e isso te trouxe coisas maravilhosas. Você já sabe onde a gente ‘chegou’, já sabe se nossos sonhos se realizaram, o que ganhamos e o que perdemos... Espero que isso tenha nos tornado uma pessoa boa, uma pessoa que nos orgulhamos de ser...

Neste ano de 2017 completei minha monografia, dirigi uma Ópera de quase 3 horas de duração “*A Flauta Mágica*”, estive a frente do GETME, cercado de pessoas amáveis e participei do Céu - o primeiro Festival Nacional de Teatro Universitário de Brasília, mandei cópias do meu livro para os cinco cantos do Brasil, cantei e vivi... E sei que tudo isso foram sementes que germinarão ao longo da minha vida e do meu ser. Essa monografia é resultado direto desse ano, um ano onde houveram muitas perdas, onde pela primeira vez eu vi pessoas próximas partirem... Onde eu tive que encarar minha mortalidade e a minha capacidade de viver. Onde meu sobrinho nasce e eu entendo que o mundo vai seguir sem mim, porque eu quero que siga, eu quero que meu sobrinho viva além e veja um mundo maravilhoso depois que eu tiver envelhecido e ido. O que resta se não a experiência?

Fui orientado pela banca deste trabalho a enxugar minha experiência pessoal e dar um embasamento teórico maior para que minha menção final de MS pudesse ser revisada e ser alçada a SS. Mas por mais que eu agradeça o cuidado e o carinho de meus professores, eu não consigo hoje correr atrás desse SS. Amanhã eu posso olhar pra trás e achar burrice, mas neste momento esse é o trabalho mais sincero que eu poderia fazer. E aquele pelo qual eu quero ser julgado. Minha própria Etnografia Confessional.

*Uma revisão ortográfica e textual foi feita neste trabalho entre o dia da banca e a entrega para a UnB, seguindo o feedbacks anotados pelo professor Luiz Laranjeiras, sem alterar o sentido ou a forma do trabalho *

Introdução

Essa é uma monografia de Bacharelado em Artes Cênicas e a própria vivência de um artista, a própria noção ampla de arte, se concretiza e tece caminhos ao demonstrar, ressignificar, aludir ou contar parte da experiência individual do ser ‘artista’ nesse ou em qualquer mundo. A própria arte envolve múltiplas possibilidades de interpretação, portanto ressalto que esse trabalho faz a opção de focar em um ponto de vista.

O objetivo dessa monografia é, através de um estudo de caso de algumas vivências pessoais, ressaltar a importância de experiências fora da grade pré definida do curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade de Brasília, para uma formação artística que possa também auxiliar o embasamento do material proposto pelo curso, essa monografia busca analisar e explicar como diferentes vivências se fazem necessárias para a formação de um produto cênico com caráter artístico, político e técnico. É muito claro o que eu preciso dizer, demorou a ficar claro como eu deveria e poderia dizer, o ‘como’ é fator vital em todo processo artístico. É esperado que uma introdução de monografia explique seu conteúdo, o delimite e apresente a sua relevância. A Transdisciplinaridade foi um norte ao longo de todo esse trabalho, eu acredito que a formação adquirida entre meu primeiro dia de graduação e o último foi resultado da troca do que me foi dado não só dentro da universidade, mas fora dela também. É uma questão de narrativa, existiriam dezenas de possíveis olhares e possíveis óticas e parâmetros para um estudo de caso, mas existe um objetivo a ser provado. Por isso optei por recortes específicos que pudessem privilegiar momentos de minha vivência acadêmica, afim de contemplar os temas que serão propostos e as questões que serão levantadas sobre o artista que eu me tornei ao optar por entrar em um curso acadêmico de artes.

A monografia será dividida em 3 capítulos complementares, cada um com seu foco, buscando a compreensão maior da discussão proposta.

No primeiro capítulo pretendo apresentar os conceitos da Transdisciplinaridade e das Gaiolas Epistemológicas, usando como base o Professor e Doutor em Matemática, Ubiratan D’Ambrósio. Esses conceitos serão usados como base para toda a análise que virá depois.

No segundo capítulo irei apresentar um pequeno memorial pessoal, abordando meus primeiros contatos com o teatro.

No terceiro capítulo, a partir de um produto gerado em contexto acadêmico, o GETME, farei uma análise geral sobre como diferentes disciplinas e saberes contribuíram para a minha formação e conseqüentemente para tudo o que eu viria a produzir. Farei aqui uma análise mais crítica e aprofundada nas áreas de Atuação, Direção e Desejo Político (Pessoal e Coletivo, considerando as parcerias que estiveram comigo).

O conceito de protagonismo é a chave principal aqui, não só na minha formação, mas como noção de que através de micropolíticas, um pensamento transdisciplinar pode enriquecer a minha formação e as minhas ações como artista e como esse artista produz e aprende. Por fim, espero que essa monografia possa trazer reflexões sobre os artistas que o nosso mundo precisa, o tipo de arte que nos propomos a fazer dentro e fora da universidade.

CAPÍTULO 1

A TRANSDISCIPLINARIDADE

O meu primeiro contato com a teoria da Transdisciplinaridade ocorreu durante uma das minhas primeiras tentativas de escrever essa monografia, na época, orientado pela Professora Doutora Sônia Paiva, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e do LTC - Laboratório Transdisciplinar de Cenografia do mesmo Instituto. Ao ouvir minhas dúvidas e questões sobre a minha vivência acadêmica, Sônia me fez uma provocação que viria a ser fundamental para esse trabalho, por mais que existissem questões e problemáticas a serem levantadas, ela não acreditava em apenas mostrar os problemas, mas principalmente em buscar soluções para eles, ela me falou dos conceitos primários da Transdisciplinaridade e me indicou a bibliografia de seu colega, o Professor e Doutor em Matemática, Ubiratan D'Ambrósio. Eu não entendi ali em que um matemático poderia contribuir para a minha monografia de Artes Cênicas e acabei não prosseguindo o trabalho com Sônia por conta da trava que se desenvolveu ao redor da minha monografia por quase um ano. E foi ao olhar e amadurecer o meu argumento pessoal diante da necessidade de dizer algo honesto nesse trabalho que, encontrei nessa bibliografia o embasamento principal das minhas idéias, porque ao conseguir olhar pra minha graduação, eu percebo que a todo momento, a minha formação acadêmica teve contribuições extra-acadêmicas de forma multi, inter e transdisciplinar. E essa própria monografia tem como mote e forma tais conceitos. Não se trata só de matemática, ciências, geografia, história ou etc. Se trata de um olhar sincero, empático e humano sobre as nossas relações, é uma nova maneira de se entender o conhecimento, entender como esse conhecimento se espalha, como o percebemos e como dividimos.

Portanto nesse trabalho busco dividir aquilo que foi importante para mim, como foi composta a formação de um aluno através de múltiplas vivências. E a Transdisciplinaridade é o olhar teórico que mais se aproxima daquilo que desejo abordar, representando também um caminho filosófico que eu aponto para os que virão depois de mim, porque como diz o professor D'Ambrósio, ela lida com uma nova forma de olhar o conhecimento:

O processo de aquisição do conhecimento é, pois, essa relação dialética saber/fazer, propelida pela consciência. Realiza-se em várias dimensões. Dessas destacamos, como as mais reconhecidas e interpretadas, a sensorial, a intuitiva, a emocional e a

racional. Numa concessão a classificações disciplinares, diríamos que o conhecimento religioso é favorecido pelas dimensões intuitiva e emocional, enquanto o conhecimento científico é favorecido pelo racional, e o emocional prevalece nas artes. Essas dimensões não são dicotomizadas nem hierarquizadas, mas sim complementares. Desse modo, não há interrupção entre o saber e o fazer. Não há priorização entre um e outro, nem há prevalência nas várias dimensões do processo. Tudo se complementa num todo que é o comportamento e que tem como resultado o conhecimento. (D'AMBRÓSIO, 2002, pg 28)

E aqui posso perceber que já se tornou orgânico o ato de dicotomizar e hierarquizar em várias frentes o modo como eu analiso o meu fazer e o meu saber. Como ser sensível, eu não quero fôrmas pré-estabelecidas para ditar as minhas construções, como artista eu quero o equilíbrio entre a expressão individual e a compreensão do outro, como alguém que optou por ser um estudante universitário eu não quero carecer de técnicas e ferramentas para a manutenção e a fomentação do meu trabalho, como ser social eu quero de alguma forma ter a capacidade de modificar o mundo que me cerca. Dentro do ambiente acadêmico tudo isso ocorre em diálogo constante com meus colegas em suas próprias jornadas, com meus professores e suas próprias pesquisas, com a Instituição e seu próprio modo de funcionar, com nosso departamento e suas filosofias.

Existe um modo institucionalizado de entender o conhecimento na universidade e nós nos submetemos a ele processualmente de modo a nos graduar nas disciplinas do curso e por mais que possa soar estranho em um primeiro momento que haja essa institucionalização em um curso de Artes, eu consigo entender a lógica por trás de muitos dos modos da Universidade. O meu discurso não vem só para dissecar a minha vivência, mas para que seja possível perceber ela por um outro olhar que não desvalorize ou hierarquize apenas baseando-se na fonte do conhecimento, quando na verdade se pode entender que cada fonte e cada indivíduo se relacionam de forma diferente, com resultados diferentes. A universidade lida com indivíduos extremamente singulares em discurso, estética, bagagem, vontade e capacidade, tendo que conciliar isso com a real limitação de tempo, espaço, disponibilidade e recursos. A opção de existir uma 'fôrma institucional' (grades curriculares) para a transmissão do conhecimento talvez seja a opção viável diante de tantas singularidades, porque talvez isso funcione como uma base sólida para a edificação pessoal de cada um. É preciso ressaltar ainda que a UnB dispõe de um sistema de 'créditos livres', onde o aluno pode pegar créditos e

matérias em troca com outros departamentos e outros saberes dentro das suas próprias ambições.

Ressalto também que existe dentro do curso de Artes Cênicas tentativas de criar pontes entre disciplinas, permitindo que o conhecimento individual seja fruto de vivências múltiplas. Mas o que importa dizer aqui é que, por mais que a universidade seja institucionalizada, por mais que sejamos diferentes e singulares, o conhecimento não existe só de um modo, para cada aluno, para cada matéria, para cada fonte, para cada período e para cada momento, o conhecimento vai ser percebido de uma forma singular por e dentro das capacidades de cada indivíduo.

Uma das questões importantes aqui é analisar como conhecimento múltiplo pode ser encontrado diante da necessidade e dos locais onde procuramos.

Gaiolas Epistemológicas

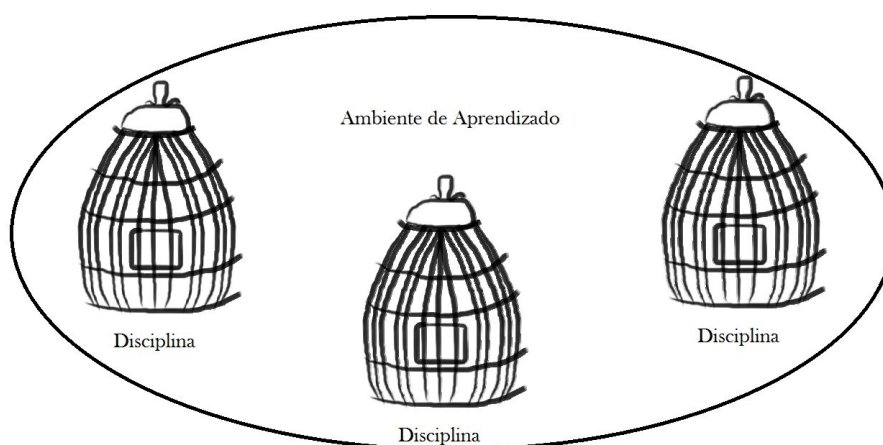
Para destrinchar melhor a aplicabilidade do conceito Transdisciplinar, eu preciso trazer outro conceito para ilustrá-lo, o conceito das gaiolas epistemológicas. O nosso curso de Artes Cênicas se organiza em cadeias (de Interpretação, Movimento, Voz, Teórica, Encenação e Montagem), encadeadas por disciplinas de uma mesma família, embora cada disciplina tenha seu próprio foco, juntas elas devem formar um quadro maior. O professor D'Ambrósio explica:

As disciplinas são como conhecimento “engaiolado” na sua fundamentação, nos seus critérios de verdade e de rigor, nos seus métodos específicos para lidar com questões bem definidas e com um código linguístico próprio, inacessível aos não iniciados.

Os detentores desse conhecimento são como pássaros vivendo em uma gaiola: alimentam-se do que lá encontram, voam só no espaço da gaiola, comunicam-se numa linguagem só conhecida por eles, procriam e repetem-se, só vendo e sentindo o que as grades permitem, como é comum no mundo acadêmico. O que é mais grave, são mantidos pelos que possuem as gaiolas para seu entretenimento, como é o caso das artes, ou para seu benefício, como é o caso das ciências e da tecnologia. Obviamente, a crítica interna é limitada e exclui o questionamento da própria existência da gaiola.(D'AMBRÓSIO, 2011, pg 2)

Portanto, para D'Ambrósio, Gaiolas Epistemológicas seriam os locais onde o conhecimento é concentrado e distribuído. Vale ressaltar como ele mostra que os pássaros (pessoas) dentro da gaiola enxergam o mundo através de suas barras (enquanto estão dentro dela). Vale observar que essa gaiola é acessível apenas para alguns elegidos por vez ('vez' podendo significar uma visita, ou várias visitas em um período de tempo). Agora vamos supor que a cada semestre um novo pássaro, mais velho e mais sábio, seja escolhido para ser detentor de uma gaiola, ele não só determina o que vai ser ensinado lá dentro, mas pode pintar o interior da gaiola com suas próprias determinações estéticas e políticas, pode determinar as atividades que lá irão ocorrer e como seu conhecimento empírico vai ser usado para que os pássaros aprendizes aprendam o que é necessário aprender naquela gaiola. Essa é a base do conceito das Gaiolas Epistemológicas, a partir daqui podemos entender as disciplinas e suas formações de outros modos.

Há o modo multidisciplinar (exemplificado na Ilustração 1), onde várias gaiolas coexistem em um mesmo espaço (metafórico ou não), visando um mesmo objetivo amplo, os pássaros estão em uma gaiola de cada vez, adquirindo um conhecimento por vez, não há comunicação direta entre as gaiolas. O nosso curso de Artes Cênicas tem sua estrutura firmada na multidisciplinaridade.

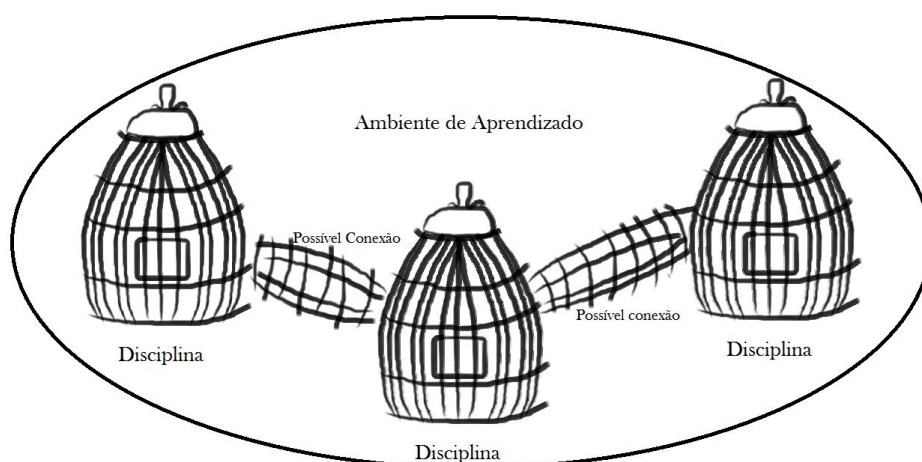


Multidisciplinaridade

Ilustração Pessoal - Interpretação da Multidisciplinaridade
(Ilustração 1)

Há o modo da interdisciplinaridade (exemplificado na ilustração 2), onde várias gaiolas coexistem em um mesmo espaço (metafórico ou não), visando um mesmo objetivo amplo, os pássaros estão em uma gaiola de cada vez, mas em dado momento, essas gaiolas se conectam e essa conexão pode fortalecer a metodologia delas, o embasamento teórico ou acontecer de modo colaborativo a partir de uma necessidade, enriquecendo a maneira que acessamos o conhecimento. Houveram momentos de caráter interdisciplinar na minha graduação, como quando as matérias de Voz 2 e Interpretação 2 deram abertura para que pudéssemos trabalhar um mesmo texto nas duas, uma focando nos aspectos da fala e a outra nos aspectos gerais da cena. Há também a abertura para que as matérias de encenação se conectem com as matérias de montagem, além dos momentos em que ‘gaiolas’ com conhecimentos de fora da universidade são convidadas para compor a gaiola acadêmica por um curto tempo, o que aconteceu na matéria teórica de Teatralidades Brasileiras que tive com a Professora Luciana Hartmann, onde de tempos em tempos grupos com diferentes vivências teatrais tinham espaço para vir expor sua história, seus métodos e fazeres artísticos.

Eu acredito que em aspectos a interdisciplinaridade é um direcionamento possível e enriquecedor para a universidade em um futuro muito próximo, especialmente em um curso como as Artes Cênicas onde naturalmente lidamos com o diálogo entre diferentes áreas e fazeres.



Interdisciplinaridade

Ilustração Pessoal - Interpretação da Interdisciplinaridade
(Ilustração 2)

Há ainda o modo da Transdisciplinaridade (exemplificado na ilustração 3), onde várias gaiolas coexistem em um mesmo espaço (metafórico ou não), visando um mesmo objetivo amplo (ainda estamos falando de disciplinaridade), as gaiolas têm as grades com espaços maiores (não se trata mais de privar o fluxo, mas ainda assim, de manter a experiência), suas portas são abertas, elas ainda existem como estruturas firmes e individuais, mas são estruturalmente conectadas e complementares, de modo que ao estar em uma, o pássaro está em contato com outras e o conhecimento é sempre passado de forma complementar e intercâmbial, valorizando as diferentes vivências e caminhos, nas possibilidades que as gaiolas exercem umas sobre as outras.



Transdisciplinaridade

Ilustração Pessoal - Interpretação da Transdisciplinaridade
(Ilustração 3)

Confesso que a ideia da funcionalidade da Transdisciplinaridade nas Gaiolas Epistemológicas me soa ligeiramente utópica, porque consigo ver problemáticas sobre o direcionamento acadêmico dos alunos, sobre o percentual individual necessário de cada matéria. Sobre o quanto é aprendido e absorvido, sobre o quanto isso iria para a frente, além da problemática de como se dariam as avaliações nesse sistema. A questão é que, na atual conjuntura, esses problemas já existem, toda percepção já é individual, já existe evasão, já existe a dificuldade em avaliar pessoas diferentes de modo igual, já existem questões ao redor da disciplina, o que mudaria é a noção de protagonismo, a escolha de caminhos e a riqueza da multipluralidade. Me parece um pouco caótico, mas somente até eu encarar que na lógica do

conhecimento, a própria realidade é Transdisciplinar, talvez tenha sido apenas um nome cunhado, não inventaram a Transdisciplinaridade, a observaram e agora existe um esforço para experimentá-la como conceito firmado.

E como essa monografia se relaciona com isso? Até aqui falamos do conceito da Transdisciplinaridade enxergando a instituição, o mesmo lugar que abriga essas gaiolas, mas além disso eu quero atentar para o fato de que a minha formação, talvez a formação de todos nós, possa e deva ser revista por esse ponto de vista, porque o ator que eu sou hoje, prestes a pegar meu diploma, é fruto de uma vivência transdisciplinar. As disciplinas podem não ter se cruzado e se complementado em proposta, mas existiu um mesmo elemento perpassando e absorvendo conhecimento de todas elas. Minha formação é transdisciplinar e não se limita aos espaços pré-determinados pela instituição. Repito a importância do conceito de protagonismo como chave principal aqui e também da noção de que através de micropolíticas, porque um pensamento transdisciplinar pode enriquecer a minha formação e as minhas ações como artista, porque mesmo em um primeiro momento básico, ele me dá opções e ferramentas diferentes.

Há uma questão social ligada a acessibilidade que nossa sociedade tem com a linguagem teatral e essa deveria ser uma preocupação constante. Abrir a grande gaiola e levar para lugares onde ela não chega, permitir que outros experimentem vivências dentro das suas diretrizes. A metáfora proposta por D'Ambrósio não fala da gaiola como uma prisão, embora da forma que temos experienciado o conhecimento, as gaiolas funcionem como retenção.

Elas são e devem ser uma estrutura, uma estrutura com diretrizes disciplinares específicas e firmes para que realmente tenham uma influência em quem estiver experimentando-as. Não se trata de diluir o conhecimento, destruir ou enfraquecer essa estrutura, mas permitir e entender que essa estrutura uma vez firmada, pode ser um veículo de fortalecimento individual, capaz de enxergar os outros que estão na mesma tarefa. Podem juntos ter a filosofia de abertura para que se alcance novos lugares, novas pessoas e um partilhamentos, para que se enriqueça as milhares de possibilidades e evoluções que possam surgir em um mundo cada vez mais complexo e fragmentado.

CAPÍTULO 2

O PÁSSARO - MEMORIAL PESSOAL

Entendo que sendo esse um estudo de caso, é importante adicionar algumas informações sobre a pessoa que passou pelas vivências que a seguir serão abordadas. Não vou focar na minha história como um todo, porque isso seria complexo e impossível, mas apenas naquilo que de alguma forma influenciou ou influenciou diretamente na maneira que eu me relaciono com a arte.

Sei que não é comum ou recomendado usar a primeira pessoa em uma monografia, por isso se você decidir pular esse capítulo, acredito que a compreensão do todo não será afetada.

Minha noção de arte é continuamente atualizada, porque acredito que de certa forma a arte é uma expressão de como eu vejo a vida, do que a vida me deu e dos significados que eu atribuo a certos elementos, por isso acho que conforme um indivíduo se matura como ser humano, ele também se matura como artista. Essa história começa muito antes de eu entrar na minha graduação, não é meu foco (nessa monografia) contar todo o meu contato com Artes Cênicas, mas ainda assim é preciso voltar resumidamente. Sempre morei com minha mãe, sou *gay* (embora já tenha dado meus pulos do outro lado da cerca), filho de pais divorciados, tenho uma irmã que não morou comigo durante a maior parte da minha vida e hoje tem a família dela fora do país. Sou de uma família que até pouco tempo era muito conservadora e que fora do meu núcleo mais próximo, ainda é. Desde pequeno quis ser adulto, fui criado como amigo de minha mãe e nunca me interessei por coisas que não me dessem a impressão de intensidade, como a arte faz. Como isso pode ser relevante? A matéria prima sempre afeta trabalho e resultado.

Lembro da primeira vez em que eu pisei em um palco na minha vida. Eu devia ter por volta de 7 ou 8 anos, o palco do teatro Mapati parecia um coliseu de tão grande, não lembro de medo, não lembro de frio na barriga, não lembro de dificuldade. Na época, todo o peso de uma experiência cênica se resumia a uma brincadeira libertadora e muito orgânica: imaginar algo e dar vida aquilo com meu corpo. É engraçado que como adultos (e principalmente como

acadêmicos) nós tenhamos sempre que embasar algo, justificar, encontrar uma linha de raciocínio, sem lembrar que no processo de descoberta já nascemos criadores, já nascemos ressignificando, a capacidade de atribuir significado é aquilo que nos torna humanos. Em paralelo é preciso perceber como nos nossos tempos as pessoas aceitam que outros ditem o que cada coisa significa pra elas. Existe o novo porque precisamos dele, mesmo que já exista ele deve se tornar novo cada vez que alguém novo o descobrir, nem que seja um momento/ reencontro/ embate. Quando criança, basta uma pequena provocação para que a imaginação se torne ativa e a criação flua. Se você conseguir lembrar de como era, você provavelmente vai lembrar que sua própria mente se ocupava de criar lógicas, modos de funcionamento e regras muito próprias para como você enxergava o mundo.

Pergunta pra uma criança porque o céu é azul ou como a chuva cai, ela vai achar algum sentido e te entregar. Peça para uma criança e ela pode até ter vergonha, mas passado isso, ela pode mostrar como um pirata anda ou fala, como um herói se sente ao vencer um leão, como soa a voz de uma bruxa. Pode parecer uma romantização, mas um ponto importante é que não havia regras limitadoras ou como jogar, não havia julgamento exterior direto, só experiência.

Toda lembrança vem embargada em saudosismo e ludicidade, mas não consigo largar a impressão de que era mais simples lá. Fazer teatro tão cedo foi uma experiência poderosa, capaz de definir minha vida e identidade nos anos seguintes, provavelmente até hoje (afinal essa ainda é uma monografia de Artes Cênicas). Encarar a plateia, criar um e brincar com diretrizes de um personagem, desde uma idade ainda anterior eu me lembro de ouvir que ‘ia acabar fazendo teatro’, sem sequer entender o que era teatro ou o que isso significava. A arte é dividida socialmente de uma forma muito injusta, na época arte pra mim era sinônimo de televisão. Por mais que o teatro brasiliense pudesse estar em ascensão no final dos anos 80 e no começo dos 90, eu sei que ele não alcançou a minha casa.

Minha família nunca teve uma tradição forte ligada à cultura popular, ao menos no que disrespeito às teatralidades, hoje eu vejo como a cultura nordestina é forte na minha avó recifense, indo dos pratos que ela come até a música que ela escuta e o jeito que ela fala, mas acho que só hoje depois de aposentada, minha avó se permitiu uma reaproximação de sua cultura. Talvez Brasília tenha feito isso com as pessoas, é uma cidade muito nova com um

regionalismo ainda em formação e pode ser que ao chegar aqui tenha sido mais fácil tentar se adaptar a nova realidade quase corporativista que o serviço público pedia. Bem, eu sinto que eu cresci culturalmente como uma folha em branco, tinha contato com filmes, desenhos, poucas músicas, mas nada me dava uma noção real de pertencimento, me influenciaram, mas não me permitiam protagonismo.

Essa instabilidade cultural também não era necessariamente uma questão financeira, mas muito mais uma questão social. Minha avó quis ser cantora quando nova e foi proibida, chegou aqui pra construção da cidade com uma família nordestina tradicional e evangélica que por gerações se limitou sem enxergar que o mundo não precisa ser maniqueísta. Minha mãe (hoje assumidamente lésbica) foi a ovelha negra da família durante muitos anos, foi quem começou a questionar atitudes e barreiras dentro dos limites dela e do tempo dela, ela abriu uma brecha para que eu pudesse chegar onde eu cheguei hoje, a fruta não cai longe da árvore. Minha mãe esteve sempre sozinha na tarefa de sustentar uma casa e não deixar que nenhum desespero chegasse a nós, eu devo a minha mãe a oportunidade de ser criativo. Ela sempre fez o possível para que eu vivesse o meu máximo, incentivo que talvez ela não tenha tido, coisa que minha avó talvez não tenha tido e assim por diante. Eu não entendia isso na época, mas hoje olhando pra trás eu vejo como arte e cultura podem fazer falta na vida de alguém, porque são capazes de moldar o caráter e modificar socialmente os parâmetros pelos quais vivemos, a moral de um ser humano, sei disso porque é um processo constante, que no meu caso por via negativa, através da falta, criou uma sede que precisava ser saciada.

Meu primeiro contato com a cena foi através do Teatro Mapati, um grupo ‘tradicional’ de Brasília do qual eu não sabia nada. Se no primeiro dia eu chorei para não ir, durante muito tempo eu chorei porque eu saí. Eu era um garoto magricela e cabeçudo que ouvia constantemente broncas e provocações por ser ‘afetado demais’, gostava de estar cercado por adultos e não por crianças, adorava mostrar que era inteligente, do tipo que aprendeu a ler antes de todo mundo da turma só pra estar um passo à frente e que por consequência disso foi pulado diversas vezes de série, tendo por muito tempo sérias dificuldades em estreitar laços. Nesse tempo parecia sempre um sacrifício enorme aguentar as turmas lotadas de crianças na escola e o ritmo lento que elas tinham. Era como se eu vivesse de concessões, aturava estar

nos lugares, não pertencia a nenhum deles, tudo parecia hostil e limitador para aquele garoto pedante. Mas aí achei o teatro.

Foi aos 9 anos que eu fui convidado pela primeira vez para atuar profissionalmente, Tereza Padilha (diretora e criadora do Mapati) chamou minha mãe para conversar, ela tinha uma camiseta oficial da cia. em mãos e explicou pra minha mãe que gostaria de me ter acompanhando o projeto de circulação em carreta que eles tinham. Eu lembro perfeitamente daquele momento e de como ele me definiu, eu tinha encontrado algo que eu fazia bem e que me fazia bem. Na época eu nem sequer tinha noção do que o teatro era, minha tia falava que era um local onde as pessoas iam pra ser descobertas pela Globo, pra minha mãe era um gasto a mais no meio de várias contas que não se fechavam, pra mim era um local onde as pessoas iam pra descobrir quem eram. Pessoas essas que eram muito diferentes das que eu tinha em casa, todos eram muito esquisitos, cabeludos e se vestiam com cores ‘nada profissionais’. Parecia que o teatro era um local onde os esquisitos iam se reunir e brincar podendo escapar do julgamento, porque no final tudo era só brincadeira. Poderia ter sido lindo, poderia ter sido uma droga, poderia ter sido qualquer outra coisa, mas não foi, porque por influência financeira, ou pressão familiar ou falta de apoio, se tornou inviável pra minha mãe e depois da proposta pra ser parte profissional da Cia., eu nunca mais voltei ao Mapati.

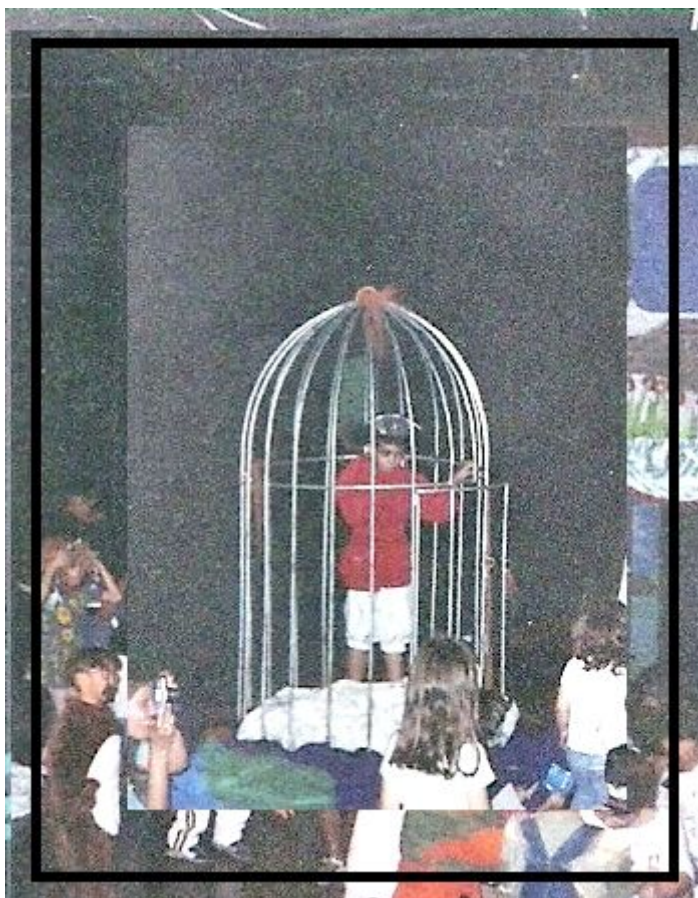
Ou pelo menos eu acho que não, não que eu me lembre, certamente não depois de adulto. Eu nem sequer sei se Tereza teve uma resposta pra proposta dela, eu tento, mas simplesmente não lembro. Minha melhor-amiga-Mãe vivia um momento conturbado na caminhada dela e a caminhada dela sempre foi minha também, nos anos seguintes nós íamos viver muitas coisas, morar em muitas casas e lugares, ter várias pessoas chegando e partindo, ter dezenas de desesperos e dezenas de bons momentos, sempre um apoiando o outro. E eu tenho certeza de que, se há um Deus, um destino ou coisa do tipo, foi permitido que eu vivesse essas coisas, porque precisava delas para quem eu sou hoje e para quem eu vou ser amanhã. Foi permitido também que eu vivesse o teatro tão intensamente e em tão pouco tempo, para que minha cabeça funcionasse de uma forma específica, pra que eu entendesse que eu posso olhar pro mundo de outra forma, isso se tornaria o meu refúgio pessoal e inatingível nos momentos mais difíceis que viriam a seguir.

A importância do palco, a importância da liberdade criativa e do fazer teatral nunca me abandonaram. Passei a desenhar muito, ouvir música (não tive o hábito até a metade da minha adolescência) e escrever pra poder fugir quando precisasse. E os anos que ligam o final da infância até o começo da vida adulta são uma montanha-russa, pela qual eu sobrevivi porque de alguma forma a capacidade de enxergar as coisas criativamente nunca foi embora. O peso social voltou quando eu (mais uma vez fora de sincronia) tinha que decidir aos 16 anos o que fazer da minha vida profissional.

Demorei muito pra entender e assumir o que eu queria, era um momento onde eu precisava entender não só profissionalmente quem e o que eu era. Minha mãe nunca se assumiu lésbica pra mim diretamente, mas isso exemplifica uma postura que eu tenho desde muito novo, a de não conseguir seguir algo que eu não acredito. Em certo momento, eu devia ter por volta de 10 anos, minha irmã foi convencida a estar longe de casa por ter uma mãe lésbica (hoje elas estão bem) e a minha família toda contra minha mãe porque ela se assumiu. Ali entendi e decidi que mesmo sem saber o que eu era, mesmo que eu ainda fosse alguém em formação (e eu serei pra sempre), eu deveria saber me posicionar moralmente por aquilo que eu acreditava. Minha mãe me disse que pra que eu nunca passasse por coisa semelhante era importante que eu realmente tivesse certeza de quem eu era, do que eu queria, que ninguém pagasse minhas contas, que eu ‘vencesse na vida’, porque assim não dependeria de ninguém e não sofreria nada que ela sofreu. Olhando dessa forma o teatro não parecia um caminho seguro, por outro lado qualquer outro caminho parecia um desperdício da minha própria vida, me levou muito tempo e literalmente meses sem querer viver ou sair do meu quarto até que eu criasse coragem pra fazer o que eu sempre soube que era o certo pra mim. Hoje, dos mais conservadores até os que moram longe, dos mais próximos, dos que eu só conheço de nome, eu sei que a minha família inteira me respeita e se orgulha de quem eu sou, do que eu sou e do que eu faço. Entrar na UnB significou assumir diversas questões do ser complexo que eu sou e foi nesse momento em que as coisas mudaram e floresceram.

Talvez a falta que eu sentia é a falta que todos eles sentem.

Uma vida inteira aconteceu antes que eu encontrasse o teatro de novo e quando o reencontrei eu já não era mais o mesmo, e como pude perceber, nem ele.



Teatro Mapati. Ano: 2000 ou 2001. Foto: Acervo Pessoal.

O Passáro queria voar sem entender de aerodinâmica
O Pássaro acreditou que havia algo intrínseco entre ele e o Teatro
A Primeira vez em um palco
Sem saber as dimensões da gaiola

CAPÍTULO 3

O GETME COMO VETOR PARA ANÁLISE DAS GAIOLAS DA MINHA FORMAÇÃO

Fui aprovado para ingressar no segundo semestre letivo do ano de 2013. Nunca tinha pisado na UnB antes da minha prova de habilidade específica, não conhecia o perfil dos alunos do curso de Artes Cênicas e nem a metodologia ou as áreas e correntes de atuação do curso. Eu precisava fazer uma faculdade e não sabia ao certo em qual área da cena eu me encaixaria melhor. Estar na UnB me abriu diversas portas, neste capítulo irei elencar algumas das experiências que contribuíram para a minha formação e por serem tão diferentes, vou usar como ponto de partida a experiência mais individual e pessoal de todas, comandar o GETME - Grupo de Experimentações em Teatro Musical e Etc.

Ao longo da minha graduação tive a oportunidade de propor e trabalhar 3 planos de iniciação científica no PIBIC (Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica), sendo os dois primeiros remunerados (com bolsa do CNPQ - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico) e o último em caráter voluntário. Em todos eu tive vínculo com o laboratório CDPDan (Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança) e fui orientado pela Professora e Doutora Soraia Maria Silva. Meu primeiro PIBIC tinha como título **‘Estudo da simetria e da assimetria da dança no Teatro Musical e o uso da dança como elemento dramático’** e trabalhava com as possibilidades do uso de formações de coro no teatro musical, meu segundo PIBIC tinha como título **‘Estudo da construção coreográfica do corpo de personagem no Teatro Musical’** e trabalhava com a construção e reprodução de um personagem no Teatro Musical comercial (estilo Broadway).

Por conta de diversos caminhos que trilhei, a essa altura eu me senti pronto para dar mais um passo e assim nasceu o meu último PIBIC intitulado **‘GETME - Grupo de Experimentações em Teatro Musical e Etc’**. Através dele eu pude conseguir um espaço na UnB, fazer uma chamada aberta para pessoas interessadas e formar um grupo disposto a fazer experimentações com teatro, música, coro, dança e poesia, tudo isso ligado à voz política, ao que gostaríamos de dizer em linguagem cênica coletivamente e individualmente.

No GETME eu assumi uma postura de Diretor Cênico, mas não o tipo de diretor que só quer ver a sua visão concretizada e martiriza os atores para isso. A própria proposta do grupo ia contra essa posição, o papel de diretor no GETME acabou sendo o de um ‘provocador consciente’. Cabia a mim ouvir e entender a proposta e a demanda de cada um e tentar fazer provocações e direcionamentos de modo que aquilo se concretizasse, mas sem ser de modo demonstrativo, como ator eu não quis ‘dirigir atuando’, não quis exemplificar nada, porque acredito que isso limitaria a criação de cada um e a oportunidade de dialogar com novas expressões. O GETME aconteceu ao longo de todo o ano letivo de 2017, tínhamos algumas regras de convivência: 1 - Ninguém está acima de ninguém, por isso todos devem ser escutados e ter a chance de expor sua opinião, debater ou aprender algo novo; 2 - O GETME é um ambiente onde todos caminham juntos, ganham ou perdem juntos; 3 - Qualquer intriga, briguinha ou animosidade fica da porta para fora, dentro do GETME temos um espaço seguro para sermos quem somos; 4 - Atraso com mais de 15 minutos implica em falta; 5 - Uma falta sem avisar significa exclusão do grupo, seus colegas contam com você. Duas faltas significam exclusão do grupo, há menos que exista justificativa ou aviso prévio; 5 - Tudo pode e deve ser conversado.

Minha proposta inicial para o GETME era a de montar algo fechado baseado nos meus dois primeiros PIBIC’s, adaptar um número musical completo e versionar de modo que comportasse uma crítica política. Foi no encontro com o outro que o GETME se transformou e realmente se tornou um espaço de experimentações com muita vontade, mas sem a necessidade de montar algo, o tempo foi ditado pelo grito que cada um precisava transformar em linguagem teatral. Durante o primeiro semestre letivo o GETME começou com 25 pessoas e diante das 5 regras, finalizou com 16 participações constantes, pessoas de todas as crenças, fluxos de curso, vivências, corpos e origens diferentes. Além do grande peso terapêutico que o GETME proporcionou em um tempo de afobamento político, o maior trunfo dele foi perceber que conseguimos criar cenas e momentos extremamente singulares, porque entendemos e partimos do ponto de que éramos singulares. Pessoas que não falavam, cantaram, pessoas que tinham medo de expor suas visões políticas tiveram a chance de debater e entender o outro. Choramos, rimos e aprendemos a ser críticos sem a necessidade de deslegitimar. Foi o processo mais importante que tive na UnB porque foi onde mais pude me expressar e por em prática o que aprendi. Tenho a total consciência de que esse espaço que para eles pode ter sido

uma gaiola epistemológica, pra mim foi o fruto de muitas delas aliado a minha vontade individual.



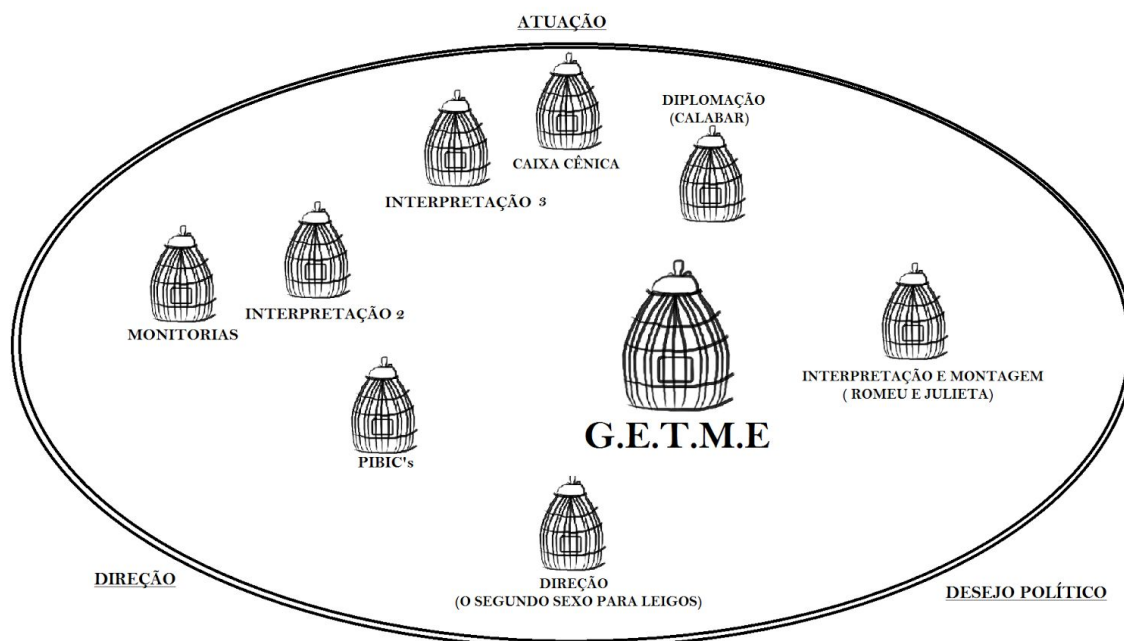
Encerramento do Getme 1.0 (2017/1)

Da esquerda para a direita: Rannáh Braga, Henrique Arouche, Igor Forgeron, Beatriz Nogueira, Ana Sofia Macassi, Alyne Resende, Breno Uriel, Emily Wanzeller, Pedro Dantas, Arthur Araújo, Henrique Raynal, Soraia Maria Silva (orientadora), Priscila Tavares, Isabel Ollaik, Helenice Mota, Giovanna Lisboa, Ady Estellita, Ricardo Lisboa

Entendo que um projeto como o GETME acontece por vários embasamentos empíricos. O GETME aqui é usado apenas como um parâmetro para se validar demandas geradas que não acontecem apenas nesse processo, mas esse processo é uma forma de avaliar múltiplas disciplinas de diferentes áreas por um mesmo vetor. Por exemplo, eu não teria tido a oportunidade de realizar o GETME não fosse a minha vivência com a Iniciação Científica, porque foi nela que eu consegui me articular em uma linguagem de teatro muito específica, como é a da Broadway a ponto de querer testar em grupo. Por isso, em conteúdo, na forma e nas demandas, existem outros embasamentos e é afim de contemplar eles que eu uso o GETME. Porque o considero um produto funcional do que eu pretendo fora da universidade, um fazer artístico que me contempla como ator e como pessoa, um norte reunindo diferentes áreas.

Para essa análise vou listar as necessidades que surgiram da seguinte forma: **1 - Atuação, 2 - Desejo Político e 3 - Direção**. A partir dessa divisão vou percorrer como algumas disciplinas contribuíram para sanar essas demandas e para que eu pudesse executar esse trabalho. É importante observar que dentro das próprias vivências eu aprendi conceitos que me ajudariam em outras, a complementação ocorre mesmo que não seja óbvia ou clara em um primeiro momento. É importante ressaltar também que quando falo de disciplina me

refiro a qualquer experiência cotidiana e prática que contribuiu em transferência de conhecimento a curto e longo prazo.



Gaiolas das 3 principais diretrizes do GETME, sendo ele a maior e mais centralizada delas

3.1. ATUAÇÃO

Nesta sessão vou resumir e elencar algumas vivências da minha graduação, focando nas vivências de ator. No GETME sempre partimos do estudo da temática, analisando a ambientação, o material, as circunstâncias, a sonoridade e a função cênica exercida por cada personagem, trabalhamos corpos que possam simbolizar e criar formas de associação espontânea. Não só como Diretor, me coloquei disponível para atuar durante as experimentações e durante os momentos em que outros conduziam pontualmente algum exercício. As raízes da minha visão de interpretação são fincadas no Departamento, onde desde a minha matéria de Interpretação 1 fui feliz ao sempre encontrar a oportunidade de experimentar, mesmo que noções dessa interpretação tenham vindo depois. As vivências de disciplinas aqui retratadas virão acompanhadas da ementa a que elas se propunham porque entendo que não é justo falar de uma experiência de forma completamente empírica, sem criar um *link* com algo estabelecido que possa ser verificado. Para compor os textos a seguir eu recorri aos meus diários de bordo, mas como não posso pedir que cada professor dê o seu

parecer sobre o outro lado da vivência, acredito que a ementa possa ser uma base, por representar o norte do que a Gaiola se propõe, mesmo com a compreensão de que a cada gestão, essa gaiola se transmuta em certos níveis.

Do *site* oficial do curso de Artes Cênicas da UnB:

“**Perfil:** Para ingressar no curso de Artes Cênicas é fundamental que o candidato queira se desafiar como pessoa, tenha o gosto pela experimentação e o espírito e desejo para criar. O curso exige Prova de Habilidade Específica onde o candidato é avaliado quanto a sua criatividade, disponibilidade psicofísica e vocação para a área por meio de oficinas de voz, corpo e interpretação. O perfil esperado dos egressos da Instituição é de um profissional e cidadão com pensamento autônomo e crítico, que elabore julgamentos de valores próprios, aliando tais características à sua sensibilidade, sentido estético, responsabilidade pessoal, capacidade de comunicação, isto é, vindo a alcançar o seu desenvolvimento total e a sua realização como pessoa, preparado para exercer a cidadania e o trabalho em uma sociedade complexa.” (PÁGINA DO CURSO DE ARTES CÊNICAS, acesso: 20/09/2017, print nos anexo)

“**Mercado de Trabalho:** O objetivo do curso é preparar artistas para atuar nos seguintes mercados profissionais: Teatro, Cinema, comerciais publicitários, televisão, musicais, monitoria em escolas e exposições e atuação em ambientes corporativos (empresas). Existe também o mercado de criação de cenários, figurinos, iluminação e maquiagem. Aquele que se forma em Licenciatura terá como possibilidade profissional atuar como professor em escolas formais e informais, em projetos sócio-educativos e na área da saúde que utiliza recursos artísticos em contextos terapêuticos. O licenciado estará apto a elaborar projetos de pesquisa e ensino, apresentar conferências e participar de seminários científicos, ministrar aulas e dirigir seminários, colaborar no planejamento e realização de atividades culturais, sociais e educacionais no que se refere às artes cênicas.”(PÁGINA DO CURSO DE ARTES CÊNICAS, acesso: 20/09/2017)

É importante reler isso e perceber que ao mesmo tempo em que eu senti ao longo do curso deficiências em muitas dessas propostas, minha própria vivência corrobora para boa parte delas e eu não sei o quanto isso tem a ver com as minhas opções individuais, porque talvez não tenha corroborado para outras pessoas que se graduaram no mesmo curso, no mesmo período, na mesma turma.

Por exemplo, Tainá Cary é uma amiga e colega de curso que entrou para o bacharelado comigo, fizemos a prova de habilidade específica juntos, vivemos o curso juntos até o terceiro

semestre e vamos nos formar na mesma época, mas o meio foi composto por caminhos e fluxos diferentes, portas abertas completamente diferentes. Hoje, mesmo que tenhamos começado juntos e mesmo que terminemos juntos, somos atores de cunhos estéticos distintos, trabalhamos com técnicas diferentes e nossos trabalhos costumam ir para direções muito distantes. E a distância não tem nada a ver com qualidade, de forma alguma, é apenas um reflexo de vivências e escolhas diferentes.

Existe um elemento de ação que gera a reação e talvez nem sempre fique claro para nós, como alunos, essa necessidade de protagonismo dentro da nossa formação artística e profissional. Nosso curso não tem um perfil fechado, eu tive experiências com professores que seguem as mais diversas linhas de pensamento estético e não cheguei a pegar todos os professores do quadro. Além do que, existe sempre a possibilidade de encontrar metodologias complementares fora da grade horária, dentro e fora da UnB.

3.1.1 - Cadeia de Interpretação

O curso de Artes Cênicas foi, no período em que eu estive na UnB, dividido em cadeias, nos primeiros semestre passamos pelas cadeias de Interpretação, Voz, Teórica, Movimento e Encenação. Seguindo o fluxo, o aluno terá terminado todas essas cadeias em seu quarto semestre, marcando o meio do curso. Na segunda metade do curso, o Bacharelado se separa da Licenciatura, passando a focar em montagens.

Da cadeia de Interpretação destaco dois momentos ‘Interpretação 2’ e ‘Interpretação 3’. Escolho os dois porque de maneira crua são duas metodologias que ainda me auxiliam quando estou em algum trabalho, elas se modificaram e funcionam dentro da minha própria organicidade. Foram as duas que me deram as principais ferramentas de método para o meu ofício de ator, mesmo que hoje eu não me enxergue focando meu futuro em atuação, mas em áreas que foram contempladas por outras disciplinas.

3.1.1.1 - Interpretação 2: Stanislavski

Como dito anteriormente, afim de contemplar algum tipo de referencial ou embasamento, acho importante citar a ementa da disciplina e a que ela se propunha inicialmente:

“Ementa de Interpretação Teatral 2, do curso de Artes Cênicas da UnB: Técnica e Estética: exercícios de improvisação e interpretação de cenas curtas visando a continuidade do Trabalho dos atores e atrizes em performance, tendo como referência principal o sistema de interpretação de Constantin Stanislavski”
(Disponível no site MatriculaWeb, acesso: 20/09/2017)

Tive aulas de Interpretação 2 com a professora Nítza Tenenblat, que usou a ementa de forma dinâmica e amarrada, seguindo Stanislavski por uma ótica atual e aberta, com os destaques bibliográficos de Stella Adler e Eugênio Kusnet, ajudando na modernização dos conceitos chave de Stanislavski, como circunstâncias internas/externas, ação interna/externa, bloco de ações, Impulso, consequência, imaginação ativa, etc.

Depois de um primeiro semestre de Interpretação que se baseou na troca de experiências para alcançar a ementa de princípios básicos de cena (como coro/corifeu, foco, atenção), o segundo pendia ao choque porque lidava em sua metodologia com um ‘sistema metodológico’ um método de atuação (diferente de falar de um método de ensino ou transferência de conhecimento). Hoje com tempo de maturação dos conceitos ‘stanislavskianos’, eu consigo acreditar que a metodologia de atuação de Stanislavski é como um filtro por onde você pode tentar acessar praticamente qualquer personificação cênica. Ter um método pode parecer limitador em um primeiro momento, mas não acredito que seja de forma alguma o caso. A professora Nítza propunha módulos seguindo e agregando conceitos, nos avaliava com base neles durante exercícios de criação propostos ao longo do semestre. No primeiro exercício, intitulado de *jardim*, tivemos que criar um local imagético e pessoal, apresentá-lo em um trajeto físico usando somente nosso corpo. O exercício seguinte era o do *animal*, que consistia na observação de um animal e na recriação dele, o exercício posterior, o de criação, usava um texto clássico para experimentações de criação de personagem e por fim o exercício de cena funcionava como continuação do anterior, uma aplicação da personagem criada. Como alguém completamente leigo em metodologia teatral, eu nunca pensei que

pudesse existir uma sistematização ou um modo de aprender teatro com uma base tão teorizada. Hoje em dia, acho que os ensinamentos de Stanislavski aliados a vivências que me foram permitidas, formaram uma das ferramentas mais úteis na minha vida profissional.

Entender que somos seres capazes de atribuir significado por sermos seres racionais. Aqui posso entrar em várias conceituações muito pessoais sobre o que é o teatro, mas vou me limitar a dizer que individualmente acredito que o teatro tem um fator importante de representação, ao aludir a certos elementos ele nos permite pensar sobre eles, direcionar uma discussão e sentir algo. É uma linguagem e é uma linguagem porque comunica, então mesmo o sentir e o pensar de quem é ‘apenas’ público precisa ser em algum nível considerado, porque se algo não for amarrado, claro ou se for discrepante, o público vai sentir, o público percebe uma obra de maneira que seus realizadores não podem, porque ele não tem necessariamente um preparo prévio, ele tem aquilo que entregamos a ele. E o que entregamos a ele é reflexo direto do que e de como guiamos nossos processos. Stanislavski é pra mim uma ferramenta de costura e amarração lógica de uma personagem, funciona no âmbito do intelecto, porque me permite explorar, conhecer e me apropriar das características do personagem, para experimentar e criar um personagem mais verossímil que se sustente na tarefa de entregar uma sensação e na tarefa de ser uma peça do mecanismo cênico, rumo ao argumento geral de um trabalho.

Por exemplo, nos exercícios de *Personagem e Cena*, a professora levou alguns textos clássicos para que escolhêssemos qual caminho seguir. Dentre as opções apresentadas eu escolhi o personagem ‘Arnolfo’ de *Escola de Mulheres* texto de Molière. Foi a minha melhor resposta na disciplina, não necessariamente por ter entendido a sistematização (porque eu com certeza ainda não tinha entendido), mas por ter aprendido com os erros dos exercícios anteriores, aprender a demandar tempo pra pesquisa e experimentação do personagem. Eu ainda não estou em um nível de atuação onde eu consigo girar uma chave e ligar o personagem, mas saber as diretrizes da personalidade dele me ajuda a entender como ele se sente e isso me ajuda na tarefa de representar algo, sem que isso seja raso ou superficial. Acredito que por mais que eu tenha conseguido ‘SS’ nos dois exercícios de personagem, não tive firmeza e não extrai de Arnolfo o que poderia, porque eu ainda estava em um âmbito de julgar o personagem e não de compreender as minúcias dele, nem física e nem mentalmente.

O tempo é muito efêmero, leva tempo para que as coisas se organizem e se tornem orgânicas. Os frutos de experimentações não vêm com uma minutagem precisa, por mais completo que o semestre tenha sido e ele realmente foi, não consigo enxergar como eu poderia ter realmente aprendido em tão pouco tempo, porque eu sei hoje o quanto demorou e quantas experiências diferentes eu precisei ter tido. No quesito avaliativo, a evolução na disciplina, me rendeu o SS que tive nos dois últimos exercícios e a média final de MS. E não me culpo por ter sido assim, foi processual. O semestre é corrido e a minha ficha demorou a cair, lia os textos, tentava que fizesse sentido pra mim, mas meus parâmetros teatrais eram muito amadores, meus referenciais muito distantes e cai na armadilha de só experimentar e ensaiar durante os horários de aula. O tempo disponível e o tempo que me dei não foram suficientes para entender a materialidade de Stanislavski, por mais que eu entendesse a lógica por trás dos conceitos. E era exatamente isso que eu fazia com os personagens, entender a lógica, mas não a materialidade dessa lógica. Ao fazer os exercícios, eu não tinha uma real consciência porque ainda haviam camadas de achismo, apego, vergonha, necessidade de impressionar. Camadas que me convenciam de que eu estava fazendo um trabalho quando estava fazendo outro completamente diferente. Falta de domínio da linguagem teatral é um diagnóstico muito honesto que eu posso fazer ao olhar pra trás.

Hoje eu olho para esses exercícios e percebo que os comandos pediam algo claro, muito mais 'limpo' do que aquilo que eu apresentei e que acabou sujo por falta de um tato que poderia ter vindo com maior tempo de experimentação. Os conceitos permaneceram em um plano de ideias porque eu não me dei a oportunidade de vivê-los plenamente durante a disciplina. E ainda assim foi importante, o processo não foi perdido, foi uma quebra de barreira, um primeiro passo em uma direção autocrítica. Ao final de cada exercício assistindo nossos colegas, Nitza pegava suas anotações e dava o *feedback* do exercício na frente de todos. Ter uma sistematização para a avaliação, pode parecer insensível e incômodo em um primeiro momento, mas tudo isso contribuiu para que um outro olhar chegasse, um olhar mais racional e direto sobre aquilo que criamos e apresentamos. E acredito que essa decupagem de tudo o que era feito foi necessária, não para determinar o que é bom ou ruim em cena, mas para que pudéssemos saber onde nossas escolhas estavam indo e assim fazer escolhas de

forma consciente, questionar o meu trabalho para que represente aquilo que eu realmente proponho que seja.

O maior estalo que eu tive durante a disciplina de Interpretação 2 foi perceber que, a cada exercício, as mesmas pessoas lidando com a mesma sistematização, eram capazes de propor coisas completamente diferentes em linguagem e tratamento da matéria-prima de suas cenas. A sistematização não precisa ficar presa a uma estética, mas serve como mecanismo canalizador de criatividade. Eu me lembro de ter ficado no final de uma aula para falar com Nitza porque achei que tivesse entendido o uso de Stanislavski em uma frase.

‘Pode tudo desde que funcione’, falei um pouco inseguro.

A professora me olhou e disse algo como ‘Não... Tá... Desde que funcione’. E não que ela necessariamente achasse isso, mas talvez ela tenha entendido o que eu quis dizer. Verossimilhança com a proposta e seus significados. O público pode gostar ou não do que assiste, certo assunto ou escolha pode agradar ou não, mas a suma dessa matéria, o extrato e a polpa que eu consegui tirar dela é ‘coesão’, coesão cênica (coesão artística ainda é um grande e eterno processo). Talvez quando Stanislavski estivesse propondo tanta investigação psicológica do personagem e do meio em que o personagem está inserido, buscasse material para alimentar uma experimentação que levasse a uma interpretação funcional, além de uma forma concreta de manter o controle sobre a interpretação, os caminhos para que o ator sempre encontre o personagem em si. Seria a busca por concretude de um universo que se apresenta como cênico, mesmo que não necessariamente realista. Veja bem, o segundo exercício pedia que interpretássemos um animal em cena, e vimos que é possível, contanto que haja coesão cênica para tornar aquele animal crível em um nível que só poderá ser definido pela exigência de cada texto/montagem. Lembro de ter começado a me questionar e vez ou outra ainda retorno para essa frase, a arte é completamente aberta e livre de amarras, cabe a cada indivíduo que entra em contato com ela se relacionar de uma forma nova, a única coisa que podemos fazer como artistas/criadores é cuidar para que as coisas funcionem de modo a conduzir o diálogo para onde queremos.

3.1.1.2 - Teatro Físico

Como dito anteriormente, afim de contemplar algum tipo de referencial ou embasamento, acho importante citar a ementa da disciplina e a que ela se propunha inicialmente:

“Ementa de Interpretação Teatral 3, do curso de Artes Cênicas da UnB: Estética e Diversidade: processo de construção de personagem e exercício da cena e contracena a partir de análise de textos teatrais e do cruzamento de metodologias e práticas interpretativas desenvolvidas no século XX.(Disponível no site MatriculaWeb, acesso: 24/09/2017)

Se Stanislavski me deu uma lógica psíquica para a construção de personificações cênicas, a matéria de Interpretação 3 me deu a ferramenta física capaz de me ajudar a segurar uma construção corporal. A própria ementa dessa disciplina permite que ela seja ministrada de acordo com a pesquisa de cada professor, contanto que se fale de uma metodologia desenvolvida no século 20. Minha professora nessa disciplina foi Júlia do Vale e a proposta dela para a disciplina foi trabalhar em dois aspectos: Um treinamento diário de preparação do corpo do ator e construções de personagem embasadas no ‘Teatro Físico’, com a interpretação partindo das construções de corpo e das sensações físicas para depois se adicionar uma personagem a partir da fisicalidade e de pontos de tensão, com bibliografia principal de Jerzy Grotowski, Mikhail Tchecov, Luiz Otávio Burnier e Eugenio Barba.

Pouco antes de entrar na UnB eu passei por um processo de decisão pessoal e perdi 40 kgs, sem cirurgia, sem dieta, sem acompanhamento médico, só fechei a boca e comecei a andar. Quando entrei no curso a minha auto-imagem ainda era a de alguém de 120kgs, eu me achava incapaz de fazer muitas coisas. Por isso achei que teria que ser um ‘ator da palavra’, porque meu corpo jamais me permitiria ir longe fisicamente, logo na primeira matéria da cadeia de Movimento eu pude perceber o quanto meu corpo era duro e travado, o quanto as minhas respostas não condiziam com as respostas dos meus colegas. Foi na matéria de Movimento 2 com a professora Soraia Maria Silva que comecei a reabilitar as minhas noções de consciência corporal, onde eu comecei a entender que era um caminho longo a ser percorrido (que ainda hoje eu percorro sabendo que meus objetivos ainda vão precisar de

muito suor pra se consolidarem), mas existe um caminho. Eu não precisava desistir ou focar só no psicológico e deixar o físico em segundo plano. Para ser um ator competente acredito que eu preciso buscar esse equilíbrio, mesmo que ainda hoje a minha capacidade física esteja na retaguarda, ela não é esquecida ou abandonada.

O processo era completamente diferente do anterior. Se em Stanislavski a proposta podia ser entendida como uma racionalização circunstancial do personagem para a sua construção, aqui a criação partia diretamente do corpo e as sensações desse corpo seriam a porta para continuar trazendo o personagem. A fôrma vinha antes e o conteúdo depois. Júlia propunha que buscássemos formas interessantes, espetaculosas e teatrais, argumentando que uma vez que elas estivessem consolidadas, nós poderíamos inserir nelas o personagem e inserir esse todo em um contexto desejado. Na primeira hora de aula acontecia o preparo físico com uma série de posições de controle para o fortalecimento muscular e aumento da resistência, o que me fez perceber e sentir, através da exaustão muscular, o meu próprio corpo como nunca havia sentido antes durante toda a minha vida. O treinamento nos acompanhou durante todo o semestre e até hoje quando tenho algum trabalho que vai demandar maior disponibilidade física procuro lembrar algumas das posições físicas, como aquecimento.

A construção de personagem partiu de uma série de experimentações de corporeidades e pontos de tensão e de como eles influenciavam a nossa movimentação. Por exemplo, um ponto de tensão no cotovelo esquerdo, que poderia afetar como aquele corpo gesticulava, acrescido de um ponto de tensão no períneo que poderia alterar a respiração daquele corpo, uma leve torção no pescoço e um ponto de tensão no mindinho direito. O primeiro desafio era conseguir manter esse corpo, o segundo desafio era torná-lo cenicamente interessante e o terceiro era vestir o personagem nele. Tornar esse corpo 'disposto' para o trabalho e ter domínio sobre ele foi um dos exercícios mais enriquecedores que eu tive como ator e ao longo da disciplina experimentamos à exaustão, diversos corpos, diversos pontos de tensão, diversas possibilidades cênicas, como a nossa voz entrava e era alterada por cada corpo. Não havia necessidade de muita racionalização, embora qualquer dúvida que surgisse fosse explicada e embasada pela professora. Senti no processo um novo tipo de consciência instintiva física, guiada pelas sensações e descobertas, uma metodologia completamente diferente da anterior e

que ainda assim apresentava resultados consistentes e uma organicidade diretamente proporcional ao tempo de trabalho que o ator dispensava nela. E é muito fácil, mais uma vez, cair em armadilhas e tentar racionalizar, tentar se segurar em uma explicação, mas além disso, essa matéria me serviu para mostrar a real capacidade de instrumentalização que o corpo do ator pode e deve ter. Meu corpo começou rejeitando o processo, as dores nas articulações me acompanhavam sempre nos dias posteriores a aula, a fadiga muscular parecia se acumular e aí surge um momento onde a racionalização dá espaço ao momento, o corpo passa a ser guiado pelas sensações e a reagir conforme os estímulos diretos do momento, como se não houvesse necessariamente certo ou errado, apenas o levantamento de material para o trabalho cênico guiado pelo provocador/diretor.

Decidimos trabalhar com o texto ‘O Rei da Vela’ de ‘Oswald de Andrade’. Meu corpo proposto, com braços sempre pro alto, boca encolhida, calcanhar levantado e voz riscada, recebeu a personagem Dona Poloca, uma sexagenária virgem e tarada da alta sociedade. O processo teve, mas não focou em uma montagem/apresentação, que aconteceu sem pompas com o material que havia sido levantado, a questão era realmente a experimentação de um teatro que partia primeiramente da fisicalidade.

E existe outro importante fator que eu aprendi nessa disciplina e que me faria falta se eu não a tivesse: não ter medo do ‘feio’, não ter medo de parecer ridículo. É uma armadilha muito fácil querer que a arte seja um local de auto-celebração, confundido com autopromoção. Além de ser chamativo, o ‘feio’ nos dá uma oportunidade de realmente sair de nosso lugar comum, das expectativas perante nós, da necessidade de alimentar o ego narcisista, de chamar a atenção, o feio é um veículo riquíssimo de aprendizado e até chamar de ‘feio’ é uma noção um pouco errada, porque não se trata de beleza, se trata do que é diferente, do que é novo, Júlia usava em sala o ótimo termo ‘extra-cotidiano’. Isso gera um link com a problemática que eu tenho com a palavra ‘Artista’.

Uma das coisas que mais me irrita no uso da palavra ‘Artista’ é como a grande mídia usa a expressão para denominar um grande número de celebridades que talvez nem saibam porque são celebradas, o termo genérico pra quem tenta viver de mídia se tornou ‘Artista’. E penso se isso não tem a ver justamente com a necessidade de autopromoção que é comum, eu

tenho ela e preciso domar para que cada projeto novo seja coeso e digno por si só e não mais uma maneira de eu me promover. Eu quero ser um ator que troque, não um que imponha a si mesmo apenas a sua visão, tem que existir uma maneira de mostrar minha visão de modo que ela dialogue com a dos outros, fazer uma ponte entre o público e o objeto de trabalho, não um muro que demarque o quão incrível ou articulado alguém é.

3.1.2 - Cadeia de Montagem

Na segunda metade do curso temos as matérias de montagem: Prática de Montagem, Interpretação e Montagem, finalizando com dois semestres de Diplomação. Todas as disciplinas de montagem têm como foco proporcionar uma experiência de levantamento de espetáculo teatral, ao chegar nesse ponto do curso, o aluno já deve ter terminado as cadeias de conteúdo anteriores, tendo noções básicas de movimento, interpretação e encenação, essenciais para essas disciplinas. É também nessa altura do curso que as turmas começam a se reconfigurar, os alunos de licenciatura passam a se dedicar a outras disciplinas (geralmente quem não pede dupla-habilitação não passa pela cadeia de montagem) e pessoas de fluxos diferentes compõem a turma que provavelmente vai seguir junta até a diplomação.

Minha experiência com Prática de Montagem (a primeira da cadeia de Montagem) teve seu valor e ainda é lembrada com muito carinho. O professor Fernando Villar nos proporcionou uma experiência rica, montamos a peça ‘Sete Crianças Judias’ de Caryl Churchill e apresentamos mais de 20 vezes ao longo do semestre, foi uma experiência de continuidade do trabalho de ator muito importante, a peça era dividida em 5 cenas e durava cerca de 10 minutos, era aparentemente simples, porém dava muitas possibilidades de entonação e jogo verbal para os atores. Aqui eu sinto que usei a metodologia de Stanislavski, mas os personagens tinham uma bidimensionalidade proposital, eles funcionavam como organismos, cada cena retratava uma família diferente de uma época diferente contando para uma criança sobre o holocausto. Era importante entender e definir o papel de cada um dentro dessa família, as circunstâncias de cada personagem e como essas hierarquias familiares e relações se desenvolviam em micro cenas. Como se a cena fosse o personagem e nós

dividíssemos ele, cada ator representando um aspecto de uma mesma época pela ótica de um assunto que é dolorido e complicado para o povo que o sofreu. Além de *Sete Crianças*, Villar também propôs que montássemos ‘*Nas Nuvens*’, da mesma Caryl Churchill, essa sendo uma peça maior e com uma possibilidade de diferente criação de personagem, mas por falta de preparo da turma e pela difícil convivência, esse segundo projeto não se consolidou, o que não tira o mérito e o aprendizado que tivemos na disciplina.

Interpretação e Montagem

Como dito anteriormente, afim de contemplar algum tipo de referencial ou embasamento, acho importante citar a ementa da disciplina e a que ela se propunha inicialmente:

“Ementa: Discurso e pesquisa: consolidação das diferentes experiências desenvolvidas ao longo do curso, no contexto de uma montagem cênica, experimentando conceitos e fundamentos de técnicas de interpretação sistematizados a partir da segunda metade do século XX.”

(Disponível no site MatriculaWeb, acesso: 24/09/2017)

Passada Prática de Montagem chegamos em Interpretação e Montagem, a proposta era similar a da disciplina anterior, mas enquanto o professor Villar nos proporcionou a experiência de ‘ficar em cartaz’ com *Sete Crianças*, em Inter e Montagem focamos em realmente levantar uma peça completa a ser apresentada no final do semestre. Minha professora foi novamente Júlia do Vale e eu me sinto sortudo por isso, porque aqui surgiu a oportunidade de continuar um processo de experimento de metodologia (uma problemática que irei trazer no próximo tópico). O ano que separou minha Interpretação 3 da minha Interpretação e Montagem poderia ter sido um ano em que a metodologia se perdeu, mas tendo experimentado ela fora da UnB, eu cheguei com um corpo muito mais disposto e capaz de extrair o melhor do trabalho.

A proposta da professora Júlia vinha alinhada com um discurso que me motivava, trabalhar com teatro de rua, usando formas físicas extra-cotidianas e um texto clássico retrabalhado. Pegamos *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare e adicionamos nossas

vontades e discursos na medida que não desfigurassem o texto. O processo não foi dos mais fáceis, especialmente pela convivência e diferentes vontades, mas sendo teatro de rua, nosso foco passou a ser alcançar o outro, pensar como essa proposta iria chegar aos transeuntes das praças onde apresentariamos. Não que esse enfoque tenha necessariamente agradado a todos, mas me agradou porque se tornou desafiador. Eu senti que podia e estava fazendo um teatro com propósito e objetivos claros, capaz de alcançar alguém. Anteriormente tive diversas experiências com a professora Cecília Borges de Almeida que desde o meu primeiro semestre teve grande influência na minha formação e entre seus ensinamentos, estava o teste maior, apresentar na rua. O que representa uma configuração de desafios singulares, competimos sonoramente com todos os sons urbanos possíveis, competimos com os compromissos das pessoas que param, mas nem sempre podem ficar, nos entregamos e ficamos realmente expostos e em contato direto com nosso público, que não tem pudor em reagir e ser completamente sincero, o *glamour* e o requinte ficam em segundo plano e a troca é imediata. O teatro de rua é uma experiência que deveria ser obrigatória, talvez lá no primeiro semestre, para que logo de cara possamos nos permitir um posicionamento cênico mais ativo e consciente do impacto que podemos ter nas pessoas, sem palco, sem iluminação teatral, sem muitos recursos além do nosso corpo e da necessidade de aprender. Aqui eu senti que não só a base metodológica, mas o percurso da montagem teve caráter didático ao me dar a chance de atuar sem cotidianas bengalas teatrais em uma configuração na qual eu não podia querer ter total controle.

Recebi Mercutio como personagem, um jovem vienense capaz de adentrar os domínios dos Montéquios e dos Capuleto, ainda que sempre instigando seu melhor amigo Romeu a inflamar a guerra entre as duas famílias. A primeira vista Mercutio poderia ser o tipo de personagem que não me atrai, mas dentro da direção de Júlia, foi permitido que levantássemos possibilidades afim de tornar o personagem interessante para o intérprete e assim, para a cena. Meu Mercutio então se tornou um macho alfa, com tensão nos ombros e braços, voz ríspida e uma necessidade enorme de estar a todo momento tentando encoxar Romeu Montéquio, sua paixão secreta, por quem Mercutio estava disposto a morrer (e morreu).

E é engraçado como cada palco vai pedir uma intensidade diferente de um mesmo desenho/movimentação, mas na rua isso oscila, em sala eu não a tinha a dimensão do quanto eu realmente precisaria encoxar Romeu para que as pessoas percebessem que dentro daquele machão batia um coração taradamente apaixonado. A primeira vez que apresentamos na frente do RU bastou que eu me aproximasse dele um pouco para que risadinhas surgissem. Na praça do relógio as pessoas demoraram a entender, eu tive que literalmente pegar na cintura dele e puxar pra mim em certo momento e as reações são completamente diferentes de acordo com o ambiente onde apresentamos. Na frente da Faculdade Dulcina (para um público reduzido), dava pra ver as pessoas que já haviam percebido a paixão de Mercutio e aquelas que não, tendo sido essa última a apresentação mais difícil, nosso público era formado por professores e pessoas já da área. A rua exige atenção e presença constantes e a proposta de corpos extra-cotidianos trouxe um nível de espetacularidade que por si só chamava a atenção das pessoas, por ser expansivo e novo, de modo que uma construção mais naturalista talvez não fizesse naquele lugar.

Gostaria de salientar a importância de ter feito essa matéria com a professora Julia pela oportunidade de ter continuado com um mesmo processo metodológico de pesquisa em teatro físico, acho que não teria adquirido uma boa relação com meu corpo em cena, e as possibilidades de criação que ele, mesmo que limitado pelo meu alongamento, pode ter e oferecer a um trabalho.

3.1.3- O problema da distância

Esse tópico apresenta uma reflexão sobre a minha vivência dentro do curso de bacharelado em Artes Cênicas, que eu creio ser necessária dentro da área de atuação. Ele apresenta uma dificuldade que eu pude sentir e na qual eu sinto a necessidade de colocar uma reflexão. O tópico seguinte dialoga diretamente com esse, apresentando uma solução para essa dificuldade que representou uma oportunidade extremamente pessoal e Transdisciplinar. É possível pular esse tópico sem perder o entendimento geral desse trabalho.

Existe uma problemática e uma grande questão que precisa ser levantada dentro da sessão 'ator': a divisão a que o curso submete às cadeias de 'atuação', dividindo as metodologias na primeira parte do curso e as montagens na segunda.

Isso gera uma dificuldade enorme de compreensão e limita o espaço de apreciação e aprofundamento em qualquer que seja a metodologia trabalhada, ao menos posso dizer isso da minha experiência. É um raciocínio simples, quatro meses é um tempo muito ínfimo para se aprender qualquer coisa em qualquer lugar. Imagine aprender por exemplo, uma sistematização que levava anos de treinamento? Em Inter-2 nós tivemos uma carga horária de mais ou menos 5 horas e meia por semana ao longo do semestre que dura em média 4 meses, pra aprender aquela que é reconhecida como a mais conhecida sistematização profissionalizante de Teatro: o método de Stanislavski. Dificulta ainda que no resto do curso aquela metodologia nunca mais vá aparecer como objeto de estudo direto, dificulta que levando em conta que Interpretação 1 é sobre conceitos básicos de Teatro e Interpretação 4 costuma ser sobre *Performance Art*, com uma pegada mais pessoal e contemporânea, nós acabamos tendo em Inter 2 e Inter 3 as fontes diretas de metodologias 'canônicas' para um processo profissionalizante (Inter 3 ainda tem abertura para 'metodologias cruzadas', dando abertura para que a matéria se direcione para locais diferentes a cada semestre).

Ao chegar nas montagens surgem preocupações com o processo coletivo, levantamento de discurso, estética, execução, ensaios, ajustes, etc. É possível que o aprendizado fique em segundo plano, porque o foco é apresentar um trabalho, é afinal, uma montagem. Não que uma montagem não possa ter caráter didático e de forma alguma eu acho que uma montagem não tem valor acadêmico. Sei que cada montagem que participei (dentro e fora da UnB) me lapidou e me maturou, só acho que as montagens partem do pressuposto que temos consolidada a capacidade de lidar com elas. Falando da minha experiência, preciso explicar que foi muito difícil fazer o *link* entre as metodologias que eu experimentei (e não necessariamente fixei) com as necessidades de uma montagem. Na montagem temos que aprender a conviver e conciliar as expectativas de todos envolvidos nos processos de montagem com a direção de cena, não há enfoque direto em seguir testando metodologia, embora eu deva ressaltar aqui que isso aconteceu na minha 'Interpretação e Montagem' por ter pego a mesma professora que me deu Interpretação 3. Vale considerar que ter sido

aprovado em uma matéria sobre uma metodologia fala muito da minha postura de aluno naquele recorte, mas não signifique que eu estou apto a usar aquilo como método de trabalho conscientemente. Foi muito difícil ter essa pressão e não deixar que as montagens perdessem a equivalência de exercício acadêmico. Não consegui conciliar imediatamente e de maneira concreta, aquilo que eu estava aprendendo de modo a me apoiar e levantar um personagem, porque esse personagem deveria coexistir com as opções e direcionamentos propostos para aquele trabalho específico, que não necessariamente iriam pelo caminho proposto pelas metodologias experimentadas anteriormente.

Antes das montagens existiam os resultados de disciplina que costumam ser apresentados no fim do semestre, mas eles nem se comparam. E questiono ainda o fato de que eles podem acabar roubando tempo de experimentação com a necessidade de apresentação durante um semestre que é limitado. A solução utópica seria realmente ter um espaço maior dentro do curso a ser dedicado para metodologias teatrais, incluindo metodologias diferentes, Stanislavski poderia ser alongado por 2 semestres, poderíamos ter uma matéria realmente focada só em Teatro Físico e no aspecto de preparação do ator, DEVERÍAMOS ter uma disciplina focada no Teatro do Oprimido, uma focada em atuação para câmera, uma focada em teatro musical, uma focada em palhaçaria, uma focada em dramaturgia, uma focada em teatro de rua e por aí vai. Poderíamos ter essas disciplinas em caráter Transdisciplinar de modo que o aluno pudesse escolher seu caminho de interpretação dentro delas. E em adição poderíamos ter sempre ao final do semestre de uma metodologia/disciplina a possibilidade de um TEAC (matérias experimentais oferecidas por professores com enfoque aberto ao docente) que a continuasse com uma montagem baseada naquela metodologia, mesmo que isso de alguma forma influenciasse a segunda metade do curso e/ou o tornasse um pouco mais longo. Metodologias diversas podem coexistir, poderíamos ter no mínimo a possibilidade de caminhos diferentes dentro do curso, que todos fizessem ‘Stanislavski-1’ e os que quisessem pudessem pegar a optativa ‘Stanislavski-2-Montagem’ enquanto cursavam ‘Teatro Físico-1’ e ao fim os que quisessem poderiam pegar a optativa ‘Teatro Físico-2- Montagem’ e os demais seguiriam para ‘Teatro do Oprimido-1’ e assim por diante. E talvez seja o caso de um questionamento sobre o porquê da necessidade de metodologias ‘antigas’ em um cenário artístico contemporâneo (se de alguma forma esse pensamento passou pela sua cabeça), digo isso porque pode parecer que o curso privilegia as montagens porque acredite que ‘Teatro se

aprende fazendo’ ou que ‘hoje em dia tudo é misturado’ ou ainda que ‘o importante é fazer’, o que na minha opinião pode até ser verdade, mas não apaga a necessidade urgente de um contato maior e mais mixto de metodologias na nossa formação acadêmica. Deveria existir um fio mais claro que separa o ator com formação acadêmica de um que aprendeu o ofício na prática profissional. Há todo um teor de questionamentos nisso e no momento só me interessa porque ao olhar meu próprio trajeto acadêmico eu sinto que essa linha é oscilante, a razão de existir uma faculdade de artes e a profissionalização que se dá no aprendizado de um ofício.

E isso é apenas opinião, mas eu acho que da maneira que está, rola uma abertura para a divisão dos alunos em ‘bons’ ou ‘ruins’, e quando falamos disso dificilmente estamos nos julgando como alunos, mas como artistas de teatro, sem perceber que muita gente tem uma bagagem extra-curricular enorme, enquanto outras estão tendo no espaço acadêmico seu primeiro aprendizado e contato com o Teatro. Existem saberes que não estão sendo explorados na grade atual do curso, existem outros caminhos e metodologias para se fazer teatro, consistentes, estudadas, e possíveis e é claro que existe também a possibilidade de um aprofundamento dos caminhos já disponíveis. E eu senti falta disso, porque chegou a hora das montagens e eu não sabia pra qual caminho ir nos encontros, porque por mais que eu tenha experimentado ao menos duas metodologias que me moldaram como ator, o tempo e o espaço de experimentar e me aprofundar nelas não existiu de forma satisfatória em âmbito acadêmico.

Eu não me sentia seguro em nada, não sabia pra onde correr, só sabia que eu tinha que ‘fazer direito’ (conceito extremamente questionável) conforme os direcionamentos de cena de determinada montagem. Profissionalmente isso é muito digno, repito que também sei que as montagens têm um enorme caráter didático (até porque teatro não se faz sozinho e convivência é um aprendizado diário), mas eu sinto que por só existirem na segunda parte da graduação, elas acabam tendo um caráter diferente, acabam sendo um ‘próximo passo’ e eu ainda não tinha aprendido como usar os instrumentos que foram dados pra seguir meu mapa de profissionalização no passo anterior. Ainda assim eu fui aprovado nas disciplinas de montagem e estou aqui escrevendo essa monografia. E talvez o tópico de Atuação só tenha se alongado tanto, porque no final, eu escolhi o Bacharelado e posso julgar minha experiência por ele.

É aqui que a minha monografia chega a um ponto vital, passado o resumo das minhas experiências de formação de ator, eu preciso retornar mais uma vez a um fator determinante, o caráter transdisciplinar que se aplicou a minha graduação, mesmo que eu não o tenha pensado dessa forma ou planejado. Eu posso falar seguramente, que eu não teria entendido ou não seria capaz de trilhar um caminho de construção de personagem se não fosse também por oportunidades que se abriram pra mim fora da grade curricular. Existiu uma oportunidade em específico que abriu um espaço enorme para a minha maturação como ator, eu sei que esse capítulo já vem recheado de questões que talvez sozinhas já dariam uma monografia, mas a monografia não é só sobre levantar problemas. Nesse caso é sobre abrir minha vivência e minha vivência se consolidou com essas oportunidades, foram a solução tópica que a vida me apresentou.

3.1.4 - Ator como ofício

(ou as 100 vezes em que eu tive a chance de fazer um laboratório de ator para Caixa Cênica)

Entre o primeiro e o segundo semestre, durante as férias do começo de janeiro, eu e minha colega de turma Camila Silva Franco resolvemos procurar emprego em teatro, fizemos um currículo, entregamos em vários lugares e fomos chamados pra Neia e Nando, uma companhia de teatro infantil de Brasília, para trabalhar ganhando um valor que consideramos injusto, mas que aceitamos porque queríamos começar de algum lugar. No nosso primeiro dia Camila recebeu uma ligação para um teste de uma produtora de entretenimento. Uma outra colega de turma, Nina Roberto, tinha indicado Camila para um trabalho em um shopping como Alice, de *Alice no País das Maravilhas*, ganhando um salário que consideramos mais do que justo. Eu fiquei de coração partido, porque aparentemente já não íamos trabalhar juntos, mesmo assim dei uma carona pra ela ir pro teste da Caixa Cênica.

A Caixa Cênica é uma empresa produtora de eventos e entretenimento, uma das mais ativas de Brasília, que produz de tudo: bares, animações de festa, ações de *marketing*, eventos de todos os portes, paradas, espetáculos musicais em uma gama de possibilidades. Qualquer ideia que o cliente apresentar vai ser estudada, transformada em propostas e em realidade através dos vários atores da empresa. Enquanto muitos atores, incluindo colegas, mandam

seus currículos para o *e-mail* da Caixa Cênica, eu cai na empresa de paraquedas e por pura sorte. Deixei Camila na sala de testes e Caio, o diretor artístico da época, me deu uma secada, perguntou se eu era de teatro e se eu tava disponível pro trabalho. Eu era de teatro? Eu achava que sim. Eu estava disponível para trabalhar? Eu estava prestes a descobrir que trabalhar era algo vital pra mim. E trabalhar na Caixa Cênica me moldou como ator de muitas maneiras. Não como uma substituta de disciplina, mas como um complemento exterior que hoje enxergo como indispensável para toda a minha formação como ator. Uma das sócias e fundadora da Caixa Cênica, Camila Meskell, é formada no nosso Departamento, tendo dividido comigo vários professores e sendo contemporânea de vários outros, por isso eu sei que não é coincidência que o trabalho e o direcionamento cênico da Caixa Cênica dialogue com o que eu vinha aprendendo na minha graduação.

Para fins de compreensão, funciona de maneira muito simples: Um produtor me liga, me fala da ação planejada, do personagem, do horário de ensaio (se houver) e o cachê. Se houver interesse e disponibilidade ele envia uma ficha com todos esses dados que funciona como contrato eletrônico. Geralmente os *castings* são feitos com base no biotipo do ator, ao longo dos 4 anos de trabalho na empresa eu já fui Palhaço, Palhaço infantil, Palhaço do Cirque du Soleil, Palhaço bizarro, Edward mãos de tesoura, Drag Queen (no mínimo umas dez vezes, e se não fosse o treinamento do teatro físico eu jamais aguentaria 4 horas em cima de um salto), Papparazzi, Criatura do Mar, Luigi Mario Bros, Papai-Noel, Homem-Aranha, Chef Maluco de Cozinha, Olaf do filme Frozen, Visconde de Sabugosa, Zé Plenarinho, Pierrot, Chapeleiro Louco, Coelho de *Alice no País das maravilhas*, Carta Mágica, John Travolta, Nerd oitentista, cantor dos anos 70, Duende Mágico, entre uma infinidade de outros personagens. Eu não sei exatamente o que isso diz do meu biotipo, mas sei que cada um desses trabalhos exigia algo, um corpo, uma postura, um modo de falar, um modo de agir, cantar, improvisar, não deixar a peteca cair. E se continuaram me chamando, é porque de alguma forma eu consegui fazer um bom trabalho como ator. E eu afirmo como uma das minhas verdades que a simples oportunidade de poder trabalhar, gradualmente me faz um ator melhor.

Em certo trabalho, tínhamos 4 dias para levantar um espetáculo musical a ser apresentado em um grande palco para um *shopping* lotado. Foi a primeira vez que eu entendi

realmente Stanislavski, porque a necessidade de entrar rapidamente no personagem me exigiu sistematizar quem ele era e ao passo que isso poderia ter ou não funcionado, em cena eu percebi que isso me trouxe segurança. Trabalhando em festas com os diferentes perfis de personagem, eu tive que aprender a me manter em *performance* durante horas seguidas, trabalhar como Drag (oportunidade que surgiu em alinhamento a minha vida acadêmica, em um TEAC da professora Cyntia Carla) foi um constante desafio de corporeidade, energia, modulação vocal e resistência no personagem. Certa vez eu tive que fazer uma drag durante 5 horas em um churrasco de dia, foi infernal e cômico, oportunidade de aprender ao empregar as diretrizes metodológicas que estava adquirindo na UnB. E é incrível como a pressão comercial me ajudou, porque eu tinha que engatar e ir, era fugaz. E com o andar de tantos contratos e tantos trabalhos pequenos, o trabalho aplicado foi se organizando na minha mente e corpo.

Eu tenho que dizer que eu errei muito ao longo do meu trajeto na Caixa Cênica, entrei muito imaturo como ator, no começo era contratado de vez em quando e tinha medo, tinha receio, errava como é preciso errar pra aprender. Sempre fui extremamente profissional, mas nem sempre respondia cenicamente da melhor forma e mesmo assim, de tempos em tempos eu tinha a oportunidade de trabalhar de novo, de testar na prática o que era teorizado. Existe um valor de aprendizado que eu jamais encontraria em outro lugar, um aprendizado de malandragem, de me virar, de buscar meios de execução e quanto mais buscava mais descobria usos diferentes para o saber acadêmico adquirido. Supondo que eu precise de 10.000 horas de trabalho/experimentação/estudo para me tornar um bom ator, eu digo que ter tido a oportunidade de trabalhar com a Caixa Cênica me permitiu cumprir muito dessa carga.

E aprendizado mesmo, porque por mais que tenha sido uma relação comercial e profissionalizante, foi onde eu fui mais testado e onde eu mais me testei. Ressaltando como isso foi importante, porque quero explicar que não existe caminho infalível de aprendizado. É claro que a faculdade me ensinou dezenas de caminhos e tem uma importância que nem pode ser comparada, mas a Caixa Cênica entra como um adendo transdisciplinar, que eu tenho consciência que não é de acesso fácil. Eu me sinto privilegiado por essa oportunidade, me sinto privilegiado de ter tido quase 100 contratos, de ter cantado pra um *shopping* inteiro, de ter me apresentado na frente de 50 mil pessoas no *Green Move Festival* (festival de música

tradicional de Brasília) e ter tido a confiança deles pra me virar como ator profissional. Improviso, erro, construção, contato direto com o público PAGANTE e exigente. Questões que foram se tornando mais confortáveis com o tempo e me tornando seguro para criar. É tão impagável, que eu literalmente não sei como ou onde eu estaria em questão de capacidade de atuação, não fossem minhas experiências com a Caixa Cênica. Foi o melhor estágio remunerado e criativo que qualquer um poderia ter, é um privilégio, mas mais do que isso, é a minha experiência sendo fortalecida até mesmo no ambiente acadêmico. Poderia ser simples como dizer que a minha disciplina nasceu em mais de um lugar e se os futuros alunos do nosso curso entenderem que pode ser assim, podem vir a ter uma articulação cada vez mais rica pela experiência.

E isso dialoga diretamente com as ideias da Transdisciplinaridade. Só que a partir de agora eu não vou ver a faculdade como o meu ambiente de aprendizado, o meu ambiente de aprendizado é o mundo, o meu objetivo é o de me tornar um bom profissional cênico, a universidade me estende diversas gaiolas, a vida me estende outras e disciplinarmente eu passo por elas e crio uma identidade Transdisciplinar.

3.2. DESEJO POLÍTICO

O centro do GETME foi desde o começo a vontade de fazer algo diante da atual conjuntura política que enfrentamos. O grupo surgiu não por acaso no começo de 2017, poucos meses depois da minha diplomação que foi por si só uma vivência política complicada, mas que por ser complicada deixou sementes que nos acompanham. Para mim o GETME é germinação de algumas dessas sementes. Porque eu respeito a arte pela arte, eu respeito a arte pelo entretenimento, eu adoro ver filme *blockbuster*, eu adoro espetáculos de teatro musical onde um número de sapateado surge sem qualquer necessidade dramaturgica, mas isso se aplica bem mais ao momento em que eu estou assistindo. Eu não me sinto contemplado fazendo algo que não tem uma mensagem ou razão. A racionalidade presente na exploração proposta por Stanislavski surge, ao meu ver, para que tenhamos segurança ao entender um personagem, em paralelo, mesmo que eu encontre segurança técnica, eu não tenho prazer naquilo que eu não entendo racionalmente, que não faz sentido politicamente, eu

não consigo fazer e me dedicar da mesma forma que eu faço e me dedico para aquilo que traz alguma mensagem coerente (levando em conta que coerência as vezes é ponto de vista). Acho que essa é a separação maior que eu vejo entre o ator e o artista, a capacidade técnica versus a voz que a preenche.

3.2.1 - Diplomação

No momento em que escrevo essa monografia existe uma discussão em colegiado sobre a necessidade do teor da monografia do bacharelado ser ou não ‘linkado’ ao processo de diplomação, principalmente por ser uma graduação de Bacharel em Artes Cênicas.

Pessoalmente, eu entendo que em um curso com caráter multidisciplinar e duração de 4 anos, o risco de outros processos e vivências surgirem com um peso maior do que o da diplomação é muito grande pra ser ignorado, porque a diplomação é feita com um coletivo e ela nem sempre contempla o caminho e os desejos de pesquisa de cada um. No caso da minha, ela acabou sendo uma obrigação acadêmica e seria penoso ter que vincular minha monografia a ela completamente. Diplomação acaba sendo o momento mais esperado do curso porque todos queremos mostrar que aprendemos, todos queremos fazer a melhor peça de diplomação já vista, que vá circular depois e ter continuidade, queremos que o trabalho seja grandioso porque essa talvez seja a oportunidade de nos apresentar como ‘atores’ prestes a entrar no mercado de trabalho, ainda quentinhos, vindos do forno da UnB.

Teatro Musical é uma paixão, não só os da *Broadway*, mas todos aqueles que surgem da simples união de Teatro e Música em prol de uma história, afinal música é um elemento cênico riquíssimo e infelizmente deixado de lado no atual currículo do bacharelado em Artes Cênicas. Quando entrei na UnB, cheguei a dizer que meu sonho seria me diplomar com uma peça de Teatro Musical. E poderia morder minha língua ao dizer que essa peça se chamou ‘Calabar - O Elogio da Traição’, de Chico Buarque e Ruy Guerra.

Calabar é um musical histórico de proporções épicas que acompanha alguns personagens que de alguma forma, se relacionaram com a figura histórica de Domingos Fernandes Calabar (personagem esse que nunca aparece em cena) para questionar a identidade nacional a partir dos planos de colonização portuguesa e holandesa. A peça trata

Calabar, através dos relatos dos personagens, como um herói viril, estrategista, apaixonado e nacionalista, vítima de um Estado português corrupto que o raptou e acusou de traição por cooperar com os holandeses que convenceram Calabar de que eram a melhor chance para a colonização do Brasil. O musical foi censurado pela ditadura militar quando estava prestes a estrear e acabou ganhando uma aura de ‘transgressora brasilidade’ por isso, se tornando um clássico teatral brasileiro mesmo não tendo expressivo sucesso em nenhuma das tentativas de montagem que se sucederam nas próximas décadas. As músicas de Chico Buarque para o espetáculo ganharam diversas versões nas vozes de diversos cantores, aqui eu destaco ‘Bárbara’, ‘Fado Tropical’ e ‘Não existe Pecado’, com gravações famosas nas vozes de Maria Bethânia, Chico Buarque e Ney Matogrosso. Durante as experimentações e o processo inicial, acabei com o personagem histórico de Mathias D’Albuquerque, nobre Português, governador da capitania de Pernambuco e um dos homens por trás da execução de Domingos Fernandes Calabar. Na nossa montagem optamos por entender que a peça dá abertura para múltiplas interpretações ao encaixar seus personagens em relações que lembram outras figuras históricas: Mathias por exemplo, tem em seu discurso e ações, linhas que o colocam perto de Getúlio Vargas em seus anos finais. Já Maurice de Nassau, o holandês que aparece no segundo ato como figura de poder substituta (sendo inclusive sugerido que os dois personagens devem ser interpretados pelo mesmo ator, o que não aconteceu na nossa montagem) tem ligação com a figura de Juscelino Kubitschek, investindo na construção de uma nova cidade, trazendo ideias progressistas e no fim sendo obrigado a partir por ter gasto dinheiro demais. O texto e as músicas de Calabar foram fruto de uma ebulição histórica e política, buscavam mostrar pro povo que a história pode e deve ser contestada em uma época onde o país estava afundado em uma crise política/ideológica.

Muito longe dali, chegamos ao ano de 2016, um ano completamente diferente do 1974 onde Calabar foi censurado. É quase irônico porque o mesmo motivo que nos levou a escolher Calabar, foi o motivo que impediu que nosso trabalho fluísse sem travas. Éramos 9, Isadora Lima (O Holândes que tenta derrubar Mathias D’Albuquerque), Pedro Ribeiro (Souto, traiu Calabar e é apaixonado por Bárbara), Sarah Kacowicz (Anna de Amsterdam, uma prostituta e futura companheira de Bárbara), Victor Hugo Leite (Henrique Dias, Coronel negro do exército português, responsável pela caça de escravos), Isabella Baroz (Bárbara, a viúva de Calabar), Luiza Labate (Clara Camarão, esposa de Filipe Camarão, líder indígena que lutou

ao lado dos portugueses), Lucas Isacksson (Maurice de Nassau, Príncipe holandês disposto a investir no Brasil), Yuri Fidelis (Manuel Du Salvador, Frei Português que trocou de lado e apoiou os Holandeses) e eu como Mathias.

Foi dos processos mais difíceis que eu tive na UnB, porque o tema do espetáculo acabou se revelando cada vez mais real e aparente na nossa sociedade a ponto de questionarmos a cada ensaio que tipo de discurso estávamos levantando e como isso seria interpretado em um ambiente político onde todos parecem traidores. Se tornou doloroso conciliar tudo o que acontecia fora de sala com o cronograma de trabalho. E isso não é exagero, pode-se perguntar a qualquer um dos 9. Isso começou a nos afetar, começou a nos castrar artisticamente, porque precisávamos tirar Calabar do papel ao passo que não tínhamos certeza de quais parâmetros iam delimitar nosso país quando a hora de apresentar a diplomação chegasse. Nós nos chamávamos de ‘A Diplomação do Golpe’, porque o sentimento era de completa incerteza. Acompanhamos de dentro de sala as revoltas nas ruas do país, a manipulação política e as jogatinas de Eduardo Cunha, a votação criminosa do impeachment da presidente Dilma Rousseff na Câmara e no Senado, trazendo à tona todo o cinismo de nossa classe política, Dilma essa que tinha levado algumas pessoas da turma para protestar na rua alguns meses antes contra o aumento no preço das passagens. Quando as manifestações começaram a ebulir, acompanhamos as ocupações da Funarte e do Quilombo da UnB, acompanhamos a dicotomia ideológica dividir um país entre coxinhas e mortadelas, acompanhamos e não conseguimos deixar que nosso trabalho bebesse disso sem que isso nos travasse. Porque estava difícil saber o que estava acontecendo e onde nos encaixamos no meio disso tudo, do lado de quem escolhemos ficar e como seríamos interpretados, porque se Calabar ensina algo, é que a história é só um ponto de vista.

Já não falávamos de Portugal e Holanda, não olhávamos de fora para o povo enganado. Olhávamos para a frente e para o lado, porque não só foi um momento que dialogava com o trabalho proposto, mas corroborava com ele, ‘O Elogio da Traição’, o elogio no título falava de traição ao país, como Calabar segundo a história fez, ao passo que víamos no noticiário e nas ruas a crescente incerteza sobre quem era o contemporâneo traidor do nosso país. Não há quem não tenha chorado, não há quem não tenha se ausentado, não há quem não tenha

querido desistir, porque a ferida estava sendo aberta em todos nós e nós mesmos tínhamos o papel de meter o dedo nela.

O meu maior incômodo foi sentir que estávamos brincando de ter domínio sobre um tema distante, quando na verdade esse tema se escancarava de maneira feia na nossa sociedade, sem que pudéssemos negar que vivíamos nele, sem que pudéssemos negar que éramos tão obsoletos quanto os personagens que deveríamos retratar e sem que houvesse perspectiva de melhora ou aparente oportunidade política de agir.

A essa altura eu questionava completamente o local de ator e o de estudante dentro da montagem de Calabar. No meio de tantas crises pessoais, não seguimos uma linha metodológica clara, não definimos uma estética a ser trabalhada. A nossa Professora/Diretora Alice Stefânia sempre deu maior importância ao discurso a ser construído pelo grupo. Ela propôs que tudo deveria ser construído pela sintonia que viria a surgir entre nós, para que pudéssemos nos apropriar e ser donos de tudo levantado em cena. O problema é que várias bombas explodiram e a sintonia acabou avariada pelas questões políticas individuais de cada um dentro de um momento histórico hostil. Eu me irritei muito ao longo do semestre e tive embates diretos com Alice, mas hoje entendo que a proposta dela pode ter sido a mais generosa para o grupo, aquela que partia de alguém que acreditava em nossas capacidades de propor discursos em sintonia, talvez pudéssemos, mas a infelicidade foi que a nossa realidade mudou, sem que acreditássemos que era possível. Era um voto de confiança no ator-criador, que foi subaproveitado porque estávamos vivendo sucessivamente traumas que já não pensamos viver nos nossos tempos.

Com as minhas (pouquíssimas) experimentações com direção, eu pude perceber que com a cooperação dos dois lados, um bom diretor é completamente capaz de pegar uma pessoa sem muito treinamento (contanto que essa pessoa esteja disposta/presente e o diretor esteja disposto a criar estratégias específicas para levar aquela pessoa onde ela precisa estar) e deixá-la pronta para um papel. Ser um Bacharel de Artes Cênicas envolve independência, o que aprendemos deve nos levar a ter essa independência, ferramentas para que não sejamos só atores, mas atores-criadores (confesso que essa foi a primeira vez que realmente vi um uso pessoal para esse termo). E é interessante que, ao passo que não estávamos prontos

mentalmente pra isso, em Calabar conforme as datas apertavam tivemos que nos virar pra fazer e aqui surge uma questão, eu não sei qual caminho metodológico eu segui como ator-criador nessa montagem em específico.

Em um processo criativo colaborativo como a Diplomação, a independência do ator-criador passa a precisar agir em um conjunto de dependências da montagem. É quase paradoxal, a gente continua livre para criar, mas dentro de diretrizes que respeitem o todo, sendo esse todo formado por dezenas de necessidades e escolhas individuais. E em certo momento, Calabar pendeu para um lado cênico que não me agradava, porque diante da enorme pressão que surgia do lado de fora, decidimos focar no levante do texto e privilegiar seus aspectos históricos. E já que a nossa realidade estava nos afetando negativamente, focar no texto parece ser uma escolha consciente porque um trabalho precisava ser feito, mas ainda acredito que o trabalho poderia ter caminhado de modo a privilegiar as dores do momento, talvez ido para um lado mais performático para englobar os recentes acontecimentos políticos que nos acompanhavam. Em algumas discussões foi dito que os acontecimentos políticos contemporâneos já estavam implícitos em Calabar, e realmente estavam, mas eu não estava satisfeito com isso, porque a quantidade dessa camada que transparecia em Calabar não era suficiente pro tanto que estávamos sendo roubados diariamente pelas reformas e propostas do novo governo (Fora) Temer.

Meu papel era Mathias D'Albuquerque. Na pressão de ser aprovado, trabalhei e não tive muito prazer nesse personagem durante a maior parte do tempo, não tive um processo que me satisfizesse artisticamente e não soube qual metodologia seguir ou usar, ainda me sentia aluno demais. Mas é claro que o processo me ensinou, claro que tive experimentações, tive *feedbacks*, afinei minha auto-imagem cênica, adquiri experiência e cumpri essa fase, tendo pensado diversas vezes em desistir dela. O momento exigia que nos colocássemos politicamente e isso me acordou para perceber que a arte é política e que o se posicionar ou o não se posicionar e todo o espectro entre os dois, podem ser vistos como uma ação moral de alguma corrente de pensamento, escolhas políticas.

Mas o mais importante aqui é a razão pela qual minha Diplomação aparece: a minha consciência (Artística, Poética e Política) me cobrava um posicionar.

3.2.2 - Política - Pessoas de Teatro

Duas matérias da cadeira de Teoria foram de extrema importância para a minha formação crítica: TPCC (Teorias e Processos para a Criação de Cena) e Teatralidades Brasileiras. A primeira porque me fez questionar e a segunda porque me apresentou um universo que eu não conhecia. Toda aula de TPCC girava em torno de discussões e análises e foi a primeira vez que percebi que todo produto que consumia vinha recheado de mensagens em vários níveis, não existe uma fala em um programa que não tenha sido escrita por alguém e por mais que eu já entendesse a obviedade disso, eu jamais tinha me questionado ao ponto de perceber que esse alguém que escreve é uma pessoa com suas próprias convicções e pontos de vista. Todas as músicas, todos os filmes, todos os textos são sobrecarregados de mensagens, opiniões e pontos de vista, Chico Buarque me parecia só uma voz mansa até eu entender a ferocidade e a veracidade que a voz mansa tem ao retratar o cotidiano de um povo que luta, de um povo que ele acompanha a luta. Me incomoda que eu nunca tenha conseguido perceber isso antes, porque isso significa que eu fazia escolhas, mas não as fazia de forma consciente. E Teatralidades Brasileiras entra como complemento nesse ponto, porque um mundo de estéticas e tradições nacionais se abriu para que eu entendesse que nosso povo não é gado, nosso povo tem uma história que vive e é ressignificada através das tradições populares, através da história artística que temos e temos de maneira muito forte, temos em discursos que conseguem fazer com que eu me sinta parte de algo a ser continuado.

Fiz a opção no GETME de apenas trabalhar músicas nacionais, de orientar o grupo a pesquisar, se informar, buscar a partir de temáticas músicas do nosso povo que contassem a dor que eles sentem, para que talvez percebessem pela primeira vez que eles são o nosso povo, que nós somos o nosso povo e que há décadas nós tentamos caminhar juntos sem ainda conseguir.

Cheguei a comentar disso no segundo capítulo, mas existe uma noção de privilégio que nos cerca, como pessoas de Teatro. Quando eu entrei na UnB pude perceber isso mais claramente e é preciso entender essa diferenciação conforme caminhamos como sociedade. A maioria das pessoas não têm o privilégio de encarar arte se não como entretenimento. Continuamos falando que a arte é subjetiva e que cada um pode dar seu olhar pessoal para ela, mas ignoramos que a subjetividade é quase não-palatável para grande parte da nossa sociedade que ainda se submete e é submetida a continuar como gado para sobreviver, repetindo os mesmos comportamentos e vivendo os mesmos ciclos, porque são eles que as legitimam. Eu sou legitimado se eu passei em concurso público, eu sou legitimado se eu sou casado, eu sou legitimado se eu tenho casa própria, eu sou legitimado se eu pago as minhas contas, eu sou legitimado se eu acredito em Deus, eu sou legitimado se eu entrar na UnB, eu sou legitimado se eu não questionar. E nenhuma dessas coisa é um problema e nem deve ser. O problema é que pode-se passar a vida toda as perseguindo, as talhando em si, as impondo e vivendo sob suas regras sem que se perceba que toda vida é e pode ser nova, sem que se perceba que essa experiência mesmo sendo nova, é partilhada e que vivemos etapas similares, desafios similares, dores similares e que podemos falar sobre elas para que possamos entender que não estamos sozinhos dentro dessa realidade. O professor D’Ambrósio fala um pouco sobre essa dicotomia:

No decorrer da história, a maioria das distorções da longa busca da humanidade pelo conhecimento tem resultado numa separação segregacionista entre ciência e as tradições. Algo como uma *‘neurosis philosophicus’* tenta identificar e realçar as contradições entre os conhecimentos tradicional e científico. O atributo de “racional” é reservado para este, com um resultado danoso e desdenhoso para aquele. A responsabilidade ética tem sido “racionalizada”, inserida em códigos normativos, ou depreciativamente confinada ao domínio dos valores e tradições” (D’AMBRÓSIO, 2002, pg 44)

Cada um é herói de sua própria história e todo herói passa por uma jornada. Esse é um poder que só a arte tem e nós como artistas vivemos e sofremos por esse poder, sem perceber que ele é mais um privilégio, o de se ver como individual, o de tentar pensar além das convenções e ainda assim descobrir que não se está sozinho porque sentimos e sofremos de forma igual. Só temos o presente e esse presente já é passado e futuro. Essa foi a lição política que de alguma forma, toda a minha vivência na UnB me ensinou. Desde o momento em que Roberta Matsumoto me mostrou que debater é uma arte difícil, mas puramente humana, até

todos os momentos em que Cecília contou uma de suas milhares de histórias para ilustrar algo, ou quando Lucianna soube ouvir os alunos e mostrar que eles podiam ter opinião, quando Júlia ignorou qualquer adversidade pra cumprir o que ela acreditava, quando Soraia levantou com dor e foi generosa com um aluno às 8 da manhã ou quando um aluno resolveu parar de procrastinar e realmente se esforçar em um curso que pode cegar quem não tem o pé no chão. É muito fácil ter o título de artista e só estender os privilégios da arte para mim mesmo, só questionar aquilo que me contraria. O privilégio engana, ainda mais quando a gente não viveu muito. E para que não nos tornemos senhores do engenho intelectual, precisamos cada vez mais abrir nossas gaiolas e dividir as ferramentas para que outros possam também voar.

3.3. DIREÇÃO

O próprio GETME é o resultado de vários processos que eu tive ligados a Direção. Hoje sinto que meu caminho profissional aponta muito mais para um caminho de Direção do que para um de atuação. Dentro do nosso curso a matéria de Direção é proposta para que o ator tenha os desafios de dirigir alguém e assim dialogar melhor com seus futuros diretores. Só temos uma matéria nessa área e essa foi uma das poucas matérias onde eu fui reprovado e ainda bem que fui porque isso me fez no semestre seguinte seguir por um caminho mais honesto e significativo. Vejo a direção como uma responsabilidade imensa porque acredito que é fio que amarra as necessidades do texto com as propostas e capacidades do ator com as condições e possibilidades de execução do trabalho com as linhas estéticas possíveis e por fim, com o peso ou influência que um trabalho deve ter.

3.3.1 - MONITORIAS DE DIREÇÃO

Mesmo que o curso não tenha a Direção como foco, dentro dele surgem oportunidades para que o aluno que se interessar por essa área a investigue um pouco mais, contanto que esse aluno esteja disposto a procurar tais oportunidades. Eu tive a chance de ser monitor de duas montagens, monitor da professora Cecília Borges de Almeida na montagem de diplomação ‘O Jardim de Ori e Ari’ e monitor dos professores Júlia do Vale e Rafael Tursi no TEAC de montagem de ‘O Rinoceronte’. Júlia não me considerava monitor, mas seu

Assistente de Direção e acredito olhando para trás que o mesmo se aplica a vivência que eu tive com Cecília.

No primeiro processo eu tive de cara um grande voto de confiança de Cecília, ela começou me pedindo só para editar uma música e ao fim do processo eu havia contribuído reorganizando a dramaturgia, contribuído com a composição e execução da trilha e com funções de produção. É muito generoso por parte de um professor permitir que um aluno tenha responsabilidades, confiar que ele vai executar uma tarefa, isso me faz querer executar ela bem, me sentir priorizado faz com que eu queira priorizar algo. Mas o mais importante aqui é entender a necessidade de correr atrás, correr atrás de espaço, correr atrás de documentação, sanar todas as questões e problemas que surgem em uma produção. Conseguir analisar uma cena criticamente, conseguir ver as necessidades de produção de um espetáculo. Isso é algo que pra sempre vamos precisar ter, a noção de que provavelmente vamos ter que nos produzir e produção demanda atenção, vontade e pressa. E é impossível fazer direito sem ter tido tempo de aprender, é impossível aprender sem errar e o melhor lugar para errar é aquele onde estamos trabalhando em caráter acadêmico, mas será que estamos tendo como alunos todas as oportunidades que poderíamos ter na área de produção?

O segundo processo de monitoria que eu destaco é o do TEAC de montagem, TEAC é uma sigla para Técnicas Experimentais de Aplicação para Cena, nessa disciplina o professor pode investigar um aspecto específico de sua pesquisa e levar para a cena. Júlia e Tursi tinham como mote de investigação a Direção, a turma era composta primariamente por calouros do segundo semestre e alguns veteranos que demonstraram vontade de estar no processo. Eu fui um dos três alunos escolhidos para a função de assistente de direção, com certa frequência Júlia e Tursi deixavam parte da turma conosco permitindo que dirigíssemos individualmente uma cena ou mais. Essa vivência ocorreu em paralelo a minha diplomação, o momento político era fervoroso e se por um lado eu não conseguia me encontrar na minha diplomação, aqui eu aprendi muito sobre atuação. Observar deveria ser um exercício a parte obrigatório no curso, pegar uma monitoria para observar criticamente, observar o que falta para ligas as propostas e execuções na atuação de nossos colegas, observar como é o comportamento deles em espaço de trabalho, observar o que pode ser feito para melhorar. O que ambas as monitorias de direção me ensinaram foi que também aprendemos com os erros

dos outros e é muito mais fácil aprender assim, porque podemos assumir uma postura mais analítica e neutra. Penso que ao observar os ensaios de ‘O Rinoceronte’ eu encontrei caminhos para continuar fazendo Calabar, mesmo que Calabar já não me alimentasse mais, eu percebi ali que é preciso e possível separar a parte técnica e conseguir usar ela, ao ter a necessidade de extrair ela de outros, eu consegui perceber caminhos para extrair de mim.

3.3.2 - ‘O SEGUNDO SEXO’ PARA PRIVILEGIADOS

O meu último processo retratado talvez tenha sido o mais delicado e o mais decisivo, o mais Transdisciplinar, precisava ser para ser coeso. Depois de reprovar a matéria de Direção uma vez por não ter conseguido atingir satisfatoriamente o tipo de trabalho ao que eu me propunha, decidi que apenas montaria uma cena simples no semestre seguinte, não me preocuparia com apresentação, produção e nada do tipo. Isso não pôde ocorrer quando logo no começo do primeiro semestre letivo de 2016 a notícia do assassinato da estudante Louise Ribeiro veio à tona, Louise fora assassinada dentro do câmpus em um crime premeditado por seu ex-companheiro. Três dias depois uma outra moça de mesma idade, Jane Fernandes, foi assassinada por seu companheiro na cidade satélite Samambaia. Rapidamente o clima da universidade se acinzentou e homenagens para as duas jovens ocorreram em diversas instâncias, foi em uma homenagem no Teatro de Arena da UnB que eu pude talvez pela primeira vez, ter uma noção da profundidade daquilo.

Eu sempre convivi com a minha mãe e minha avó, nenhuma das duas teve um companheiro durante os meus anos de formação, meu pai sempre foi um homem extremamente sereno e responsável, nos momentos de convivência nunca apresentou comportamento violento ou controlador, ao contrário, ele sempre ouviu provocações de terceiros por ser quase submisso ao colocar a família dele sempre em primeiro lugar. Eu sempre achei que a questão da violência e especialmente a questão da violência alinhada ao machismo era algo distante, só chegou a mim por meio de provocações que coleguinhas de turma tinham com meu jeito de falar e andar, quando eu ainda era novinho. A questão do feminicídio em específico era algo que nunca tinha estado tão perto do meu convívio, mesmo tendo acontecido em um departamento longe do meu. Era o caso de ainda estar

completamente vendado, não conseguia ver e entender comportamentos próximos como sendo machistas. Durante a primeira reunião da disciplina de Direção, Cecília comentou o ocorrido com Louise, mais uma vez um incômodo se instaurou em mim. Porque eu sou um homem e um homem havia acabado de assassinar uma mulher, porque um homem se sentiu no direito de o fazer porque ele era homem e ela mulher.

Naquele mesmo dia eu comecei a pesquisar o tema e pude perceber que o conceito de feminismo existia e modificava a realidade ao meu redor, estava incorporado até mesmo no meu núcleo familiar sem que fosse entendido dessa forma. Minha mãe é uma mulher lésbica que se separou e teve que fazer tudo sozinha, a pessoa mais próxima é minha avó que se separou e teve que reaprender a se virar sozinha. Essas duas são as pessoas mais próximas na minha família, elas são a polpa da minha família e me ensinaram tudo sobre a maneira que eu enxergo o mundo. Minha mãe e minha avó ainda são (ainda) avessas até ao uso do nome ‘feminismo’. Minha avó certa vez se sentiu desrespeitada quando eu usei o nome pra descrever a vivência dela, ela me disse que ainda era uma mulher temente a Deus. E porque isso? Quem fez as escolhas de que um conceito chegasse à minha família apenas de uma forma tão extremista que automaticamente faz com que ele seja renegado, sem que se o compreenda? Eu não sei, mas de alguma forma as coisas começaram a se conectar, foi possível começar a enxergar pelas frestas da venda e eu decidi que mesmo que eu não fosse legítimo para falar em nome de uma vivência que não era minha, eu tentaria encontrar uma forma de respeitar isso e ainda dividir as percepções que eu havia começado a encontrar. Eu não seria capaz de legitimar esse trabalho sozinho e me colocaria em uma posição extremamente delicada e contrária ao discurso se eu partisse do pressuposto que eu realmente entendo uma vivência que eu não entendo, mas ainda assim existia um incômodo muito forte e presente.

Como homem eu não conseguia me aceitar na mesma posição e lado que alguém capaz de matar, nesse ponto pode parecer que só existe a posição de vítima ou a de algoz e o meu incômodo era saber que nesse tipo de violência em específico eu jamais seria a vítima, então isso faria de mim o algoz?

Essas são linhas muito complicadas e depois de ler muito, pesquisar e me confrontar, cheguei ao ponto de montar uma estrutura narrativa com três discursos cercando superficialmente as bases da temática feminista em discursos conservadores, discursos atuais e discursos de vanguarda. Busquei a todo momento me tirar da frente e deixar que o próprio discurso se legitimasse porque o necessário pra mim era investigar, perceber e mostrar que existem algumas constatações que são racionalmente óbvias até para os homens. Não existe racionalidade em achar que um homem é superior a uma mulher, isso vai contra as minhas próprias experiências de vida, isso vai contra a minha criação, meus parâmetros humanos e minhas crenças morais. E se é óbvio pra mim, pode ser óbvio para qualquer um, tem que ser, a partir disso eu comecei.

Faltava algo importantíssimo, acho que opinião é uma coisa que todos têm independente de poder ou dever ter, opinião é algo a ser preservado, mas a minha proposta não era apenas mostrar minha opinião e não podia ser. Isso representa uma armadilha nesse tipo de trabalho tão político. Se esse trabalho em específico fosse pra expor uma opinião, ele já começaria errado, porque eu estaria repetindo o que já é feito, só que estaria fazendo em linguagem teatral, sem respeitar que tais vivências existem além das minhas opiniões, por mais que elas possam estar em sintonia com algo ou alguém, seria o tipo de erro cometido por aqueles deputados homens que decidem sobre aborto ou uma daquelas pessoas que se sente no direito de falar a verdade de outras e decidir por outras. Pessoas assim o fazem porque se consideram superiores. Minha opinião por si só não merecia um trabalho cênico com temática e proposta feminista porque a opinião se separa da teatralidade, o próprio trabalho se propõe com cunho e foco político e o que o cunho político faz é olhar para uma realidade tornando isso o peso maior, maior que vontades dramáticas, existe o peso de vivências reais que como pude perceber, estavam ao meu redor o tempo todo. E se fosse apenas a minha opinião, mesmo que embasada e pesquisada, talvez fosse o caso de eu já começar errando.

A Transdisciplinaridade mostra como é possível, aprender não só das formas convencionais, entrar em contato com outro e suas vivências. O trabalho me orgulha, me preencheu, me modificou e me ensinou muito porque a todo momento eu tinha que observar minha postura como diretor, a todo momento eu devia reforçar meu compromisso de respeito, respeito com o tema e respeito com as atrizes que estavam compondo o trabalho, a todo

momento, toda estratégia e toda decisão teve que ser pensada em prol de algo e o que julgava se estava ou não, não era eu. O trabalho intitulado ‘O Segundo Sexo para Leigos (Para Privilegiados (Por um leigo (Por um Privilegiado)))’ se propunha a trabalhar e mostrar o óbvio, o que é racional, o que foge a opinião e se torna bom senso. E o trabalho só pôde acontecer por conta da base provida por Amanda Moraes (interpretando a personagem Feminazi), Nina Roberto (interpretando Mocinha Bonita) e Tainá Cary (interpretando Mulher Moderna), porque as meninas humanizaram os discursos, humanizaram e exemplificaram. A peça se tornou legítima porque as atrizes acreditaram nela, porque tinham propriedade pra falar o que falavam, porque modificaram o texto e o corrigiram, porque elas delimitaram as fronteiras gerais e me ensinaram. O produto final não veio das minhas respostas, mas das respostas delas, mesmo que nesse processo em específico eu tenha feito a pergunta. Essa é uma situação e uma vivência que por suas particularidades me tornou um profissional e um ser humano melhor.



Cartaz de ‘O Segundo Sexo para Leigos (Para Privilegiados (Por um leigo (Por um Privilegiado)))’

Duas amigas que não participaram do processo, Emily Wanzeller e Maria Eduarda, assistiram ao ensaio geral e a todas as três sessões que apresentamos. As duas me falaram da desconfiança que tinham com o projeto e com o processo e é uma desconfiança justa e honesta. Foi um privilégio poder saber que eu consegui tirar uma angústia de mim sem desprezar a vivência delas, mesmo sabendo que por ter sido um projeto apresentado para mais de cem pessoas, estatisticamente é provável que alguma mulher pode ter ido e detestado

tudo, mas eu mantive uma postura de respeito diante de uma voz política na qual eu acredito. Eu sei que uma colega de curso Ana Carol saiu incomodada, conversei com ela e ela me disse que não era o caso de algo errado ter sido dito, mas do discurso estar sendo trabalhado por um homem, me disse que o problema não era comigo e que havia sido um bom trabalho. É importante colocar isso aqui porque isso é ter noção de individualidade. O incômodo de Ana também pode me ajudar de alguma forma, pois foi o incômodo de Ana que naquele momento me fez conversar com as atrizes e diante do pedido delas para continuar com o projeto, dizer que o projeto era delas e não meu. Outra opinião que vale ressaltar é a de que o namorado de uma das atrizes que ficou particularmente incomodado com o texto e com a montagem, a ponto de se sentir ofendido, penso que talvez tenha sido um incômodo semelhante ao que eu senti e que me motivou a começar esse trabalho. As pessoas sempre terão opiniões e nós sempre precisamos viver bem com elas, saber quais ouvir, saber como respeitar nosso trabalho e nosso público. Professoras, colegas, minha mãe e meu pai, como artista é importante olhar pra algo destoante e ser capaz de levantar um processo artístico que as pessoas possam assistir e sair de lá instigadas ao diálogo. E fazer isso com respeito é o mais importante.

CONCLUSÃO

Diante do quadro apresentado eu volto a pensar a razão pela qual minha monografia seguiu por esse caminho. Fiquei quase um ano tentando escrever e reescrever até perceber que eu estava insatisfeito e incapaz de olhar para meus processos de disciplina e encará-los da forma que eu encaro hoje. A aplicabilidade de conceitos é algo que nos aproxima deles, a chance de aplicar, O GETME surgiu durante esse ano de crise e me ajudou a perceber que tipo de profissional eu quero ser.

Se de alguma forma você sabe o profissional que você quer ser, caminhe e navegue buscando as vivências que vão te ajudar a chegar lá. Neste momento nós temos uma deficiência musical no Departamento de Artes Cênicas, mas a 900 metros temos o Departamento de Música com matérias abertas para nossos alunos, temos o Departamento de Psicologia, Filosofia, Educação, Matemática e tantos outros possibilitando dezenas de caminhos. E se ainda assim não for o suficiente, busque oficinas, trabalhos, profissionais que espelhem aquilo que você acredita, mas saiba o que você pretende e acredita como eixo profissionalizante.

Ser artista não depende de um diploma, ser ator também não. Ainda assim a vivência dentro da Universidade me moldou em ambos os sentidos de maneira consequencial. Seria um privilégio poder fazer escolhas sabendo onde elas vão dar, mas ter feito a escolha de confiar em uma instituição de ensino para minha formação profissional e por consequência, artística, representa um caminho extremamente específico entre muitas possibilidades, ao passo que é preciso perceber também que essa formação não viria só dela e não aconteceria dentro de delimitações humanas, departamentais ou institucionais. A Universidade é multidisciplinar e nosso Departamento flerta com a Interdisciplinaridade, mas a experiência individual sempre vai ser Transdisciplinar. A Transdisciplinaridade como proposta metodológica do curso só poderia reforçar isso, fortalecer os espaços de aplicação e legitimar os caminhos diversos que existem dentro de inúmeras opções artísticas.

É meu último semestre na graduação. Oportunidades e vivências tão únicas que não caberiam em uma grade. Trajetória, currículo, formação, terapia, busca, identidade ou

memória. 16 créditos restantes, uma monografia para ser entregue e depois acabou. E é nesse ponto que eu me encontro, monografia. Mono é singular, grafia é escrita. Meu caminho. O que foi que eu aprendi? O que eu trago de precioso? O que eu tenho firmeza em exercitar? O que eu tenho firmeza em executar? Qual técnica eu domino? Quais ferramentas eu adquiri? Droga. Não é real, não dá pra me auto-avaliar assim. Olho para algumas anotações feitas em folhas amassadas, tentei escrever essa monografia por várias vias, mas nunca me pareceu que eu estava de fato vivendo a experiência. Nunca me pareceu que eu estava refletindo sobre algo, nunca me pareceu que havia verdade, apenas obrigação. Essa deve ser a minha sétima ou oitava tentativa de escrever, porque é tão difícil? Porque eu não quero tapar crédito. Sobre o que falar? Talvez o que foi importante nessa vivência, nesse caminho... Mas há problemas como, eu deveria ter respostas? Eu só deveria reproduzir teorias? Eu preciso ser validado pelo que? Por quem? Pra onde eu me direciono? E porque me pedem para falar individualmente se eu vou estar sempre preso ao pensamento de outro? Teoria, individual, conclusão... É complicado.

É óbvio que para ser um artista eu não preciso de um diploma de graduação, mas agora, encarando as folhas rasgadas e os 16 créditos pendentes, eu preciso aceitar que o artista que sou (e esse artista tem sérios problemas em se autodenominar um) é resultado direto das minhas vivências no tempo em que estive na graduação, talvez não da maneira que esperavam (com toda certeza não da maneira que eu esperava). Mas a escrita é mono, o caminho é individual e o meu caminho não se fez só de matérias obrigatórias (embora elas tenham sido importantíssimas), meu caminho não foi tão influenciado pela minha Diplomação como eu gostaria que tivesse sido. Meu caminho não foi o que eu tinha planejado e depois de tudo, penso que isso é algo a ser celebrado. Temos que preservar nossa individualidade. Uma monografia é feita para que se comprove a capacidade do aluno em estudar um objeto (de preferência um objeto ou recorte pequeno a ser destrinchado), tenho 3 PIBIC's pontuados que podem comprovar isso (os 3 estão no anexo), mas aqui eu não poderia, não poderia ignorar.

Meu caminho se fez de vivências dentro e fora da UnB que são só minhas. E é por isso que, embora com certa resiliência, eu acabe usando a palavra 'artista'. Fiz a opção de Bacharelado perante um funcionário que supôs que eu sabia o que isso significava. Fico feliz de ter falado 'Bacharel' ou meu caminho seria completamente diferente. Existem passos de

uma profissionalização no meio do caminho, mas além dessa profissionalização existem questões políticas, estéticas e morais que falam da minha voz individual, além da minha capacidade de executar uma profissão cênica. Isso valida o uso da palavra artista (essa prosa vai e volta constantemente na minha cabeça), porque não só houve aperfeiçoamento técnico, lapidei meu lado humano, minha capacidade de me comunicar, de me enxergar e enxergar o mundo de forma crítica, passível de ressignificação. E isso não vem de lugares óbvios, isso não vem de locais pré-determinados e como somos singulares, isso não vem na fôrma de outros, pode até não vir.

Para análise do futuro bacharel, uma monografia sobre a minha Diplomação poderia ser a opção mais coesa, mas no meio do Bacharelado eu descobri novos caminhos artísticos, profissionais e diferentes gaiolas epistemológicas possíveis. E para um texto que se coloca como suma final de tudo isso, que funciona como conclusão e ao mesmo tempo ‘norte’, existem impressões mais fortes que eu devo levar para fora.

É sorte a UnB dispor de um sistema de módulo livre, onde um número limitado de créditos acadêmicos pode ser preenchido com matérias de departamentos diferentes. É uma pena que exista o risco dessa modalidade ser usada para ‘tapar créditos’ sem que percebamos que existe um caráter de formação nisso, uma escolha política por parte da nossa instituição. É uma pena que não encaremos a deficiência de musicalidade no nosso curso diretamente ou a necessidade de mais metodologias. Uma pena que isso só tenha ficado claro pra mim na reta final do meu curso, curiosamente, o momento onde costuma-se precisar preencher as lacunas de créditos. A essa altura a minha maior preocupação parece ser me formar, mas ainda assim eu vou tentar fazer algo sincero, mais do que algo só técnico. Mas me formar pra quê? O que esse diploma significa? Um título. E o que esse título significa? Mais uma vez não me interessa responder o que ele significa do ponto de vista social ou acadêmico, interessa responder o que ele significa para mim.

Ainda é pra mim algo curioso encontrar a expectativa das pessoas em relação ao teatro, é importante pensar e repensar o quão privilegiado é poder ter a arte como elemento de compreensão do mundo no nosso cotidiano. Ela já se tornou orgânica na minha vida sem que eu possa esquecer que essa é uma realidade muito restrita, ainda percebo o quanto o teatro e a

arte no geral ainda são, mesmo para os nossos vizinhos do Departamento de Música (situado no Instituto de Arte), por exemplo, aos quais eu acompanhei durante todo esse semestre (onde dirigi uma montagem acadêmica de A Flauta Mágica para o PEAC Ópera Estúdio) , um privilégio restrito e quase restritivo, não palatável, compreensivo para os que estudam. Ao ponto em que eu vejo uma professora como Cecília querer levar os alunos sempre para locais públicos, escolas, rodoviária, percebendo que seus alunos não enxergam aquilo como o tipo de arte que eles querem fazer ou que procuraram na Instituição.

Que tipo de artista sou eu? A insatisfação com minhas tentativas frustradas de ‘monografar’ se torna evidente, eu não poderia carregar um diploma que não tivesse o peso dessas vivências. Que tipo de artista sou eu? Não me parece adiantar explicar Stanislavski para cantores de Ópera sem qualquer experiência cênica prévia. Que tipo de artista sou eu? Bem, por mais arrogante que soe, trabalho nunca me assustou. Que tipo de artista sou eu? O mundo cada vez mais nos olha com desconfiança. O quão cruel deve ser estar certo quando o mundo está errado ou enxergar quando o mundo vive no escuro... Eles também querem que aconteça, eu só não sei se sou capaz de achar caminhos enquanto eles estão dispostos. Que tipo de artista sou eu? Fica cada vez mais claro que existe uma pergunta me perseguindo, pergunta essa da qual eu já não consigo mais escapar. E minha cabeça se torna caótica.

Que tipo de artista sou eu?

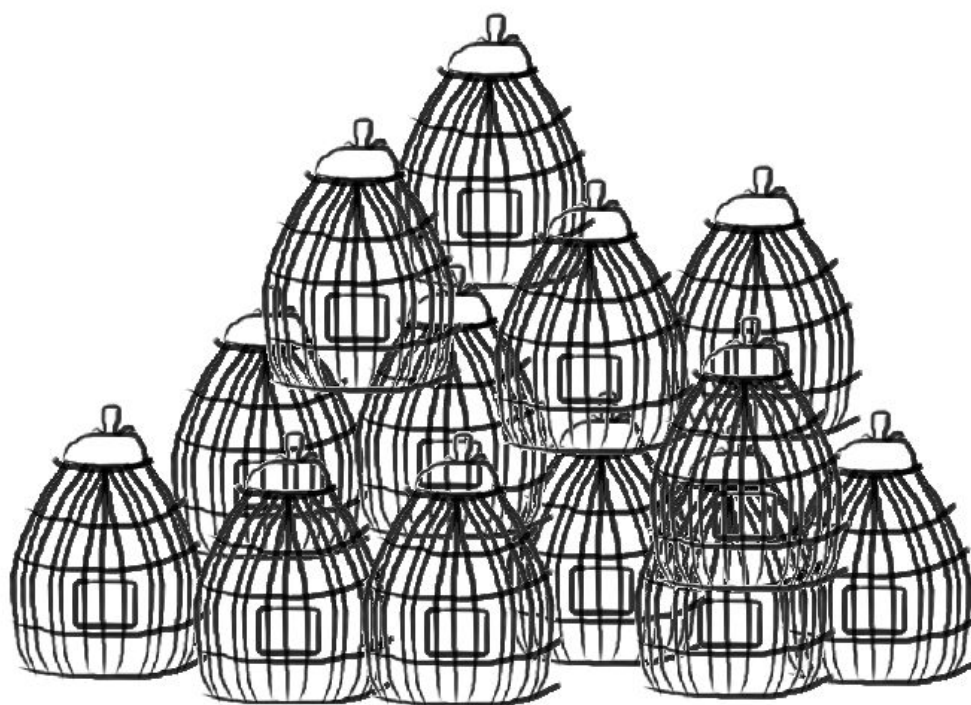
(Ou que tipo de artista eu quero ser...)

Talvez, tipo que acredita que o resultado é sempre filho legítimo do processo, carregando DNA, moldes, moral e visão de mundo. Um que acredita que esse texto pra ser eficaz precisa fazer com que você sinta, mesmo que um pouco, que você entenda, no limite do possível, que de alguma forma você percorra o que sinto, porque acredito que é nessa hora e é nesse encontro entre dois que brota aquilo que vai me alimentar e fazer com que eu entenda porquê escolhi seguir em frente em um curso de ARTES. Uma palavra chave é ‘Narrativa’. Essa é portanto a minha narrativa, é parte do meu processo de comunicação, do meu processo de simbologia, do meu processo artístico para que meu diploma não seja somente um papel.

E para que meu diploma não seja somente um papel, ele precisa estar (figurativamente) embebido de todas essas vivências, porque eu estou. Não foi perceptível o peso disso até ter que começar a escrever e todas as questões anteriormente levantadas (e infelizmente não fechadas (talvez até não ‘fecháveis’)) virem à tona e se unirem na forma de um gigantesco bloqueio criativo.

Eu só posso defender aquilo que eu realmente acredito. E eu concluo dizendo que eu ainda acredito que podemos olhar para nosso conhecimento de outra forma, podemos estender nosso trabalho para outros lugares, não enxergamos em um mundo de pessoas cegas, elas talvez não tenham tido a chance de tirar o cabresto, a partir daí que elas realmente possam decidir pra onde vão e que nós como sociedade possamos entender as vivências individuais e as riquezas delas.

Eu sigo sendo fruto de gaiolas, porque o aprendizado é constante. A gaiola do meu tempo, a gaiola do meu país, a gaiola do meu gênero, a gaiola da minha família, a gaiola da minha orientação sexual, a gaiola das minhas crenças religiosas, a gaiola artística, a gaiola social, a gaiola humana.



Somos como mandalas... Seguimos caminhos...
Construímos beleza... Desenhamos história...
Para que o tempo apague... E tudo possa começar de novo...
A vida é valorizar... A beleza do singular... Enquanto há tempo.

BIBLIOGRAFIA

- D'AMBRÓSIO, Ubiratan. A TRANSDISCIPLINARIDADE COMO RESPOSTA UMA À SUSTENTABILIDADE. Artigo Revista Terceiro Incluído. 2011
- D'AMBRÓSIO, Ubiratan. Etnomatemática: arte ou técnica de explicar e conhecer. São Paulo: Ática. 1990.
- D'AMBRÓSIO, Ubiratan. Transdisciplinaridade. São Paulo: Palas Athena, 1997.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- STANISLAVSKI, C. *A preparação do ator*. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.
- LABAN, R. *Domínio do Movimento*. São Paulo: Summus, 1983.
- GREEN, Stanley. *Broadway Musicals – Show By Show*. 6ª edição. Revisado e atualizado por Kay Green. New York, NY: Applause Theater & Cinema Books, 2008
- PAVIS, P. *A análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema*. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2010.
- DEER, Joe and DAL VERA, Rocco. *Acting in Musical Theatre*. Routledge, New York/London, 2008.
- TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena – Dramaturgia Sonora*. Perspectiva, São Paulo, 2008.
- ARAUJO, Marconi. *Belting Contemporâneo – Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop*. MusiMed, Brasília, 2013.

- EWEN, David. *The Story of America's Musical Theatre*. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.

ANEXO**1. Artigo PIBIC - 2016**

Título do Projeto:

Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança

Título do Plano de Trabalho:

**Estudo da construção coreográfica do corpo de
personagem no Teatro Musical**

Pesquisador:

Rodson Henrique Rodrigues Raynal

13/0132861

Orientadora:

Soraia Maria Silva

Unidade:

Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas - UNB

Período:

Agosto/2015 a Julho/2016

Resumo: PIBIC sobre como o trabalho de ator de grandes produções comerciais de Teatro Musical dialoga com o trabalho de criação, tendo que lidar com expectativas comerciais, artísticas e de público.

Palavras Chave: Teatro Musical, Construção Cênica, Criação, Ator, Papel

Introdução:

Compilo nesse artigo dúvidas, descobertas e caminhos traçados ao longo de um ano de pesquisa em uma das mais belas e técnicas manifestações artísticas, a do Teatro Musical. Primeiramente é preciso entender a trajetória que me trouxe até aqui. Exatamente um ano antes desse PIBIC, tive a chance de realizar meu primeiro PIBIC em Teatro Musical focado no uso do coro e como as opções de encenação de um coro podem influenciar a percepção do público sobre o material apresentado. O material recolhido me permitiu examinar e compreender o coletivo, além de levantar dúvidas sobre a parte complementar do coro, os protagonistas do musical, aqui tratados como ‘corifeus’. A partir desse material surgiu a vontade de dar continuidade ao trabalho de pesquisa e ao material recolhido, mudando o foco, daí surgiu “**Estudo da construção coreográfica do corpo de personagem no Teatro Musical**”. Agora, no meu segundo PIBIC, questionamentos levantados durante a primeira pesquisa se manifestam direcionando o meu foco para o indivíduo no meio do coletivo e como o trabalho de ator se manifesta dentro da estética do Teatro Musical.

É preciso entender que o processo de construção de um Musical difere dos demais espetáculos teatrais. O teatro musical estilo Broadway (existem ainda outras estéticas teatrais que usam dos recursos musicais, de dança e interpretação sem se encaixar no estilo carregado de espetacularidade que é marca registrada desse estilo) costuma ser produzido de forma a

otimizar o tempo e os gastos da produção, é o que é chamado no meio de “estilo Broadway”, prática adotada pelas principais companhias profissionais (incluindo as brasileiras), que fragmenta o processo de acordo com um método de aprendizado dinâmico. O ator primeiro aprende as músicas (canto), depois aprende as coreografias (dança) e por fim ensaia a peça com direcionamento de personagem (atuação), unindo assim os três pilares do Teatro Musical. Ao fim do período de ensaios, o ator já vai ter tido tempo de adaptar sua técnica vocal e ensaiar os números coreográficos, vezes o bastante para atingir o ideal de impecabilidade. Mesmo a interpretação que por muitas vezes exige um amplo processo de pesquisa e vivências, tem o tempo de produção fragmentado, fazendo com que seja comum e quase regra que os musicais imponham uma forma de atuação para os protagonistas.

Peguemos por exemplo o personagem ‘Scar’ do musical ‘O Rei Leão’ (que já foi montado em todos os continentes, com cerca de 25 produções oficiais), Scar precisa se mover da mesma forma em Nova York, em São Paulo e em Pequim, mesmo quem é leigo em Teatro Musical já ouviu falar em ‘O Rei Leão’, cada nova produção precisa lidar com expectativas que já existem no público. Por mais que sejam atores diferentes a cada nova produção, é preciso que exista coesão e coerência na interpretação e muitas vezes até mesmo um ‘código de interpretação’, baseado em padrões de movimento, voz e ritmo de cada personagem, que deve ser reproduzido pelo ator.

Quando o musical é original (nunca foi montado antes) esse tempo pode ser maior, então se diz que certo ator ‘originou’ o personagem, teve a chance de criar seus registros físicos, vocais e energéticos, deixando um legado que deve ser respeitado pelos próximos atores a interpretar o mesmo personagem em uma produção que siga as diretrizes daquela. Portanto se o musical é uma réplica de um musical já existente (o que acontece quando um musical faz sucesso e é refeito exatamente da mesma forma, o que é o mais comum no

Brasil), cabe ao ator repetir a criação de outro. Cada peça tem sua própria ‘Bíblia’ organizada pelos idealizadores que diz como cada personagem deve soar, se mover e atuar. Isso levanta questões interessantes sobre o trabalho do ator. Na minha graduação aprendemos muito sobre o Ator-Criador, aquele que traz vida ao personagem, criando algo que não existia antes. Mas esse não é o caso aqui, a Broadway exige técnica, exige uma espécie de ‘ator-replicador’. O que gera perguntas, como “qual o lugar da criação no meio de uma forma já engessada?”, “O teatro musical só tem espaço para técnica?” “Contratam apenas atores que possam deixar seu lado artístico-criador de fora?” “Como é possível encantar e afetar sem o criar?”

Bem, a primeira coisa a fazer é entender a primeira coisa que eu entendi no meu último PIBIC: O Teatro Musical é um produto. Todo produto pode ser bem executado tecnicamente ou não. Todo produto pode ou não ter valorizada em si a criação artística. Alguém precisa desenhar e pensar no formato até mesmo da faca que usamos para cortar cebola. E como todo produto de alto investimento, é preferível diminuir o risco de fracasso, nesse caso seguindo uma fórmula já estabelecida de sucesso.

O PIBIC me permitiu conhecer os bastidores de alguns musicais nacionais e internacionais, as credenciais de pesquisador me permitiram entender a rotina de um ator desses espetáculos apoteóticos. E ver a maneira que eles lidam com tudo, ver como encaram e lidam com essa profissão me aproximou de uma realidade que se distancia da acadêmica. O Teatro Musical é extremamente técnico, como eu já disse, mas ainda assim consegue e precisa exalar naturalidade em personagens que cantam no meio de seus dramas, que sapateiam em meio a crise e dançam coreografadamente sem qualquer explicação dramaturgica.

Metodologia:

A metodologia adotada partiu da observação e análise de construções de personagem em Teatro Musical, como também de um mesmo personagem por atores diferentes, através de gravações de performances e performances ao vivo. Além de entrevistas com profissionais da área com vivências diversas.

Entre os quais se incluem “Cazuza - Pro Dia Nascer Feliz”, “Tim Maia - Vale Tudo”, “Entre Sonhos e Sonhos” e “Elis, a Musical” originados no Brasil sem nenhum precedente, “O Rei Leão” (produções de Nova York, Londres e São Paulo), “Les Misérables” (Filme, produções de São Paulo e Nova York), “Rocky Horror Show” (Filme, 2 produções diferentes de Nova York, duas de Londres e uma de São Paulo) e “Jesus Cristo Superstar (Filme, duas produções Londrinas e uma de Nova York)”, originados nos EUA e reproduzidos no Brasil, “We will rock you” (Produções de Londres, Las Vegas e São Paulo), originado em Londres e reproduzido no Brasil, “Kinky Boots” (produções de Nova York e a produção itinerante americana), “Wicked” (4 versões da produção fixa em Nova York e produção de São Paulo), “Avenue Q” (produção de Nova York e São Paulo), “Phantom of the Opera” (Filme, produção de Nova York e produção de São Paulo) e “Hedwig and The Angry Inch” (Filme, produção de Nova York, produção itinerante brasileira) originados nos EUA. Além de entrevistas com profissionais da área, ‘Megan Schneid’ e ‘Rachel A. Wolff’ diretoras de palco do musical da Broadway ‘Hedwig and The Angry Inch’ com vasto currículo, leituras sobre o tema e discussões com Thais Uessugui, professora de Canto, que atua como produtora, atriz e preparadora vocal de grupos como ‘Caixa Cênica’, “Entre Sonhos e Sonhos” e “Domingo no Parque”.

Os dados coletados foram sintetizados e analisados de forma crítica, sempre buscando entender o que era personagem e o que era ator.

Resultados:

1 - Construção Coreográfica / Corpo do Personagem

Megan Schneid, diretora residente do musical ‘Hedwig and the Angry Inch’, me explicou sobre uma recente adição à produção de grandes espetáculos, os diretores de movimento. A função do ‘Diretor de Movimento’ difere da do coreógrafo, enquanto o coreógrafo se preocupa com as danças e movimentações em grupo, o Diretor de Movimento se preocupa com afinações estéticas na criação do ator, peguemos mais uma vez o ‘Scar’ de O Rei Leão como exemplo. O corpo do personagem precisa fazer alusão a maneira que um leão se movimenta, o Diretor de Movimento é um especialista que tem a responsabilidade de afinar o trabalho do ator, aperfeiçoando-o esteticamente de acordo com a proposta. Em Hedwig, um especialista em ‘dança de stiletto’ é responsável por fazer o protagonista aprender a dançar e se mover naturalmente em um sapato de salto alto. A construção do personagem, em específico do corpo desse personagem não cabe mais apenas ao ator.

Ainda não é regra, mas segundo observações de mercado apresentadas por Schneid, é cada vez mais comum que o time de produção artística da peça dialogue diretamente com a interpretação do ator, como seu corpo deve se mover, como sua voz deve soar para que arquétipos fiquem cada vez mais claros e dramaturgicamente que a peça possa se desenvolver com clareza. E por fim, Megan me lembra que isso não é só um recurso que auxilia dramaturgicamente, pessoas do mundo inteiro viajam para Nova York para assistir a esses musicais e muitas vezes não dominam o inglês, cabe também a corporeidade do ator contar

uma história e cabe ao Diretor de Movimento e ao time artístico de produção intervirem para que essa construção coreográfica, ou corpo de personagem, funcione da melhor forma. E uma vez feito, testado e aprovado pelo público, essa corporeidade é exportada para as montagens seguintes do musical e da mesma forma que a música, o cenário e o texto precisam ser absorvidos pela nova produção, a construção de personagem também precisa.

2 - O Papel do Ator

O papel do ator seria então o de repetição e não mais o de criação? Não exatamente. Ao longo dessa pesquisa quando levantada essa questão eu ouvi mais uma vez derivações da mesma frase “É preciso amar a arte em nós mesmos, e não nós mesmos na arte” que é uma tradução de uma frase de Konstantin Stanislavski, mestre do método de atuação mais usado até hoje. Eu acredito que essa frase simplifica a questão. Atuar é uma profissão e o papel do ator é representar, representar um pensamento, uma ideia, um arquétipo na forma de um personagem, e a parte atraente e artística disso é criar na nossa singularidade um veículo para essa mensagem. Mas junto ao criar, existe o ser. Ser o veículo, ser o ator, representar algo. Perto do fim desse PIBIC eu me lembrei de uma das formas mais antigas de teatralidade registrada, uma que também era extremamente comercial e sobrevive como uma das maiores escolas de atuação. A ‘Commedia Dell’Arte’ é um exemplo antigo e clássico do que eles estão fazendo agora na Broadway de maneira sutil. No método de atuação da ‘Commedia Dell’Arte’, cada personagem/arquétipo tem seu próprio código de movimentos, sua própria energia pulsante e cabe ao ator preparar seu corpo para representar tais códigos. Assim como no balé, a ‘Commedia Dell’Arte’ pode ser extremamente técnica e repetitiva, mas a beleza não está somente em ver um código bem executado, parte da beleza vem no ato de ver como cada corpo consegue acrescentar algo novo ao que já existe. Como cada instrumento (no caso

humano, único e individual) é capaz de tocar certa melodia e certa partitura, mesmo que nesse caso estejamos falando de fisiologia e não de música, pelo menos diretamente.

Talvez a 'Commedia Dell'Arte' seja uma herança absorvida pela Broadway, mesmo que indiretamente. Mas o trabalho do ator é representar e nesse caso ele encontra uma forma de expressão pré-definida. Isso levanta discussões sobre o próprio papel do ator contra o papel do artista, a repetição contra a criação, o teatro contra o eu. Mas momentaneamente essa discussão não poderá ser respondida, pelo menos não nesse PIBIC. A proposta era entender qual o papel do ator no meio teatral, no meio teatral extremamente comercial e técnico. E ao lidar com profissionais da área eu pude entender a beleza do profissionalismo, pode-se dizer que tais artistas se venderam por ideias de outros, eu entendi que eles lidam com o 'ser ator' como profissão, muito mais do que como expressão artística e uma coisa não precisa ser desvinculada da outra. Thais Uessugui me levantou um questionamento uma vez, arte não é aquilo que é capaz de causar emoções? Esportes, Balé e diversas profissões estão aí para provar que aperfeiçoamento técnico, qualidade de trabalho também são uma forma de arte, que pode não privilegiar o individual, mas que privilegiam o universo retratado e a modalidade exercida.

Conclusão:

Por fim, concluo que o belo pode ser uma questão de ponto de vista. Para o investidor o belo é o que funciona e traz retorno, para o artista o belo é poder atingir e se expressar, para o público, o belo é se emocionar e acreditar, para o ator o belo é ser reconhecido pelo esforço feito. O Teatro Musical pode até ser extremamente comercial, mas funciona porque pulsa, porque cada ator coloca um pouco de si, mesmo que em esforço, para que o seu personagem

ganhe vida. E é isso o que continua encantando o público por décadas e vai continuar nas décadas que virão.

Colaboradores: Soraia Maria Silva (orientadora), Megan Schneid (entrevista), Rachel A. Wolff (entrevista), Tiago Mundim (orientação bibliográfica), Thais Uessugui (entrevista).

Bibliografia:

- **STANISLAVSKI, C. A preparação do ator. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.**
- **LABAN, R. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1983.**
- **GREEN, Stanley. Broadway Musicals – Show By Show. 6ª edição. Revisado e atualizado por Kay Green. New York, NY: Applause Theater & Cinema Books, 2008**
- **PAVIS, P. A análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2010.**
- **DEER, Joe and DAL VERA, Rocco. Acting in Musical Theatre. Routledge, New York/London, 2008.**
- **TRAGTENBERG, Livio. Música de Cena – Dramaturgia Sonora. Perspectiva, São Paulo, 2008.**
- **ARAUJO, Marconi. Belting Contemporâneo – Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop. MusiMed, Brasília, 2013.**
- **EWEN, David. The Story of America's Musical Theatre. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.**

Leitura Adicional:

- **JERONYMO, G., Produção de Espetáculos Musicais amadurece no país, mas ainda depende de incentivos fiscais. Disponível em:**
<http://www.culturaemercado.com.br/mercado/producao-de-espetaculos-musicais-amadurece-no-pais-mas-ainda-depender-de-incentivos-fiscais/> Acesso em:
12/04/2015
- **<http://www.broadwayworld.com/> - Site voltado para Teatro Musical, com enorme acervo de artigos, vídeos, críticas e fichas técnicas, incluindo todos os musicais internacionais citados. Acesso em: 29/07/2015**
- **<http://www.cenamusical.com.br/> - Site nacional voltado para Teatro Musical, com acervo das montagens nacionais citadas, incluindo vídeos, versões e ficha técnica. Acesso em: 29/07/2015**

2. PIBIC - 2017

Título do Projeto:

Coletivo de Documentação e Pesquisa em Dança

Título do Plano de Trabalho:

**GETME - Grupo de Experimentações em Teatro Musical
e Etc.**

Pesquisador:

**Rodson Henrique Rodrigues Raynal
13/0132861**

Orientadora:

Soraia Maria Silva

Unidade:

Instituto de Artes - Departamento de Artes Cênicas - UNB

Período:

Agosto/2016 a Julho/2017

Resumo: Ao longo do primeiro semestre de 2017, dentro do CDPDan, pude criar o GETME, um grupo de experimentações e provocações cênicas, com elementos do teatro musical. O Grupo foi formado por calouros, veteranos e alunos de outros semestres do fluxo, nele pudemos ouvir, dialogar, criticar, propor e entender como as nossas demandas artísticas se transferem para a cena e lidam com a expectativa, com a realidade e com as noções estéticas individuais e coletivas. Mais do que isso, o GETME se tornou um espaço de expressão para seus membros, um local de desabafo social e um local de protagonismo, lidamos com temas políticos e cotidianos em todas as provocações, levando ao compartilhamento de vivências e a compreensão da realidade social dos diferentes membros. Isso através do teatro, da música e da dança.

Palavras Chave: Teatro Musical, Construção Cênica, Criação, Ator, Papel, GETME

Introdução:

No ano de 2014 encontrei por meio do CDPDan e da Mestra-Doutora Soraia Maria Silva a chance de pesquisar e me aprofundar nos estudos do Teatro Musical, meu primeiro 'PBIC' de pesquisa intitulada '**Estudo da simetria e da assimetria da dança no Teatro Musical e o uso da dança como elemento dramático**' me abriu portas e noções de possibilidades cênicas, focando no uso do coro em Teatro Musical, dei continuidade a pesquisa e ao trabalho através do meu segundo plano de PBIC, intitulado '**Estudo da construção coreográfica do corpo de personagem no Teatro Musical**' onde busquei sair das possibilidades de coro e seguir meus estudos no indivíduo, no que cada intérprete pode trazer de novo a um mesmo personagem e nas possibilidades que isso traz em significado e

camadas cênicas, funcionando dessa forma como uma pesquisa que complementa a primeira, sendo o micro de um macro e vice-versa. O PBIC me abriu portas e me ajudou com recursos que me possibilitaram investigar o que um ator de Teatro Musical precisa ter e como essa estética é construída. A maior oportunidade, porém, ainda estava por vir.

A fase final consistiu em realizar experimentações com um grupo de estudantes de Artes Cênicas (em sua maioria sem experiência em Teatro Musical), para explorar o uso da música, da palavra e as dimensões da criação a partir de provocações. Surgiu então o GETME, Grupo de Experimentações em Teatro Musical e Etc. como um espaço de aprendizado tanto para mim quanto para os integrantes do grupo.

Metodologia:

16 alunos compareceram aos encontros do GETME do começo ao fim. Os encontros de 2hrs ocorreram durante o semestre letivo de 1/2017, ao longo de 14 semanas, totalizando 28 horas de vivência conjunta.

O primeiro passo foi explanar a principal regra do grupo ‘Todos estavam ali como iguais’, independente do semestre letivo a que atendia, independente de suas habilidades técnicas ou currículo teatral, o primordial sempre foi que todos pudessem falar ser ouvidos e se fazer compreendidos. Vários exercícios foram dados para que levantássemos material para alimentar a criação cênicas, o primeiro exercício de todos é um bom exemplo disso, foi pedido que cada aluno escolhesse uma canção que o representasse, mas não apenas uma canção que eles gostassem, mas uma canção que ‘representasse um aspecto deles que precisava ser dito’, ao final cada integrante era convidado a explicar sua escolha e responder o que daquilo era importante levar pra cena. Indiscutivelmente, todos colocaram nesse simples

exercício alguma inquietação social-política, e ao invés de focar em uma montagem ou em exercícios cênicos que favorecessem o meu processo, eu decidi entender que a minha própria pesquisa me abria uma chance naquele momento, a chance de experimentações reais, de opiniões reais e de verdades cênicas. Enraizamentos criativos tão singulares, que por si só já representavam uma experiência cênica. Sem que os elementos do Teatro Musical se perdessem, o GETME se alimentou e se sustentou, nessas 14 semanas, dos discursos, das inquietações e do convívio dessas 16 pessoas, incrivelmente diferentes, mas tendo que conviver e se lapidar cenicamente em conjunto.

A metodologia principal do GETME foi a convivência e o exercício dessa convivência com o foco em gerar cenas e discussões, foi entender a nossa realidade social e entender como torna-la cênica, como torna-la palatável e coerente para tantas realidades diferentes.

Resultados:

1 - Aprimoramento Técnico

O ambiente estabelecido no GETME foi pensado para dar espaço a expressão e as críticas, era necessário criar um ambiente seguro, onde as pessoas se sentissem bem para falar e ouvir e se abrir, no papel de mediador, tive que ficar 100% vigilante a todo momento para garantir que o grupo funcionasse dessa forma. E a primeira vantagem que isso traz é a noção de que podemos caminhar juntos, em um grupo tão misto há de se imaginar que nem todos estavam no mesmo estágio em canto, dança, interpretação e desenvoltura. Mas o lado bom do GETME foi permitir que eles experimentassem também criticar (sabendo que isso deveria ser feito com completa dignidade e afeto) e ser criticado (sabendo lidar com as críticas). E a voz do grupo, mais do que a crítica individual dava dicas do caminho que cada um podia seguir.

Pego como exemplo o canto, que é algo extremamente difícil e pode ser extremamente técnico, não há um integrante dos 16, que não apresentou avanço, melhora, porque estavam em um local seguro, podiam errar, deviam errar, porque o erro foi tratado sempre como um obstáculo a ser ultrapassado.

Dessa forma o avanço individual e o aprimoramento técnico de cada um dos 16 foi visível e palpável. E a noção de liberdade criadora presente como eu, prestes a me graduar, vi poucas vezes na universidade.

2 - O GRUPO

O Grupo por enquanto existe de maneira informal, mas ao longo semestre levantamos materiais cênicos riquíssimos, aprendemos uns com os outros e formamos uma REAL noção de grupo, não ser uma matéria foi um fator decisivo, 16 chegaram ao final, mas 25 quiseram fazer parte no começo, ficaram os que queriam, os que se sentiram bem e os que estavam preparados e dispostos. O Grupo agora pretende continuar e produzir material cênico para um espetáculo (possivelmente) autoral e produzir material audiovisual com a nossa identidade, com a nossa multilateralidade e com aquilo que nos move e toca.

Conclusão:

Concluo enfim que mais uma vez percebo que a Universidade é um local de múltiplos caminhos, múltiplas vidas, múltiplas realidades e múltiplas oportunidades. Falei no meu primeiro PBIC de como o meu curso não tinha um espaço próprio para o Teatro Musical, falei no segundo PBIC de como cada ator pode trazer uma visão nova sobre um mesmo material e

é lindo que eu termine esse ciclo dessa forma, entendendo que juntos somos mais fortes, que juntos acrescentamos uns aos outros e que juntos podemos criar nossos espaços, ampliar nossas visões e realizar aquilo que desejamos que exista.

Deixo meu agradecimento de coração para minha amada orientadora Soraia, para todos os 16 integrantes do GETME, para seja lá quem tenha dado em algum ponto o pontapé inicial para que oportunidades como o PBIC sejam reais. O seu sonho fez o meu sonho possível. Juntos caminhamos, juntos caminharemos.

Colaboradores: Soraia Maria Silva (orientadora), Emily Wanzeller da Silva (Integrante do GETME), Giovanna Bastos Lisboa (Integrante do GETME), Ady José Estellita Lins de Castro Dias (Integrante do GETME), Alyne Maria Resende Miranda (Integrante do GETME), Ana Sofia Martines Cabral Scultori da Silva (Integrante do GETME), Arthur dos Santos Barbosa Araújo (Integrante do GETME), Beatriz Nogueira Ferreira (Integrante do GETME), Breno Uriel Saraiva Constantino (Integrante do GETME), Helenice de Fatima Silva Mota (Integrante do GETME), Henrique Arouche Cunha da Silva (Integrante do GETME), Igor Ferreira Rodrigues (Integrante do GETME), Isabel Ollaik Nogueira (Integrante do GETME), Pedro Luiz Dantas Pimentel de Oliveira (Integrante do GETME), Lúcia Priscila Manguiera Tavares (Integrante do GETME), Rannah Santos Braga (Integrante do GETME), Cleuves Ricardo Lisboa de Carvalho (Integrante do GETME).



GETME - 1/2017

Bibliografía:

- **STANISLAVSKI, C. A preparação do ator. Tradução: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 29ª edição, 2012.**
- **LABAN, R. Domínio do Movimento. São Paulo: Summus, 1983.**
- **GREEN, Stanley. Broadway Musicals – Show By Show. 6ª edição. Revisado e atualizado por Kay Green. New York, NY: Applause Theater & Cinema Books, 2008**
- **PAVIS, P. A análise dos Espetáculos: teatro, mímica, dança, dança-teatro, cinema. Tradução: Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2ª edição, 2010.**

- **DEER, Joe and DAL VERA, Rocco. Acting in Musical Theatre. Routledge, New York/London, 2008.**
- **TRAGTENBERG, Livio. Música de Cena – Dramaturgia Sonora. Perspectiva, São Paulo, 2008.**
- **ARAUJO, Marconi. Belting Contemporâneo – Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop. MusiMed, Brasília, 2013.**
- **EWEN, David. The Story of America's Musical Theatre. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.**

Leitura Adicional:

- **JERONYMO, G., Produção de Espetáculos Musicais amadurece no país, mas ainda depende de incentivos fiscais. Disponível em:**
<http://www.culturaemercado.com.br/mercado/producao-de-espetaculos-musicais-amadurece-no-pais-mas-ainda-depende-de-incentivos-fiscais/> Acesso em:
12/04/2015
- **<http://www.broadwayworld.com/> - Site voltado para Teatro Musical, com enorme acervo de artigos, vídeos, críticas e fichas técnicas, incluindo todos os musicais internacionais citados. Acesso em: 29/07/2015**
- **<http://www.cenamusical.com.br/> - Site nacional voltado para Teatro Musical, com acervo das montagens nacionais citadas, incluindo vídeos, versões e ficha técnica. Acesso em: 29/07/2015**