



**UNIVERSIDADE REGIONAL DO CARIRI- URCA**



**CENTRO DE ARTES REITORA VIOLETA ARRAES DE ALENCAR GERVAISEAU**

**CURSO LICENCIATURA EM TEATRO**

**YARLEY TAVARES DE LIMA**

**O ENCENADOR PEDAGOGO:** Embates e processos criativos da Cia. Yoko de Teatro.

**JUAZEIRO DO NORTE-CE**

**2016**

YARLEY TAVARES DE LIMA

**O ENCENADOR PEDAGOGO:** Embates e processos criativos da Cia. Yoko de Teatro.

Monografia apresentada à Universidade Regional do Cariri, curso Licenciatura em Teatro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientação: Professora Esp. Aline dos Santos Sousa.

JUAZEIRO DO NORTE-CE  
2016

Lima, Yarley Tavares de.  
L732e O Encenador pedagogo: embates e processos criativos da Cia.  
Yoko de Teatro/ Yarley Tavares de Lima. – Juazeiro do Norte-CE,  
2016

70p.; il.

Monografia apresentada ao Curso de Graduação em Teatro da  
Universidade Regional do Cariri-URCA

Orientação: Profª. Esp. Aline dos Santos Sousa.

1. Pedagogia teatral; 2. Encenador pedagogo; 3. Processo de  
criação; I. Título.

CDD: 792

YARLEY TAVARES DE LIMA

**O ENCENADOR PEDAGOGO:** Embates e processos criativos da Cia. Yoko de Teatro.

Monografia apresentada à Universidade Regional do Cariri, curso Licenciatura em Teatro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Teatro.

Orientação: Professora Esp. Aline dos Santos Sousa.

Data de defesa: 13 de Dezembro de 2016.

Resultado: \_\_\_\_\_

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Profa. Esp. Aline dos Santos Sousa/URCA

---

Prof. Me. João Dantas Filho/ URCA

---

Prof. Me. Luiz Renato Gomes Moura/ URCA

## DEDICATÓRIA

A Deus pelo Dom da Vida.

À minha mãe Maria Edméa Tavares Santos Lima, pelo apoio incondicional ao meu fazer artístico, amor, respeito e incentivo.

À Larah Lima e Isaac Lima, meus filhos, por serem minha fortaleza.

## AGRADECIMENTOS

A Deus Supremo por tudo em sua totalidade.

À minha mãe Maria Edméa Tavares Santos Lima, agradeço a minha família por todo apoio e cumplicidade nesse caminho que escolhi para a vida. Meu Pai e meus Irmãos Carolina Damasceno e Yury de Lima.

Aos meus filhos, Isaac Lima e Larah Lima, por serem meu porto seguro, minha fortaleza e fonte de inspiração, acreditando em dias melhores sempre.

A Nil Damasceno, Nalber Sigian e meus sobrinhos, Caio, Pedro e Leonardo Lima Damasceno.

À professora, orientadora Aline dos Santos Sousa, pela orientação, carinho, paciência durante a disciplina de Trabalho de Conclusão de Curso, objetivando com seu carisma, ajudar-me na organização de ideias. Gratidão pela dedicação, confiança e companheirismo.

Agradeço à Cia. Yoko de Teatro, onde me é possível experimentar, com tamanha generosidade e entrega, os processos como encenador. Gratidão a Rondinelli Furtado, Naomi Alves, Gabriel Callou, Gledson Micael, Walesvick Pinho, Sandra Araújo, Arlet Sales, Ewerton Rodrigues, Jonyzia Martins, Fabricio Santos, Gustavo Araújo, André Oliveira, Allanklerton Pinheiro, Emerson Rodrigues e Levy Lima.

Agradeço a Andecieli Martins que sempre esteve comigo nos caminhos da teatralidade, como meu braço direito, incentivando e acreditando no que de mim, muitas vezes não acreditei.

Agradeço à Cia. Anjos da Alegria: Flávio Rocha, Rosicleia Rocha, Damyris Vieira, Simony Vieira, Ismênia Dias, Gemesson Silva, Luan Rocha, Anne LimaVerde, Edglê Lima, Catiane Calisto e Biana Alencar.

Aos professores Luiz Renato, João Dantas, Alysson Amancio, Cecília Raiffer e Fábio Rodrigues, os quais contribuíram com minha formação artística, partilhando seus saberes, fazendo-me compreender e trilhar meu próprio caminho.

A todos os professores do curso de Licenciatura em Teatro da URCA, que de forma direta ou indireta, contribuíram para o meu percurso.

Agradeço a generosidade dos meus amigos Danielle Esmeraldo, Dane de Jade, Cícera Pereira, Anna Karine, Samya Alencar, Edceu Barboza, Faeina Jorge, José Filho, Rita Cidade, Sâmia Oliveira, Maria da Guia, Suzana Carneiro, Carla Hemanuela, Stella Bonfim, Nilson Matos, Cirilaedna Pereira, Danilo Brito, Jessica Lorena, Luka Severo, Wiarlley Spears, Wesley Sousa, Edvania Martins e todos aqueles amigos que por muitas vezes, simplesmente me ouviram.

Agradeço a Djacy Lima e Sarah Lima pelo respeito, carinho e por sempre me apoiarem a seguir em frente.

Aos amigos que nem sabem o quanto contribuíram para mim: Anderson Lucas Borges, Clara Borges, Mateus Linhares, Nicolas Fernandes, Ivan Júnior, Márcio Soares, Rhomullo Souza, Mara Pires, Geovane Alves, Darismar Brandão, Jorge Santos Lidiane Alves, Pedro Lucas, Ivete Feitosa, Valdir Junior, Lukas Jefferson, Davi Barros, Matheus Linhares, Everton Silva, Anderson Silva, pela ajuda nos momentos cruciais.

A todos os meus.

## RESUMO

O presente trabalho monográfico procura investigar estratégias e procedimentos criativos em direção teatral. A análise se desenvolve a partir da compreensão dos trajetos, ou seja, dos caminhos, diante de uma reflexão das experiências que foram vividas ao longo da minha carreira, contribuindo para o enriquecimento pessoal e profissional. Acredito que a condução de um processo criativo é pedagógico, uma vez que decorre da troca, da colaboração, do coletivo e da própria individualidade do artista. Tudo junto criando o espetáculo. Consideraremos três processos criativos da Cia. Yoko de Teatro: “A Flor e o Sol”, “Mulier” e “Eu Rondei e Vou Rondar”, objetivando identificar as estratégias de condução metodológicas do processo cênico. A pesquisa pauta-se nos princípios de criação da encenação, tendo como investigação, a figura do encenador pedagogo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Pedagogia Teatral; Encenador Pedagogo; Processo de Criação.

## **ABSTRACT**

This monographic work seeks to investigate creative strategies and procedures in theater direction. The analysis develops from a reflection of experiences that have been lived throughout my career which contributed to my personal and professional enrichment. I believe that the guiding of a creative process is pedagogical, since it comes from the exchange, the collaborative, the collective and the individuality of the artist; all of which, together, create a theatrical piece. We will consider three creative processes of theater company Cia. Yoko de Teatro: “A Flor e o Sol”, “Mulier” and “Eu Rondei e Vou Rondar”, aiming to identify strategies of methodological means of the scenic process. The research is based on the procedures of creation of the staging process, by way of investigating the figure of the pedagogical director.

**KEYWORDS:** Theatrical Pedagogy; Director Educator; Creation process.

## LISTA DE IMAGENS

<b>Figura 1</b> – Rascunho de Criação Cênica do encenador Yarley de Lima. Espetáculo: <i>Eu Rondei e Vou Rondar</i> (2015). Cia. Yoko de Teatro.....	38
<b>Figura 2-</b> Rascunho de Criação Cênica da atriz Andecieli Martins. Espetáculo: <i>Mulier</i> (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	39
<b>Figura 3-</b> Rascunho de Criação Cênica do ator Gledson Micael (Personagem do Beija-Flor). Espetáculo: <i>A Flor e o Sol</i> (2009). Cia. Yoko de Teatro.....	39
<b>Figura 4-</b> Foto Andecieli Martins: processo criativo/ exercícios em sala de ensaio, cena: estupro, do espetáculo “ <i>Eu Rondei e Vou Rondar</i> ” (2015). Cia. Yoko de Teatro .....	45
<b>Figura 5-</b> Rascunho de Criação Cenográfica do Espetáculo “ <i>A Flor e o Sol</i> ” (2009). Cia. Yoko de Teatro .....	48
<b>Figura 6-</b> Foto de Yarley Lima: Brisa (Carla Hemanuela) e Lagarta (Simony Vieira) conversam no quintal e são observadas pelo Beija-flor. Espetáculo “ <i>A Flor e o Sol</i> ” (2009), onde podemos perceber a criação transposta do croqui para a cena .....	49
<b>Figura 7-</b> Foto de Yarley Lima: Flor (Faeina Jorge) repreendendo a Lagarta (Simony Vieira) por suas fofocas. Espetáculo “ <i>A Flor e o Sol</i> ” (2009), onde podemos perceber a criação transposta do croqui para a cena.....	50
<b>Figura 8-</b> Foto Gessy Maia: Da esquerda para a direita, a atriz Andecieli Martins seguida de Arlet Almeida e Sandra Araújo em Cena “Prazer Homoafetivo” do espetáculo “ <i>Mulier</i> ” (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	52
<b>Figura 8-</b> Foto Gessy Maia: As atrizes Andecieli Martins, Arlet Almeida e Sandra Araújo recebem o público na entrada do espetáculo “ <i>Mulier</i> ” (2011) .....	53
<b>Figura 10-</b> Foto Verônica Leite: cena “ <i>Pietà</i> ”, o sagrado e o profano, a relação da religião e a homossexualidade. Espetáculo: <i>Eu Rondei e Vou Rondar</i> (2015) .....	56
<b>Figura 11-</b> Foto Verônica Leite: a música como elemento cênico indispensável no processo criativo e no espetáculo .....	57
<b>Figura 12-</b> Foto José Pedro: cena “ <i>Adeus</i> ” (Lira). <i>Eu Rondei e Vou Rondar</i> (2015). .....	57
<b>Figura 13-</b> Rascunho de marcação de cena da personagem da Brisa no espetáculo “ <i>A Flor e o Sol</i> ” (2009). Cia. Yoko de Teatro.....	63
<b>Figura 14-</b> Rascunho de marcação de cena “ <i>A Flor e o Sol</i> ” (2009). .....	64
<b>Figura 15-</b> Rascunho de cena do processo criativo do espetáculo “ <i>Mulier</i> ” (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	64

<b>Figura 16-</b> Rascunho de cena do processo criativo do espetáculo “Mulier” (2011) na visão da atriz Andecieli Martins. Cia. Yoko de Teatro .....	65
<b>Figura 17-</b> Registro de ensaio do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). .....	66
<b>Figura 18-</b> Rascunho de Cena do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro .....	66
<b>Figura 19-</b> Parte externa do folder do Espetáculo “A Flor e o Sol” para o CCBNB-Cariri/Juazeiro do Norte-CE.....	67
<b>Figura 20-</b> Parte interna do folder do Espetáculo “A Flor e o Sol” para o CCBNB-Cariri/Juazeiro do Norte-CE.....	67
<b>Figura 21-</b> Parte externa/ frente do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	68
<b>Figura 22-</b> Parte interna/ esquerda do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	68
<b>Figura 23-</b> Parte interna/ direita do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.....	69
<b>Figura 24-</b> Parte externa/ costa do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro .....	69
<b>Figura 25-</b> Cartaz do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro. Arte e fotografia de Wagner Oliveira .....	70

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>CAPÍTULO 1: UM CAMINHO DE INQUIETAÇÕES SOBRE O FAZER DE UMA PEDAGOGIA TEATRAL: UM OLHAR DIFERENCIADO DA RELAÇÃO TEXTO X CENA</b> .....	22
1.1 -Um buraco na visualidade do espetáculo .....	27
1.2 - O SI MESMO DO ATOR: as dimensões do trabalho interpretativo. ....	30
1.3 - A horizontalidade. ....	32
<b>CAPITULO 2: ENTENDENDO OS PROCESSOS DA CRIAÇÃO: CONSTRUINDO A POÉTICA DA CIA. YOKO DE TEATRO</b> .....	35
2.1 - Os processos criativos na construção de uma poética. ....	37
<b>CAPITULO 3: O ENCENADOR PEDAGOGO E OS PROCESSOS CRIATIVOS DA CIA. YOKO DE TEATRO: A <i>FLOR E O SOL</i>, <i>MULIER E EU RONDEI E VOU RONDAR</i></b> .....	44
3.1 - <i>A Flor e o Sol</i> .....	46
3.2 - <i>Mulier</i> .....	50
3.3 - <i>Eu Rondei e vou Rondar</i> .....	52
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	58
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	60
<b>ANEXOS</b> .....	62
ANEXO A- Alguns dos rascunhos dos processos de criação da Cia. Yoko de Teatro citados nesse trabalho .....	63
ANEXO B- Materiais de divulgação dos trabalhos citados nesse trabalho .....	67

## INTRODUÇÃO

Primeiro sinal! A infância estava envolta de referenciais artísticos em que posteriormente eu compreenderia a importância destes no meu fazer teatral. Filho do meio de Seu Ideval e Dona Edméa, quando criança sempre fui influenciado culturalmente, uma vez que a matriarca da casa fora amante da música e professora de artes, além de ser ativista do MOJUCRA<sup>1</sup>. Estava sempre inserida em manifestações artísticas como nos Festivais Regionais da Canção do Cariri<sup>2</sup>, no qual, no ano de 1973 ao participar do concurso para a logomarca oficial deste festival, seu símbolo é escolhido para representar o mesmo.

Uma mulher de “fibra” que sempre caminhou junto da arte com seus afazeres cotidianos, de modo que muitas vezes, denominava-se poeta, artesã, cantora, artista plástica e demais vertentes do fazer artístico a fim de somar a compreensão de mundo e nele ser uma melhor pessoa, pois acreditava e acredita ser a arte um instrumento de ligação entre o humano e o sagrado, além de fomentar a inclusão social, política e cultural.

No ano 1987, na cidade de Crato<sup>3</sup>, interior do Ceará, mais precisamente no Hospital São Francisco de Assis, a cerca das 22h45min, vim ao mundo. Era um domingo de Páscoa!

---

<sup>1</sup> Foi um movimento católico reconhecido pela Diocese de Crato-CE, entre os anos de 1966 e 1980, onde tinham como objetivo a formação espiritual, política, social e cultural.

<sup>2</sup> Os Festivais Regionais da Canção do Cariri eram festivais criados pelo Movimento de Juventude do Crato-MOJUCRA na década de 1970 com o objetivo de descobrir os talentos artísticos do nosso povo, incentivar a nossa cultura, divulgar o nome da Região do Cariri com o apoio das autoridades municipais, do comércio, da indústria, das associações de classe e da Juventude.

<sup>3</sup> Crato é um município brasileiro do interior do estado do Ceará. Localiza-se no sopé da Chapada do Araripe, no extremo-sul do estado e na Microrregião do Cariri, integrante da Região Metropolitana do Cariri e, em 2012,

Passei toda a minha infância naquela cidade, conhecida como berço da cultura, a “Princesinha do Cariri”. E não iria ser diferente, iria enveredar pelo caminho artístico, lógico, pela influência mencionada anteriormente, eu tinha dentro de casa.

Comecei a estudar logo cedo, com meus 21 meses de vida no Colégio Santa Teresa de Jesus no município em que tenho naturalidade. Colégio este de ordem católica, o qual minha mãe escolhera por direcionar princípios religiosos, éticos e culturais, além de ser referência na cidade de Crato.

Numa cidade conhecida como berço cultural, os movimentos artísticos eram estimulados, bem como suas práticas. Na Rua Dom Quintino, nº 913, centro de Crato, vizinho a escola em que estudava existia, e se faz presente até os dias de hoje, a Sociedade de Cultura Artística de Crato- SCAC<sup>4</sup>, onde encontra-se o Teatro Rachel de Queiroz<sup>5</sup>. Foi na SCAC que comecei a minha prática artística, não seria diferente para a maioria das crianças que moravam na cidade, uma vez que o Pequeno Coral, curso ofertado por esta, era sinônimo de referência e apreciação artística para a sociedade. Ter os filhos ingressos nesse curso trazia à família uma significativa presença cultural no município, além de um status onde poderia corresponder a uma preocupação educacional artística.

Foi aí que aos cinco anos de idade, já frequentando o Pequeno Coral de Crato, fui convidado pela professora Delma Feitosa<sup>6</sup> para compor o elenco do esquete *Médico a força* baseado na peça do dramaturgo francês Molière<sup>7</sup>. O esquete foi apresentado no encerramento das atividades letivas da SCAC, no Teatro Rachel de Queiroz, aberto aos familiares, amigos e público em geral, em Dezembro de 1992. Tratava-se de um Recital anual, em que os cursos oferecidos, mostravam suas produções, sendo elas: curso de violão, de piano, artes plásticas, dança, teatro e coral. Nesse espetáculo protagonizei a personagem do médico, sendo esta, o ponto pé crucial para que eu despertasse interesse pelo fazer cênico, esquivando-me assim, do Pequeno Coral e ingressando no curso de teatro oferecido também por àquela Instituição.

---

tinha cerca de 123.963 habitantes. Conhecida como Princesa do Cariri, em 2004 é tida como “Capital da Cultura” em razão da sua forte tradição cultural.

<sup>4</sup> A SCAC teve como fundadores: Alexandre Saully Mourão, Eurico Rocha, George Lucetti, Antonio Levy Epitácio Pereira, Dércio Teles Cartaxo, Ernesto Rocha, Antonio José Gesteira, Maria Aldenora de Alencar Arraes, Wilson Machado, Tomé Cabral Santos, Danilo Brito Coelho, Jurandir de Oliveira Nunes, Aldenor Jaime d’ Alencar Benevides, Mozar Gomes Rolim, Orestes Costa, José Mauricio Fiúza Pequeno, Edilson Cordeiro Rocha e Antonio Machado, em 07 de Junho de 1950 com o objetivo de realizar trabalhos artísticos culturais voltados à formação do homem. Atualmente é presidida pelo jornalista e memorialista, Humberto Cabral.

<sup>5</sup> Tem como patrona a escritora cearense, Rachel de Queiroz. Inaugurado na noite de 20 de Maio de 1978, com a peça “A Raposa e as Uvas” de Guilherme de Figueiredo, representada pelo “Grupo Teatral de Amadores Cratenses- GRUTAC” sob direção de Salviano Saraiva e J. Correia Filho, é mantido pela Sociedade de Cultura Artística do Crato-SCAC.

<sup>6</sup> Instrutora de recreação para as crianças do Pequeno Coral, secretária e tesoureira da SCAC.

<sup>7</sup> Autor, dramaturgo e autor francês. Nasceu em 1622 e Faleceu em 1673- Paris/França.

No ano seguinte já não queria que minha mãe me matriculasse no Pequeno Coral e sim no curso de teatro, porém, eu ainda não possuía a idade mínima para adentrar na turma inicial, que só recebia crianças a partir dos sete anos de idade. Com muitas conversas, choros (que não podiam faltar numa criança determinada, ansiosa, persistente e impulsiva, típica ariana), minha mãe, sempre doce, resolve conversar com o professor que lecionava as aulas de teatro para as crianças. Luciano Lopes<sup>8</sup> nos recebeu com o seu carinho indescritível e sua sensibilidade artística, que em conversa com a diretora artística da SCAC, Sra. Divani Cabral<sup>9</sup> e minha mãe, chegaram a um acordo e abriram uma exceção para que eu, com meus seis anos de idade, frequentasse as aulas de Teatro.

Vou fazer teatro! Era uma felicidade que não cabia em meu peito, parecia que eu tinha ganhado o melhor presente de Natal do Papai Noel. Em 1993, dei início à minha prática artística, mesmo ainda numa visão inocente e pura de uma criança que se encontrava realizada por estar fazendo algo que ela lutara para conseguir. Frequentava assiduamente as aulas e sempre que voltava para casa estava cheio de vigor em aplicar o que eu havia aprendido nas brincadeiras com parentes, vizinhos e amigos, brincado de fazer teatro.

Na Sociedade de Cultura Artística do Crato-SCAC existiam três grupos amadores de teatro: o grupo Fantasia, que direcionava suas montagens às produções infantis; o grupo Máscaras, que tinha em suas montagens temáticas infanto-juvenis e o grupo Cênico que destinava suas peças ao público adulto. Integrar esses grupos só era possível através de convites e/ou destaque nas aulas do curso de teatro da SCAC. Passei seis anos frequentando as aulas sob orientação do professor Luciano Lopes, já era tempo de trocar de turma e avançar no aprendizado cênico. Passaria a ser da turma do professor Flávio Rocha<sup>10</sup>, e nessa possível transição estava acontecendo testes para compor o elenco para *Pinóquio* de Alceu Nunes, que seria o novo espetáculo do grupo Fantasia, tendo na direção o meu futuro professor de teatro. Vi ali uma ótima oportunidade para avançar no fazer teatral e assim poder ingressar no meu primeiro grupo de teatro. Era uma tarde de 1998 e eu me encontrava no hall de entrada da SCAC, junto de outras crianças que iriam prestar o teste, eu estava nervoso e a porta do Teatro Rachel de Queiroz estava ao alcance dos meus olhos, sempre que alguém saía, eu logo

---

<sup>8</sup> Foi professor de teatro para crianças na SCAC, fundador do Grupo Bilu Bila & Cia, Humorista, formado em Direção Teatral pelo Instituto Dragão do Mar de Arte e Cultura, Graduado em Comunicação Social com habilitação em Jornalismo e Pós Graduado em Gestão de Talentos por Competência.

<sup>9</sup> Pós Graduada em Administração Escolar é diretora artística/executiva da SCAC e Maestrina.

<sup>10</sup> Licenciado em Letras pela URCA, foi professor de Teatro para adolescentes, diretor do Grupo Fantasia e Máscara na SCAC. Coordenou o Núcleo de Estudos Teatrais – NET do SESC Crato. Atualmente dirige a Cia. Anjos da Alegria Produções Infantis e é professor de teatro do Colégio Pequeno Príncipe- Crato/CE.

imaginava que era o Flavinho (apelido carinhoso no qual o Flávio Rocha era conhecido no meio artístico), para chamar individualmente os candidatos do teste.

Minha hora tinha chegado, já haviam entrado duas crianças na minha frente, seria minha vez de encarar o meu primeiro teste de teatro. Eu estava envolto de inúmeros sentimentos e emoções, quando ao entrar, deparo-me com o diretor sentado na plateia e no palco uma cadeira. Cumprimentei-o e ao seu comando subi e sentei-me no local determinado. Flavinho iniciou o teste basicamente como outros que eu viera fazer posteriormente: Qual seu nome? Qual sua idade? A quanto tempo faz teatro? Por que veio fazer o teste? Fale um pouco do que você já fez. Após essas perguntas básicas, entregou-me um texto, nele estava escrito o nome da peça e o autor logo na primeira página. Tudo parecia mágico, eu estava tendo contato com o universo teatral mais a fundo. Dado o tempo de eu identificar e me familiarizar com aquela impressão textual encadernada, ele logo me pediu para procurar a página em que a personagem do Raposo entra pela primeira vez. Assim o fiz! Fizemos uma leitura da cena em que a personagem estava presente e logo depois ele me pediu para esquecer o texto, colocando-o sobre a cadeira e pediu que eu interpretasse aquela cena lida a pouco, na minha perspectiva e criatividade. Eu a fiz! Ele agradeceu e me disse que qualquer coisa entraria em contato, logo se levantou e saiu para chamar a quarta criança que também esperava ansiosa no hall da SCAC.

Decepcionado! Sai do teatro com um vazio dentro de mim, era só aquilo, fazer um teste de teatro para um espetáculo? Muitas dúvidas pairavam na minha cabeça: será que fui bem? Será que ele gostou? Será que eu vou ser escolhido? Dei o meu melhor? Poderia ter feito diferente? Quando sairá o resultado? E se eu passar? E se eu não passar? Aquelas inquietações mexiam comigo de uma forma que eu não sabia controlá-las, mas só me restava esperar.

Continuei indo para as aulas de teatro e após algumas semanas percebi que já estavam acontecendo os ensaios do espetáculo “Pinóquio”, que o elenco já estava fechado, definido. Recebi aquela informação como se fosse uma das maiores decepções que eu já havia enfrentado. Naquele momento, ainda criança, meus sonhos e objetivos infantis e ingênuos se dissolviam em tristeza e revolta, eu estava aprendendo que na vida não poderia só ganhar, precisava aprender a perder, que outras oportunidades viriam, que eu precisava amadurecer, estudar e crescer profissionalmente, que eu ainda era uma criança e teria muitas oportunidades pela frente. Mas naquele momento não digeri a situação dessa maneira, me revoltei, chorei (sou chorão), não aceitava não ter passado no teste. Voltei para casa determinado: Não quero mais fazer teatro!

O final do ano de 1998 e quase todo o ano de 1999 não queria nem ouvir falar o nome teatro, peça, espetáculo ou algo que remetesse a esse fazer artístico, até que o Colégio Santa Teresa de Jesus no qual eu estudava, resolveu oferecer um curso de teatro. Ministrado pelo professor Luiz Benuí Taveira<sup>11</sup> (Tio Bibi). Comecei a frequentar e compreender que a gente não escolhe o teatro sozinho, o teatro, também nos escolhe! Foi na escola que continuei realizando atividades teatrais e a partir de então me tornava referência dentro dessa Instituição escolar, quando o assunto era teatro. Muitas vezes alcancei notas boas nas disciplinas por transformar trabalhos de equipe em curtas peças teatrais, bem como, comecei a estar sempre presente nas organizações das datas comemorativas e dramatizações que o colégio possibilitava: Aniversário da Escola, Páscoa, São João, esquetes de final de ano, entre outros.

O gosto do fazer teatral havia reacendido na minha vida e lá vou eu de volta ao curso da SCAC, mas determinado a não fazer parte da turma do Flavinho. Minha idade não permitia mais acompanhar a turma que eu desejava, que era a do Luciano Lopes. Foi aí que o ditado popular “quem não chora não mama” teve influência na minha vida. Fui convidado por Luciano a fazer parte do grupo de teatro profissional Bilu Bila & Cia<sup>12</sup> onde o mesmo era presidente e diretor. Quanta alegria! Vi-me imerso numa felicidade inexplicável, eu havia sido convidado a participar de um grupo de teatro.

Segundo sinal! Componho no ano de 2000 o quadro de atores do Grupo Bilu Bila & Cia. caminhando no fazer teatral e tendo como colegas e amigos outros tantos adolescentes que encontravam na arte a realização pessoal. Dentro do grupo realizei apenas dois trabalhos como ator, dentro de um grupo profissional, foram eles: *O Chapeuzinho Vermelho* da Maria Clara Machado, na personagem do caçador e o espetáculo *Faustino, um fausto Nordestino* da escritora Dra. Eliane Ganem, fiz a personagem do diabinho. O grupo realmente veio como portas ao mundo do teatro, possibilitando-me vastas experiências no fazer artísticos, além de me proporcionar conhecer/participar de temporadas, mostras e festivais que somariam ao meu desenvolvimento profissional e estreitaria meu relacionamento, mesmo eu sendo ainda tão jovem com a arte cênica. Aos treze anos de idade, já me era permitido desfrutar da participação como ator em festivais de teatro nacional e internacional conhecidos, como: o Festival Nordestino de Teatro de Guaramiranga-CE, a Mostra SESC Cariri de Culturas- CE e o Festival de Teatro de Acopiara-CE.

---

<sup>11</sup> Licenciado em Letras, ator, palhaço, diretor de teatro, diretor de produção e radialista da cidade do Crato/CE.

<sup>12</sup> Fundado em 1993 pelo ator, diretor e humorista, Luciano Lopes, é hoje, o grupo infantil mais antigo em atividades de diversão, do interior.

No ano de 2002, o diretor Luciano Lopes foi aprovado na seleção do *Colégio de Direção Teatral do Instituto Dragão do Mar* de Arte e Cultura em Fortaleza- CE e assim, teve de ir morar na capital do estado, levando consigo o Bilu Bila & Cia. Precisava então dar continuidade ao meu fazer cênico, uma vez que a cada dia compreendia que fazer teatro era o meu destino, o meu caminhar.

Mas a efervescência cultural no município de Crato me faria encontrar outra oportunidade de dar continuidade aos estudos teatrais. Dessa vez, realmente encontrei a possibilidade de unir os estudos práticos com a teoria teatral, iniciei no Núcleo de Estudos Teatrais- NET<sup>13</sup> do SESC Crato-CE, uma nova jornada da caminhada artística que, para minha surpresa o facilitador das aulas de teatro do NET era o Flávio Rocha.

O NET correspondia a um curso livre de iniciação teatral oferecido pela unidade do SESC Crato, onde palestras, debates, estudos de textos, teorias, práticas teatrais e produções de espetáculos eram oferecidos aos alunos, na maioria artistas do município e/ou cidades circunvizinhas a fim de movimentar e profissionalizar as artes cênicas da Região do Cariri Cearense, especificamente do triângulo CRAJUBAR (Crato, Juazeiro do Norte e Barbalha). Isto veio possibilitar uma visão crítica no fazer teatral da região, do Brasil e do mundo, pois, além do acompanhamento do facilitador local, o SESC Nacional destinava outros profissionais da área para ministrarem cursos e oficinas no Núcleo de Estudos Teatrais, incentivando o intercâmbio entre os artistas.

Dentro dos pontos essenciais que eram abordados pelo NET em seus conteúdos que eram divididos em módulos, desde o surgimento do teatro, pretendia-se também que fossem difundidos o fazer teatral na região, bem como, objetivava-se e instigava o surgimento/criação de novos grupos e companhias de teatro. Esse estímulo dava-se tanto no cotidiano das aulas como também em momentos pontuais com o Festival de Esquetes Teatrais do SESC Crato. Neste último, os grupos já consolidados como também novos grupos poderiam inscrever trabalhos teatrais para compor a programação do festival, bem como, terem seus trabalhos expostos, discutidos por meio de debates, por um júri técnico de artistas e apreciado pelo público em geral, além de concorrer a prêmios como Melhor Esquete, Melhor Diretor, Melhor Ator, Melhor Atriz, Melhor Sonoplastia e Ator Revelação.

---

<sup>13</sup>Destinado a atores, diretores e pesquisadores da região, previamente inscritos, o projeto de pesquisa e experimentação teatral, NET, proporcionava oficinas de teatro ministradas na unidade do SESC Crato. A iniciativa tinha por objetivo proporcionar o fortalecimento da cultura e dos talentos existentes na cidade, proporcionando a formação de um grupo de estudos teatrais. As oficinas, ministradas pelo professor de teatro, ator e diretor Flávio Rocha, aconteciam de forma gratuita.

No final do ano de 2001, recebi um convite do Flavinho para fazer parte da companhia que ele dirigia, a Cia. Anjos da Alegria Produções Infantis<sup>14</sup>. Assim, em paralelo aos estudos no NET eu estava novamente dentro de uma companhia teatral, motivo de alegria dando prosseguimento a minha prática como ator, inserido em espetáculos, fazendo temporadas e participando de mostras e festivais. Foi na Cia. Anjos da Alegria que fui amadurecendo profissionalmente, claro que devo muito isso ao NET também, uma vez que ficava difícil separar esses dois processos, tendo-os como distintos, por ambos se complementarem, pelo facilitador do NET ser o diretor da Cia. Anjos da Alegria e por vivenciarmos ambos os processos dentro da Instituição do SESC Crato, pelo fato dessa companhia não possuir sede própria ainda.

Realizei diversos trabalhos na Cia. Anjos da Alegria e no NET, entre os anos de 2002 a 2006, alguns desses trabalhos foram referenciais muitas vezes ao fazer artístico do Cariri, como: *O Mundo Fantástico do Circo*- Claudio Ferreira (2003), *O Fantabulástico Circo da Vovó Quinquinhas*- Claudio Ferreira (2004), *O Chapeuzinho Vermelho* de Maria Clara Machado (2005) e *Os três Porquinhos*- adaptação de Claudio Ferreira (2006) pela Cia. Anjos da Alegria e os espetáculos *Fogo-Fátuo*- de Lourdes Ramalho (2002), *A Serpente*- de Nelson Rodrigues (2003) e *O Menino que Virou História*- de Nana de Castro (2006) pelo Núcleo de Estudos Teatrais-NET do SESC Crato.

Diante de todas essas oportunidades de desenvolvimento artístico na região e a minha vontade de crescimento profissional dentro do fazer cênico, encontrei no NET, através do Festival de Esquetes Teatrais, a chance cabível para fundar uma nova companhia de teatro, onde desta vez eu estaria a frente como presidente e diretor. Juntamente com alguns amigos artistas mais próximos, criamos a Cia. Yoko de Teatro<sup>15</sup> com o objetivo de reunir um grupo de pessoas que tentam reaver suas direções, pondo novos caminhos a um movimento de renovação teatral no município, estimulado por um novo fazer cênico pautado no fenômeno coletivo de ação política/teatral.

Terceiro sinal! Um pouco mais de maturidade. Integrando ainda a Cia. Anjos da Alegria, frequentando o curso livre do NET e agora estando a frente da Cia. Yoko de Teatro, os caminhos começavam a se abrir e eu começava a conquistar espaço na classe artística

<sup>14</sup> A Cia. Anjos da Alegria Produções Infantis, é um grupo de teatro profissional criado no ano de 2003, na cidade de Crato-CE, pelo ator e diretor Flávio Rocha, voltado às produções infantis. A companhia é parte importante da minha formação profissional e parte integrante da minha pesquisa de graduação, a partir das vivências experimentadas enquanto ator no grupo.

<sup>15</sup> Companhia de teatro inicialmente amadora, criada no ano de 2006, para participação no Festival de Esquete do SESC Crato, com o objetivo de construir trabalhos a partir de “processos colaborativos”. A Cia. Yoko torna-se uma companhia profissional no ano de 2010 sob minha presidência/direção. Yoko é um termo em japonês que significa: Yo = positivo /Ko = luz.

local. Dessa forma, também vieram as possibilidades de emprego na área, mesmo sem a formação específica, fui facilitador de aulas de teatro em ONG's, Associações de Moradores, assim como em Projetos Sociais da Secretaria de Cultura do Crato. Tudo era novo e motivador e foram nesses locais que eu começava a experimentar a minha poética como encenador pedagogo, unindo essas duas funções. Neste sentido, Narciso Telles oferece a seguinte informação:

O artista-docente desenvolve seu trabalho também num processo contínuo de desmonte, recomposição e elaboração de atividades e definições de conteúdos a serem trabalhados pelos alunos nas aulas, pois o exercício docente não se encontra descolado de sua prática artística. O material a ser transposto para a sala de aula se organiza paralelamente à dinâmica dos processos de criação, com os quais este artista-docente está envolvido, ou seja, na reelaboração destas vivências em novos arranjos, destinados à transmissão de conhecimentos e práticas de trabalho. (TELLES, 2008, p.18)

Paralelo aos trabalhos nas companhias, as mediações de aulas de teatro enriqueciam-me enquanto artista, pois eu precisava pesquisar para ministrar as aulas. Diante de tais processos me enxerguei como artista-pesquisador/artista-professor, compreendendo possibilidades, instigando questionamentos, apontando possíveis caminhos, ensinando e aprendendo sobre a arte teatral, de modo a experimentar o diálogo, o coletivo, a troca como parte da construção cênica, entendendo o trajeto como possibilidade pedagógica da criação artística. Essa compreensão fortalecia, se pensarmos a Cia. Yoko como sendo uma criança, a dar os primeiros passos de forma sólida, firme.

A companhia surgiu com a perspectiva que interessava a um coletivo de construção de uma arte dialética, em que existisse reflexão crítica, seja ela social, política e/ou cultural, o coletivo esclarecesse a prática e a troca, bem como as investigações, em sala de ensaio, possibilitando a construção de uma poética e a afirmação dela.

Na Cia.Yoko, montamos alguns espetáculos transitando em temáticas distintas para públicos diferentes. São eles, os infantis: *A Flor e o Sol* de Cícero Belmar (2009) e *Lampiaozinho* de Yarley de Lima (2010); o infanto-juvenil: *Retrato* de Yarley de Lima (2010); e os espetáculos adultos: *Braseiro* de Marcos Barbosa (2010), *Mulier* de Yarley de Lima (2011) e *Eu Rondei e Vou Rondar* da Cia. Yoko de Teatro (2016). Além de esquetes como: *João Grilo* livremente inspirado na obra de Lourdes Ramalho (2009), *De volta ao Começo* de Rafael Martins (2010) e *Uma Aventura Interior* baseada no poema de Fernando

Pessoa (2006). Este último foi o responsável pelo surgimento da companhia a partir do Festival de Esquetes do SESC Crato.

Se observarmos mais atentamente as datas dos espetáculos citados acima, poderemos perceber uma lacuna de cerca de cinco anos na produção artística da companhia, isso se dar pelo fato que no segundo semestre de 2009 adentrei no Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Regional do Cariri- URCA. Oportunidade esta que viera a somar ao fazer teatral que objetivávamos dentro do grupo, a partir de novos conhecimentos adquiridos através da Academia.

A conquista da Universidade me veio no momento exato, era naquela época que o meu interesse pela pesquisa e o trabalho do diretor teatral me aproximava cada vez mais do fazer artístico, da criação. De fato, o meu percurso havia sido trilhado na interpretação, no ser ator. Porém, encontrava-me num momento de conflito interno, onde o artístico não mais se manifestava apenas como interprete, mas também como encenador.

É na Universidade que aprofundo meu entendimento do teatro como profissão. Ela reafirma o meu momento na arte e é através da Licenciatura que reconstruo meu olhar, contribuindo assim para o meu amadurecimento artístico profissional. A Licenciatura em Teatro possibilitou embrenhar-me da linguagem teatral a partir de conceitos e métodos basilares à reflexão crítica do fazer cênico. Diante do conhecimento pedagógico nos princípios gerais da educação, da história do teatro, da dramaturgia, da interpretação, dos elementos visuais, da encenação presentes nos conteúdos curriculares do curso, me compreendo como artista/professor/pesquisador.

Desde o início da graduação, embora eu já viesse apresentando esse interesse anteriormente, me percebia mais compenetrado nas aulas das disciplinas nas quais se relacionavam aos processos criativos e de encenação: Fundamentos da Linguagem Teatral<sup>16</sup>, Dramaturgia I, II e III<sup>17</sup>, Linguagem Corporal-Vocal<sup>18</sup>, Interpretação I, II<sup>19</sup>, Jogo em Cena I e II<sup>20</sup>, Elementos Visuais do Espetáculo- E.V.E I, II e III<sup>21</sup>, Processo de Encenação I, II e III<sup>22</sup>.

---

<sup>16</sup> Ementa: Introdução aos princípios básicos do trabalho técnico do ator: tempo, espaço, fluxo, peso, ritmo, ação psicofísica, reação, emissão vocal. Improvisação a partir dos elementos visuais e sonoros do espetáculo. Consciência corpo-vocal: noções básicas de alongamento e aquecimento físico e vocal. Composição de partituras coletivas.

<sup>17</sup> Dramaturgia I- Ementa: Estudo dos gêneros trágico e cômico através de obras e autores representativos do período antiguidade clássica e elisabetano.

Dramaturgia II- Ementa: Estudo de obras representativas da dramaturgia ocidental dos períodos e/ou estilos: neoclassicismo francês, ciclo de ouro espanhol, drama burguês, romantismo e melodrama.

Dramaturgia III- Ementa: Estudo das vanguardas do século XX e da produção contemporânea de textos para teatro. Leitura e análise de textos dramáticos realistas brasileiros, expressionistas, simbolistas, teatro do absurdo e épicos, com ênfase nos diversos aspectos da elaboração dramaturgica. Leitura e análise de autores e obras

Nessas disciplinas apreendia os conteúdos transmitidos, ao mesmo tempo em que, trabalhava o meu olhar a fim de conseguir colocar em prática na Cia. Yoko, as novas formas de procedimentos e didáticas adquiridas na graduação, redimensionando o meu trabalho artístico.

E foi assim, mesmo compreendendo que o curso da URCA é voltado para a formação de Licenciados em Teatro, que me debruço neste Trabalho de Conclusão de Curso com o objetivo de investigar os processos de encenação teatral, tomando como base o que aprendi nos anos de graduação, refletindo sobre meus processos, abrangendo os meus percursos caminhados, questionando o meu fazer cênico nas companhias as quais passei. Devo assim lembrar dos profissionais que passaram por mim, permitindo-me compreensões ímpares ao meu trabalho enquanto encenador dentro da Cia. Yoko de Teatro.

Para melhor compreensão desse percurso de trabalho do encenador e como este se apresenta enquanto artista/pesquisador dentro da Cia. Yoko de Teatro, traço os caminhos abaixo, para um melhor entendimento do leitor, visando apresentá-lo às minhas experiências norteadoras dos processos de criação e escrita. Identificar os caminhos trilhados, observar o

---

representativas do século XX. O drama norte-americano. A dramaturgia épica. A dramaturgia do ator. A dramaturgia Pós-dramática. A relação dramaturgia-teatro.

<sup>18</sup> Ementa: Anatomia e Fisiologia aplicada ao movimento: Sistema ósseo e muscular. Análise do movimento: Laban e Bartenieff. Partitura e sub-partitura. Princípios de energia para o ator. Relação entre corpo, voz e movimento. Fortalecimento Muscular: princípios de acrobacia.

<sup>19</sup> Interpretação I- Ementa: Princípios básicos para a interpretação do ator: respiração, gesto, energia, movimento, imagem, ação, improvisação, consciência rítmica, composição cênica. Reflexões teóricas interligadas a prática aplicada. Construção de cena sob a perspectiva improvisacional.

Interpretação II- Ementa: Preparação corporal-vocal para o ator: treinamento energético. Criação de partituras corporais e vocais a partir de ações físicas para construção de personagem de um texto teatral. Desempenho de papéis e contracenar. Análise ativa.

<sup>20</sup> Jogo e Cena I- Ementa: Teoria do jogo teatral e dramático. Processos de condução. Relações entre o jogo teatral e os processos de criação da encenação moderna.

Jogo e Cena II- Ementa: Introdução prática e teórica da arte da performance. Processos de criação improvisacionais em dança-teatro, performance e teatro.

<sup>21</sup> E.V.E I- Ementa: Iniciação no processo de criação, fruição e análise crítica da visualidade do espetáculo através dos estudos de linha, superfície, espaço, volume, textura, luz e cor. Iniciação sobre leitura de imagem e composição visual cênica.

E.V.E II- Ementa: A maquiagem e os padrões estético-teatrais. Exploração prática de técnicas e materiais cosméticos. Recursos básicos da maquiagem cênica. Luz, sombra e degradê. Efeitos naturalistas, grotescos e estilizados. A importância da pesquisa histórica e dos referenciais culturais para a confecção e criação de figurinos e acessórios, dentro de uma concepção cênica. A teoria da cor e seu uso na composição de figurinos. Fotografia Encenada. Produção de máscara.

E.V.E III- Ementa: Estudo histórico do espaço cênico. Processos de criação em cenografia e iluminação. Criação e concepção de maquetes. Concepção, criação e execução de um mapa de luz. Intersecção entre os elementos visuais do espetáculo.

<sup>22</sup> Processo de Encenação I- Ementa: Estudo da linguagem da encenação com ênfase em processos coletivos e colaborativos. Intercessão entre a dramaturgia universal e/ou original para a prática da encenação. Experimentação prático-cênica de processo de encenação com mostra pública.

Processo de Encenação II- Ementa: Condução/experimentação individual do processo de encenação, com mostra pública sob a orientação e supervisão do professor. Ênfase na pesquisa autoral de linguagem cênica do discente.

Processo de Encenação III- Ementa: Criação, elaboração e montagem de espetáculo cênico, com temporada e orientação do professor.

passado, entender as dimensões percorridas, ou seja, compreender minha trajetória, facilitará entender a dimensão das minhas inquietações no fazer teatral, bem como, a inquietude de querer pesquisar e investigar os processos criativos da Cia. Yoko de Teatro, na perspectiva do encenador.

Os dois primeiros capítulos são como norteadores dos meus incômodos cênicos, a partir da minha prática como ator dentro das companhias nas quais fiz e faço parte. No primeiro capítulo abordo a predominância ainda do “textocentrismo” em alguns espetáculos aos quais participei, onde também muitas vezes a autoridade do diretor era inquestionável no processo de criação teatral. Desse modo explorarei minhas insatisfações, objetivando principalmente a compreensão do que nos levou à criarmos a Cia. Yoko de Teatro, entendendo-a como uma companhia colaborativa, de processos criativos e de pesquisa no âmbito artístico cultural cênico.

No segundo capítulo o conceito de “encenador” será aprofundado, e como começo a me perceber enquanto tal, dentro da Yoko. Alguns aspectos de como o Curso de Licenciatura em Teatro-URCA me possibilitou o entendimento dos processos colaborativo e a importância do encenador nestes, serão pontuados, principalmente o trabalho do ator em seu processo criativo a partir da visão do diretor. Este capítulo é uma análise da construção da minha poética enquanto artista/professor/pesquisador/encenador.

O terceiro capítulo é a minha prática da arte da encenação teatral, uma apreciação das metodologias que utilizo nos processos criativos na Cia. Yoko de Teatro. Detenho-me nesse capítulo aos procedimentos dos espetáculos *A Flor e o Sol*, *Mullier* e *Eu Rondei e Vou Rondar* percorrendo os processos da criação em sala de ensaio, observando a minha prática enquanto encenador e como se dá essa relação com os demais artistas na criação das cenas.

Nas considerações finais, diante dos espetáculos analisados anteriormente, através de análises bibliográficas, análise dos cadernos de bordos, do revisitar das memórias tanto do encenador como dos atores e os registros fotográficos, busco reconhecer minha poética, apontando as dificuldades e sobretudo, as experiências artísticas vivenciadas, correspondente as vitórias de uma caminhada árdua, de dúvidas, de medo, de dificuldades, bem como, de reconhecimentos, de pesquisas, de análises, de processos do artista/professor/pesquisador/encenador, tendo na Universidade o espaço de aprendizagem, de compreensão, de extensão e contribuição ao fazer artístico profissional.

## **CAPÍTULO 1**

### **UM CAMINHO DE INQUIETAÇÕES SOBRE O FAZER DE UMA PEDAGOGIA TEATRAL: Um olhar diferenciado da relação texto X cena.**

O texto teatral é por si só expressivo e já possui intrínseco em si o próprio teatro. É no texto teatral que vozes são dadas às personagens, fazendo com que possam, muitas vezes sendo ficcionais, estabelecem uma relação direta e crítica através do ator, responsável por materializar, dando sensações, emoções e veracidade ao que fora escrito pelo dramaturgo.

Percebia a cada novo processo criativo, nos grupos nos quais eu estava envolvido nesse meu trajeto de formação enquanto artista, que, “o que me ocupa é a questão de como um texto pode se tornar realidade no palco, independente do ator que o diz” (MULLER; WEIMANN, 1991, p.195).

O *textocentrismo*<sup>23</sup> era tido como verdade absoluta da montagem teatral, verificada entre os séculos XVI e XIX, até a Era Moderna. Estava acostumado na criação do espetáculo cênico, onde o caminho escolhido como alicerce da montagem era primeiramente a conhecida leitura de mesa, ou seja, termo correspondente à primeira leitura do texto a ser encenado, em que os atores que iriam compor o espetáculo sentavam geralmente numa mesa ou no chão em círculo e recebiam o texto do diretor, logo com as prováveis personagens que cada um iria interpretar, já designadas, para uma leitura de conhecimento da obra. Uma relação ainda moderna, baseada ainda no final do século XIX.

O problema do lugar e da função do texto dentro da realização cênica é menos recente do que se costuma imaginar e, além e acima das

---

<sup>23</sup>*Textocentrismo* está relacionado a valorização da escrita poética como base da encenação simbolista.

considerações estéticas, ele representa um cacife ideológico. No fundo, trata-se de saber em que mãos cairá o poder artístico, ou seja, a quem caberá tomar as opções fundamentais, e quem levará aquilo que antigamente se chamava “a glória”[...] (ROUBINE, 1998, p. 45).

Nas montagens da Cia. Anjos da Alegria, o diretor liderava e comandava, além de traduzir as impressões do dramaturgo para os atores, ou seja, sendo seu porta-voz, interferindo diretamente no processo individual e criativo do intérprete, muitas vezes, quase a maioria, sem dar voz à espontaneidade, ao imaginário, à compreensão do coletivo. Nas companhias as quais participei, sempre fui avesso ao textocentrismo, assim Jean- Jacques Roubine nos apresenta:

[...] o *textocentrismo* desviou o espetáculo ocidental para o trilho do mimetismo e do ilusionismo. O que significa que as possibilidades específicas do palco e do teatro não foram exploradas, nem sequer experimentadas, senão de modo intermitente. Em vez de dispor de meios e de liberdade para inventar formas novas, originais, emanadas diretamente da sua prática, o encenador teve de sujeitar-se a uma exigência de reprodução, mais ou menos estilizada, de modelos alheios ao teatro. Em outras palavras, o palco ocidental só abriga um teatro sem teatralidade! (1998, p. 59).

Eram basicamente esses métodos de fidelidade, assim como inúmeros outros métodos de condução, desde o apresentar da obra escolhida para ser trabalhada ao grupo, passando pela leitura de mesa, criação de personagens, alicerçar das cenas, criação de cenários, trilha sonoras, maquiagem, luz e finalização da montagem do espetáculo, que me inquietavam.

[...] Tradição essa que supostamente garantia a autenticidade do espetáculo, ou seja, sua conformidade às intenções do autor que, como criador do texto, era tido como a instância ao mesmo tempo primordial e final de toda a responsabilidade [...] Nessas condições, o veículo do sonho era, antes de mais nada e essencialmente, a escrita. (ROUBINE, 1998, p. 48-49).

Ainda não tínhamos um curso superior de teatro na região do Cariri Cearense, como também, a maioria dos professores de teatro não eram Licenciados na área, no máximo possuíam Licenciatura em Letras ou experiências como artistas, e era com esses conhecimentos que desenvolviam as facilitações de aulas de teatro e montagens teatrais. Por mais que tivéssemos na cidade de Crato uma referencia artístico-cultural, os atores, diretores, técnicos, em sua maioria, demoraram muito tempo para compreender a importância da profissionalização. Aqueles que possuíam melhores condições financeiras, buscavam na

capital Fortaleza, como nos polos de efervescência cultural Rio/São Paulo, participar de workshops, cursos, prestigiar espetáculos profissionais, a fim do conhecimento e trazer para o Crato novas referências e tendências do fazer cênico.

Na época do teatro amador, e mesmo ainda, nas companhias profissionais nas quais estava inserido, a relação dos espetáculos montados com o texto, não me eram suficientemente compreendida. Na minha cabeça o papel do diretor estaria além da reprodução cênica do que se estava escrito pelo dramaturgo, estaria além de uma ideia já clara do que autor almejava na escrita.

Não me fechava à compreensão de algo que é tão importante para o espetáculo teatral, como é o texto, resumir-se a meros direcionamentos de uma cena que já chegava ao diretor de forma pré-dirigida pelo autor, muitas vezes impondo situações e sentimentos avessos ao que os atores compreendiam, a fim apenas de objetivar uma estética plausível no resultado final.

A fidelidade ao texto era comum nas montagens, deixando a capacidade criativa do diretor e dos atores em segundo plano, numa relação com o que já estava determinado na obra, pela falta de formação profissional específica na área teatral.

De 1903 até os anos 1950 e 1960, se enraizou muito fortemente na prática teatral ocidental uma tendência na direção teatral que foi basicamente textocêntrica, isto é, o diretor se comportava, na maioria das vezes, como o porta-voz do autor do texto dramático. Do texto advinha todo o matiz da cena, sua textura e densidade. O texto seria portador de uma essência cuja cena deveria revelá-la o mais fortemente possível. A palavra do autor era transposta do literário para o teatral. O trabalho teatral do diretor primava então por se associar intimamente à palavra do autor. Trabalhava-se para ser seu melhor intérprete, seu melhor tradutor, formulando artisticamente o melhor complemento estético para maior eficácia do texto teatral à representação diante do espectador. Essa operação se fazia independente do estilo de cada diretor, da tendência natural de cada olhar para a cena. (TORRES, 2008. p. 34).

Mesmo em pleno século XXI, o fazer teatral no qual eu estava inserido era norteador por princípios da encenação que nos chegara com dificuldades, de pouca relevância, mas aparentemente o necessário aquele fazer artístico teatral do interior. Costumava trabalhar com peças infantis, uma vez que a maioria das companhias nas quais participei, prezavam por esse tipo de categoria. Grande parte das peças teatrais que tive acesso no início do meu trabalho

com teatro eram da Maria Clara Machado<sup>24</sup>, o teatro infantil sempre fora referência na cidade de Crato.

Usarei como exemplo inicial sobre o que venho discorrendo em relação ao texto teatral, uma cena do espetáculo “O Chapeuzinho Vermelho”, da autora supracitada, em que poderemos observar que as rubricas presentes nas cenas me faziam acreditar, bem como, a maneira que eu via os processos de montagens serem construídos, que o espetáculo deveria seguir de forma fiel o que era apresentado no texto dramático escolhido. Que a direção só era o aparelho de ligação entre os atores e o escritor:

[...] TINOCO: A senhora não é a dona Chapelão Vermelho? (Faz um gesto indicando chapéu grande) Mãe de Chapeuzinho Vermelho? (Indica chapéu pequeno).

MÃE: Sou, sim.

TINOCO: Pois bem...ai...ai...ai...

MÃE: (Saindo de casa) Mas o que é que há, menino? [...]Coitadinha de quem, menino? Fale logo, você me põe aflita. Que aconteceu? (O menino respira forte sem poder falar de tão cansado) Espera que vou te dar um pouco d'água. (Entra e torna a voltar com um enorme regador) Vamos, bebe logo. (Tinoco começa a beber e bebe todo o regador) Chega, menino! Assim você arrebenta...[...] (MACHADO, 1995, p. 106)

Quando surge o NET, nós artistas visualizávamos o início de uma conquista de novos conhecimentos e assim, a cada nova experiência, leituras, intercâmbios proporcionados por esse núcleo de estudos desenvolvido pelo SESC, experimentassem/apreiciassem distintos procedimentos inerentes ao fazer teatral, sem precisar sair do município natural, formando seres críticos do teatro que estávamos desenvolvendo.

É nesse momento que reflito minha condição de fazedor cênico numa visão textual, colocando-me primordialmente como ator e apontando direcionamentos que me levariam posteriormente a paixão pelo ofício do encenador: Por que ao escolher um texto teatral para trabalho precisaríamos seguir fielmente o que estava nos sendo proposto pelo autor? Por que a personagem teria de abrir a janela e não a porta? Por que o tamanho da casa não poderia ser de estatura mediana ao invés de pequena? Por que a atriz que interpreta a mãe da Chapeuzinho Vermelho não pode propor e assim fazer, entrar pelo proscênio à esquerda, uma vez que para o melhor desempenho da cena e da atriz este lado era mais propício? Ao contrário do que nos sugere a fala do texto a seguir:

---

<sup>24</sup> Maria Clara Jacob Machado (Belo Horizonte, Minas Gerais, 1921 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001). Autora, diretora, professora, atriz e escritora.

CAÇADOR: Quem? eu? Ora, dona Quinquinhas, então a senhora não sabe que eu sou o quase famoso Pedro Pirlimplimplim, filho do já famoso lenhador Pedro Porlompplomplom? Aquele lobo é canja para mim...Pode ficar certa, minha senhora (acaricia a cabeça do lobo, que faz trejeitos) que enquanto esta floresta estiver aos cuidados do caçador Pedro Pirlimplimplim, a senhora pode dormir em paz...( Faz que vai beijar a mão da vovozinha e dá com a mão do lobo) Então adeus, minha senhora. (Os dois se entreolham por alguns instantes. Depois, num gesto brusco, o caçador tira-lhe a touca. O lobo se levanta e tira os óculos, chalé e manta de cima de si. Os dois se põem em atitude de luta.) O lobo mau! Comedor de criancinhas, ladrão de passarinhos...bandido. (Depois de uma ligeira dancinha, lutam um pouco ao som de tambores e pratos etc. O caçador com uma corda amarra as mãos do lobo, que está sentado na cadeira, amordaça-o mas, quando vai amarrar-lhe os pés, o lobo com as mãos amarradas dá um soco na cabeça do caçador que cambaleia fazendo uma espécie de dancinha acompanhada de marimba e passarinhos, até cair. O lobo se levanta e ainda de mordaca e as mãos amarradas sai da casa e dá com Tinoco que vem chegando assoviando e brincando.) [...] (MACHADO, 1995, p. 154-155).

Não estou aqui a menosprezar o trabalho textual dentro do fazer teatral, nem tão pouco negar a importância da dramaturgia e do dramaturgo, o que de fato interessa-me nesse trabalho é relatar os procedimentos que vivenciei e observei ao longo do fazer artístico, importantes para o meu processo de aprendizado cênico, compreendendo que o texto dramático influencia o trabalho do diretor.

Com o NET, já me era possível abrir novos campos de visão acerca do texto no teatro, que logo na Universidade me dei conta do leque de possibilidades que uma dramaturgia pode sugerir ao trabalho do encenador.

Durante o Curso de Licenciatura em Teatro- URCA, compreendi os pontos que de fato me inquietavam nas montagens cênicas que participei. Entendo assim que, o texto teatral possui diversos aspectos a serem estudados que vão além da leitura e representação de uma obra. São nas disciplinas de Dramaturgia I, II e III que traço um panorama da linguagem interpretativa, tendo como base compreensões de períodos e estilos, além de gêneros e autores que me introduziram na relação do teatro/dramaturgia.

A palavra texto em seu sentido semiótico, diz respeito à própria obra analisada em seus aspectos constitutivos. Mas a palavra texto significa também ‘tecendo junto’. É a partir desse sentido que cabe entender, nesse caso, o conceito de dramaturgia. Ou seja, enquanto drama-ergon- trabalho das ações. (BONFITTO, 2007, p.111).

Na Licenciatura em Teatro, tomo conhecimento e compreendo numa contextualização histórica o surgimento da dramaturgia e seus conceitos, a partir de referenciais teóricos que me foram apresentados no curso. Dentre várias possibilidades, segundo Patrice Pavis, “[...]dramaturgia designa o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer[...].” (2005, p.113).

Bertolt Brecht e seus fundamentos necessários ao desenvolvimento da dramaturgia, Stanislavski, Hans-Thies Lehmann, Peter Brook, Heiner Muller, Pina Bausch, dentre outros que a academia viera a me apresentar como conhecimento artístico-profissional para a criação cênica, fizeram com que novas maneiras de valorização do texto teatral tomassem forma nas minhas pesquisas. Em suma, é na Licenciatura em Teatro que reavalio minhas ânsias iniciais enquanto ao fazer cênico. É nas disciplinas de Dramaturgia que observo que sempre houve a possibilidade de buscas, entendimentos mil, de novas formas, de inovações sobre o apropriar-se do texto no teatro.

### **1.1 Um buraco na visualidade do espetáculo.**

Durante quatorze anos estive imerso na Cia. Anjos da Alegria- Crato/CE, que tem defendido uma maneira de criar sua visualidade nos espetáculos não associada à pesquisa, a embasamentos teóricos, a referenciais plausíveis e sim, a aversão do experimentar de novas possibilidades.

O movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. (SALLES, 2004, p. 26)

O medo do novo, do ousar, do permitir-se, fazia com que a vontade de colocar em prática o que vinha se transformando, os novos conhecimentos, os novos conceitos do fazer teatral que nos chegava através do NET, das Mostras de Teatro, dos intercâmbios, das leituras, fossem censurados pelo simples fato de não haver tempo para um aprofundamento nessas questões.

O teatro ao qual víamos desenvolvendo e que permanece sendo estabelecido pela Cia. Anjos da Alegria até os dias de hoje, é um teatro comercial. De fato, não generalizando,

muitos de nós atores da companhia, já estávamos acostumado com esse tipo de fazer cênico. Embora fossemos avessos ao não experimentar de novas possibilidades e discordarmos da ideia egocêntrica de “eu sou o diretor, eu determino o que você faz na cena”, comungávamos da ideia do comercial, uma vez que havíamos fidelizado um público e ganhado espaço no meio artístico no qual encontrávamos inseridos.

Os processos dentro da Cia. Anjos da Alegria eram construídos numa relação vertical e hierárquica, de modo que as investigações criativas de poéticas e de identidade, não interagem, ou seja, o diretor criava, sem levar em consideração o conhecimento individual dos integrantes do grupo. Não havia a integração, o complementar de ideias, o conjunto.

Um dos pontos que me inquietava nesse tipo de condução de trabalho, era a visualidade dos espetáculos, de como era concebida a criação visual cênica. Como os cenários, a iluminação eram planejados e executados, além de quais referenciais foram utilizados para a confecção e criação dos figurinos e maquiagens. Entendo que o fazer teatral dar-se-á também da união desses conhecimentos, que os elementos visuais do espetáculo são de tal importância dentro da criação cênica, quanto o trabalho do ator e do encenador.

Qualquer cena, por mais improvisada que seja, apresenta uma estrutura de tempo, espaço, luz, cenário, figurino etc.. Esse grau de percepção amplia a relação entre ator e criação, no sentido de que ele precisa ser o primeiro a reconhecer, que em sua volta, na cena, os elementos cenográficos atuam na construção da narrativa do espetáculo. Quando o ator preocupa-se em entender para além do seu personagem, o como uma cena se articula, o seu trabalho ganha amplitude. Um ator que se deixa imbuir pelo sentido global do espetáculo, contribui ainda mais para a narrativa do seu personagem. Se o ator compreende as atmosferas que a iluminação instala, por exemplo, a luz do ambiente em que sua personagem está vivendo, ou seja, se ele supera o entendimento de que a luz somente serve para iluminá-lo, sua atuação se constituirá ainda mais potente para o espectador, pois estará assumindo com sua personagem a ação, a emoção, o sentido e o significado da luz sobre ele. (MOURA, 2014, p. 77)

Nessa perspectiva, não só a iluminação, mas os demais elementos da visualidade permitem ao ator, suporte para uma interpretação com maior peso de sentimentos e detalhes importantes à criação. Esse entendimento deve ser compreendido também pelo encenador, de modo que juntos possam relacionar a visualidade como fator importante no processo criativo do espetáculo.

Ao longo da Licenciatura em Teatro, nas disciplinas de Elementos Visuais do Espetáculo I, II e III, sempre fomos orientados pelos professores a nos tornarmos artistas,

atores-criadores, pensando em todos os aspectos que acompanham um trabalho teatral. Segundo Matteo Bonfitto:

[...] o ator-compositor necessita de materiais para executar seu trabalho, os quais são classificados em três categorias- material primário: o corpo; secundário: as ações físicas; e terciário: os elementos constitutivos das ações físicas. (BONFITTO, 2007, p. 19)

A criação é um processo sensível, é onde se troca saberes. Conhecimentos são questionados, alterados, (re) significados, gerando uma nova interpretação de mundo.

Com o tempo, pude notar que a Licenciatura me possibilitou conhecimentos e respostas de inquietações sobre as formas de conduções de processos de montagens cênicas. Foi no Curso de Licenciatura em Teatro da URCA que levei em consideração a importância do encenador, em tecer metodologias a fim de estimular o coletivo na busca de referenciais de intersecções entre os elementos visuais do espetáculo e o processo de montagem/criação. A peça teatral é o resultado da junção de vários elementos: o texto, os elementos visuais, a encenação, ou seja:

[...]compreende-se que os significados de uma obra não estão cravados nele como algo inalterável, que está lá e precisa ser entendido pelo espectador, pois se trata menos do entendimento dos significados e mais da construção de significados, que são formulados pelo espectador no diálogo que trava com a obra. (DESGRANGES, 2006, p. 37)

Sendo assim, compreendo que os elementos visuais muito mais que auxiliam o espetáculo, eles devem ser considerados como elementos primordiais da cena teatral. Durante a graduação, as disciplinas de E.V.E<sup>25</sup> estabeleceram ao meu fazer artístico referenciais práticos e técnicos, criação, fruição e análise crítica da visualidade cênica.

Colocar o processo criativo em paralelo com a visualidade possibilita que a criação artística torne-se sólida, sendo esta visualidade estimulante a imaginação de uma processo. O fazer artístico estar imerso nessa intimidade reflexiva que o visual possibilita numa perspectiva poética. A visualidade enquanto materialização do devaneio, da imaginação, da intuição, traduzindo imagens, sons e movimentos do processo criativo para a cena.

---

<sup>25</sup> Elementos Visuais do Espetáculo- I, II e III.

## 1.2 O SI MESMO DO ATOR: as dimensões do trabalho interpretativo.

Os caminhos nos quais percorri e venho percorrendo, as marcas, acabam interferindo em cada processo que participei, desenvolvi, participarei ou desenvolverei. Investigar o trajeto do nosso fazer teatral, nos coloca de frente com vastos referenciais, positivos e questionáveis. Críticas, diretores, dramaturgos, encenadores, pesquisadores que nos referenciam e servem como base para as ideias e inquietações.

Muitas vezes era tido como de inferior importância em alguns processos de montagem que participei dentro de companhias de teatro, ao longo da minha formação como artista. Desvincula-lo do processo cênico, fazendo-o compreender que a parte que lhe cabe é apenas a da interpretação propriamente dita, me soava como errôneo, incomodava-me.

Sempre acreditei que cada ator traz consigo um emaranhado de vivências e experiências prontas para serem revisitadas, (re) significadas e aderidas ao processo de criação cênico. Considerar o que o ator vinha fazendo, os caminhos trilhados através de suas experiências, quando levadas à sala de ensaio soavam mais proveitosos e produtivos para um trabalho em construção. A liberdade criativa estava sendo respeitada e comungava de uma união do coletivo para um resultado orgânico da encenação teatral.

Em minhas observações, o ator, segundo Patrice Pavis:

É o vínculo vivo entre o texto do autor, as diretivas de atuação do encenador e o olhar e a audição do espectador [...]. Na tradição ocidental, na qual o ator encarna sua personagem, fazendo-se passar por ela, ele é, antes de mais nada, uma presença física em cena, mantendo verdadeiras relações de “corpo a corpo” com o público. [...] O ator, ouve-se dizer com frequência, é como que “habitado” e metamorfoseado por uma outra pessoa, não é mais ele mesmo, e sim uma força que o leva a agir sob os traços de um outro [...]. Contudo este é apenas um dos possíveis aspectos do vínculo entre ator e personagem: ele pode marcar também toda a distância que o separa de seu papel mostrando, como o ator Brechtiano, sua construção artificial. (PAVIS, 1999, p. 30).

Já na Universidade, havendo passado pelas disciplinas de Fundamentos da Linguagem Teatral, Linguagem Corporal-Vocal, Interpretação I e II, Jogo e Cena I e II, compreendi princípios técnicos do trabalho do ator, bem como a relação deste com o corpo. Além disso compreendi as ações físicas na construção da personagem dentro do processo de criação da encenação, através dos jogos teatrais<sup>26</sup> e dramáticos.

<sup>26</sup> Como compreendo em Viola Spolin, que considera o jogo teatral uma função pedagógica, de um potencial lúdico, sendo um poderoso e indispensável instrumento ao processo criativo.

O corpo do ator na cena é de uma vasta possibilidade de criação, pois é reflexo do que está intrínseco nele. Não seriam cenários, figurinos, adereços que determinariam a arte da interpretação, mas sim, o íntimo, o mais profundo, as vivências que acompanharam o ator desde a tenra infância até o momento atual. Vejo assim o jogo teatral como artifício para a criação do corpo do ator.

No trabalho devemos sempre começar de si mesmo, da própria qualidade natural, e então continuar de acordo com as leis da criatividade. [...] A arte começa quando não existe papel, existe somente o “eu” em uma dada circunstância da peça [...]. O ator realmente atua e vive seus próprios sentimentos: ele toca, cheira, ouve, vê com toda a finesse de seu organismo, seus nervos; ele verdadeiramente atua com eles (STANISLAVSKI, in Toporkov, s.d., p. 156).

O que faltava na minha trajetória, era esse livre arbítrio do ator no processo de criação, onde parecia que tudo já possuía uma técnica, uma bula que nortearia os passos dados pelo intérprete. Caso este não os cumprisse, não era de modo algum interessante ao processo cênico. Claro que a técnica é importante, mas não só ela. A Licenciatura em Teatro me fez perceber que o todo também faz parte do criativo. É a imersão na organicidade que dá sentido, vida, energia ao fazer teatral. E esse mergulho só se é possível com as relações de troca entre a técnica e as próprias emoções de um ser. Como diria Jerzy Grotowski:

As condições essenciais da arte do ator são as seguintes, e devem ser objetos de pesquisas metódicas:

- a) Estimular um processo de auto-revelação, indo até o fundo do subconsciente, canalizando em seguida esta estimulação para obter a reação desejada;
- b) Saber articular esse processo, discipliná-lo e convertê-lo em signos. (...);
- c) Eliminar do processo criador a resistência e os obstáculos devidos ao próprio organismo, tanto físico quanto psíquico (os dois formando um todo). (1971, p.96)

A partir disto, compreendo que elas estejam associadas ao movimento corporal, de modo que complementa a realização da ação. O ator é um ser complexo, um investigador de sua própria capacidade, compreendendo limites individuais e coletivos, tudo envoltos de uma série de exercícios, experimentos e vivências para o autoconhecimento, bem como, para o aprimoramento da própria arte.

### 1.3 A horizontalidade.

Trago nesse subtítulo questões pedagógicas que na Licenciatura, dentro das disciplinas de Didática do Teatro I e II e nos Processos de Encenação I, II e III, nos são apresentadas para o ensino do teatro. Métodos como o planejamento, que contribui para o desenvolvimento dos processos criativos, entendendo-os como instrumento de orientação, criação, elaboração de um espetáculo cênico. Sendo assim, a construção de uma encenação, a teatralidade<sup>27</sup>, dar-se a partir do todo, da equipe, onde a relação de troca de experiências, saberes, aptidões são colocadas a serviço do processo em desenvolvimento.

A interferência no processo criativo na sala de ensaio ou a hierarquia imposta, interferiria no alcance da entrega de cada indivíduo. Nessas circunstâncias, o papel do diretor teatral dar lugar a presença do encenador, pelo fato de que a condução teatral deve ser um processo de formação, além de artístico, precisa tecer uma relação pedagógica.

Como se dá o processo de ensino e aprendizagem na encenação teatral? A condução, o desenvolvimento, as metodologias, ou seja, as didáticas utilizadas para a montagem cênica?

Por muito tempo, questionei a preocupação pedagógica nos espetáculos que participei como ator, e se havia de forma consciente essa pedagogia, mas percebia que as trocas estabelecidas em sala de ensaios eram tidas apenas como exercícios tão pouco interessantes. Segundo Flávio Desgranges: “A experiência artística se coloca, desse modo, como reveladora, ou transformadora, possibilitando a revisão crítica do passado, a modificação do presente e a projeção de um novo futuro.” (2006, p.26).

O processo pedagógico teatral, segundo André Carreira, “vai além do objetivo de ensinar técnicas teatrais, ela se articula como discurso que funda um espaço ideológico e político” (CARREIRA, 2006, p. 56). A horizontalidade precisa ser construída no processo de criação e só se consegue essa construção a partir da atividade pedagógica na teatralidade.

Era essa relação pedagógica com a encenação que concluía minhas inquietações sobre o fazer artístico da Região do Cariri Cearense, ou pelo menos, do fazer artístico no qual eu costumava estar inserido. Por que não eliminar a hierarquia pré-estabelecida na condução de um processo cênico, onde o diretor era a luz dos ensinamentos? Sim, não precisava nos

---

<sup>27</sup> Segundo proposto por Josette Féral (2012, p. 9-11): “[a teatralidade seria] um processo no qual o sujeito (aqui o artista) modifica a perspectiva das coisas afim de obrigar o espectador a ‘vê-las de maneira diferente’. [...] Ela implica a existência de uma defasagem entre a vida e a cena, entre a ação natural e a ação teatralizada [...] A teatralidade tem a ver também com o corpo, com as pulsões, com o desejo e portanto com a performatividade. [...] A performatividade é o que permite que qualquer apresentação seja vista como uma atividade singular e em constante transformação a cada vez que se produz. Já a teatralidade é o que permite ao espectador identificar rupturas neste movimento performativo, podendo inscrever a cena no ato representativo.”

esforçar muito para visualizarmos resultados mais eficientes, ricos, satisfatórios se partíssemos dessa horizontalidade estabelecendo o colaborativo, eliminando a exclusividade do diretor como detentor do conhecimento.

Estaria fundamentada na ideia de que os atuentes ensinam a si mesmos, a partir do questionamento provocado pela ação dramática, da crítica à situação social que os envolve e da reflexão sobre suas atitudes diante dos fatos abordados na peça. Não haveria um ensinamento a ser transmitido e sim um aprendizado que seria produzido a partir da experimentação cênica e do debate travado entre os atuentes, motivado pelas partes da peça. (DESGRANGES, 2006, p.82)

No meu ponto de vista, compreendo que o encenador e o diretor diferem um do outro, não só pelo contexto, mas também pelos artifícios, vivências, memórias, formação as quais estão impregnadas no corpo e na mente de cada um. Diante desse emaranhado de cicatrizes codificado no corpo e pelo corpo, armazenado na mente, fica complexo classificar quem é o encenador e quem é o diretor no teatro, tornando uma hibridização. Porém:

[...] reconhecemos o encenador pelo fato de que a sua obra é outra coisa e é mais do que a simples definição de uma disposição em cena, uma simples marcação das entradas e saídas ou determinação das inflexões e gestos dos intérpretes” (ROUBINE, 1998, p. 24).

Além do que nos diferencia Walter Lima Torres Neto, sobre o diretor e o encenador:

Diretor/Regente: Moderna. Verificada desde o final do séc. XIX, já ao longo da segunda metade do século deste mesmo século. Função assumida por alguém que se coloca fora da cena. Como verdadeiro mediador.  
Encenador/ Coreógrafo: Pós moderna. Agregando manifestações híbridas como o teatro dança, herdeiro das vanguardas, das experiências da Bauhaus, da arte coreográfica, em diálogo com os processos criativos das vanguardas históricas (a escrita em vigília e o processo associativo...) Seleção; colagem e montagem. Presença do cinema. O realizador. (TORRES NETO, 2001, p. 47).

Compreendo que para Bertolt Brecht o processo criativo de um espetáculo precisava estabelecer uma relação com os atores numa horizontalidade:

O encenador não penetra no teatro com sua ‘ideia’ ou sua ‘visão’, uma ‘planta baixa das marcações’ e dos cenários prontos. Seu desejo não é ‘realizar’ uma ideia. Sua tarefa consiste em despertar e organizar a atividade

produtiva dos atores (músicos, pintores etc.). Para ele, ensaiar não significa fazer engolir à força alguma concepção fixada a priori em sua cabeça e, sim, pô-la à prova. (PAVIS, 2005, p. 125).

Faz-se necessária ainda visualizar as diversas realidades que o encenador e/ou diretor encontram-se inseridos. A denominação de encenador e/ou diretor só acontece, quando estes passam a agir conforme o que compreendem da terminologia. É comum os embates, as dúvidas, a autodenominação e o rotular-se, ancorados num pensamento superficial de seus respectivos significados. No entanto, a compreensão teórica, bem como histórica, se faz necessário.

O *Dicionário de Teatro* de Patrice Pavis, apresenta o perfil do diretor e do encenador respectivamente: “A figura do diretor de teatro, administrador, *Intendant* alemão ou artista encenador nomeado pelo governo contribui grandemente não só para a gestão, mas também para a estética dos espetáculos” e “Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição” (1999, p.100-128).

A investigação teatral desenvolvida durante o processo, exorta os participantes a conhecerem e se apropriarem das possibilidades comunicacionais desta arte. E mais, a inventarem um jeito próprio de pensar e fazer teatro, já que não se deve esperar que o grupo aprenda e reproduza um “jeito certo” (como se existisse um jeito certo de fazer teatro!), mas que crie a sua maneira de se comunicar a partir dos elementos constituintes desta linguagem artística. (DESGRANGES, 2006, p. 88)

Assim compreendo que o trabalho coletivo está diretamente relacionado ao papel do encenador, geralmente este apresenta sua metodologia, a qual irá amparar seu processo criativo dentro de um espetáculo numa companhia. São esses métodos, as investigações, os processos e as formas pedagógicas, a didática, que nos fizeram entender posteriormente os caminhos da criação dentro da Cia. Yoko de Teatro.

## **CAPÍTULO 2**

### **ENTENDENDO OS PROCESSOS DA CRIAÇÃO: Construindo a poética da Cia. Yoko de Teatro.**

A Cia. Yoko de Teatro trouxe-nos a oportunidade de experimentação, onde por sua vez, o coletivo era tido como ser responsável pela criação, nas ideias, na troca, nas vivências como um todo, que serviriam como caminhos e materiais necessários para o processo de criação.

Atuando agora como encenador, percebo a importância do saber manusear um processo cênico, lidar com os conhecimentos e experiências do coletivo. Com isso, conceitos distorcidos à arte da representação e da condução interpretativa ganharam espaços para o novo, para o que sempre acreditei e que no meu ponto de vista eram fundamentais ao fazer cênico teatral.

Dentro da Cia. Yoko de Teatro, prezamos pela categoria do teatro adulto, e nela experimentamos a criação cênica sob a ótica da encenação e da construção dramática, não descartando outras formas de processos em que o texto dramático se faz necessário. A sala de ensaio é de extrema importância, pois, é neste ambiente de encontro que podemos perceber o trabalho do outro, o processo criativo, o diálogo entre o encenador e o grupo. Adentrar no campo das ideias, das memórias e sensibilidades, é administrar os fundamentos da teatralidade, viabilizando os processos cênicos em construção.

Durante a graduação em Licenciatura em Teatro as disciplinas<sup>28</sup> específicas à direção e pedagogia teatral, fizeram-me compreender relações entre o encenador e o professor. Essas

---

<sup>28</sup> Disciplinas essas: Pesquisas e Práticas Pedagógicas em Artes I, II, III e IV, Didática, Didática do Ensino do Teatro I e II, Processo de Encenação I, II e III.

disciplinas me permitiram questionar os meus percursos e supriram a carência acerca da condução teatral que me inquietavam.

Compreendo assim que a minha trajetória é de suma importância ao meu fazer cênico, bem como, ajudou-me a compreender a individualidade do ator, visto que antes de desenvolver os processos como encenador, havia experimentado a arte da atuação, a qual, possibilitou-me um leque de experiências. Ser ator para ser diretor, me facilitou organizar as ideias e caminhar de forma mais proveitosa na atividade como encenador.

Muito tempo percorri e percorro afim de compreender como se dar os processos de criação de um espetáculo. Dentro da Cia. Yoko de Teatro, sou amparado por pessoas que se propuseram a investigar, que acreditam no novo, que trocam conhecimentos, que aprendem com os erros, viabilizando assim, processos colaborativos onde atores, diretor e grupo alimentam-se juntamente e que de acordo com Luiz Renato Gomes Moura, é:

[...]uma entre as várias possibilidades de construção cênica na contemporaneidade, que potencializa o imbricamento entre vida e arte. Faz-se a partir do amálgama entre reflexões e ações que emergem na sala de ensaio, geradas através da junção de artistas-colaboradores: encenador, ator, cenógrafo, iluminador, figurinista, maquiador, etc. Reunidos em um mesmo espaço para gerar tessituras criativas em torno de uma ideia, leimatív, imagem propulsora, temática, etc. (MOURA, 2014, 18).

A sede da Cia. Yoko de Teatro na cidade do Crato está localizada a Rua José Alves de Figueiredo, 1878, Pimenta, Crato-CE. Atualmente a companhia possui 10 (dez) integrantes, sendo 01 (um) diretor, 03 (três) atores, 01 (um) técnico de iluminação, todos com registros profissionais, 04 (quatro) atores em processo de profissionalização junto ao Sindicato de Artista e Técnicos em Espetáculos de Diversão- SATED do Ceará e 01 (um) músico.

É nessa companhia que estabelecemos inquietações e nela sim, consigo exercer o papel de encenador pedagogo, criando metodologias necessárias para a concretização do trabalho cênico a fim de estruturar uma melhor forma de assegurar caminhos, decisões, qualidade, democratização ao andamento do processo criativo. Conduzir os processos cênico acaba por se tornar objeto de pesquisa, uma vez que é nessa relação do encenador com o grupo que os estímulos precisam ser estabelecidos, permitindo diálogos, reflexões, pesquisas, ou seja, uma metodologia que só seria alcançada com essa relação pedagógica e o fazer teatral.

Na Cia. Yoko de Teatro me percebo a construir uma poética de criação, amparado por novos conceitos, conhecimentos, referenciais os quais não estava acostumado a experimentar,

mas era necessário naquele momento em que tinha a Universidade como fomentadora e através dela me chegavam recursos que me seriam importantes à formação artística e construção poética como encenador.

A partir de então, compreendi que um fazer pedagógico no processo de encenação está entranhado em todo o tipo de contribuição, que a estrada percorrida faz parte do percurso e está interiorizado e o que está intrínseco é o que resultará ao coletivo. Quando esses subsídios forem unidos, expostos ao grupo e interligados, posteriormente no desenvolvimento da criação do espetáculo, sob a condução do encenador pedagogo, acontecerá o fruir da criação.

## **2.1 Os processos criativos na construção de uma poética.**

O que impulsionava os intérpretes nos processos criativos da Cia. Yoko? Em quais circunstâncias eles estavam imersos em suas zonas de conforto e quando não estavam? O que estava surgindo nos ensaios que seriam ricos para a cena? Essas infinitas possibilidades, me faziam criar estratégias para a construção e para o preenchimento de detalhes de um processo de criação, definindo aos poucos a formação de um espetáculo.

Os processos de criação da Cia. Yoko de Teatro sempre se deram a partir do trabalho na sala de ensaio. Inicialmente quando íamos montar algum trabalho novo, experimentava com a companhia durante um mês, o corpo. Quanto mais experimentava, mais me parecia ficar distante de iniciar o processo de construção da encenação, não sabia eu, ainda, que o processo já estava sendo alicerçado.

Na maioria dos espetáculos montados pela companhia, se pretendia trazer para cena: emoções e memórias, sonhos, angústias e aflições. Sentimentos como solidão, tristeza e rejeição. Era o que sempre nos demonstra o cotidiano, a mistura da vida pessoal com outras utopias, as variadas relações de encontros e desencontros do ser humano e sua desconstrução, o sagrado e o profano.

Nossas montagens colaborativas basicamente eram desenvolvidas na escolha de palavras pontuais, as quais seriam utilizadas no decorrer das atividades corporais. Precisavam estar relacionadas com o produto a que se objetivava, a fim de que, emoções plausíveis surgissem da alma para o corpo, caminho este que acredito ser a trajetória para a cena propriamente dita.

Os processos de encenação dentro da Cia. Yoko de Teatro dão-se a partir do rastreamento indícios úteis ao que estamos nos propondo, vasculhando gavetas do íntimo,

abrindo portas que possam ser necessárias à construção cênica. Os registros (cadernos de bordos) nos servem como aproveitamento de fragmentos que puderam ter passado despercebidos, além do compreender, do viajar em situações e lembranças, bem como, descobrir caminhos que nos façam entender a trajetória individual para o surgimento de novas ideias. É o esmiuçar, dimensionar, compartilhando dúvidas e as relacionando a um novo olhar.

Em cada finalização de encontro, sempre via a necessidade do registro do dia, tanto meu enquanto encenador, como da equipe. Eram esses testemunhos que posteriormente analisados, nos fariam compreender e apreender o que estava sendo trabalhado. Além de, servir como “norte” para os demais encontros, numa continuidade processual. Dava-se assim, a nossa construção colaborativa:

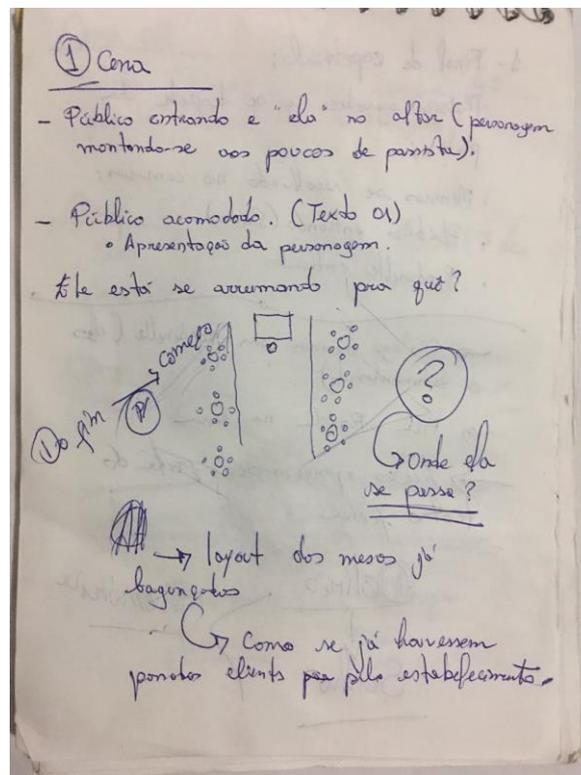
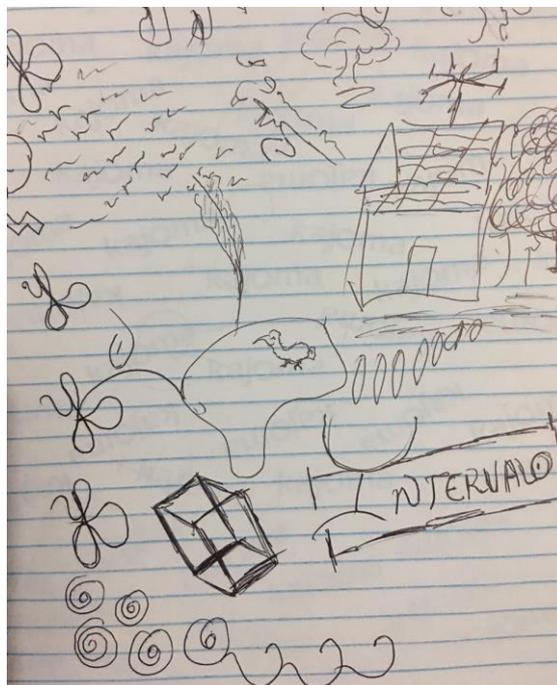


Figura 1 – Rascunho de criação cênica do encenador Yarley de Lima. Espetáculo: Eu Rondei e Vou Rondar (2015). Cia. Yoko de Teatro.



**Figura 2- Rascunho de criação cênica da atriz Andecieli Martins. Espetáculo: Mulher (2011). Cia. Yoko de Teatro.**



**Figura 3- Rascunho de criação cênica do ator Gledson Micael (Personagem do Beija-Flor). Espetáculo: A Flor e o Sol (2009). Cia. Yoko de Teatro.**

Apreciar a beleza do corpo e suas possibilidades. As cenas iam surgindo diante de nós, bela, forte, vigorosa, nos elevando a cada nova experimentação, tinha assim, cada vez mais, a convicção da importância do processo na construção cênica.

A entrega, o doar-se, o nos permitir romper barreiras, esquivando-se do lógico e fazendo-nos compreender a percepção, a troca, os elementos sensoriais obtidos em sala de ensaio, faziam com que o grupo tomasse consciência do trabalho que se desenvolvia. Era a relação direta e pedagógica do encenador com o coletivo, analisando e dissecando a percepção que se estava construindo numa grandeza orgânica, alcançada devido a utilização e respeito aos percursos que se estabeleciam numa expressão profunda da compreensão do que se era proposto.

Pesquisar incansavelmente a criatividade fez com que construíssemos uma persistência investigativa consciente e de identidade. Precisava considerar dentro dos processos criativos da companhia, o social, o espaço, o tempo, o político aos quais estávamos inseridos o encenador e os intérpretes a cada montagem. Quais estímulos eu traria à sala de ensaio para facilitar o processo? Sensações, emoções, sentimentos, memórias, imaginações, o contexto social individual e coletivo, eram esses, além da intuição e associação de todos com o todo.

Sim, uma mistura! E nessa liquidificação, a pedagogia precisava sobressair-se para que pudéssemos organizar o que viria a dar corpo às encenações. O encenador precisava colaborar com a composição, ser o oxigênio que acompanha o grupo no mergulho de dentro pra fora e de fora para dentro, tecendo com minucioso cuidado a liberdade que se cria os espetáculos.

Começar a alicerçar um espetáculo pode parecer tarefa difícil, e é. Pensamentos, análises, contextos são remexidos para resultarem no projeto que se pretende. Um quebra-cabeça que inspira e resulta no que se é proposto.

Na maioria dos espetáculos da companhia a construção não se dava numa ordem de raciocínio, o formato não seguia uma linearidade, o fluxo de pensamento era bombardeado e precisava de metodologias pedagógicas para o organizar das ideias.

O processo pedagógico, comunicação de uma experiência e de um saber advindo de uma reflexão sobre esta experiência, visa primeiramente assegurar a coesão profunda, a unidade dos atores em torno de um encenador” (PICON-VALLIN, 1987, p. 106).

Como escrever o que experimentamos com o corpo? Inicialmente sempre pedia que os atores fossem iluminados por suas memórias. As sensações iam fluindo, as ideias e trocas através dos jogos teatrais, com os parceiros no espaço de trabalho, começavam a criar forma e contexto: “Atuar requer presença. Aqui e agora. Jogar produz este estado. Da mesma forma que os esportistas estão presentes no jogo, assim também devem estar todos os membros do teatro no momento de atuar” (SPOLIN, 1999, p. 17).

O trabalho com o corpo em sala de ensaio tinha como objetivo experimentação do jogo, esse jogo cênico no qual faz com que os atores se percebam, expandam a subjetividade na criação. O corpo é o melhor tradutor de nossas percepções, do vivido, do imaginado, é a construção e a desconstrução, o conhecimento. É nele que associamos e manipulamos ideias, signos e códigos, tomamos consciência e conscientizamos o processo.

Os jogos teatrais são técnicas do diretor. Cada jogo, quase sem exceção, foi desenvolvido com o único propósito de fazer com que alguma coisa aconteça no palco. Eles solucionam problemas com marcação, personagens, emoção, tempo e as relações dos atores com a plateia (SPOLIN, 1999, p. 24).

O corporal na Cia. Yoko de Teatro proporciona basicamente o direcionamento das encenações, nele os espetáculos começam a criar formas, as personagens começam a surgir, o universo da peça transborda a organicidade na medida em que os corpos dos atores são experimentados, tudo, desde o início acompanhado pela musicalidade, agente direto na contribuição de criação dos nossos espetáculos, desde o alicerce até o produto final.

O espaço de apresentação de um espetáculo é designado também no trabalho na sala de ensaio, pois os espaços, assim como o corpo, se criam e se renovam. Essa consciência é obtida na medida em que a criação é o elemento conjunto, nada pode se separar, pois cada elemento traduz a composição e conteúdo essenciais à ideia da obra desenvolvida.

Se Craig se acomoda ao palco italiano, é porque sua estética exige o frente-a-frente tradicional, a imobilidade do espectador. Pois a encenação é uma obra de arte. Quer dizer que ela se assemelha a uma liturgia da beleza, dentro a qual o lugar do espectador é o do fiel, do adorador. Ele não tem outra função do que a de contemplar e admirar uma criação cujos meios e cuja magia devem permanecer um mistério para ele. (ROUBINE, 1998, p. 88)

Caminhávamos para encenações que se empenhariam no alcance social, articulando políticas públicas teatrais e focadas na afirmação de identidades caririenses, cearenses e brasileiras, de modo democrático e respeitoso. Transformar a visão da sociedade. Precisamos

ainda falar da tendência de espaços cênicos não convencionais na maior parte dos espetáculos da Yoko.

Na poética da companhia, não apreciamos ter o espectador apenas como um ser de contemplação, mas de um agente influente ao espetáculo, refletindo também sobre as cenas da encenação. Nas montagens objetiva-se deixar o público dentro da peça, sob um contato direto e/ou próximo aos intérpretes, personagens, cenários, iluminação, sonoplastia e muitas vezes com o vazio, fazendo-o contribuir como elemento para a cena. É o jogo dos atores entre eles e com a plateia, “o vazio no teatro permite que a imaginação preencha as lacunas. Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como musculo que gosta de se exercitar em jogo”. (BROOK, 1999, p. 23)

Todos os processos desenvolvidos pela Cia. Yoko de Teatro são resultados das pesquisas conjuntas, do amadurecimento coletivo. Pensar na estratégia para a construção das composições da cena, o corpo, o espaço, a sonorização do espetáculo exige estudo detalhado de cada elemento: figurinos, cenários criados em parceria, bem como a dramaturgia que só é finalizada depois do espetáculo pronto.

O processo colaborativo, portanto, prevê não apenas um novo dramaturgo, com um estatuto de precariedade e provisoriedade igual ao dos outros criadores da cena, mas também um novo ator e um novo diretor, capazes de perceber o texto em toda a sua efemeridade, de ver o dramaturgo como um parceiro da cena em construção, pari passu com a criação dos intérpretes e do espetáculo. A palavra, os diálogos, as rubricas ou os roteiros de ação deixam de ser “inimigos” da cena – tal como poderia parecer num “teatro do encenador” ou num “teatro da imagem” – para se tornarem elementos úteis e tensionadores do processo criativo. (ARAÚJO, 2006, p. 130).

Cercado por influências do meio em que todos estavam inseridos, saindo gradativamente do campo das ideias e experimentações, para a manifestação concreta da obra teatral. Os espetáculos por mais que tenham estreado, depois de incansáveis salas de ensaio, ainda modificam-se, imersos sempre em transformações recíprocas—espetáculo vs público— em um ciclo sem fim. Esse é o fazer teatral da Cia Yoko de Teatro.

Muito além de vivenciar papéis, os intérpretes e o grupo precisam refletir, com o processo. Assim, venho tendo oportunidade de ousar cenicamente, me propondo ao aprendizado contínuo, instruindo os atores. Muitas ideias surgem durante os processos, associá-las ao trabalho de forma metodológica, compreendendo o que realmente era interessante àquela pesquisa/ montagens. Sobre esses processos, bem como, sobre a

importância da unidade cênica, do coletivo, do trabalho em equipe, direcionarei o próximo capítulo a essa análise minuciosa, utilizando-me de três espetáculos da Cia. Yoko de Teatro: *A Flor e o Sol*, *Mulier e Eu Rondei e vou Rondar* para apresentar minha prática enquanto encenador e as metodologias utilizadas em cada um desses espetáculos no processo criativo diante do que a academia, através da Licenciatura em Teatro-URCA, viera a somar com o meu fazer artístico cênico.

### **CAPÍTULO 3**

#### **O ENCENADOR PEDAGOGO E OS PROCESSOS CRIATIVOS DA CIA. YOKO DE TEATRO: *A FLOR E O SOL, MULIER E EU RONDEI E VOU RONDAR.***

A criação, ou melhor, os processos de criação, sempre tiveram grande importância nas montagens da Cia. Yoko. O desenvolvimento pedagógico na condução cênica sempre esteve presente, uma vez que procuramos traçar um paralelo dele com o colaborativo criativo, pois entendemos que juntos enfatizam a pesquisa cênica para relevância do trabalho artístico teatral.

Compreendo que pedagogia teatral vai bem além do conceito de ensinar e aprender teatro, uma vez que o teatro é efêmero. Cabe ao encenador pedagogo estabelecer práticas e procedimentos teatrais de modo geral, a fim de proporcionar processos eficientes na construção cênica. O agregar de ideias, a necessidade de buscar, pesquisar, esboçar caminhos para a compreensão do elemento teatral, orientar um processo que muitas vezes é mais importante do que o produto, estão presentes na condução das montagens da companhia.

Mais adiante poderemos notar a presença do encenador pedagogo nos trabalhos da Yoko. As metodologias que buscam a produtividade, entendendo que sendo produtivo é possível tornar-se mais criativo. Quanto mais se estimula uma produção criativa, lançando estratégias impulsionadoras que possibilitem o coletivo a pensar, despertando-o à reflexão crítica, existirá uma intenção didática de caráter educativo. É essa finalidade didático-pedagógico, que nos move na procura de um fazer teatral de cunho educativo, social e cultural.

Estabelecemos a cada novo processo de criação, uma metodologia em que o encenador no papel pedagógico compreende as necessidades para se alcançar um dado objetivo, e assim, procura desenvolver procedimentos os quais estejam relacionados ao que se deseja realizar. Em suma, seria a sensibilidade de lançar estratégias distintas a cada produção, de acordo com

a individualidade de cada processo. O encenador pedagogo precisa atentar às necessidades cênicas que irão surgindo, de modo a dialogar com possíveis dificuldades apresentadas pelo coletivo, direcionando-os às soluções coerentes, reflexivas e responsáveis.

Sendo assim, o desenvolvimento do encenador pedagogo dentro da Cia. Yoko de Teatro, dar-se, como sugere Paulo Freire: partindo do conceito de grupo, possibilitando novos pontos de vista e métodos, acreditando que é na troca de conhecimentos que se constrói o aprendizado (FREIRE, 2005).



**Figura 4- Foto Andecieli Martins: processo criativo/ exercícios em sala de ensaio, cena: estupro, do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro.**

Nesses processos jogos corporais coletivos, como podemos analisar na figura acima, o encenador e os atores estabelecem uma unidade. Mesmo trabalhando os jogos numa perspectiva de que o encenador conduz, há uma mutualidade. A troca relaciona-se ao processo pedagógico de aprendizagem.

Como encenador, busco no trabalho coletivo os meios para consolidar uma montagem, sistematizando e estabelecendo metodologias de criação para processo cênico, de modo que aja o aprendizado dialogando e refletindo com o artístico, dentro de um contexto histórico e social no qual estamos inseridos.

Sobre a capacidade de refletir o percurso, Stanislavski comenta:

Meu sistema é resultado de uma vida de buscas. (...) Ao longo de muitas tentativas, tentei desenvolver um método de trabalho para os atores que lhes desse condições de criar a imagem de um personagem, infundir-lhe a vida de um espírito humano e, por meios naturais, personificá-lo em cena com arte e beleza. (1997, p. 133-134)

Constantemente procuramos desenvolver métodos que facilitem o trabalho do encenador na companhia, procurando vinculá-lo a questões pedagógicas que temos como imprescindíveis no processo de encenação teatral. Como encenador pedagogo procuro dar ênfase ao trabalho coletivo desenvolvido na Yoko, buscando equilíbrio, compreendendo dificuldades, criando estratégias para supera-las, considerando que a unidade do coletivo é fundamental na relação do processo com a pedagogia.

### 3.1 *A Flor e o Sol*<sup>29</sup>

Em 2009, como que numa espécie de resposta às inquietações da visualidade dos espetáculos os quais eu vinha participando em outras companhias, lanço-me o desafio de montar o espetáculo infantil *A Flor e o Sol* de Cícero Belmar<sup>30</sup>. A Cia. Yoko de Teatro havia sido fundada três anos antes e até então só desenvolvera espetáculos de temática adulta, sempre na perspectiva do teatro colaborativo. Era a primeira vez que nos debruçaríamos sobre um texto teatral, como alicerce principal da encenação.

Esta montagem poderia ser apenas mais uma peça infantil no cenário cultural da região do Cariri Cearense, mas eu precisava, através dessa encenação, resolver minhas ânsias e provar, principalmente para mim mesmo, que partindo de um texto com estruturas fixas dramáticas, e mais ainda, mesmo se tratando de uma temática infantil, se fazia de extrema necessidade o experimentar, o explorar das possibilidades que o texto nos apresentava. Tais possibilidades voltadas para a criação, espontaneidade, referenciando os argumentos e processos utilizados, (re)significando metodologias de trabalho com o intuito de contribuir para o crescimento e o fortalecimento de uma poética.

Inicialmente entrei em contato com o autor do texto solicitando a liberação dos direitos autorais da peça, enfatizando a minha vontade de encenar o texto escolhido, por se tratar de um texto que eu já havia apreciado em outra montagem e muito dialogava com o que eu estava disposto a pesquisar naquele momento. Via na dramaturgia de *A Flor e o Sol*, a

<sup>29</sup> Espetáculo da Cia. Yoko de Teatro, estreado na cidade do Crato-CE no ano de 2009. Teve temporada de um ano no circuito teatral caririense, compondo a agenda do Centro Cultural Banco do Nordeste Cariri.

<sup>30</sup> *Cícero Belmar* é jornalista e escritor, autor de romances, contos, biografias e peças de teatro. Natural de Bodocó-PE.

possibilidade de trabalhar com um texto dramático, e colocar em prática experimentações visuais, respondendo inquietações que havia trilhado ao longo da minha prática como ator nas companhias que trabalhei. Além disso, atribuir à montagem novos conhecimentos, direcionando-a mais ainda ao pedagógico, uma vez que o espetáculo marca o início da minha vida acadêmica no Curso de Licenciatura em Teatro-URCA.

Convidei alguns atores que faziam parte do meio artístico em que eu estava inserido e de alguma forma mantínhamos questionamentos parecidos relacionados ao fazer teatral, para juntos desenvolvermos essa montagem na Cia. Yoko de Teatro.

Enquanto diretor, já no primeiro encontro, direcionei o processo, pedindo que os integrantes, muitos deles tendo conhecimento do texto a ser montado, compreendessem aquela construção que partiria de um texto dramático, sendo distinto das montagens que nos era comum participar. Mesmo amparado no texto, desejava uma montagem desafiadora, em que a criação cênica se desse a partir do experimentar, do explorar coletivo de possibilidades que o texto possibilitava, não deixando apenas a criação sob a ótica do diretor, compreendendo assim que a dramaturgia nos apresenta vastos caminhos para montar uma cena, indo além do apenas decorar o texto sem refleti-lo.

*A Flor e o Sol* é uma fábula ambientada em um quintal muito bonito e cheio de flores, onde nasce uma linda flor chamada girassol. Este nome, que ela mesma escolheu, se deu por conta da paixão que a flor tinha pelo Sol. Todas as manhãs, ao nascente, a flor se derretia de amor pelo astro Rei. E, toda vez que o Sol se movimentava, as pétalas da flor também se moviam. Questões como a preservação da fauna e da flora, as relações humanas, transformações pessoais e sociais, desafios, encontros e desencontros, eram presentes no texto e serviriam como suporte para minha pesquisa, em que o processo criativo relacionava-se diretamente com o contexto social no qual estávamos inseridos, estabelecendo assim um processo pedagógico conduzido pelo encenador.

No início do trabalho, já me era claro quais as personagens que cada um dos atores convidados para o processo iria interpretar, sendo assim, logo designei cada papel aos seus respectivos intérpretes. Posso ter me deixado influenciar pelo físico, pelas habilidades, ou seja, pelo perfil dos atores, mas desejava realizar uma montagem em que as possibilidades de criação dos intérpretes fossem potencializadas e que estes pudessem ser provocados, alcançando a reflexão dos discursos produzidos para cena, pela cena. Decodificando cada frase contida no texto, bem como suas entrelinhas, na expectativa de alcançar uma postura reflexiva, uma clareza comunicativa voltada para a encenação como pedagogia.

Começando a tarefa, informei aos atores que passaríamos muitos encontros nos detendo ao trabalho, sem utilizarmos do texto, que só após questões como o corpo, a voz, visualidade do espetáculo (cenários, figurinos, maquiagens, sonoplastia, adereços e iluminação), tomassem formas, era que o texto seria incrementado no processo.

O processo de montagem durou quatro meses até sua estreia. E nele, as ações corporais através dos jogos teatrais tornaram-se um dos principais caminhos do processo de criação na investigação de possibilidades físicas para o espetáculo. O objetivo por meio da utilização dos jogos era desenvolver uma consciência criativa, desvendando e ampliando possibilidades de composição da personagem, partindo de impulsos que eram conduzidos pelo encenador.

Como encenador pedagogo criava metodologias em que as experiências e visões de mundo, bem como, memórias e o contexto que nos rodeava fossem considerados na criação, juntamente com o ambiente proporcionado pelo texto. Detínhamos inicialmente na criação de partituras e movimentações cênicas que explorariam o espaço, criando subsídios para composição deste, originando o cenário.

Em um dos jogos, pedi que os atores individualmente caminhassem no espaço da sala de ensaio procurando identificar e expressar situações possíveis nas quais seus personagens poderiam passar no ambiente em que estavam inseridos. Era sabível que o espetáculo passava-se num jardim bonito e cheio de flores, o que me chamou atenção foi o fato que na maioria das criações dos intérpretes, as personagens se colocavam em relação a esse jardim de um modo que sobressaíssem sobre ele, menos a atriz que interpretava a lagarta, na qual passara todo o exercício tendo o jardim como um mundo particular, ou seja, tudo era gigante em relação a pequena lagarta. A grama era na verdade uma floresta sob a ótica do animal.

Nessa perspectiva construímos o nosso cenário e a partir deste as demais visualidades:



**Figura 5- Rascunho de Criação Cenográfica do Espetáculo “A Flor e o Sol” (2009). Cia. Yoko de Teatro.**

Como nos explica Patrice Pavis em *A análise dos espetáculos*:

Para se ter a experiência estética de um espetáculo de circo, de uma performance ou simplesmente de uma encenação que usa muitos materiais, é preciso se deixar impressionar por sua materialidade, não procurar lhes atribuir sentido. (2003,p.15)

A cada novo ensaio, a cada novos jogos, possibilidades de figurinos, de maquiagens, de cenários e de iluminação eram concebidas para as cenas. Percebia assim quão grandioso era um processo de criação, e quão importante se dava desenvolver metodologias pedagógicas na montagem teatral.



**Figura 6- Foto de Yarley Lima: Brisa (Carla Hemanuela) e Lagarta (Simony Vieira) conversam no quintal e são observadas pelo Beija-flor. Espetáculo “A Flor e o Sol” (2009), onde podemos perceber a criação transposta do croqui para a cena.**



**Figura 7-** Foto de Yarley Lima: Flor (Faena Jorge) repreendendo a Lagarta (Simony Vieira) por suas fofocas. Espetáculo “A Flor e o Sol” (2009), onde podemos perceber a criação transposta do croqui para a cena.

### 3.2 *Mulier*

Esse trabalho cênico surgiu a partir de questionamentos próprios sobre a problemática da violência doméstica contra mulheres, com o objetivo de tentar entender o motivo que leva um indivíduo a violentar um outro ser humano. Encontramos em Fayga Ostrower, possivelmente a resposta para essa inquietação que nortearia o processo criativo desse espetáculo, acreditando/ tentando compreender o sentimento humano:

O homem será um ser consciente e sensível em qualquer contexto cultural. Quer dizer, a consciência e a sensibilidade das pessoas fazem parte de uma herança biológica, são qualidades comportamentais inatas ao passo que a cultura representa o desenvolvimento social do homem; configura as formas de convívio entre as pessoas. (OSTROWER , 2007, p.11)

A pesquisa do contexto histórico feminino, as conquistas sociais e econômicas das mulheres e a violência doméstica nortearam o processo dramatúrgico do espetáculo. Um longo caminho até a estreia do espetáculo, cercado pelos questionamentos de ciúmes, paixões, amores, poder, culpa, preconceitos, maternidade, viuvez, divórcio, traições, desejos, dentre diversas outras questões que circundam o universo feminino.

Utilizamos nesse trabalho um recurso chamado “aterramento”. Uma nomenclatura inventada para designar aquilo que eu, enquanto encenador, estimulava nas interpretas para dá forma a dramaturgia que se construía de modo colaborativo. Nesse processo criativo precisava ser estabelecida uma densidade cênica, onde estados emocionais gerassem cenas. Aterrorizar o movimento correspondia à ideia de provocar uma atmosfera pesada, enraizada, onde os sentimentos variassem entre angústia, sofrimento, decepção e entre outros tipos que causam um estado de inferioridade.

[...] reconhecer a existência de procedimentos que adquirem sentidos somente a partir de necessidades que estão relacionadas a cada processo de investigação. [...] por exemplo, a de conquistar e manter uma expressividade “viva”, a de captar o imperceptível...[...] não vemos uma estratégia estabelecida de aplicação de técnicas, mas uma prática de procedimentos diferenciados em cada espetáculo, que podem estar presente também internamente em cada espetáculo. (BONFITTO, 2007, p. 124)

No decorrer do processo investigativo de pesquisa para a encenação pude perceber juntamente com as interpretas: Andecieli Martins, Arlet Almeida e Sandra Araújo, a partir de investigações do cotidiano, de memórias, de questionamentos acerca da temática, que a compreensão da busca e conquistas dos direitos das mulheres, ainda são objetivos de uma minoria. Os fatores ligados ao preconceito, submissão e aceitação da grande maioria, estão vinculados aos padrões tradicionais impostos pela sociedade. Os casos de violência doméstica são silenciados pelo medo e/ou por autodenominarem-se seres inferiores aos homens.

As improvisações, os laboratórios, as entrevistas, as memórias vividas, sugeridas ou adquiridas, proporcionaram um trabalho denso, de entrega das intérpretes a fim de, proporcionar melhor esclarecimento a sociedade, do real papel da mulher, bem como a valorização de seus direitos e o colocar-se enquanto detentora de sua condição feminina.

Por fim, tudo respirava em uma organicidade inacreditável, a poética feminina no embalo dos maleáveis figurinos das atrizes em cores mórbidas representando a submissão feminina ao ser masculino, mas moldáveis por serem em essência mulheres, capazes de adaptarem-se a quaisquer situações. Mulher igual a água, maleável e moldável a todo tipo de recipiente. Tudo isso em um palco nu, aberto a todo tipo de reação das interpretas e plateia, capaz de ambientar as mais diversas emoções trazidas ao jogo cênico, colocando a realidade da mulher: guerreira, violentada, lutadora, nordestina na luta por seus direitos e deveres, a constante e incansável luta pela igualdade de gêneros.

Com os avanços dos ensaios, já se era possível trabalhar com as referências que as intérpretes haviam se inspirado, além do texto que já tomava forma definida, sempre nessa construção colaborativa. Os avanços só nos eram possíveis por que costumávamos registrar o que desenvolvíamos em cada encontro, de modo que no ensaio seguinte, pudéssemos revisar esses resultados e dar prosseguimento à criação.

Por fim, as cenas foram construídas de modo a ironizar o preconceito. Questões que uma cultura machista crítica, são evidenciadas no espetáculo. Falamos de prazer, dores, orgasmos, corpo feminino e as belezas de sua forma, além da luta pela igualdade da mulher. Através do processo pedagógico do encenador, conseguimos trazer para a cena uma transposição do que acontece na realidade.



**Figura 8- Foto Gessy Maia: Da esquerda para a direita, a atriz Andecieli Martins seguida de Arlet Almeida e Sandra Araújo em Cena “Prazer Homoafetivo” do espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.**



**Figura 9- Foto Gessy Maia: As atrizes Andecieli Martins, Arlet Almeida e Sandra Araújo recebem o público na entrada do espetáculo “Mulier” (2011). A cena simboliza uma reflexão as mulheres vítimas de violência doméstica. Estão expostas nas paredes algumas fotos de mulheres agredidas, além de cruzes espalhadas pelo chão dando ideia de cemitério. Cia. Yoko de Teatro.**

### **3.3 *Eu Rondei e vou Rondar*<sup>31</sup>.**

O espetáculo *Eu Rondei e vou Rondar* corresponde a uma encenação de suma importância para a Cia. Yoko de Teatro como coletivo e para mim numa visão de encenador, pois trata-se de um divisor de águas. É justamente esse processo, não diminuindo a importância dos anteriores citados nesse trabalho, que me realizo profissionalmente enquanto encenador pedagogo.

Nos espetáculos *A Flor e o Sol* e *Mulier* muitos direcionamentos foram dados de forma intuitiva, levando em consideração as experiências e a (re) significação de estratégias uma vez vivenciadas. O fato é que nessa montagem do *Eu Rondei e vou Rondar* a pesquisa se faz mais presente, bem como, o real entendimento do que ela representa ao fazer teatral.

<sup>31</sup> O espetáculo *Eu Rondei e Vou Rondar* integrou o I Evoé- Festival de Espetáculos Teatrais de Exu-PE, em Maio de 2015, onde fora indicado a sete categorias e premiado nas categorias de Melhor Sonoplastia, Melhor Iluminação, Melhor Ator Coadjuvante e Ator Revelação; foi apresentado na Mostra de Espetáculos Trupe em Ação II da Trupe dos Pensantes – Crato/CE no ano de 2016; além de realizar uma temporada também na cidade de Crato/CE entre os anos de 2015 e 2016.

Havendo eu concluído a Licenciatura em Teatro-URCA, aproprio-me dos conhecimentos teóricos e práticos do curso, além das metodologias dos docentes como experiências para o meu trabalho de encenador pedagogo dentro da Cia. Yoko de Teatro. Neste momento, o papel da pedagogia teatral já me é mais claro e melhor compreendido, e a partir desse entendimento, a necessidade de se trabalhar num exercício dialético entre as montagens da companhia e os conhecimentos do público, instigando uma troca.

No espetáculo *Eu Rondei e vou Rondar* a personagem principal é embalada por sonhos, cercada de angústias e aflições, envolta de sentimentos como solidão, tristeza e rejeição. A peça demonstra o cotidiano, a mistura da vida pessoal com outra utópica. As variadas relações de encontros e desencontros, alegrias, tristezas, ficção e realidade, ambientadas pelo brilho da noite, das plumas e paetês, fazendo alusão ao glamour dos artistas que vivem de animar plateias em casas noturnas. O homossexual e sua desconstrução, a convivência homosocial e homoafetiva, o sagrado e o profano. O vislumbrar de possíveis horizontes aos que são por muitos marginalizados, mas detentores de vida, digna.

Para melhor compreender esse processo e esse espetáculo, se faz necessário relatar que a montagem do mesmo se deu num processo muito lento, correspondendo ser o *Eu Rondei e vou Rondar* a montagem que mais levou tempo para ser erguida. Atualmente integram a Cia. Yoko de Teatro, 10 (dez) colaboradores, 40% deles estão diretamente envolvidos com questões ligadas aos movimentos de gêneros, por serem travestis.

Nos nossos encontros semanais, mesmo não estando desenvolvendo nenhum trabalho, costumamos exercitar o corpo, a voz, improvisações, jogos, estabelecendo possibilidades de criação e quem sabe assim vir a surgir algo plausível que possa dar início a um processo de montagem de espetáculo. Foi o que aconteceu com o espetáculo em foco. Diante desses encontros, trabalhamos em um dado momento com “memória das emoções” e “forças motivas interiores” (STANISLAVSKI, 2010), foi aí que situações individuais vieram à tona de tal forma que envolvera todo o coletivo.

Um dos nossos atores, trouxe através dos exercícios, situações que ele sofria no dia a dia pela orientação sexual que possuía. Essas situações eram chocantes de modo que posteriormente aos exercícios, o grupo decidiu dialogar sobre essa condição no contexto em que vivemos, de como a sociedade lida com a homofobia, o preconceito de gênero. Decidimos assim, montar o espetáculo no qual tivesse essa discussão de gênero.

Esse tipo de memória, que faz com que você reviva as sensações que teve outrora [...] é o que chamamos de memória das emoções ou memória afetiva. Do mesmo modo que sua memória visual pode reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, pessoa ou lugar esquecido, assim também a sua memória afetiva pode evocar sentimentos que você já experimentou. [...] Algumas vezes as emoções tem a mesma pujança de sempre, às vezes são mais fracas, às vezes os mesmos sentimentos retornam, mas sobre aspecto um pouco diverso. (STANISLAVSKI, 2005, p.207)

O trabalho tomava forma e fomos percebendo que o processo criativo estava sempre sendo desenvolvido, tendo a sonoridade como instrumento da/para criação. Nada causava estranheza, uma vez que o universo que estávamos trabalhando (da homossexualidade, do travesti, da *drag queen* entre outros gêneros) no processo criativo era cercado de musicalidade.

Percebendo que a condução estava fruindo e que se estabelecia uma troca pertinente dos atores com os processos utilizados para criar as cenas, procurei ousar ainda mais na montagem. Pedi que pudéssemos trabalhar nas cenas, com habilidades de outras linguagens artísticas que possivelmente alguém do processo possuísse. Dessa maneira, conseguimos dialogar cenicamente com equipamentos circenses como: perna de pau e lira.

Fomos caminhando no processo, chegando num momento em que as questões pessoais de um dos atores ganhava atenção dentro da montagem. Aos poucos estávamos reproduzindo a vida através da arte, esse não era o objetivo inicial mas caminhamos para tal. Conseguimos após cerca de sete meses de processo, estreiar o espetáculo e percebemos que mesmo com a estreia muitas questões ainda não estavam resolvidas, tais como assumir que a montagem é biográfica do intérprete principal. A Licenciatura me possibilita conhecer o fazer teatro como uma arte de constante processo de modificação.

No *Eu Rondei e vou Rondar*, a dramaturgia foi criada diante das impressões e sensações estabelecidas em sala de ensaio, além de recortes de situações reais, trechos de musicas e poesias, bem como depoimentos colhidos pelo coletivo no processo de criação.

Optamos por desenvolver a ação cênica num espaço não convencional, como nos conceitua Hans- Thiers Lehmann:

[...] cuja determinação principal não é servir de suporte simbólico para um outro mundo fictício, mas ser ocupado e enfatizado como parte e continuação do espaço real do teatro (LEHMANN, 2007, p.267).

Ou ainda, seria como coloca Desgrandes, um espaço onde “o espectador se aproxima da obra vivenciando-a, para, em um segundo momento, afastar-se dela e refletir sobre ela, compreendendo-a.” (DESGRANGES, 2006, p. 29).



**Figura 10- Foto Verônica Leite: cena “Pietà”, o sagrado e o profano, a relação da religião e a homossexualidade. Espetáculo: *Eu Rondei e Vou Rondar* (2015). Cia Yoko de Teatro.**



**Figura 11- Foto Verônica Leite: a música como elemento cênico indispensável no processo criativo e no espetáculo, entendendo-a não como um elemento separado. Espetáculo: *Eu Rondei e Vou Rondar* (2015). Musico/ Interpretre- André Oliveira. Cia Yoko de Teatro.**



**Figura 12- Foto José Pedro: cena “Adeus” (Lira). As habilidades circenses do ator Rondinelle Furtado sendo utilizadas no processo. Espetáculo *Eu Rondei e Vou Rondar* (2015). Cia Yoko de Teatro.**

## CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Quando se escreve, exercitamos melhor a capacidade de fixar, revisitar, analisar e questionar o que se fora vivido. Com a organização desse trabalho pude perceber, ao mesmo tempo em que, consigo destacar minha trajetória, bem como, a reflexão dos meus caminhos percorridos, dialogando com pesquisadores o modo de agir e pensar as vias necessárias ao processo de criação teatral. Criação esta, onde se faz indispensável os processos colaborativos estabelecidos a partir de uma conexão entre os encontros com o coletivo e suas individualidades, cruzando o trajeto com o processo, ou seja, a criação só solidifica-se no encontro de todos os envolvidos e em todos os níveis, direcionados pelo encenador.

O encenador teatral procura ser esclarecido enquanto conceitos, utilizando-se das experiências do trabalho da Cia. Yoko de Teatro a fim de defender um ponto de vista em que os processos criativos estão apoiados numa ação pedagógica. Dessa maneira nos reconhecemos não apenas como artistas na construção cênica, mas também como indivíduos que encontram-se imersos numa sociedade influenciadora do processo artístico. O administrar, assim como, as metodologias utilizadas para tal, necessariamente devem ser conduzidas por aquele que compreende que, na montagem, o íntimo do ator deve ser relacionado ao processo do encenador pedagogo.

Outro fator importante é que esse trabalho nos possibilitou compreender a arte a partir da relação de troca entre os indivíduos e a sociedade, sempre dialogando entre si. Encontrar novamente os pensamentos pedagógicos dos encenadores Brecht, Peter Brook, Stanislavski, Grotowski, Meyerhold, dentre outros, fizeram-me afirmar que a minha *poética* é motivada pela relação do ser humano e suas realidades. É justamente essa questão pedagógica que dá sentido ao meu trabalho teatral, ao que nos disponibilizamos a experimentar na Cia. Yoko de Teatro, indo muito além do entretenimento e utilizando-se do fazer cênico como meio reflexivo de comunicação, político, cultural e social.

Os trabalhos da Yoko vem, ao longo de sua existência alcançando o propósito de que processo de criação relaciona-se com processo de pesquisa, é o mergulhar, o encarar desafios, o buscar, sem dissociar o percurso, da produção e do produto: a encenação.

Por fim, este Trabalho de Conclusão de Curso possibilita-nos identificar, sobretudo, que a pedagogia no qual é utilizada por um encenador, não é algo que se ensina, como vimos no que foi discorrido nessa produção acadêmica e nos pensamentos dos encenadores citados neste estudo. Desta forma, enxergamos como ponto de partida para a pedagogia teatral num processo criativo, é o próprio processo, o cotidiano, as múltiplas e possíveis relações

alcançadas no caminho, de forma árdua ou/e prazerosa, movidos pelo despertar, pelas possibilidades, pelo hibridismo na perspectiva de alternativas metodológicas ao processo de criação pedagógico sob condução do encenador.

Vejo assim que, esta pesquisa analisa os embates criativos da Cia. Yoko de Teatro e poderá ser explorada por encenadores, atores, artistas, coletivos e pesquisadores que trabalhem com a linha de pensamento aqui abordada, de modo a redescobrirem-se em seus trajetos, possibilitando amplas reflexões e compreensões da pedagogia teatral, do encenador pedagogo em seus processos artísticos.

## REFERÊNCIAS

- BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- CARREIRA, André. **Teatro de rua: (Brasil e Argentina nos anos 1960): uma paixão no asfalto**. Tradução André Carreira – São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ltda., 2007.
- DESGRANGES, Flávio. **Pedagogia do teatro: provocação e dialogismo**. São Paulo: Hucitec, 2006.
- FÉRAL, Josette. **Performance e performatividade**: In. MOSTAÇO, E., OROFINO, I., BAUMGÄRTEL, S. e COLLAÇO, V.(org.). Sobre performatividade. São Paulo: Letras Contemporâneas, 2012.
- FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 49ª. Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thiers. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- MACHADO, Maria Clara. **Teatro I: Pluft**. Rio de Janeiro: Agir, 1995.
- MÜLLER, Heiner; WEIMANN, Robert. **Gleichzeitigkeit und Repräsentation**. Ein Gespräch (1989). In Weimann, Robert & Gumbrecht, Hans-Ulrich (org.) Postmoderne – globale Differenz, Frankfurt/Main, 1991.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. Rio de Janeiro: Vozes, 2007.
- PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1998.
- SALLES, Cecilia. **Gesto inacabado: processo de criação**. 2. Ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais no livro do diretor**. Tradução de Ingrid D. Koudela. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. 27ª. Ed. Tradução por Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **Manual do ator**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

TELLES, Narciso. **Ensino do teatro: espaço e práticas**. Porto Alegre: Editora Mediação, 2008.

#### **DISSERTAÇÕES E TESES CONSULTADAS:**

MOURA, Luiz Renato Gomes. **A iluminação cênica no trabalho do ator de teatro**. 2014. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)—Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PICON-VALLIN, Béatrice. V. Meyerhold. **Le grotesque au theatre**. 1905-1926. 1987. Tese de Doutorado. Paris 3.

SANTOS, Maria Thaís Lima. **O encenador como pedagogo**. São Paulo: [s.n], 2002. Tese de Doutorado, USP.

#### **ARTIGOS E REVISTAS:**

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, v. 6, p. 127-133, 2006.

FERRACINI, Renato. **Os pais-mestres do ator criador**. ILINX-Revista do LUME, v. 1, n. 1, 2012.

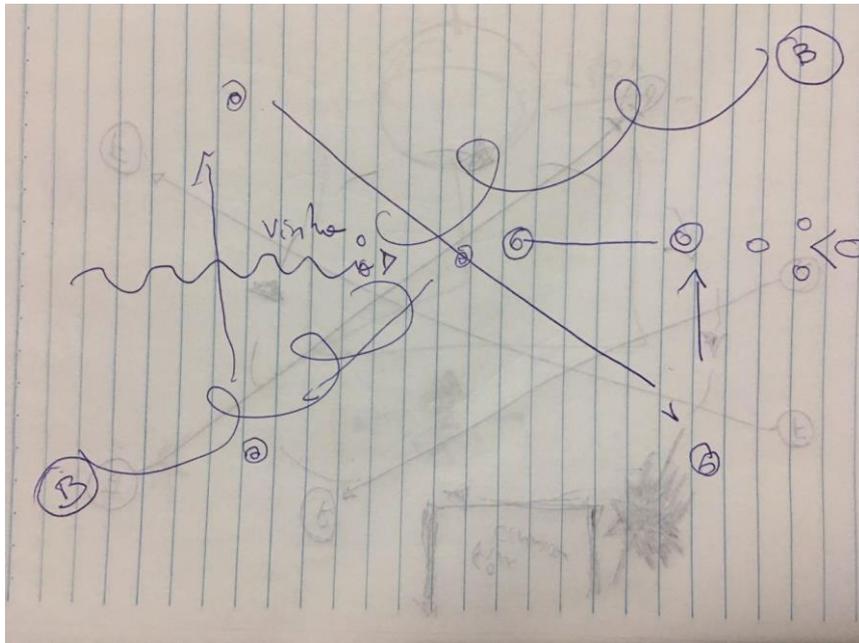
TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in rehearsal: the final years**. Tradução por C.Edwards. New York: Theatre Arts Books, S.d.

TORRES NETO, W. L. **Introdução histórica: o ensaiador, o diretor e o encenador**. Folhetim, Nº 9, Rio de Janeiro, 2001.

**ANEXOS.**

**ANEXO A- Alguns dos rascunhos dos processos de criação da Cia. Yoko de Teatro citados nesse trabalho.**

Compreendendo que o registro se faz de suma importância no processo de criação, pois neles estão as impressões do que se foi trabalhando em sala de ensaio para uma posterior memória, bem como, continuidade do trabalho de construção cênica, é que colocamos estes rastros e rabiscos em anexo, que norteiam os nossos processos, também como fator indispensável ao alicerçar da peça nessa relação pedagógica, para conhecimento do leitor, tendo como base fragmentos dos nossos cadernos de bordos, dos espetáculos analisados anteriormente.



**Figura 13- Rascunho de marcação de cena da personagem da Brisa no espetáculo “A Flor e o Sol” (2009). Cia. Yoko de Teatro.**

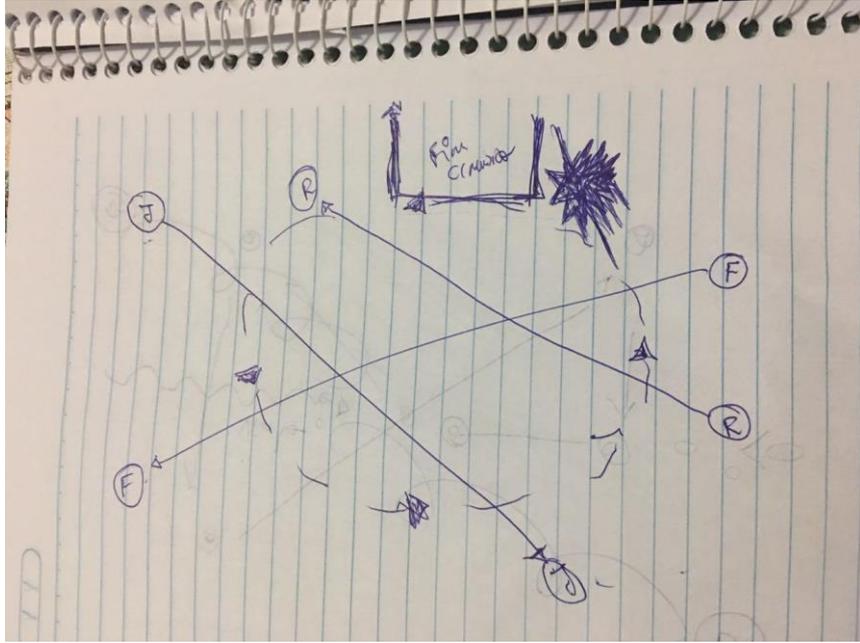


Figura 14- Rascunho de marcação de cena “A Flor e o Sol” (2009). Cia. Yoko de Teatro.

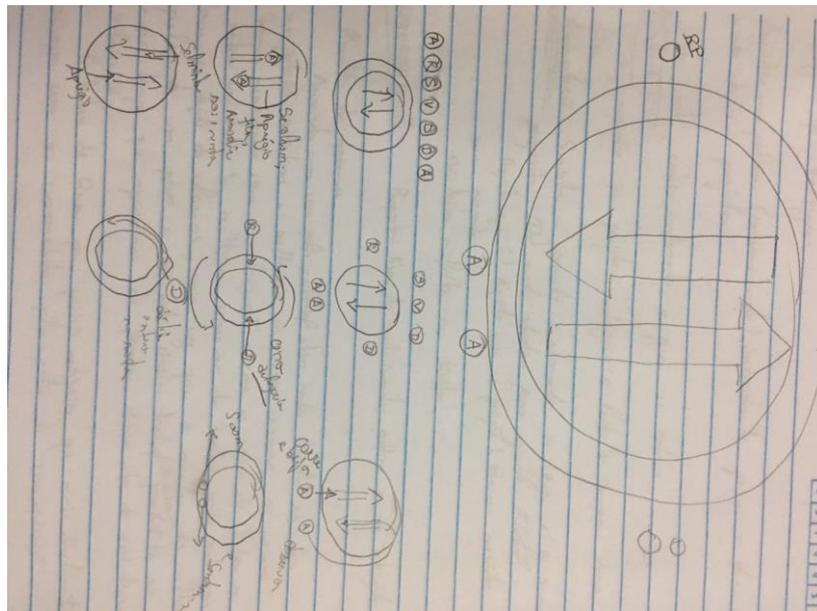


Figura 15- Rascunho de cena do processo criativo do espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.



**Figura 16- Rascunho de cena do processo criativo do espetáculo “Mulier” (2011) na visão da atriz Andecieli Martins. Cia. Yoko de Teatro.**

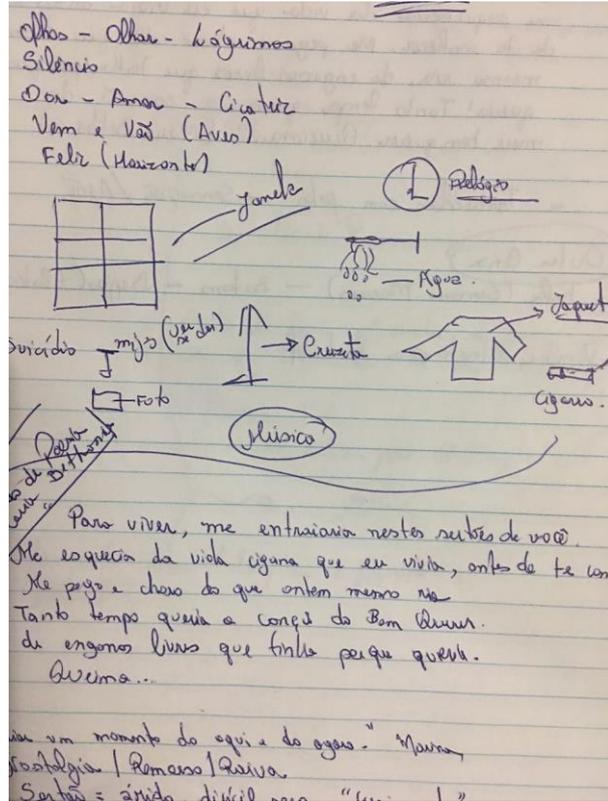


Figura 17- Registro de ensaio do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro.

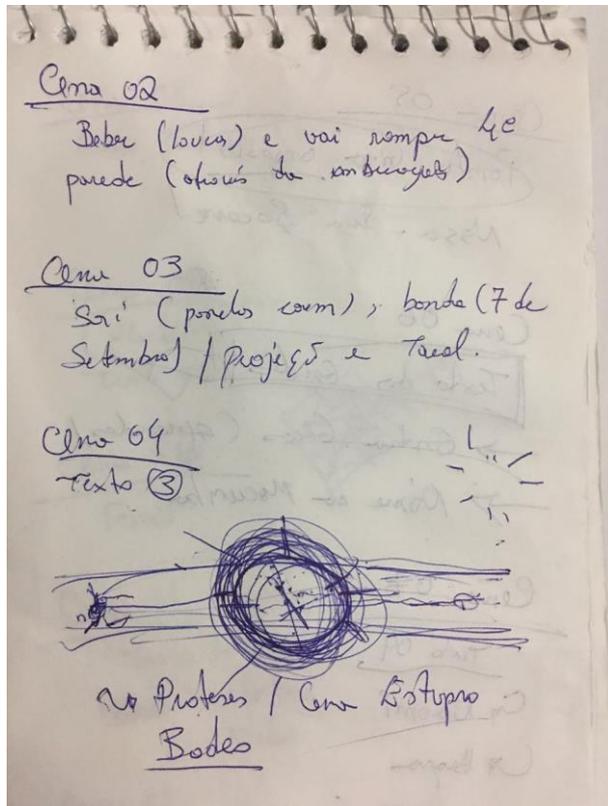


Figura 18- Rascunho de Cena do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro.

ANEXO B- Materiais de divulgação dos trabalhos citados nesse trabalho.

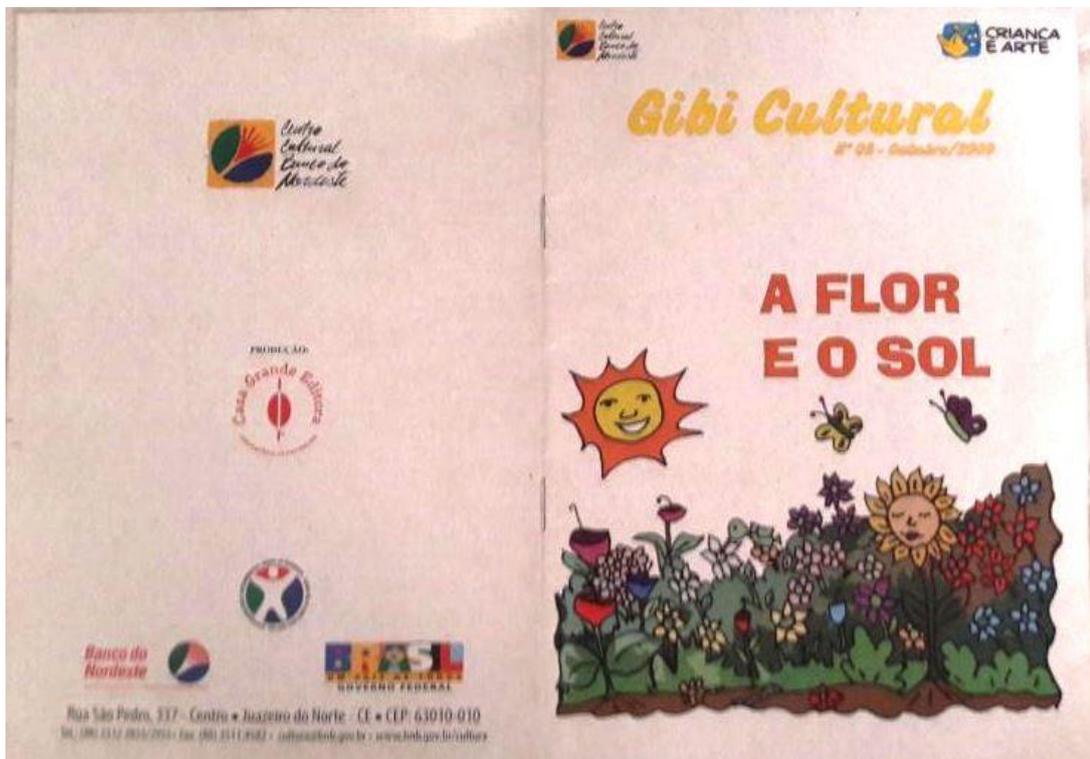


Figura 19- Parte externa do folder do Espetáculo “A Flor e o Sol” para o CCBNB- Cariri/Juazeiro do Norte-CE.

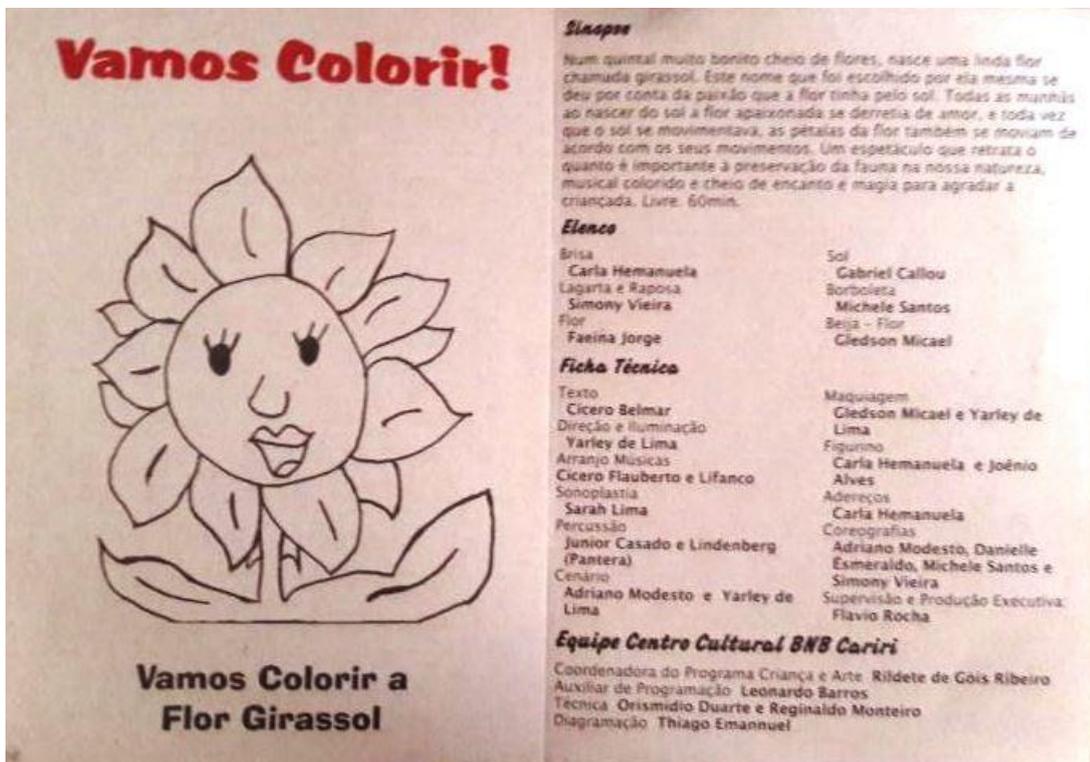


Figura 20- Parte interna do folder do Espetáculo “A Flor e o Sol” para o CCBNB- Cariri/Juazeiro do Norte-CE.

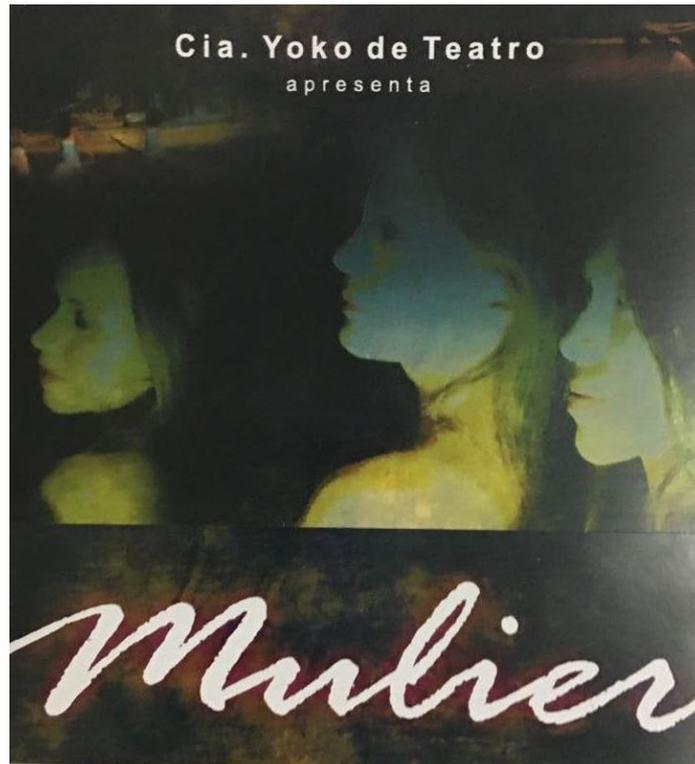


Figura 21- Parte externa/ frente do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.

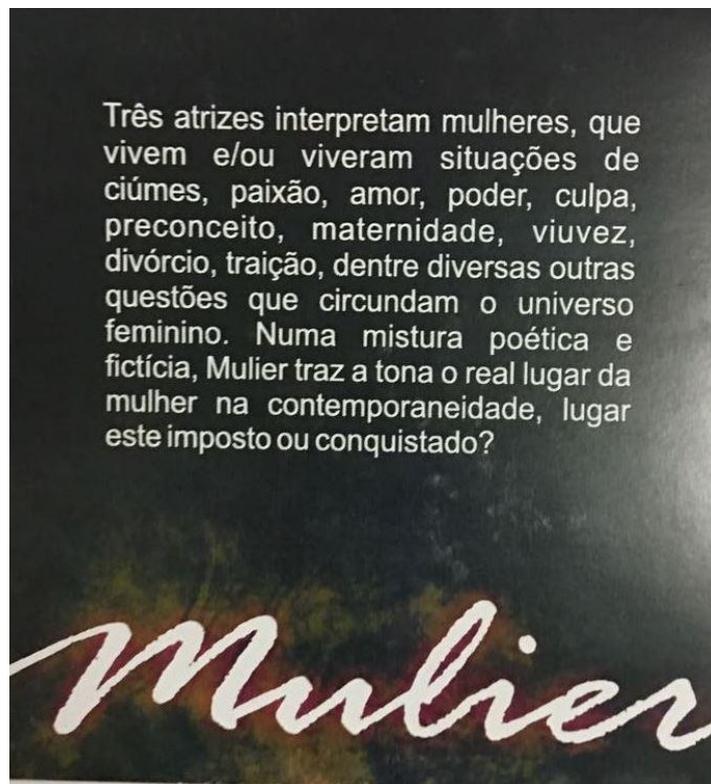


Figura 22- Parte interna/ esquerda do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.

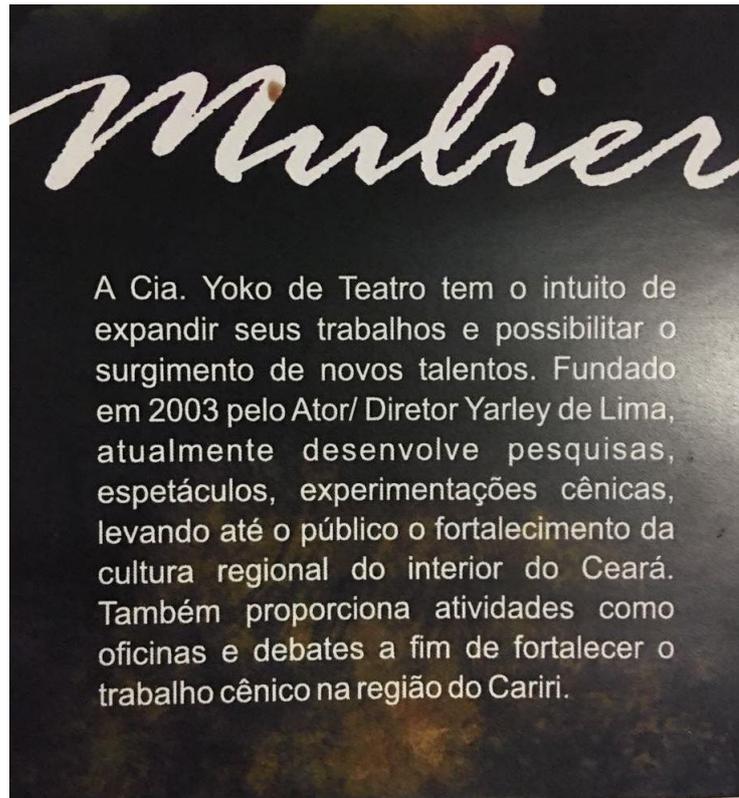


Figura 23- Parte interna/ direita do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.



Figura 24- Parte externa/ costa do folder do Espetáculo “Mulier” (2011). Cia. Yoko de Teatro.

CIA. YOKO APRESENTA

# EU RONDEI E VOU RONDAR!

**DIAS 22, 23 E 24**  
DE JANEIRO

**LOCAL: GALERIA DA RFFSA**  
EM CRATO-CE ÀS 20:00H

**INVESTIMENTO: R\$ 10,00**  
(PREÇO ÚNICO)

**INDICAÇÃO: 16 ANOS**

**APOIO:**



PREFEITURA DO  
**CRATO**

SECRETARIA  
DE CULTURA

**PARCERIA:**

WAGNER OLIVEIRA  
FOTOGRAFIAS



Figura 25- Cartaz do espetáculo “Eu Rondei e Vou Rondar” (2015). Cia. Yoko de Teatro. Arte e fotografia de Wagner Oliveira.