

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS**

PAULO VICENTE GAETA HIPÓLITO DA SILVA

**“NENHUMA PONTA SOLTA: A MASTERCLASS DE DOM
CASMURRO”**

Relatos sobre um processo colaborativo online

SÃO PAULO

2020

PAULO VICENTE GAETA HIPÓLITO DA SILVA

**“NENHUMA PONTA SOLTA: A MASTERCLASS DE DOM
CASMURRO”**

Relatos sobre um processo colaborativo online

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Cênicas da Escola de Comunicações e
Artes da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Antônio Carlos de
Araújo e Silva.

SÃO PAULO
2020

AGRADECIMENTOS

A minha família, nas figuras de meus pais e minhas irmãs pelos anos de convivência e por permitirem que muito do que hoje sou e tenho fosse possível;

Ao meu orientador Antônio Araújo, pela dedicação ao ensino, pela disponibilidade, pelo carinho e honestidade nos *feedbacks* e por incentivar a me arriscar como diretor e pesquisador;

Ao Departamento de Artes Cênicas e a Escola de Comunicações e Artes, minha segunda morada durante meia década e lar de muitas amizades e momentos felizes;

Aos meus professores, Aby Cohen, Andréia Nhur, Alice K, Cibele Forjaz, Chico Turbiani, Elizabeth Azevedo, Felisberto da Costa, Ferdinando Martins, João Bernardo, Luís Fernando Ramos, Marcelo Denny, Marcelo Soler, Marcos Bulhões, Maria Thaís, Ney Piacentini, Sérgio de Carvalho e Sofia Boito, por todos os aprendizados;

Aos funcionários do Departamento, Gustavo Viggiano, Juliano Tramujas, Bertha Heller, Denílson Marques, Nilton Dias, Fabio, Jonas de Moraes, Caio Fernandes, Ray Lopes, Ale, Josi e Sidnei Mayer, por todo o carinho e ajuda;

Ao Matamoscas Teatral, síntese dos ideais artísticos que construí junto de meus parceiros de vida e arte;

A Diogo Monteiro, pela escuta, aprendizado, troca e principalmente por topar boa parte das minhas loucuras;

A Bella Rodrigues, pelo carinho, confiança e por ser um porto-seguro em muitos momentos sem deixar de me dizer o que eu precisava ouvir, eterna senhora da cena e excelente atriz;

A Franco Cammilleri, por todas as conversas, por todas as piadas, por todas as discussões e por aparecer em minha vida;

A Ana Alencar, pela criatividade, disponibilidade, bom-humor e por literalmente trazer luz para nossas vidas;

A Mayara Yaginuma, por ter topado nossa primeira conversa sobre teatro, essencial para a criação do Matamoscas, e pelas tantas parcerias e perrengues após;

A Thi Ribeiro, pela docura, elegância, paciência, pelo aprendizado de cada dia e por sempre me surpreender em cada detalhe;

A José Pedro, por aparecer nesse ano tão caótico e ser uma presença tão marcante na minha vida;

A Tuzão, pelo companheirismo, gentileza, empenho e pelos sorrisos em todos os momentos.

A Lucas Campos, por ter topado uma ideia nebulosa conturbada por inúmeras mudanças ao longo do ano, e mesmo assim a ter desenvolvido com criatividade e ousadia;

A Marco Serra, pela presença, parceria, loucuras, risadas, reflexões e por ser tão diferente de mim e assim me fazer ser um ser humano melhor;

A Guilherme Weffort, por certeza de que a vida é uma eterna aventura, cheia de surpresas, sonhos, poesia e sorrisos;

A André Ferreira, meu irmão mais velho, por tantos conselhos e aprendizados;

A Adriana da Costa Telles, Alexandre Dalla Pria, Rodrigo Ennes e Marise Helsen por terem vindo em nossos ensaios e nos ajudarem com nossa pesquisa sobre Dom Casmurro;

A Douglas Vendramini, Pedro Carvalho, Juliana Piesco, Gabrielle Távora, Gabriela Ciancio e Marina Meyer, por terem sido as minhas primeiras parcerias no CAC e lá terem me acolhido e ensinado tanto;

Ao MPJ em Disparada, nas figuras de Gabriel Beré, Luna Zarattini, Lelo Purini, Diego Pandullo, David Paraguai, Chico Gremaud, Ana Tibério, Bella Zarattini e Juliana Godoy, pela experiência no movimento estudantil e pela influência política fundamental na minha trajetória artística;

Ao coletivo Cravos, gestão do Centro Acadêmico Lupe Cotrim nos anos 2017, 2018, 2019, nas figuras de Guilherme Weffort, José Paulo Mendes, Pedro Salles, Júlia Fagundes, Giovanna Costanti, Matheus Souza, Laura Scofield, Giovanna Stael, Léo Lopes, Zeca Ferreira, Felipe Sanches e Laura Toyama, por transformarem a vida de nossa faculdade e por me ensinarem o que significa viver em coletivo;

Ao Partido dos Trabalhadores, na figura de Luiz Inácio Lula da Silva, por inspirar a mim e milhões de brasileiros a lutarem por país mais justo;

Ao povo argentino, a cidade Buenos Aires e a Universidad Nacional de las Artes por terem me acolhido na incrível experiência de intercâmbio cultural no segundo semestre de 2019;

A Diego Armando Maradona e Kobe Bean Bryant, figuras de importante inspiração para mim através do esporte e que nos deixaram durante este ano;

A Machado de Assis, pela obra inspiradora e o legado artístico;

e

Ao menino de 12 anos que escolheu fazer teatro e nunca me deixou parar de sonhar.

“Tem muita coisa sendo destruída no país, e cada grupo de teatro que estreia um trabalho, não duvidem, pratica uma pequena revolução”

(Grupo Magiluth, 2020).

RESUMO

Este trabalho investiga e relata o processo de criação e o papel do diretora na peça *Nenhuma ponta solta: a Masterclass de Dom Casmurro* (baseada na obra *Dom Casmurro* de Machado de Assis) e as questões levantadas referentes ao campo do *Teatro online*, à busca da *representação da elite brasileira em cena* e à investigação de uma dramaturgia feita por *atores-dramaturgos*. Construído de maneira colaborativa e totalmente à distância, esse processo é fruto do isolamento social provocado pela pandemia do vírus COVID-19 e parte de um momento extremamente singular na história do Teatro global. Assim como tantos outros artistas no ano de 2020, nosso projeto inicialmente não tinha o objetivo de ensaiar ou apresentar uma peça virtualmente. Nesse sentido, essa investigação só foi se tornando intencional ao longo de sua trajetória e desenvolvida ainda com uma bibliografia escassa sobre como se trabalhar nesse novo formato e, ao mesmo tempo sendo influenciados pelos experimentos cênicos que eram recém-estreados. O projeto começou instigado a pesquisar um *Dom Casmurro* escrito, colaborativamente, por *atores-dramaturgos* e por mais que tenha se cumprido esse propósito, nossa dificuldade maior acabou se tornando outra. Portanto, este documento também pode servir como um registro histórico de um dos primeiros grupos que, obrigados pelo contexto, aceitaram o desafio de desenvolver um teatro em que todos os envolvidos não compartilhassem o mesmo espaço físico.

Palavras-chave: Teatro online. Direção Teatral. Machado de Assis. Dom Casmurro. Processo colaborativo. Atores-dramaturgos.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. A ESTRUTURA DE NOSSO PROCESSO COLABORATIVO	11
2.1 O Processo colaborativo e os Atores-Dramaturgos	14
2.2 Registros Audiovisuais e seu impacto no processo	15
3. PRIMEIRA ETAPA: O MERGULHO TEÓRICO EM DOM CASMURRO	18
3.1 O Autor e a Obra	19
3.2 O realismo e o romantismo	20
3.3 O trágico e a leitura de Helen Caldwell sobre a obra	21
3.4 A estrutura de classes em Dom Casmurro	22
4. LEVANTAR MATERIAL	24
4.1 Workshops	26
4.2 Improvisos e os ensaios práticos	27
4.3 O Primeiro contato com a escrita	30
5. FINALIZAÇÃO DA DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO	33
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	38
ANEXO I – FICHA TÉCNICA	39

1 INTRODUÇÃO

Normalmente o trabalho de conclusão de curso (TCC) é referente ao tema ou a área que mais instigou o aluno ao longo do curso, assim, possibilitando a preparação, pesquisas bibliográficas, conversas com professores e colegas por muito tempo antes de começar o projeto. Neste caso a trajetória foi um pouco diferente, embora a intenção inicial fosse a de um “TCC convencional”, o contexto de 2020 mudou nossos planos desde o primeiro ensaio. *Teatro online* nunca chegou perto de chamar a minha atenção durante os meus primeiros quatro anos da graduação, entretanto cá estou me propondo a relatar e debater sobre a experiência de *dirigir* nesta nova plataforma.

Na segunda semana de março, ocorreu o primeiro caso de COVID-19 em São Paulo, obrigando o país a entrar em isolamento social para impedir a propagação de novos infectados. Como ensaiar e iniciar um processo sem poder se encontrar pessoalmente? A partir desse momento, cada dia de trabalho nos propunha uma mudança de perspectiva e um convite a nos arriscarmos. Primeiro nos recusávamos a ensaiar por meio de vídeo chamadas, mas acabamos cedendo. Depois achávamos impossível realizar improvisações e construir cenas dentro de uma plataforma *online*, uma hora resolvemos tentar. A ideia de apresentar algo virtual nos parecia totalmente distante e sem sentido, quase como se estivéssemos “traindo o teatro” e nos “rendendo à tecnologia”, chegamos a precisar parar tudo para tomarmos essa decisão e no final topamos o desafio.

Esse trabalho não tem a pretensão de defender uma teoria em relação ao *Teatro online*, e sim de ser um registro de processo. Assim, irei expor as reflexões que tive com diretor e como estas foram se dando na prática a cada ensaio. Contudo, é importante ressaltar como essa experiência aconteceu diante de um projeto que já tinha uma pesquisa e objetivos próprios antes da pandemia.

Durante o curso de Direção Teatral no departamento de Artes Cênicas, me interessei por tentar pesquisar um *Teatro Político* que retratasse de maneira crítica, irônica e dialética as contradições das elites latino-americanas, o que

acabou resultando no processo da peça *Que Comam Brioches* (2018) na matéria de *Direção III*. Para o meu último trabalho na graduação, o meu desejo era continuar esta investigação e restringi-la à elite brasileira e foi nesse estudo prévio que encontrei a ideia de trabalhar com a obra de Machado de Assis.

A obra “Dom Casmurro” de Machado de Assis é considerada um dos poucos trabalhos pertencentes ao realismo na literatura brasileira. A narrativa de Bento Santiago, o famoso “Bentinho”, permite ao leitor não só uma análise de um membro expoente da elite brasileira nos tempos do Império, mas um contato praticamente direto com este indivíduo, seu capital cultural e seus recursos intelectuais moldados desde sua infância. O objetivo inicial desse projeto era tentar reproduzir essa experiência para um espectador de teatro, um experimento do realismo machadiano posto em cena.

Para conseguir trabalhar com um livro tão complexo e cheio de diferentes interpretações ao longo da história, foi necessário analisar capítulo por capítulo. Realizamos uma intensa pesquisa teórica no início de nosso processo para entender todas as questões envolvendo a obra, etapa que foi fundamental tanto para o levantamento de material (*workshops*, improvisações e escrita de cenas) quanto para o fechamento de nossa dramaturgia ao final. O estudo de um material base tão bem estruturado como Dom Casmurro nos levou a ter uma visão mais apropriada do nosso objeto e a tomar decisões de maneira mais qualificada e embasada, algo que às vezes é muito difícil para grupos que trabalham em dinâmicas colaborativas.

O outro pilar de nosso projeto inicial está na metodologia proposta. Trabalhar a partir de um processo colaborativo, onde todos os membros possuíam funções pré-definidas e horizontais, porém neste em específico os atores, e somente eles, foram os responsáveis pela escrita do texto e sua dramaturgia, não contando, portanto, com a presença de um dramaturgo em nosso trabalho. Assim, também foi investigado nesse projeto que mudanças a participação ativa na dramaturgia podem acarretar trabalho do ator.

Essa dinâmica seria difícil mesmo se não tivesse que contar com a surpresa dos ensaios *online*, mas creio que essa experiência e seu registro podem trazer reflexões importantes para aqueles que pensam em diferentes formas de conduzir e estruturar processos artísticos de criação. Nesse sentido gostaria de agradecer fortemente aos amigos e companheiros de trabalho Ana Alencar,

Bella Rodrigues, Franco Cammilleri e José Pedro que toparam o desafio de serem os primeiros atores-dramaturgos que tive a honra de dirigir. Acompanhar o desenvolvimento de uma dramaturgia comandada por esses atores me fez chegar a conclusões muito distintas daquelas que imaginava no início dessa trajetória.

Também quero ressaltar o trabalho ousado e a dedicação de Diogo Monteiro, Lucas Campos, Thi Ribeiro e Tuzão nas funções técnicas desse processo se dispuseram a tentar diferentes formas de pensar na cenografia, no figurino, na luz à distância e sem um palco para colocar suas ideias, nas experiências tão significativas quanto a minha na direção. Em especial o movimento pioneiro realizado por Lucas de registro audiovisual durante todo o processo e seu diálogo com esse material foi essencial para a reflexão e construção desse texto.

Para terminar, ressalto a importância do meu orientador, o Professor Antônio Araújo durante minha graduação e sobretudo nesse processo. Ele com certeza foi quem mais me incentivou durante todo o ano a me arriscar nessa nova linguagem, aproveitar esse momento histórico singular e realizar um experimento *online*. Tive muitos receios e insegurança a respeito dessa decisão tão impactante e talvez o maior ensinamento que o Tó (assim chamado por seus alunos) me passou com essa experiência foi a de que o diretor, o encenador, o artista-pesquisador não precisa ter medo diante das mudanças, mas estudá-las, comprehende-las e nelas achar a potência, ainda que no incomodo, para a criação artística. A minha última, porém a mais valiosa lição que tive nos cinco anos de vivência no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP.

2 A ESTRUTURA DE NOSSO PROCESSO COLABORATIVO

Precedente às minhas experiências na graduação, meu primeiro contato com o teatro foi durante o período da escola, onde trabalhava numa dinâmica que lembrava a chamada criação coletiva, porém de maneira mais rudimentar. Não eram todas as funções artísticas que eram coletivizadas, somente atuação e dramaturgia, ficando o resto a cargo do Professor-Diretor da turma. Tentando ser sintético, afinal um processo como esse renderia uma tese em si, a apropriação

e a conexão daqueles atores tão jovens com o texto falado foi algo que nuncavi nos anos de graduação. Como se eles estivessem o mais longe possível de um ator que estuda, cria e joga com um texto clássico, e muito mais próximos da utopia de um ator colaborativo.

Durante a graduação tive bastante contato com o processo colaborativo, além das vezes em que pude trabalhar como ator nesse tipo de processo, durante a matéria de Direção Teatral III no Departamento de Artes Cênicas, ministrada pelos Professores Antônio Araújo e Cibele Forjaz, tive a oportunidade de dirigir um experimento cênico com base no processo colaborativo, junto de boa da equipe que viria a fazer parte deste trabalho de conclusão de curso também. Ao longo dessa trajetória sempre tive a sensação de que uma das possíveis lacunas do processo colaborativo estivesse na relação dos atores com a dramaturgia construída.

Tentarei, com base nas minhas experiências individuais em processos colaborativos no Departamento de Artes Cênicas, desenvolver as questões que me levaram a escolha do realizar um experimento onde os atores fossem também responsáveis pela dramaturgia. É importante ressaltar que isso não é uma defesa desse modelo, muito menos uma constatação categórica da natureza do processo colaborativo, visto que o espaço amostral que tenho é demasiado pequeno. O que quero a seguir é somente contextualizar a caminhada que tive até chegar neste projeto.

Nos casos em que trabalhei, os atores normalmente sempre estiveram na linha de frente do processo no momento das primeiras experimentações e de levatamento de material, por improvisações e *workshops*. Antônio Araújo, ao falar da experiência do Teatro da Vertigem, retrata os *workshops* como o meio que os atores “se exercitam enquanto atores-dramaturgos, atores-encenadores, atores-cenógrafos e assim por diante”¹. Contudo, nas experiências que tive, quando o grupo fazia a passagem desta etapa para o fechamento da dramaturgia tenho a sensação que o texto se tornava mais distante dos atores, o que talvez seja um apontamento muito subjetivo de minha parte, porém tentarei

¹ ARAÚJO, Antônio. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008. p. 164.

desenvolve-lo mais adiante. É claro que essa condução irá variar de acordo com os artistas envolvidos, contudo creio estava aí uma brecha nos processos colaborativos que tive para a quebra da busca da horizontalidade nas relações entre os criadores, e partir disso veio a minha vontade de realizar um experimento em que os atores fossem os próprios dramaturgos.

Pode-se dizer que o processo colaborativo é um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. Isso significa que busca prescindir de qualquer hierarquia pré-estabelecida e que feudos e espaços exclusivos no processo de criação são eliminados. Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles.²

O princípio para o planejamento da estrutura de nosso processo colaborativo pode ser bem resumido por essa definição feita por Luís Alberto Abreu em um dos primeiros escritos a respeito do termo. Apesar do próprio autor afirmar que “é necessário que se preserve as funções de cada artista”, creio que a junção das funções entre atores e dramaturgos pode apontar uma resposta para os “feudos e espaços exclusivos” que são suscetíveis mesmo no contexto do processo colaborativo.

Por algumas vezes, vi a relação entre o Diretor e o Dramaturgo justamente nesta etapa de refinamento do material se tornar essa espécie de “feudo” na criação caracterizado por Abreu. Esses dois criadores conversavam muito entre si para lapidar dramaturgia e encenação a partir dos materiais amplamente levantados pelos atores, muitas vezes os deixando a parte nesta etapa. Novamente, apesar de isso variar de acordo com os indivíduos envolvidos, penso que aí estava a brecha para o distanciamento do ator com a dramaturgia que ele próprio ajudou a levantar.

² ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma experiência de criação. Santo André: Cadernos da ELT, v. 1, mar. 2003. p. 33.

Se o papel do ator no colaborativo é pensado somente como “provedor” de material e depois como “executor” de um roteiro, a sua relação com o discurso desse texto não é necessariamente construída. Pode até parecer extremista essa visão e que talvez ignore o estudo do ator sobre o texto, a potência criativa na atuação e outras etapas importantes do processo colaborativo como as que coloca Araújo “É claro que tudo o que é produzido ao longo do processo vai sendo debatido, diariamente, por todos os integrantes. Essa dinâmica cotidiana de discussão estimula o reconhecimento de zonas de interesse comum e, também, é lógico, das áreas de conflito”³.

Contudo, é também apontado que cabe “ao dramaturgo ou ao diretor apenas o papel de facilitar, mapear ou organizar as distintas sugestões e opiniões”, logo a raiz da minha hipótese para o nosso experimento está em redistribuir essas atribuições nas funções artísticas de todo o processo. A premissa é a de que colocar os atores como também responsáveis pela lapidação colaborativa do material levantado, por mais contraditória que essa acumulação possa soar, permite que um ator-dramaturgo seja um ator mais colaborativo.

2.1 O PROCESSO COLABORATIVO E OS ATORES-DRAMATURGOS

Estabelecida a nossa hipótese para o experimento, neste tópico explicarei como a dinâmica dos nossos atores-dramaturgos foi estruturada. Como já colocado, o processo colaborativo é conhecido por buscar uma horizontalidade entre as funções artísticas sem que se prejudique a autonomia delas. Essa foi a base da metodologia do processo, porém com uma pequena mudança que altera totalmente sua configuração: Não havia a figura de um único dramaturgo, os responsáveis por isso foram os atores.

O objetivo dessa mudança não foi um aperfeiçoamento ou atualização do processo colaborativo e sim experimental, descobrir e observar como é atuar a

³ ARAÚJO, Antônio. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008. p. 166.

partir de um texto onde você participou da escrita e como é escrever um texto quando você é um dos atores. Por mais que no processo colaborativo os atores já tenham uma participação ativa na criação da dramaturgia, por improvisações, workshops, etc. Os quais também utiliza-se durante a etapa de levantamento de material. Neste contexto, propusermos a ver os efeitos disso quando os atores se submetem a tarefa de serem responsáveis também por criar ao roteirizarem as ações e escreverem as falas do texto.

A metodologia da escrita desses atores também teve como pilar o compartilhamento dessa tarefa, inclusive na sua rescrita. Ou seja, uma cena trazida por um ator era jogada, testada, analisada e comentada na sala ensaio para que se pudesse ter o *feedback* de todos os integrantes da equipe, porém após essa devolutiva não era necessariamente o mesmo ator que escreveu a primeira versão que fazia a segunda, esta tarefa podia ser encaminhada para outro ator-dramaturgo ou atriz-dramaturga de acordo com o interesse pela cena. O objetivo desse procedimento era quebrar com o possível sentimento de “posse” sobre a cena ou então do hábito de apenas escrever cenas para si próprio.

Os riscos desta metodologia apontados previamente, estavam na possibilidade de acabar fazendo uma dramaturgia “Frankenstein”, onde as cenas ficariam desconexas umas com as outras, ou então da peça se tornar uma grande coletânea de monólogos. Por isso, foram fundamentais o compartilhamento da responsabilidade da escrita entre todos os atores, a escolha de um material base (*Dom Casmurro*) que já possuía uma linha dramatúrgica em si, e também o momento que tivemos de aprofundamento e discussão teórica sobre o material ao iniciarmos o processo.

2.2 REGISTROS AUDIOVISUAIS E SEU IMPACTO NO PROCESSO

Neste tópico será refletido sobre a função artística atribuída ao Lucas Campos, sua mudança e desenvolvimento ao longo do processo. Em princípio eu o havia convidado a participar do grupo para exercer uma espécie de

“documentação ativa” dos nossos ensaios por gravações audiovisuais (isso antes de imaginar que uma pandemia poderia acontecer). A ideia inicial não era que absolutamente tudo fosse gravado, apenas alguns trechos específicos que fossem relevantes para ele e da maneira que ele achasse pertinente. Contudo, o fato de ensaiarmos sempre por vídeo-chamadas limitou bastante os recursos de gravação, reduzindo-os a somente poder capturar a tela do computador.

Logo, a figura do Lucas, sua função de gravar os ensaios e a partir deles editar vídeos que de alguma forma relatassem a visão dele sobre o processo, se estendeu para documentar praticamente tudo referente ao processo: Imagens, vídeos, músicas trazidas como referências, textos citados nas discussões teóricas, seminários escritos feitos por cada um do grupo sobre os capítulos do livro, roteiros produzidos em ensaio, etc. Tudo se encontra até hoje disponível para todos do processo pela plataforma Google Drive. O resultado foi o de que nunca estive em um processo onde os registros fossem tão bem documentados.

Por mais que essa organização pareça estimulante, o que de fato é, ela também, em certos momentos, se tornou uma armadilha que criamos para nós mesmos. Na maioria dos processos colaborativos, muitos materiais acabam caindo no esquecimento do grupo, o que é negativo por um lado, pois às vezes coisas importantes se perdem, mas pelo outro é importante que determinados elementos sejam deixados de lado e que o grupo saiba reconhecer quando algo já não está mais fazendo tanto sentido para o processo.

Em um processo que tudo está documentado, começamos a sentir uma pressão muito grande, vinda de nós mesmos, para não deixar os materiais se perderem, sendo essa uma missão impossível, ilusória e em certo ponto prejudicial. Houve um ou dois ensaios que somente realizávamos as tarefas de comentar e tentar sistematizar todas as reflexões e questionamentos que foram feitos em ensaios anteriores, o que embora fosse positivo por nos tornar mais apropriados dessas questões, não nos permitia avançar para o levantamento de materiais práticos.

Foi essencial o momento de autoquestionamento sobre como deveríamos nos relacionar com os materiais documentados, no qual entendemos que o distanciamento destes também é importante e assim compreendemos gradualmente o que significava deixa-los irem e voltarem organicamente. O foco

do Lucas então foi deixando de estar envolvido com a organização desses registros, e passou interagir diretamente com eles.

De tempos em tempos, ele trazia para os ensaios compilados de momentos importantes de nossos ensaios, junto de referência internas e externas ao processo, e que traziam os aspectos que mais chamaram a sua atenção. Esses vídeos causavam verdadeiras mudanças no andamento do projeto, era como se estes nos relembrassem de questões que até então não nos pareciam mais relevantes, mas que quando as víamos e percebíamos o quanto elas se encaixavam com as ideias do presente. Foi só no último vídeo trazido por Lucas que conseguimos definir de fato o que eram aqueles materiais. A comparação foi trazida por Zé, que apontou, com as devidas proporções, a semelhança entre a função desses vídeos em nosso processo e os protocolos *brechtianos* nas peças didáticas.

O protocolo, possibilita maior delimitação do foco de investigação em cada momento da aprendizagem. As questões que envolvem o protocolo tornam-se mais complexas se considerarmos que ele não aspira a ser somente uma epistemologia do processo. Enquanto instrumento de avaliação, o protocolo tem sem dúvida a função de registro, assumindo não raramente o caráter de depoimento. Não reside aí, porém, a sua função mais nobre- Esse percurso poderia ser feito igualmente através de “diários de bordo”, cuja preocupação é o registro do processo vivenciado pelo grupo.

O protocolo, na acepção brechtiana, supõe o experimento teatral através da prática de versões discutidas em grupo. Ou seja, o protocolo pode impulsionar a experimentação, devolvendo ao jogo possibilidade de variantes políticas e estéticas. Eficiente instrumento na gestão das questões intragrupais (...)⁴

Sem saber, o Lucas estava trazendo protocolos para o grupo, de maneira que o estudo feito por ele sobre os nossos registros impulsionavam nossa experimentação e devolvia ao jogo novas possibilidades criativas a partir de coisas feitas no passado. Talvez esse experimento possa ser considerado como o princípio de um potencial “protocolo audiovisual”, o qual faz todo sentido em processo ensaiado totalmente *online*, visto que o uso da tecnologia acontece a todo momento. Quiçá um possível desdobramento futuro dessa iniciativa possa

⁴ KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Léxico de Pedagogia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015. P.148.

ser um processo onde essa função, como proposta por Brecht, seja revezada entre todos os integrantes.

3 PRIMEIRA ETAPA: MERGULHO TEÓRICO

Em Março, ao iniciar o processo coincidindo com o primeiro caso de COVID-19 em São Paulo a situação à época nos parecia mais fácil do que viria a ser. O cenário que se apresentava era de quarentena por duas semanas, ou um mês para os pessimistas (nem preciso dizer o quanto estávamos enganados). Com as informações que tínhamos, decidimos adiantar a parte teórico do processo, enquanto não pudéssemos ensaiar presencialmente, o que honestamente nos fazia sentido já que esse estudo era um desejo do processo mesmo antes da surpresa.

Bom ou ruim, o fato é que esta etapa acabou durando um longo período. Apesar de termos demorado para entrar na fase de levantamento prático de material, esse momento foi importantíssimo para relacionar o livro com o tema, já que a maioria do grupo nunca tinha o lido antes de começarmos. Analisamos capítulo por capítulo através seminários de cada um dos membros do grupo, trocamos entre nós as referências de imagens, vídeos e músicas (todas até hoje armazenadas em nosso *Google Drive* compartilhado), lemos textos complementares (como o *Otelo* de Shakespeare) e chamamos os convidados: Adriana da Costa Telles, Alexandre Dalla Pria, Marise Hansen e Rodrigo Ennes, que se disponibilizaram a vir em nossos ensaios e foram fundamentais para tirarmos muitas dúvidas sobre o material e nos apontarem possíveis caminhos para a nossa criação.

Neste capítulo, irei discorrer algumas das sínteses que chegamos a partir desse momento de análise. De certa maneira, nossa base teórica e de discurso para o posterior levantamento de material e a construção de nossa dramaturgia foram muito calcadas nesse aprendizado. Cada criador artístico no processo conhecia e estava bem apropriado do livro e das questões que o rondavam, o que foi extremamente útil para que em futuras discussões todos nós pudéssemos debater “na mesma língua”.

3.1 O AUTOR E A OBRA

Dom Casmurro foi publicado em 1900 sendo o terceiro romance da “trilogia realista” de Machado de Assis, assim chamada pelos críticos literários, junto de “Memórias Póstumas de Brás Cubas” (1880) e “Quincas Borba” (1891). Essa “segunda fase” ou “fase madura” da carreira do autor, até então considerando por muitos o sucessor de José de Alencar, sua grande referência na área, marca sua transição do romantismo para o realismo.

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu em 1839 e era neto de escravos alforriados, cresceu no Rio de Janeiro onde seus pais eram agregados da Dona Maria José de Mendonça Barrozo Pereira, esposa do falecido senador Bento Barroso Pereira, que abrigou seus pais e os permitiu morar com ela. Apesar de Machado nunca ter estudado em uma universidade ou ter tido acesso as melhores escolas, o autor teve uma formação cultural e intelectual bem mais avançada do que muitos de classe social à época.

Alguns detalhes da vida do escritor são pouco conhecidos ou intencionalmente apagados pelos que escrevem sobre sua biografia. Machado de Assis era negro e isso é um fator fundamental para compreender sua escrita e seu posicionamento político. Suas fotos até hoje são constantemente esbranquiçadas e a menção de sua cor é rara ou mesmo ignorada. As questões raciais aparecem em sua obra de maneira cirúrgica e estruturante para entender a relação das elites brasileiras com o negro, sobretudo em sua fase realista.

A epilepsia foi uma doença que o acompanhou durante boa parte da sua vida, gerando em vários momentos as debilidades físicas em sua visão e fala, sendo um grande segredo de sua biografia até mesmo para os amigos mais íntimos. Alguns estudiosos apontam que uma de suas convulsões mais fortes foi um dos fatores que o motivou a mudar sua escrita na transição para o realismo, resultando na criação de “Memórias Póstumas de Brás Cubas”.

3.2 O REALISMO E O ROMANTISMO EM DOM CASMURRO

Por ser o romance mais recente da trilogia, em Dom Casmurro, Machado tem muitas de suas ideias em relação ao realismo mais estruturadas do que antes, o que leva a usar a narrativa da vida de Bento Santiago para ilustrar as questões e mudanças da sociedade brasileira ao longo do século XIX. Assim há uma diferença muito forte, de linguagem e de contexto histórico, entre a primeira parte do livro, onde Bentinho relata sua infância entre a década de 1850 e 1860, e a segunda parte onde Bentinho é adulto e a cada página se aproxima do Dom Casmurro que escreve a obra no final da década de 1890. Assim, Machado brinca com a duas escolas literárias nessa obra e usa do romantismo a favor do realismo, ou seja, como crítica ao próprio romantismo.

Para relatar sua infância e o princípio de sua relação com Capitu, Bentinho usa do lirismo e de outras características formais do romantismo para sensibilizar o leitor com sua história evê-lo com uma grande vítima do amor romântico. Durante essa parte do livro, o narrador-personagem contrapõem a sua suposta inocência pueril com a sagacidade da chamada “cigana oblíqua e dissimulada”. O intuito do Dr. Bento Santiago, advogado formado pela Faculdade de Direito do Largo São Francisco, é deixar claro para o leitor que a mulher que o viria a trair no seu casamento já estava presente na da infância, afirmação que faz no último capítulo da obra.

A escolha de Machado por retratar este período desta forma também se justifica pelo período histórico retratado. O Brasil da infância de Bentinho (1850 - 1860) já não existe mais quando Dom Casmurro está escrevendo (1890 -1900). Por mais que hoje o distanciamento nos permita ver de maneira mais complexa os efeitos da Abolição da escravidão (1888) e a Proclamação da República (1889), esses eventos têm um impacto muito forte na visão de um republicano abolicionista como Machado de Assis, e na vida das elites sobre a sociedade brasileira, mesmo que depois de tudo, ao final da vida, o Dom Casmurro continue com todos os seus privilégios garantidos. (Ver Capítulo LXXXVII - A Sege).

Em resumo, usar os aspectos do romantismo para retratar um Brasil ultrapassado é uma forma de dizer que esta escola, e os temas referentes a ela, não fazem mais sentido no Brasil prestes a entrar no século XX. Tudo isso está

em função do realismo na obra. A linguagem irônica de Machado, inspirada em Gustave Flaubert, transforma a objetividade característica do realismo em um texto relativista e deixa para os leitores o julgamento e busca pela verdade, valores centrais do positivismo.

3.3 O TRÁGICO EM DOM CASMURRO, A LEITURA DE HELEN CALDWELL SOBRE A OBRA

Até 1960, ou seja, 60 anos depois da primeira publicação de *Dom Casmurro*, todos os críticos brasileiros consideravam como certo a traição de Capitu. Foi preciso que uma mulher estadunidense, protestante e shakespeariana chamada Helen Caldwell lesse a obra e a comparasse com a peça *Otelo* de Shakespeare, para defender a possível inocência de Capitu. Esse estudo deu origem ao livro “*O Otelo Brasileiro de Machado de Assis*”.

Caldwell aponta as inúmeras referências e comparações que o próprio Bentinho faz no decorrer do livro, entre sua história e a tragédia do Mouro de Veneza. Dentre elas a principal está no capítulo CXXXV chamado *Otelo*, em que Bentinho vai assistir uma montagem da peça e compara sua situação à do protagonista, dizendo que a única diferença entre eles estaria no fato de que sua Desdemona era culpada.

Segundo a autora, o objetivo do personagem-narrador é vender para o leitor a ideia de que ele é o *Otelo* de sua história, a vítima de um ciúme, de uma paranoia e de uma armação contra ele, quando, na verdade ele está mais próximo de um lago, aquele que organiza toda a trama e convence a todos de suas mentiras. Chega inclusive a apontar esta relação na escolha do sobrenome do personagem, Bento Santiago (Santo + lago).

A atitude de Bento, quando contraposta à de Otelo, no entanto, parece hilária, uma vez que sua velocidade contraria as expectativas que ele mesmo levanta ao trazer para a narrativa um herói trágico que vive à sua semelhança uma situação extrema de dúvida quanto à fidelidade da esposa.⁵

⁵ TELES, Adriana da Costa. *Machado & Shakespeare: intertextualidades*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2017. Pp. 110.

A tentativa de relação por parte do Bentinho também tem a intenção de tornar sua história em uma tragédia, portanto, ele em um herói trágico. Entretanto, é como se Machado subvertesse a ideia do trágico, então ao invés do conflito ser insolúvel, ele se acomoda. Enquanto a morte de Desdemona é um final irreversível, fechando a tragédia de Otelo, a partida de Capitu para a Suíça e sua morte tardia são destinos confortáveis dados para os problemas de Bentinho.

3.4 A ESTRUTURA DE CLASSES EM DOM CASMURRO

Para iniciar a explicação desse tópico, é importante ressaltar o seguinte fator: “Bentinho se pinta de injustiçado, porque ele pode”. Pode parecer simples e um tanto óbvia essa afirmação, mas nela está o ponto-chave para entender a estrutura de classes na obra.

Bentinho é um símbolo do que teóricos que analisam esse período de transição entre o Brasil Império e o Brasil República, chamam de Bacharelismo (termo introduzido e explicado brilhantemente para nós pelo Prof. Rodrigo Ennes em nossa conversa). O nome vem justamente da formação dos homens de nossas elites nos primeiros Bacharéis em Direito do país, e se refere à capacidade desses sujeitos sociais em não só defenderem seus direitos, como também de flexibilizar a lei a ponto de garantir a falta de direitos para os outros. A partir dessa perspectiva, pode-se ver o livro como um material jurídico, uma grande tese de defesa do personagem-narrador e acusação contra Capitu. Diferentemente de “Memórias póstumas de Brás Cubas” em que o autor está morto e não precisa provar nada a ninguém, Dom Casmurro é o oposto, o autor está vivo e todos os outros personagens estão mortos, não há contexto melhor para contar a sua versão dos fatos.

Bentinho está sempre negociando algo, tudo é visto como uma moeda de troca, principalmente a religião. Além de estar presente durante todo o tempo, o catolicismo é uma parte fundamental para os acontecimentos na obra. As ave-marias não cumpridas por ele quando criança, a promessa da mãe feita em seu nascimento e até mesmo seu casamento, todas essas situações pressupõem

um acordo que, com os argumentos certos, pode ser subvertido a qualquer momento. Ele pode pagar as orações pouco a pouco, se livra do seminário colocando um substituto em seu lugar e termina seu casamento sem um divórcio. No Capítulo XXVII - Ao portão, Bentinho, ainda criança, dá dinheiro a um mendigo e manda que este “reze por Bento!”, já mostrando no princípio do livro a compra da fé e a maneira como essa classe dominante enxerga a religião: Como moeda de troca.

Assim, os valores religiosos são usados pelos “bacharéis” conforme seu interesse, isso se dá no título de Santa dada a sua mãe, Dona Glória, por exemplo. Bentinho chega a conseguir convencer um padre a contrariar os dogmas da Igreja Católica e deixar que esta a alcunha seja inscrita na lápide de sua mãe já falecida. Isso também lhe serve de argumento para usá-la como comparação a Capitu. Colocando a mãe como o ideal de esposa, ou seja, uma santa, pura, gentil e obediente, enquanto Capitu seria a detentora de uma inteligência e subversão que o fazem concluir que ela era o demônio que destruiria seu casamento.

Para continuar a analisar a estrutura de classes em *Dom Casmurro*, é importante perceber como os escravos são retratados no livro: quase não são mencionados. O silêncio dado por Machado em relação a eles, já é uma crítica em si. Eles não chegam nem a serem vistos como seres humanos, não se diz os nomes deles e só são falados quando é importante relatar quando alguma tarefa braçal foi executada. Vendo os outros setores que circundam a elite, que neste é a família do Bentinho, apresentando dois personagens como exemplos: Pádua e José Dias.

Os dois são respostas para a pergunta “O que faz o homem branco pobre no Brasil Império?” ou então “que faz o homem livre na ordem escravocrata?” já que o trabalho é visto como algo para os escravos e, portanto, motivo de vergonha, em contradição com os valores da burguesia europeia de que “o trabalho dignifica o homem”. José Dias responde sendo o agregado, aquele que se faz um sujeito necessário à família de Bentinho e renuncia a sua independência para viver a serviço deles. Faz parte da família, mas, ao mesmo tempo não faz, obedecendo um certo pragmatismo das relações sociais. Pádua representa a classe média que eventualmente consegue obter um capital financeiro, quando ganha na loteria ou consegue o emprego de administrador interino, mas que é

fluido e portanto não se mantém, continuando dependente dos Santiagos e sendo para eles uma figura de apoio.

É possível que essa tenha sido a reflexão que mais nos marcou nesse processo e posteriormente se tornou para nós o ponto-chave de nossa dramaturgia. Bentinho é um sujeito social que defende um país que não existe mais, e isso talvez seja o que mais define a elite brasileira. Esta é a sua reação a qualquer mudança, minimamente progressista em nossa sociedade. Seja a abolição da escravidão, a derrubada da monarquia, a institucionalização do voto universal, dos direitos humanos, direitos trabalhistas, etc. A cada um desses avanços, às vezes até pequenos, a elite perde um pedaço de seus privilégios, por mais que sempre encontre um jeito, por meio do Bacharelismo, por exemplo, de manter boa parte deles. A nossa descoberta em relação ao nosso material está no fato de que Machado de Assis possa ter provado com Dom Casmurro que a elite brasileira é essencialmente saudosista.

O que Bentinho poeticamente chama de “atar as duas pontas da vida” é o simples desejo de que as coisas voltem a ser como eram na sua infância. É por isso que ele começa sua história nesse período, quando sua família tinha inúmeros escravos e sua mãe era um exemplo de como as mulheres, ainda que viúvas, deveriam se portar em contraponto à caracterização que faz de Capitu como “cigana oblíqua e dissimulada”. Dom Casmurro, ainda que detentor de inúmeros privilégios, não suporta olhar para o passado e perceber que perdeu uma parte deles.

4 LEVANTAR MATERIAL

Como já comentado, ao começarmos nossa trajetória não tínhamos ideia de quanto tempo ficaríamos em quarentena. Para nós, até meados de junho nos parecia plenamente possível apresentar uma peça presencial ao final do ano, o que a cada semana parecia um cenário mais distante. Assim, nossos primeiros dois meses foram dedicados ao estudo teórico do material, como relatado anteriormente, e que apesar de muito importante foi mais longo do que o planejado.

Chegamos no mês de maio sabendo que não conseguiríamos nos encontrar tão cedo e que tampouco poderíamos adiar mais o tão temido momento de levantamento de material. Vale lembrar que nessa época do ano, pouquíssimos trabalhos cênicos *online* haviam sido apresentados, a maioria das aulas práticas do Departamento de Artes Cênicas estavam canceladas ou suspensas e todo esse contexto nos causava um grande receio e até mesmo repulsa a ideia de fazer algo prático em nossas video-chamadas.

Apesar de toda a insegurança de conduzir ensaios em uma plataforma que nem mesmo nossos professores estavam se arriscando a fazer, estávamos lidando como uma demanda concreta: precisávamos levantar material. Não só por questão de tempo ou cronograma, mas o processo pedia isso e nós como artistas também. Lemos tanto sobre o nosso material, trocamos uma quantidade enorme de referências e tínhamos tudometiculosamente registrado em nosso *Google Drive* compartilhado, o que fazia milhares de questões borbulharem nossas cabeças e assim a vontade de trazer elas para a cena. Ainda somado ao fato de que todos nós estávamos em isolamento social há três meses e com abstinência de criar e fazer teatro, o que acabou nos fazendo superar a ojeriza do *online*.

Aos poucos, fomos conhecendo as novas possibilidades que essa plataforma trazia, embora o sentimento de “saudosismo” em relação ao presencial ainda fosse muito presente, já que era bastante frustrante quando alguma prática comum da sala de ensaio convencional não funcionava na virtual. Para superarmos esse “luto”, foi fundamental a busca por todos do grupo para tentarem assistir os novos experimentos *online* que estavam sendo estreados. Parecia ser realmente aprender a fazer teatro de novo, onde a cada trabalho visto entendíamos mais sobre a linguagem, novas ideias nos apareciam e acabávamos nos sentindo gradualmente mais seguros.

4.1 WORKSHOPS

Em maio, começamos nosso levantamento de material pelos *workshops*: “Improvisações mais elaboradas (uma “quase-cena”), com um ou mais dias de preparação, e que estimulam a visão individual de cada ator em relação ao conceito estudado”⁶. Ao todo fizemos sete rodadas de *workshops*, uma a cada semana, onde embora os atores tivessem a opção de apresentá-los ao vivo ou por gravações, a esmagadora maioria das vezes eles acabaram se interessando mais por explorar os recursos de câmera e edição que o audiovisual nos possibilitava nesse momento. Os temas de cada rodada foram os seguintes:

1. O que é privado e escondido em Dom Casmurro?
2. Relações de submissão em Dom Casmurro
3. Autoritarismo disfarçado de legalidade
4. Mitologia católica/cristã
5. Dualidade Romantismo e Realismo (Workshop voltado para o figurino)
6. Capítulo XIV – A inscrição (Workshop voltado para a cenografia)
7. José Dias: Agregado ou família? (Workshop em dupla, ator mais uma pessoa da técnica. Um deles escrevia um roteiro e o outro encenava)

Foram mais de 30 *workshops* levantados e obviamente muita coisa acabou ficando no meio do caminho, de modo que irei me ater apenas aos elementos, tanto de dramaturgia quanto de encenação, que permaneceram em nosso processo.

O primeiro deles foi o uso da cor vermelho para retratar Capitu na visão de Bentinho, trazido inicialmente por Bella, mas reafirmando em outros *workshops* posteriormente. A associação de Capitu como uma mulher dissimulada e perversa, feita diversas vezes pelo narrador-protagonista, se traduziu para a nossa encenação com o uso da cor comumente relacionada ao Diabo e ao inferno, como se para Dom Casmurro, sua esposa fosse a materialização do pecado em forma humana. Esse signo ganhou ainda outra camada quando passado a ver que ele também se auto compara a Jesus Cristo, como o menino puro que foi corrompido pelos “olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

⁶ ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação do paraíso perdido. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2011. p. 35.

Ao levantar o debate a respeito da capacidade de manipulação de Bento Santiago e as relações de submissão na obra, surgiu outro elemento estruturante de nossa peça: O *Playmobil*. Trazido por Franco, o dono dos bonequinhos usados em cena, o objeto cênico atraiu a atenção de todos do grupo e aos poucos passou a ser usado pelos atores-dramaturgos na composição de suas cenas. É como se esse brinquedo tão adorável fosse introduzindo gradualmente o nível de artificialidade na construção da narrativa de Dom Casmurro.

Mais tarde, quando começamos a debater sobre a questão do saudosismo presente na obra, como uma característica estrutural da elite brasileira, o *Playmobil* ganhou outra camada também. Como um objeto clássico dos anos 1970, ou em outras palavras, “o brinquedo dos nossos pais e avós”, o *Playmobil* se tornou mais uma metáfora para falar de um país que não existe mais.

Por fim, o uso de documentos reais como ficcionais foi trazido por Ana em *Workshop* onde a atriz misturava foto de sua infância para contar a narrativa do livro. Em nenhum momento a vida particular dos atores era o ponto central desse elemento, muito menos uma tentativa de uma dramaturgia autobiográfica. A ideia era que esses documentos, caracterizados como “legítimos” pelo narrador, fossem um contraponto à artificialidade do *Playmobil* e assim a peça jogasse com a dúvida entre o que é real e o que é inventado por Dom Casmurro.

4.2 IMPROVISAÇÕES E OS ENSAIOS PRÁTICOS

Dentre as inúmeras dificuldades de ensaiar por vídeo chamadas, a primeira delas está na perda de força gradual das improvisações. Enquanto na sala de ensaio física a repetição é um pilar fundamental para o aperfeiçoamento e descoberta de novas questões sobre o material, durante os experimentos, percebe-se que na sala ensaio virtual ela enfraquece a potência dos exercícios. Dentro disso, desenvolvemos algumas teorias de pôr que essa mudança acontece.

A primeira vem dos *feedbacks* dos próprios atores, que apontaram se sentir animados ao improvisarem pela primeira vez, mas que se cansavam quando eram solicitados a tentar novamente. Improvisar para um grupo, dentro de uma

sala de ensaio, jogando com as reações de seus companheiros de trabalho durante a cena é muito mais estimulante do que fazer o mesmo sozinho em seu quarto olhando para a tela preta do computador. Por mais que a segunda situação propicie outros ganhos (improvisações mais íntimas, uso de recursos como enquadramento de câmera, elementos cenográficos da casa do próprio do ator, etc.), a descoberta e o entendimento do material diminuem ao usar a repetição da mesma maneira que seria feita no espaço físico, justamente pelo fato dos atores se sentirem mais isolados e sozinhos. A repetição torna o íntimo, achado precioso, em uma solidão apática ao interagir com a desestimulante tela do computador.

As improvisações com mais atores juntos, que poderiam ser uma solução para a problemática da solidão, também são prejudicadas e aparece nossa segunda teoria, que veio a partir das devolutivas dos que assistiam os improvisos, tanto dos atores quanto dos não-atores. Ver uma improvisação repetidas vezes na tela do computador é extremamente desgastante, tanto pelas condições físicas (postura corporal quando se está sentado, *delay*, qualidade de som e imagem da chamada, etc.) quanto pelo dinamismo que os conteúdos nas mídias digitais impõe, o quais se encontram de maneira ainda mais intensa nessa época de pandemia, fator esse que julgo o mais impactante para a formação do quadro apresentado.

Já é discutido há um tempo como o espectador na contemporaneidade está cada vez mais impaciente e exige um dinamismo maior do conteúdo que assiste, isso vem aumentado durante a quarentena, em que as pessoas estão passando mais tempo nas redes sociais, onde vídeos, fotos e interações são muito rápidas, efêmeras e possuem a necessidade de serem sempre mais novas e chamativas a cada segundo, tudo isso visto sob a moldura de nossos computadores ou celulares. Tendo a acreditar que quando os membros de nossa equipe são colocados para ver outro tipo de conteúdo, algo que tem o intuito de ser um estudo para os atores e não necessariamente ser atrativo para quem está vendo, na mesma moldura em que o seu cérebro está acostumado a assistir materiais os quais todos tem o objetivo de serem chamativos, a repetição aumenta o cansaço e diminui a concentração destes espectadores.

Com isso, a qualidade dos *feedbacks* também caía muito a cada repetição. Por mais que eu como diretor não sentisse tanto esse cansaço, era nítido como

as devolutivas de todos do grupo iam diminuindo, em número e em profundidade, quando um tipo de improvisação era repetido no mesmo ensaio ou em ensaios seguidos. Dentro de um processo que tem a devolução e compartilhamento de *feedbacks* como um pilar estrutural, essa questão é extremamente prejudicial. É valido ressaltar que isso aconteceu nos exercícios que eram de caráter mais investigativo e menos fechados, como improvisações livres, já nas apresentações de *Workshops* essa situação não se apresentava, visto que já possuíam uma forma um pouco mais lapidada e pensada quando eram trazidos para o ensaio.

A saída principal para tudo isso foi “mascarar a repetição”, ou seja, ao propor que um exercício seja feito novamente, adicionar elementos, por vezes até mínimos, que o façam parecer diferente da outra vez. Ou então simplesmente intercalar os exercícios entre os ensaios, assim o grupo ainda tem o sentimento de “ser surpreendido” a cada encontro e as formas não se esgotam. Os atores se sentem mais desafiados e quem assiste tem sua atenção renovada.

É importante ressaltar que o que quero não é diminuir a importância da repetição no processo teatral. Nas experiências que já tive como diretor, repetir um exercício, *workshop* ou cena foi um recurso e pilar fundamental para descobertas, aperfeiçoamento e apropriação do material com os grupos que trabalhei. Contudo, acho importante fazer o relato, como pesquisador, de que sinto um impacto significativo ao transpor esse *modus operandi* para a sala de ensaio virtual.

“*Mais do que nunca, a importância dos aquecimentos*”. Chega a ser até redundante apontar como o aquecimento é importante para deixar o grupo, como um todo, mais presente e ativo no ensaio. Exercícios físicos, de corpo e interação entre os membros são muito importantes para seu entrosamento e para a concentração no momento de realizar o trabalho, deixar de lado por algumas horas os problemas de fora da sala de ensaio e focar no que está acontecendo agora naquele ambiente. Um recurso que pode ser também usado para evitar o cansaço justamente relatado no tópico anterior deste seminário.

O grande porém dos aquecimentos nos ensaios virtuais está em dois pontos: A impossibilidade de interação física e a leve quebra da privacidade que a sala de ensaio física antes possuía. A maioria dos procedimentos de aquecimento tem como base o contato físico e visual entre os integrantes do

grupo, é necessário então repensá-los de acordo com essa barreira, visto que até mesmo se ver é uma dificuldade na vídeo chamada (vide qualidade da imagem e enquadramento da câmera no momento do exercício), inclusive para quem conduz o aquecimento. Além disso, a vergonha de fazer esses exercícios na mesma casa de seus familiares também torna a execução mais difícil, já que a segurança de estar somente entre seus pares nesse momento não existe mais, os deixando menos soltos e mais travados.

No início do processo, meu receio com a realização de aquecimentos nos ensaios virtuais era a possibilidade de isso virar algum tipo de “vídeo-aula de Yoga”, igual às tantas feitas nessa época de quarentena, e assim diminuir a importância do aquecimento. Contudo, conforme o andamento do nosso trabalho, senti essa necessidade mais forte a cada ensaio. Mesmo com todas as problemáticas da virtualidade, a mudança no estado de atenção do grupo após os aquecimentos foi muito significativa. O desafio ao longo do ano foi manter essa progressão durante os ensaios e aos poucos se apropriar mais dessa nova maneira de se preparar para o trabalho feito em nossos encontros.

4.3 O PRIMEIRO CONTATO COM A ESCRITA

O primeiro contato de nossos atores-dramaturgos com a escrita foi por um procedimento ainda em no final do maio. Os atores foram convidados a escrever um roteiro de ações pequeno e simples a partir do tema “O que Capitu faz quando Bentinho não está presente?”, dois dos atores foram designados para escrever sob a perspectiva do Bentinho e os outros dois sob qualquer outro olhar que eles quisessem. Após um tempo de 40 minutos para elaboração desse roteiro, cada um dos atores improvisou um dos roteiros de ações que não fosse o seu e nem tivesse a mesma perspectiva.

Foi interessante observar que em relação a outras improvisações feitas durante o processo, essa rodada foi a que senti os quatro mais presentes. Talvez pelo desafio de improvisar o roteiro do companheiro, ou então a expectativa de ver o seu sendo feito pelo outro. O fato é que, sem dúvida, até aquele momento essa foi a improvisação mais rica do processo, muito pelos materiais que foram

levantados, mas principalmente por ver os quatro em cena pensando, concomitantemente, como atores, dramaturgos e encenadores, percepção que tive já quando assisti os improvisos e que foi endossada em seguida pelos *feedbacks* dos mesmos, os quais comentarei a seguir.

Ao falar sobre o improviso do Franco a partir do roteiro feito pelo Zé, a atriz Ana comentou que era possível “Ver a cara dos dois na cena” por mais que apenas um deles estivesse em cena e que o “estilo” de cada um deles fosse muito diferente, o que Bella, que improvisou o roteiro escrito por Ana, apontou como “uma mistura na criação”, a qual era interessante de ver e participar.

Ainda sobre o mesmo improviso, Franco compartilhou a seguinte reflexão que teve ao improvisar o roteiro do companheiro “Devo subverter o texto e dar a minha cara ou seguir as ações à risca?” me chamou a atenção como essa fala

é parecida com os primeiros debates que começamos a estudar sobre encenação em relação à dramaturgia, sem perceber o ator estava fazendo

escolhas como um encenador. Já Zé, que nesse contexto estava como dramaturgo relatou o sentimento curioso de “saber o que o Franco ia fazer, mas, ao mesmo tempo não saber” e se impressionar com as diferentes saídas e interpretações que seu companheiro havia encontrado para o material, o que também aconteceu com Ana, que teve seu roteiro improvisado por Bella e que disse ter ficado “vidrada” ao ver a criação da atriz e o que ela fazia com seu texto.

Depois de algumas variações e repetições desse tipo de exercício, inclusive em nossa última rodada de *workshops*, em agosto e setembro passamos a nos focar somente na escrita de roteiros de ações. A cada semana os quatro atores-dramaturgos traziam diferentes roteiros, com materiais pré-levantados ou novos, os quais eram improvisados e testados algumas vezes durante os ensaios. Após experimentar os textos e ouvir os *feedbacks* (o que era também uma oportunidade importante para testar em cena os recursos de nossa plataforma *online*), um dos atores ficava como responsável por tentar trazer uma reescrita para a semana seguinte.

Uma das maiores dificuldades dessa etapa, tanto para os atores quanto para mim como diretor, eram as diferentes concepções que deveria ser esse momento de escrita. Durante a minha preparação e elaboração desse projeto, me preocupei muito em pensar em mecanismos que evitassem que esse acúmulo de função de atores e dramaturgos não se tornasse um “acúmulo de poder”. Ao

pensar em como impedir tal dinâmica, tentava me imaginar na posição dos atores (o que, ao mesmo tempo também me fazia recordar da experiência que tive com a criação coletiva antes da graduação, relatada anteriormente) e dentro disso considerava o momento de experimentar os roteiros e os *feedbacks* seguintes, como a abertura necessária para os outros membros do grupo para defenderem suas ideias para a dramaturgia, podendo ser acatadas ou não pelos atores-dramaturgos.

No meu jeito de ver, que em muitos aspectos também se assemelhava à visão de Diogo (Assistente de Direção), o momento de trazer uma cena para o processo se diferia dos *workshops*, apesar de ambos fazerem parte do levantamento de material. Se nos *workshops* o objetivo era “levantar poeira” de maneira mais livre, sem ter de saber muito onde se queria chegar, para mim um roteiro de ações já seria uma proposta mais consolidada para a peça, portanto, uma ideia a ser defendida por quem o escrevesse. Assim, os *feedbacks* feitos após experimentar os textos seriam o momento de discutir nossas opiniões a respeito, mas tendo claro que a palavra final em relação à dramaturgia seria a de quem estivesse na função, ou seja, dos atores-dramaturgos.

Para os atores, “defender uma ideia com unhas e dentes” perante ao grupo não parecia muito convidativo. Apesar de excelentes artistas, os quatro estavam longe de ter o perfil de “brigar” (no bom sentido) para que uma ideia fosse para peça, é possível que essa tenha sido a minha maior surpresa em relação a nosso experimento. Ao tentar prevenir que esses atores-dramaturgos desenvolvessem um “acúmulo de poder”, acabei não me atentando estar atribuindo às mesmas pessoas, as funções artísticas que talvez sejam as mais expostas de um processo colaborativo: O ator por estar exposto literalmente com seu corpo em cena; e o dramaturgo por, em uma dinâmica colaborativa, ter a responsabilidade de que seu texto dialogue com todas as questões trazidas pelo resto do grupo.

Ao acumular as funções, os atores-dramaturgos acabaram acumulando o grau de exposição delas também. Durante nossas discussões, os quatro apontaram por vezes o sentimento de estarem escrevendo somente para ter a aprovação do resto do grupo, o que era exatamente contrário ao meu objetivo inicial. Gradualmente fomos trabalhando essa problemática, e a potencial solução acabou vindo com a próxima etapa do planejamento, o fechamento do nosso primeiro Roteiro Geral de Ações. Quando os quatro atores tiveram um

espaço próprio reservado para avaliar todas as questões dos materiais levantados junto dos *feedbacks* do resto do grupo, o processo de lapidação entre eles fizeram fluir uma ideia para a concepção geral da dramaturgia.

5. FINALIZAÇÃO DA DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

Foi ao longo das nossas escritas e rescritas que construímos o enredo, contado por uma palestra/aula do nosso narrador-protagonista, até a desenvolvemos e chegamos na concepção de uma *Masterclass*. Quanto mais a investigávamos, mais essa tradução para a cena nos fazia sentido, além de ser um meio potente para se usar os recursos da plataforma *online*, ela era uma estrutura perfeita para explorar um achado fundamental dos *workshops*: O que é documento e o que é realidade? Entre o compartilhamento de fotos e vídeos “pessoais” da vida de Bento Santiago, *flashbacks* de seu passado e o uso de bonecos *Playmobil* para contar sua história o nosso roteiro de ações construía uma dualidade no discurso do protagonista.

A partir de um retorno muito importante, feito pelo meu orientador Prof. Antônio Araújo em uma de nossas aberturas, creio que podemos sintetizar bem a estrutura de nossa dramaturgia a resumindo em três linhas (que se configuram tanto no texto quanto na encenação):

- A Primeira linha é a da *Masterclass* de Dom Casmurro, a linha do presente. Nela, esse palestrante está falando conosco, os espectadores, por um discurso sedutor e manipulativo, sobre as memórias de seu passado.

- A segunda linha é baseada nos documentos compartilhados pelo protagonista, a linha do passado. Sejam os vídeos, fotos, *flashbacks* ou qualquer elemento usado para mostrar as lembranças do narrador possuem um caráter duvidoso, onde ao passo que parece verídico é também possível de ter sido forjado. Nada de concreto nesses documentos, afirma algum acontecimento relevante para o discurso de Bentinho, mas, ao mesmo tempo não o desmentem.

- A terceira linha é construída pelos objetos, em especial os bonecos *Playmobil*. Talvez a mais simbólica e menos realista das três, essa linha mostra uma escolha de Dom Casmurro em contar partes da sua história de vida usando

seus bonequinhos de infância, um elemento de fácil manipulação e extrema artificialidade sem interferências de outros humanos além do protagonista.

Ao tomar consciência dessas linhas, passamos a conseguir dividir melhor as cenas e desenvolver uma encenação coerente para cada uma, de uma maneira que ao longo da peça essas linhas vão se misturando conforme Dom Casmurro vai perdendo o controle sobre sua própria *Masterclass*. A partir do nascimento de seu suposto filho, Ezequiel (o qual afirma ser, na verdade o filho de Escobar, seu melhor amigo, com Capitu, sua esposa) passamos a ver deturpações mais claras de Bento Santiago sobre os documentos compartilhados conosco.

A cena “O que Capitu faz quanto está sozinha?”, inspirada em nosso primeiro exercício de escrita, talvez seja o exemplo mais enfático da intervenção do narrador sobre o que está sendo mostrado. Dessa vez, o próprio registro sofre uma alteração durante sua exibição, entra uma iluminação vermelha, uma música de fundo começa a tocar e os vários quadros contendo as diversas Capitus mudam suas ações de acordo com a ideia que Bentinho tem de sua esposa: “uma mulher com olhos de cigana oblíqua e dissimulada”.

Os bonecos *Playmobil* também vão invadido cada vez mais os documentos e a *Masterclass*, seja aparecendo como Dona Sancha em um jantar de família ou como seu próprio filho pedindo colo, tendo voz pela primeira vez. Inclusive, um dos momentos chave para representar a relação egocêntrica e mercadológica de Dom Casmurro com a religião está na imagem dele colocando o *Playmobil* de seu filho na manjedoura do menino Jesus no presépio presente em seu cenário.

Durante essa última etapa de afinamento da dramaturgia e encenação, desta forma tornamos habituados à linguagem do *online*. É irônico pensar nisso, mas creio que para um grupo voltado a pesquisar dinâmicas colaborativas de criação foi interessante ter os nossos atores obrigados, junto de nossa equipe técnica, a montar a iluminação, cenografia e figurino em seus próprios cômodos, já que a distância só permitia que eles próprios o fizessem. Por mais que existissem pessoas no processo responsáveis por criar e pensar no posicionamento das câmeras, refletores, móveis, adereços e nas roupas usadas, isso só era possível se os atores participassem ativamente dessa criação.

A colaboração nesse âmbito passou de objetivo para condição no contexto da encenação à distância. Se fazer algo à distância normalmente está associado à ideia de uma prática rasa, o conceito de uma encenação construída sem estar no mesmo espaço físico dos atores obriga os responsáveis por ela a compartilhar essa função de uma maneira muito mais ativa. O ator passa a entender cada elemento do espetáculo, já que o cenário e iluminação estão dentro de sua casa, os figurinos são feitos usando algumas roupas pessoais e o posicionamento de câmera é feita a parte de seu celular ou computador.

Nesse sentido, é importante ressaltar o trabalho de Lucas, Thi e Tuzão na criação dessas funções. Se no começo desse trabalho comentei como era difícil dirigir *online*, já que nunca tive uma formação para tal, peço que imaginem o que isso significa para as funções técnicas. Como é criar um cenário e uma iluminação sem de fato estar naquele espaço físico, um figurino sem poder ver de perto o corpo do ator que a veste ou até mesmo pensar no posicionamento de câmera, algo mais próximo do audiovisual do que do teatro, porém só poder manuseá-las por terceiros. Por conseguirem passar por tudo isso, admiro muito esses três artistas, exemplos de criadores colaborativos ao saberem jogar e criar junto de nossos atores, com muita paciência, respeito e empenho.

Por fim, este trabalho está sendo escrito previamente às nossas aberturas finais, portanto é difícil refletir a respeito do acabamento de nosso projeto, visto que ainda nos restam alguns ensaios. Na minha última ponderação sobre a dramaturgia avalio que, apesar de ela ser um grande foco do projeto, talvez tenha nos faltado espaço para desenvolvermos melhor esse campo. Possivelmente uma falha na minha condução, onde com medo de me arriscar como diretor na plataforma *online*, acabei adiando aos poucos a etapa da escrita alongando as etapas de aprofundamento teórico e levantamento de material.

Creio que seja uma lição importante para o papel da direção aprender a identificar os momentos do processo em que evitar um “fantasma” (no nosso caso, o *online*) pode ser contraproducente, no sentido que o problema terá de ser enfrentado em algum momento. É verdade que o tempo muitas vezes nos ajuda a resolver questões que antes parecem impossíveis, porém essa lógica pode ser vista nos dois sentidos, visto que a decisão de começar o quanto antes nos permite mais tranquilidade para errar e começar de novo. Acredito que o desafio esteja em entender quando é possível para o grupo se arriscar em algo,

mesmo não estando totalmente preparado, e quando realmente é o momento de esperar.

Enfim, independentemente de a dramaturgia ter chegado a um lugar positivo para nós, sinto que o processo de escrita e rescrita dos atores- dramaturgos tenha sido prejudicado por isso. Por mais que essa etapa tenha sido feita, não houve espaço para tantas rescrita como gostaríamos, utilizando o primeiro roteiro geral de ações da peça muito estimulante. Portanto, concluo que em relação ao projeto de construir um texto que passasse por inúmeras reformulações dramatúrgicas ao longo do processo, creio que esse experimento possa ser avaliado como inconclusivo.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para terminar, gostaria de adicionar nessas considerações finais, algumas reflexões oriundas do nosso processo, mas as quais creio ainda não possuírem material suficiente para chegar em respostas mais conclusivas. Trabalhar à distância, com cada membro do grupo isolado em seu próprio comodo não é nada fácil e esse TCC está longe de querer romantizar essa dinâmica, muito menos defender “o fim do teatro presencial”. Contudo, penso que é possível que algumas respostas para as perguntas que nós artistas, num âmbito global fazemos nos últimos anos, estejam nesse tal de *Teatro online* (mesmo que este não seja teatro, como alguns defendem). Para além de uma saída “emergencial” no contexto específico que estamos, é necessário como começemos a olhar para a essa nova plataforma com o peso de algo que já é uma realidade no futuro das Artes Cênicas.

A começar pelo fato que vivemos um mundo em que juntar pessoas no mesmo espaço físico já era um problema mesmo antes da pandemia, seja por conta da locomoção ou pelos altos custos para se utilizar um espaço nos grandes centros urbanos. Gostando ou tendo repulsa, o fato é que os experimentos cênicos *online* lançados nos últimos meses têm extrapolados fronteiras, inclusive internacionais, que só os grupos antes muito grandes e com bem mais tempo eram capazes. Ao longo do século XX, inúmeros artistas tentaram fazer com que

o teatro voltasse a ter um caráter massivo e que atingisse um vasto público como era antes do alto crescimento populacional nas grandes cidades, lugar este que o cinema acabou tomando. Será que, ironicamente, por uma plataforma predominantemente audiovisual não estamos tendo a chance de construir um teatro que converse com mais gente? Mesmo que este dependa de um recurso que ainda acessível a todos?

A segunda questão está na condição estabelecida por alguns de que as peças *online* precisam ter algum elemento que as diferencie do cinema. Essa nova linguagem existe em larga escala a menos de um ano, não creio que seja produtivo pautar uma criação na diferenciação com outro campo artístico. O uso de recursos audiovisuais, mesmo que não exijam a participação direta plateia, não precisam ser visto como um “perigo” para a manutenção do que caracteriza a obra como um experimento cênico, pelo menos não agora. Estamos ainda conhecendo essa nova maneira de se fazer arte e penso que demoraremos alguns anos para conseguir caracterizá-la totalmente, até lá defendo que as experimentações virtuais devem ser feitas e avaliadas sem a comparação com as presenciais e sim entre si próprias. Se por hora não temos uma base sólida para construirmos nossas opiniões a respeito do *Teatro online*, que nos permitamos a criar uma e gradualmente desenvolver nossas questões com a linguagem.

Em suma, avalio de maneira positiva o que lugar chegamos ao final dessa trajetória. Conseguimos montar um experimento cênico concreto e estruturado dentro de uma plataforma que no início era totalmente estranha para nós (penso que só isso já seria uma vitória). Quanto ao objetivo inicial de pesquisar a elite brasileira em cena, de fato só conseguiremos ter uma dimensão maior conforme formos apresentando para mais pessoas, porém o estudo dessa classe social, teórica e cenicamente, já nos trouxe reflexões muito significativas e relevantes para a nossa pesquisa. Ademais, creio que a experiência de fundir atores e dramaturgos na mesma função e o registro deste processo podem apontar perguntas e respostas intrigantes para todos aqueles que, assim como nós, desejam pensar a respeito das diferentes dinâmicas colaborativas e coletivas de criação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luís Alberto de. Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma experiência de criação. Santo André: Cadernos da ELT, v. 1, p. 33-41, mar. 2003.

ARAÚJO, Antônio. A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo. Tese (Doutorado) – Departamento de Artes Cênicas/ Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo: 2008.

ARAÚJO, Antônio. A gênese da vertigem: o processo de criação de o paríso perdido. São Paulo: Perspectiva, 2011.

ASSIS, Machado. Dom Casmurro. Rio de Janeiro, 1900.

CALDWELL, Helen. O Otelo Brasileiro de Machado de Assis. Trad. Fábio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê, 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien; ALMEIDA JUNIOR, José Simões de. Léxico de Pedagogia do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEITE, Ana Dias; CATROS, Giordano; PIESCO, Juliana. “Tudo que coube numa VHS” A Brazilian Experience in Revenue Generation with Online Performing Arts. Arts Management Quarterly No. 134, September 2020.

SOUZA, Jessé. A elite do atraso: da escravidão à Lava-jato. Rio de Janeiro: Leyna, 2017.

TELES, Adriana da Costa. Machado e Shakespeare: Intertextualidades. São Paulo: Perspectiva, 2017

ANEXO I – FICHA TÉCNICA

Direção

PV Hipólito

Assistência de Direção

Diogo Monteiro

Atores-dramaturgos

Ana Alencar – *Capitu*

Bella Rodrigues – *Bentinho*

Franco Cammilleri – *Dom Casmurro*

José Pedro – *Escobar e Ezequiel*

Cenografia e Iluminação

Tuzão

Figurino

Thi Ribeiro

Audiovisual

Lucas Campos

Criação

Matamoscas Teatral