

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA – UFU
INSTITUTO DE ARTES – IARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO EM ARTES CÊNICAS

FLÁVIA CARVALHO ARVELOS

**PROCESSO COLABORATIVO NO INTERIOR DE MINAS GERAIS:
DIÁLOGOS ENTRE A CRIAÇÃO E SEU CONTEXTO**

UBERLÂNDIA

2024

FLÁVIA CARVALHO ARVELOS

**PROCESSO COLABORATIVO NO INTERIOR DE MINAS GERAIS:
DIÁLOGOS ENTRE A CRIAÇÃO E SEU CONTEXTO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Artes Cênicas/Mestrado do Instituto de Artes (IARTE), da Universidade Federal de Uberlândia, como exigência para obter o título de Mestre em Artes Cênicas.

Área de concentração: Artes Cênicas

Linha de pesquisa: Estudos em Artes Cênicas:
poéticas e linguagens da cena

Orientadora: Profa. Dra. Ana Elvira Wuo

UBERLÂNDIA

2024

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) Sistema de
Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

A795P Arvelos, Flávia Carvalho, 1994-

2024 Processo colaborativo no interior de Minas Gerais [recurso eletrônico] : diálogos entre a criação e seu contexto / Flávia Carvalho Arvelos. - 2024.

Orientadora: Ana Elvira Wuo.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas.

Modo de acesso: Internet.

Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.di.2024.5125> Inclui
bibliografia.

Inclui ilustrações.

1. Artes Cênicas. I. Wuo, Ana Elvira, 1964-, (Orient.). II. Universidade
Federal de Uberlândia. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. III.
Título.

CDU: 792



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1V - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP
38400-902

Telefone: (34) 3239-4522 - ppgac@iarte.ufu.br - www.iarte.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Artes Cênicas				
Defesa de:	Dissertação de Mestrado Acadêmico				
Data:	12 de Julho de 2024	Hora de início:	9:02hs	Hora de encerramento:	10:40hs
Matrícula do Discente:	12212ARC009				
Nome do Discente:	FLÁVIA CARVALHO ARVELOS				
Título do Trabalho:	PROCESSO COLABORATIVO NO INTERIOR DE MINAS GERAIS: DIÁLOGOS ENTRE A CRIAÇÃO E SEU CONTEXTO				
Área de concentração:	Artes Cênicas				
Linha de pesquisa:	Estudos em Artes Cênicas: poéticas e linguagens da cena				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	COMICIDADE E CRIAÇÃO EM CONTEXTOS DIFERENCIADOS DE FORMAÇÃO DO ARTISTA DA CENA				

Reuniu-se através de plataforma virtual a Banca Examinadora, designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, assim composta: Professores Doutores: Stela Regina Fischer (UNESPAR), Luiz Humberto Martins Arantes (PPGAC/UFU) e Ana Elvira Wuo (PPGAC/UFU), orientador(a) do(a) candidato(a).

Iniciando os trabalhos o(a) presidente da mesa, Dr(a). Ana Elvira Wuo, apresentou a Comissão Examinadora e o candidato(a), agradeceu a presença do público, e concedeu ao Discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação do Discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir o senhor(a) presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos(às) examinadores(as), que passaram a arguir o(a) candidato(a). Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando o(a) candidato(a):

Aprovado(a).

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que após lida e achada conforme foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Ana Elvira Wuo, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/07/2024, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Luiz Humberto Martins Arantes, Professor(a) do Magistério Superior**, em 12/07/2024, às 10:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5520415** e o código CRC **3B87D97F**.

RESUMO

A presente investigação tem como objetivo principal sistematizar uma metodologia de trabalho para o processo de criação de um espetáculo teatral por meio do modo colaborativo com o Coletivo Recomendados, grupo situado na cidade de Patrocínio-MG, e correlacionar os aspectos do contexto à forma com que a criação ocorre. Acredita-se que a união entre o processo colaborativo e a cena teatral patrocinese possa ser um espaço de destaque para uma abrangente discussão. Habitualmente, quando nos debruçamos sobre a história do teatro brasileiro, os episódios que emergem como transformadores e importantes correspondem, em sua maioria, a produções realizadas nos grandes centros urbanos. O conceito de teatro colaborativo é recém-chegado a esse cenário da cidade de Patrocínio, talvez seja um projeto pioneiro para a região. A pesquisa em andamento é de caráter qualitativo, exploratória, considerando a prática como pesquisa (FERNANDES, 2014) (HASEMAN, 2002), a qual é a guia dos instrumentos do recolhimento e análise de dados, à medida em que o processo caminha, revela os recursos a serem utilizados. Possui base teórica metodológica apoiada no processo criativo com abordagem conceitual no trabalho colaborativo em conversação com o contexto descrito anteriormente. Os principais autores e autoras estudados: Fischer (2003), Abreu (2003), Araújo (2008), Garcia (2006), Nicolette (2002). A pergunta norteadora da pesquisa: É possível sistematizar uma metodologia para um processo de criação teatral por meio do modelo colaborativo com o Coletivo Recomendados na cidade de Patrocínio? Essa investigação possivelmente contribuirá para descentralização da pesquisa em artes cênicas, uma chance de trazer visibilidade para a atuação de artistas que não existem no mapa artístico nacional, seja ele acadêmico ou midiático, pensando diretamente no movimento teatral patrocinese, em que os artistas carecem de novas referências para que o movimento se alimente, desenvolva-se e transforme o panorama do teatro no município.

Palavras-chave: processo de criação; processo colaborativo; teatro do interior.

ABSTRACT

The main objective of this investigation is to systematize a working methodology for the process of creating a theatrical show through collaborative mode with Coletivo Recomendados, a group located in the city of Patrocínio-MG, and to correlate the aspects of the context with the way in which the creation occurs. It is believed that the union between the collaborative process and the sponsored theater scene could be a prominent space for a comprehensive discussion. Usually, when we look at the history of Brazilian theater, the episodes that emerge as transformative and important correspond mostly to productions carried out in large urban centers. The concept of collaborative theater is a recent arrival in the city of Patrocínio, perhaps a pioneering project for the region. The research in progress is of a qualitative, exploratory nature, considering practice as research (FERNANDES, 2014) (HASEMAN, 2002), which is the guide of the instruments for collecting and analyzing data as the process progresses, revealing the resources to be used. It has a theoretical methodological basis supported by the creative process with a conceptual approach in collaborative work in conversation with the context described previously. The main authors studied: Fischer (2003), Abreu (2003), Araújo (2008), Garcia (2006), Nicolette (2002). The guiding research question: Is it possible to systematize a methodology for a theatrical creation process through the collaborative model with Coletivo Recomendados in the city of Patrocínio? This investigation will possibly contribute to the decentralization of research in performing arts, a chance to bring visibility to the work of artists who do not exist on the national artistic map, be it academic or media. Thinking directly about the Patrocinese theatrical movement, in which artists lack new references for the movement to feed, develop and transform the panorama of theater in the city.

Keywords: creation process; collaborative process; indoor theater.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- FIGURA 1 – Primeira apresentação teatral da autora – 2003
- FIGURA 2 – Foto Panorâmica da cidade de Patrocínio, Minas Gerais
- FIGURA 3 – Espetáculo Não Recomendado – Coletivo Recomendados
- FIGURA 4 – Formação inicial do Coletivo Recomendados, 2017
- FIGURA 5 – Formação atual do Coletivo Recomendados, 2024
- FIGURA 6 – CEU das artes, espaço de ensaio do Coletivo Recomendados
- FIGURA 7 – Espetáculo Não Recomendado
- FIGURA 8 – Espetáculo Não Recomendado
- FIGURA 9 – Espetáculo Não Recomendado
- FIGURA 10 – Espetáculo Deusa
- FIGURA 11 – Espetáculo Deusa
- FIGURA 12 – Espetáculo Deusa
- FIGURA 13 – Ensaio do Coletivo Recomendados
- FIGURA 14 – Mapa estrutural da dramaturgia
- FIGURA 15 – Flyer de divulgação do espetáculo é SÓ teatro
- FIGURA 16 – Espetáculo é SÓ teatro
- FIGURA 17 – Espetáculo é SÓ teatro
- FIGURA 18 - Espetáculo é SÓ teatro

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
2. PROCESSOLOGIA	13
3. BREVE PANORAMA DO TEATRO PATROCINENSE	18
3.1 Estruturação do teatro patrocinense atual	21
3.2 Processos formativos e criativos	25
4. COLETIVO RECOMENDANDOS	28
4.1 Processos Anteriores - Não Recomendado e Deusa	31
4.2 Processo Colaborativo	37
5. É SÓ TEATRO	43
5.1. Princípios criativos do Recomendados	44
5.1.1. Criação em Colaboração	44
5.1.2. Temas Geradores	47
5.1.3. Exploração do pessoal	49
5.1.4. Estética	52
5.2 Fases do processo	53
5.2.1. Estudo teórico do processo colaborativo	54
5.2.2. Investigação do tema gerador	57
5.2.3. Exploração da temática	58
5.2.4. Visualizações cênicas	60
5.2.5. Estruturação da encenação e dramaturgia	63
5.2.6. Ensaios	68
5.2.7 Estreia	70
5.3. Treinamento de atores	73
5.4. Determinações do Contexto	75
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS	79
7. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	83

AGRADECIMENTOS

Após minha aprovação no mestrado, fiquei um tempo sem conseguir explicitar o significado do feito. Olhando para o Brasil e para meu lugar de origem, ser mestra é um privilégio difícil de mensurar. Reconhecendo nitidamente que sou resultado da luta dos que vieram antes e dos que correm comigo, escrevo esses agradecimentos sem a pretensão de que eles sejam demonstração suficiente de gratidão a essas pessoas que tanto contribuíram com essa trajetória.

Minha família é base e topo dessa conquista, que só foi possível devido ao esforço deles. Primeiramente, aos meus avós que infelizmente não puderam ver essa conquista se materializar, mas que colocaram preciosos tijolos para ela acontecer. Aos meus pais, Flávio e Ronilda e ao meu irmão, Arthur, não existem agradecimentos suficientes e sem encontrar adjetivações potentes o suficiente: muito obrigada por tudo. Por investirem na minha formação desde sempre, pelas renúncias feitas para ela ser possível e principalmente por nunca me negarem o direito de ser artista ou subjugarem o ofício. Ao meu marido Matheus, que sem dúvida foi meu maior suporte durante os dois anos e meio dedicados a essa jornada, minha profunda gratidão.

Agradeço imensamente a minha orientadora Ana Wuo, pelas riquíssimas contribuições. Mesmo enfrentando várias adversidades, sempre se colocou de prontidão para o que fosse preciso e além. Eu esperava encontrar na orientação um saber científico, técnico, e de fato encontrei, mas não imaginava que encontraria tamanho carinho e companheirismo. Ana é única, acreditou no trabalho desde o primeiro momento, às vezes até mais que do eu.

Aos meus amigos do Coletivo Recomendados - Eric, Geovane, Júlia, Karol, Laira, Sandy, Victor e Vitim - saibam que acredito imensamente em cada um de vocês e que essa pesquisa só aconteceu porque vocês são extremamente importantes e potentes. Espero de coração ter honrado nossa trajetória e que ela represente a força e o compromisso que compartilhamos ao longo desse caminho.

1. INTRODUÇÃO

Essa investigação se estende sobre uma superfície não explorada academicamente em momentos anteriores e possui maior coerência e importância se for pensada dentro do contexto em que opera e da voz que a registra. Cabe então uma breve correlação entre a pesquisadora e seu objeto. Essa anúncio pertence a uma mulher negra, artista de teatro, docente, fruto do sistema público de ensino e natural da cidade de Patrocínio, interior de Minas Gerais.

Eu fui teatro por um bom tempo antes de ser qualquer outra coisa, fui menina teatro. Meu pai foi quem me fez assim. Ele, preto, pobre, tem o teatro como legado e o carregava nas costas, eu ia junto, curiosa, sempre à espreita, fui reclamando meu lugar no tablado. Flávio Arvelos é seu nome, importante ser lembrando, figura mais importante na minha formação teatral e na educação artística da grande maioria dos artistas de teatro patrocínenses.

Figura 1 – Primeira apresentação teatral da autora – 2003



Fonte: acervo pessoal da autora

Posso dividir minha trajetória artísticas em três atos. Antes, durante e depois da graduação em teatro. Apesar de ter o palco como um amigo próximo desde a primeira infância, marco da minha iniciação na esfera teatral, quando ocorreu a minha primeira apresentação como integrante da Cia. Máxima de Teatro, em 2003, no espetáculo Navio Negreiro. Minhas primeiras experiências teatrais estão atreladas a essa Cia., o traquejo, as utopias iniciais, a função da arte como elemento essencial para minha vida aconteceram nesses anos (2003-2011). Paralelo ao trabalho do grupo, também sou fruto de um projeto social de descentralização da prática artística que oferecia aulas de teatro na escola, o projeto Sou+Som.

Em 2012, ingressei na graduação em teatro da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) como um grande sonho. Sim, a academia é realmente um sonho, duro, dolorido, doido, mas um universo de imenso aprendizado. As vivências proporcionadas pela universidade foram muitas, descobri outros teatros, outras artes, construí e desconstruí meu corpo, minha voz e minha perspectiva. Aprendi que ser artista é desesperador e inevitável.

Em 2017, com o diploma na mão voltei à terra do café completamente inundada pela experiência acadêmica, vibrando com todos os ensinamentos e com ânsia em aplicá-los. Mas a realidade à minha frente era absolutamente diferente a que almejava encontrar. Patrocínio é meu lugar de enunciação, interior de Minas Gerais, Alto Paranaíba, cerca de 100 mil habitantes, venerada como a capital de café. Patrocínio e Belo Horizonte parecem possuir um limbo de distância. Em meu retorno, encontrei uma cidade conservadora, que vez por outra censura os artistas, onde não há políticas públicas municipais de fomento à cultura, onde as autoridades possuem discursos abertamente misóginos, LGBTfóbicos, elitistas e racistas. Deparei-me com um teatro onde nomes que aprendi a reverenciar na academia como Brecht ou Stanislavski não fazem o menor sentido. Todos esses fatores característicos da cidade foram agravados por um momento histórico em que o fascismo e a opressão inundavam o país.

Esse choque cultural ocorreu por muitos motivos, não significa apenas que Patrocínio e Belo Horizonte diferem, apenas o distanciamento clássico entre a cidade grande e o interior. Outra peça importante para entender essa

encruzilhada era o contexto acadêmico. Viver essa discrepância de realidades deixou claro que a universidade é uma bolha, poder fazer arte nessa redoma é, infelizmente, um privilégio de poucos. Enquanto pesquisadores, é muito importante olhar para o mundo real, pensar em construir uma poética que se comunique com a sociedade que não habita o conto de fadas acadêmico.

Na cidade de Patrocínio, atuei como coordenadora de teatro na Secretaria Municipal de Cultura, como professora de teatro e docente de arte em escolas da rede pública e privada. Fazer, ser e viver teatro na terra do café não é encantador, posso garantir. É ser antagonista a tudo que a cidade planeja oferecer. Não possui consolo na moeda, no reconhecimento ou no estímulo, nada.

Dentre as ações realizadas nesse período, chamo a atenção para o trabalho do Coletivo Recomendados, que veio a se tornar meu objeto de pesquisa. O Coletivo nasceu de uma turma do projeto social em que ministrava aulas e depois seguiu caminho independente. A partir desse desmembramento, em 2017, vem criando espetáculos, tendo como base temas geradores (FREIRE, 1978). O modelo em que a criação ocorre se assemelha ao processo colaborativo, conceito a ser desdobrado, posteriormente, e esse é o ponto de encontro de todas as inquietações. O trabalho dentro do Recomendados é uma forma de unir minhas vontades como cidadã, artista e pesquisadora.

A prática do grupo se difere das demais experiências teatrais que a cidade viveu, há uma preocupação maior com a pesquisa, a estética, a preparação e a conexão da arte com o mundo ao seu redor. Quando esse trabalho começou, foram vistos alguns sinais de transição na forma de lidar com o fazer teatral no município em geral.

A experiência com o Coletivo Recomendados e a conjuntura do teatro em Patrocínio me incitaram a retornar à universidade, dez anos após o início da graduação, em uma tentativa de responder a algumas questões e principalmente lançar várias outras. Assim iniciei minha trilha no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Uberlândia (PPGAC/UFU) e, no final dessa empreitada, serei a primeira mulher artista de teatro patrocínense com o título de mestra nas artes da cena.

Minha pesquisa tem como base um processo de criação no viés colaborativo com o Recomendados e busca sistematizá-lo, procurando estabelecer um método de trabalho que guie as criações do grupo: transformar a experiência da criação em um objeto de estudo.

Solidando a escolha do tema e da teorização pertinente a ele, de acordo com uma pesquisa exploratória inicial em artigos acadêmicos, publicações feitas a partir de congressos da ABRACE, sites e google acadêmico, percebeu-se que existe uma gama de pesquisas acadêmicas destinadas a refletir sobre a criação colaborativa e que ela é extensa, porém vale ressaltar que esse conceito de teatro colaborativo é recém-chegado a esse cenário da cidade de Patrocínio, talvez seja um projeto pioneiro para a região.

Como justificativa também aponto ser a temática colaborativa, num contexto interiorano, uma novidade, que pode produzir resistência ou aderência, por parte dos artistas locais. Sendo uma característica atual predominante dos grupos locais, que para a produção de obra teatral ser realizada há que se trabalhar com a pressuposta base de uma matriz tradicional, hierarquizada, com foco texto dramático e encenação já elaborada previamente. A partir do contexto apresentado, muitas questões começaram a emergir, desenhando assim um cenário novo numa cidade em que o teatro ainda é idealizado de uma forma tradicional e padronizada.

Desta forma, quando a criação colaborativa se instaura em uma esfera nova, diferente das pontuadas anteriormente por outros pesquisadores, ela gera uma nova gama de questões, caminhos e impactos, resistências ou aderências. Portanto, a pergunta problema ou pergunta norteadora da pesquisa: É possível sistematizar uma metodologia para um processo de criação teatral por meio do modelo colaborativo com o Coletivo Recomendados na cidade de Patrocínio? Dentro da questão principal, outras perguntas entram em cena para compor essa problemática: Como ocorre um processo colaborativo dentro das especificidades que serão encontradas? De que forma ela mobiliza os artistas que estão inseridos no processo criativo e o contexto artístico ao seu redor? Qual o impacto desta pesquisa para a cidade e seus artistas? Quais as contribuições desta abordagem colaborativa e da pesquisa para o teatro do interior de Minas Gerais? Quais diálogos serão produzidos

entre o processo de criação, o espetáculo teatral e o contexto ao qual ele está inserido na cidade de Patrocínio?

Essa pesquisa é uma forma de aprofundar as investigações e refletir sobre o meu processo criativo, sistematizando a criação de espetáculos, procurando tornar cada vez mais potente para o coletivo e mais transformadora dentro do seu contexto. Fornecer vias para que a criação esteja se ampliando, tornando-se mais madura, consciente e embasada. Necessito ressignificar os teóricos, metodologias, treinamentos, a que tive acesso e tentar dar a esse contexto um impulso, modificá-lo de alguma forma, por mais mínima que seja. É preciso agregar, apresentando uma outra possibilidade no âmbito da criação – que não é melhor ou pior dos modelos que são seguidos, apenas mais uma alternativa. Além disso, unir os conhecimentos que adquiri durante minha trajetória e torná-los matéria para o meu povo.

2. PROCESSOLOGIA

Experiência, criação e processo, essas são algumas palavras-chave para pensar metodologia dessa pesquisa, também são palavras que geram certos atritos em modelos tradicionais de pesquisa acadêmica. O discurso que a universidade não comporta muitos projetos de pesquisa em artes, vem sendo entoado por várias gerações de pesquisadores. Alguns termos e caixas que os paradigmas tradicionais submetem as pesquisas, muitas vezes asfixiam propostas que extrapolam suas limitações. Como exemplo, em diversas ocasiões tive problemas em pontuar meu problema de pesquisa. Por que problema? Falo a partir da prática, de uma experiência, de pessoas, de uma vivência que não corresponde a um problema a ser solucionado. Como encaixar um processo de criação em letras e números, hipóteses e resoluções, sabendo que a práxis não se caracteriza dessa forma?

Estudar um processo é mais que procurar um resultado, uma conclusão bem delineada e definitiva. Braga (2006) explica a importância de estudar para conhecer e não explicar os processos de criação, o conhecer por si só oferece proveitos. Assim “estudo-o e conheço-o para perceber o que ele me possibilita como ser humano” (BRAGA, 2006, p. 80).

Em meio à procura por uma metodologia de pesquisa que se encaixasse em minhas objetivações, uma nova terminologia aparece como uma sugestão, eis que me encontro com a palavra processologia. A professora Doutora e orientadora dessa pesquisa Ana Wuo propõem o uso desse termo para estudo de processos criativos na pesquisa artística, dado que o termo metodologia não é capaz de apreender as singularidades desse estudo.

(...) o termo metodologia não contempla e não dá conta de elucidar o que o campo da arte tem como essência e qual o estado dos acontecimentos da práxis. Denomina-se processologia: assim como a metodologia é o estudo do método, a processologia é um termo que nos aproxima mais ao campo da criação. Assim, é o estudo dos processos utilizados numa arte ou ciência, por meio da observação dos vários processos individuais criativos dentro de um processo geral (curso, investigação, estudo, tese). (WUO, 2016, p. 42)

A adoção da processologia como referência não é um capricho de encontrar um vocábulo mais inventivo. Trata-se de sanar deficiências não solucionadas pela proposta anterior, encontrar reconhecimento. O termo consegue suprir uma demanda que antes gerava embaraços. A pesquisa em arte admitiu várias terminologias e estratégias de pesquisa oriundas de outras áreas para se encaixar nas prescrições acadêmicas, é importante fortalecer meios e modos que são oriundos de sua natureza.

O objetivo central dessa pesquisa, desde os primeiros impulsos, foi sistematizar uma metodologia de criação do Coletivo Recomendados, através da investigação de seu processo criativo e correlacionar sua forma ao contexto base. A elaboração leva em consideração todas as experiências criativas do grupo, mas se pauta prioritariamente no processo criativo que ocorreu em paralelo a minha trajetória do mestrado. A criação teve início em março de 2022 e estreia em dezembro de 2023, desta forma a pesquisa e a criação ocorreram concomitantemente. Ocupo o lugar de direção no grupo e do processo criativo em questão. Acompanham os propósitos da pesquisa os seguintes objetivos específicos:

- Esboçar princípios colaborativos para o processo e a criação de um espetáculo teatral;
- Especificar uma estrutura metodológica de apoio a partir do processo vivenciado;
- Identificar características do movimento teatral em Patrocínio/MG;
- Identificar impactos do processo vivenciado com o grupo em questão, através da realização de grupos focais e diários de bordo;
- Identificar os impactos do modelo colaborativo abordados nesta pesquisa para os artistas da cidade de Patrocínio;
- Registrar o processo de criação colaborativa em caderno de campo realizados pela pesquisadora e pelas integrantes do coletivo;
- Levantar bibliografia correspondente ao processo colaborativo no Brasil.

Como o fazer artístico é o centro, guia, caminho e chegada dessa exploração, a prática como pesquisa é a referência na estruturação da pesquisa, condutora dos instrumentos de coleta e análise de dados e do caminho reflexivo adotado. A exploração acontece a partir da prática, não sobre ela. Os caminhos

e conclusões estabelecidas são encaminhados pela experiência vivenciada na sala de ensaio, a prática é vital para a pesquisa, não um complemento “a pesquisa guiada pela prática é intrinsecamente empírica e vem à tona quando o pesquisador cria novas formas artísticas” (HASEMAN, 2015, p. 44).

Segundo Scialom e Fernandes (2022) a prática como pesquisa – PaR – começou a ser discutida no Brasil a partir de 1990 e vem ganhando cada vez mais espaço no âmbito acadêmico em diversas roupagens. Ela aponta a vivência artística como gênese da atividade reflexiva da pesquisa, a prática é o motor que dita as estratégias que serão utilizadas.

A mesma paisagem é encontrada nesse trabalho. O processo foi requerendo métodos e modos diversos durante sua execução, não havia como enxergar todas as ferramentas a serem utilizadas previamente, elas foram sendo reveladas com o andamento da criação. A prática como pesquisa não exclui nenhum método (Fernandes, 2014), se alimenta das possibilidades, tem caráter processual, endossando a própria fluidez, efemeridade e sobressaltos do fazer teatral. Na composição do texto sobre a prática o ponto norteador é a própria prática e não normatizações.

Isso não quer dizer que esses pesquisadores trabalham sem maiores agendas ou aspirações emancipatórias, mas eles evitam as limitações das correções de pequenos problemas e das exigências metodológicas rígidas no primeiro momento de um projeto. (HASEMAN, 2015, p. 44)

Tendo sempre à vista os objetivos da pesquisa e, ao mesmo tempo deixando que o processo revelasse suas demandas, as fontes de dados foram sendo utilizadas conforme a etapa que a escrita e a prática se encontravam. Primeiramente, gerando a base do processo criativo, a bibliografia sobre processos colaborativos no Brasil foi importante alicerce e gatilho para as atitudes subsequentes, seja na sala de ensaio, na escrita ou nas disciplinas do mestrado. Nomes como Araújo (2011), Fischer (2003), Garcia (2008), Nicolette (2002), Abreu (2003) são as principais referências. O que se manifesta na bibliografia não se trata estritamente de uma teorização, é uma força motriz provocadora. O pensar e o fazer são indissociáveis.

Na condição de elaborar uma paisagem para o teatro patrocinese e ponderar sobre as características do fazer teatral no interior, além de uma bibliografia base, foram analisados fotos, vídeos, áudios e matérias de jornais. Muito da minha trajetória foi levada em consideração na arquitetura desse ambiente, a observação e, ao mesmo tempo a atuação direta no contexto descrito.

No que tange ao processo criativo, ponto principal da pesquisa, a fonte primária foi um diário de bordo desenvolvido por mim durante o processo de criação. Esse instrumento chave é o registro mais detalhado da vivência, o que não o ausenta de imprecisões. Podendo ser nomeado como diário de bordo, caderno de artista ou caderno de direção, é possível constatar irregularidades em sua redação. Em algumas fases as anotações são mais técnicas e descritivas, em outras são mais carregadas de sensações. Existem pontos que se atém somente a concepções de cena, ideias de marcações, outros contém um registro mais complexo. Há datas de ensaio em que não há anotações.

Essa imprecisão pode ser analisada como falhas da pesquisadora. Pode ser vista também como característica do processo. Volátil, torto, inconstante, fluido, efêmero e precário. Se a prática é munida desses traços, como sua caligrafia poderia ser diferente?

Foram importantes para a produção da reflexão os frequentes grupos focais realizados com os atores e atrizes e outro diário de bordo coletivo, desenvolvido pelo grupo até a metade do processo criativo. Esses elementos fortalecem a pesquisa, pois partem da contribuição de outros agentes envolvidos na criação. É uma forma de colocar seus olhares na investigação e de confrontar suas percepções com as minhas. O pesquisador da prática como pesquisa é parcial (TELLES, 2007), estando tão imersa a tudo o que corresponde a pesquisa, essas vozes oferecem contrastes valiosos. Em resumo, essas fontes estão todas emaranhadas, a forma que elas aparecem e que são manuseadas fizeram a pesquisa se caracterizar ora como descritiva, em outros momentos explicativa e até exploratória.

A intenção de desenvolver uma pesquisa paralela a um processo criativo não parte somente de descrever essa experiência “é necessário que esses elementos e caminhos se configurem como potencialidades investigativas e não somente como relatos de experiência” (PIMENTEL, 2015, p. 90). O significado

da palavra sistematizar está relacionado a organizar elementos em um sistema. Quando me proponho a sistematizar o processo, significa metodizar essa criação, revelando de forma clara suas fases, princípios e questões disparadoras. Desta forma construo uma consciência mais apurada da minha prática, o grupo se torna mais fluente em sua poética criadora.

Nessa trajetória apresentaram-se diversas indagações em relação ao modo mais adequado de conduzir esse itinerário. É possível transpor a vivência artística em texto acadêmico? O que se perde nesse processo? A vivência é rica suficiente para isso acontecer? Como transformar o fazer artístico em conhecimento? Como ser fiel ao processo? Qual o distanciamento necessário? É possível ter algum nível de distanciamento? Como não mascarar os equívocos do processo e meus erros como artista e pesquisadora?

Reconheço que várias dessas questões são inseguranças de uma pesquisadora iniciante. Uma aprendiz que vacila ao tentar encontrar melhor caminho para sua investigação e mesmo já tendo lido argumentações que as solucionem, elas não se dispersam, são barulhentas e constantes. Ao mesmo tempo, encontro certo consolo ao reconhecer nas palavras de Antônio Araújo – minha grande referência - algumas incertezas similares.

Seria o próprio artista a pessoa mais indicada para fazer uma análise crítica de seu percurso criativo? Quanto de distanciamento ele conseguiria ter? Ou ainda, como não se tornar um refém da obra ou do ego, aproveitando-se da reflexão escrita como mais um canal da vaidade pessoal ou de legitimação da própria obra? Como não se justificar ou justificar as falhas do processo por meio de teorizações encantatórias? Como não doura a pílula nem manipular os fatos? (ARAÚJO, 2011, p. 5)

Mesmo com a ambiguidade de ser criadora e crítica, causa e consequência, acredito que é responsabilidade do artista refletir sobre sua prática em níveis mais profundos. Que pobre é um criador que não se preocupa em apurar suas ações. Na pesquisa revejo a todo tempo minha relação com a prática, tenho novas descobertas, revelações que não ocorrem na sala de ensaio. Concomitante existem achados que somente a sala de ensaio pode prover.

3. BREVE PANORAMA DO TEATRO PATROCINENSE

Habitualmente quando nos debruçamos sobre a história do teatro brasileiro, os episódios que emergem como potentes, transformadores e importantes, possuem algumas características em comum. Dentre elas o fato de corresponderem a produções realizadas nos grandes centros urbanos, em sua grande maioria, como reflete o professor pesquisador do PPGAC da UFU Luiz Humberto Martins Arantes

Quem hoje necessitar investigar e escrever sobre memória do teatro, quase sempre precisa se deslocar para os principais centros urbanos. Primeiro porque lá se encontram os centros de documentação e os acervos sobre teatro produzido e dito 'importante'; depois, também se ouve um outro forte apelo, principalmente de origem acadêmica, que insiste em reconhecer que só se faz 'teatro de qualidade' nestes locais, e que, portanto, a memória do teatro só se encontra guardada/arquivada nestes espaços. (ARANTES, 2008, p. 1)

Assim é possível reconhecer que existe uma cultura de pesquisa, valorização e mapeamento das produções artísticas realizadas em capitais ou em polos culturais. Essa atitude muitas vezes descarta o que é produzido no interior do país. Dado o reconhecimento merecido ou não, fato é que a produção artística interiorana existe e merece ser exaltada e refletida. Precisa-se entender essas criações como uma condição cultural de uma população, de uma época, em seus mais diversos níveis e sentidos.

A extensão territorial, as múltiplas camadas culturais, sociais, econômicas e políticas, não nos permitem falar do interior do Brasil de forma homogênea. São muitos interiores, cada um com questões próprias, arranjos singulares, que merecem uma atenção específica para não serem novamente minorizados.

Aqui levanto placa de procura-se. Procura-se a verdadeira arte produzida no Brasil. Procura-se um teatro fora do eixo. Procura-se espaço na academia para desvendar esses territórios. Procura-se pesquisadores que se comuniquem com a arte que não habita a bolha acadêmica. É nesse sentido que essa pesquisa ganha valor, quais as especificidades de um processo de criação

colaborativa em Patrocínio? Como o contexto do interior molda e ressignifica essa criação?

Embora, o objetivo central desta pesquisa esteja ligado as questões do processo criativo, há a necessidade de uma breve contextualização relacionada ao movimento teatral patrocínense, para que o leitor entenda em que contexto está inserida a investigação aqui apresentada e a forma que as especificidades desse cenário agem sob a criação.

Apesar de reduzida, é possível encontrar uma bibliografia preciosa que coloca o teatro do interior mineiro em pauta. Estando vinculada ao PPGAC/UFU e usando Uberlândia como exemplo, consigo ter acesso a uma série de produções que retratam o teatro na cidade. A mesma qualidade é notada em Ouro Preto e São João Del Rei, cidades que possuem graduação em teatro. Porém, quanto mais me afasto dessas localidades onde as universidades estão presentes, mais difícil se torna encontrar referências.

Mesmo pertencentes ao interior essas cidades são polos culturais regionais e a realidade do seu fazer artístico não corresponde conjectura de cidades menores ou distantes de universidades com graduações em áreas artísticas. Apesar de ser possível encontrar similaridades, de levantar questões diferentes do que se pontua no eixo Rio-São Paulo e na capital do estado, a discrepância de características é notável. Como exemplificação, através da análise dos artigos presentes nos livros *Outros Eixos* (2015) e *Nau à deriva* (2012), é possível constatar que o teatro de Uberlândia e Patrocínio são muito diferentes, apesar de possuírem localização próxima. Há demandas no teatro uberlandense que Patrocínio ainda não está conseguindo argumentar, como o de se pensar o mercado, a profissionalização dos grupos, a atuação e impacto das escolas de teatro e outra série de questões.

As primeiras manifestações teatrais em Patrocínio ocorreram no início da década de 1900 de acordo com o livro *Patrocínio ontem e hoje* de autoria de Maria de Fátima Machado Almeida. A autora cita o Professor Olímpio dos Santos como precursor do movimento e fundador do grupo Recreio e Arte, primeiro grupo teatral patrocínense segundo Almeida (2005). As fontes utilizadas pela autora não são reveladas na publicação.

Figura 2 – Foto Panorâmica da cidade de Patrocínio, Minas Gerais



Fonte: site Estado de Minas

Após esse período é possível identificar ações teatrais em Patrocínio a partir da década de 1960, através de fotografias de acervos pessoais dos artistas, matérias de jornais também pertencentes a arquivos pessoais e principalmente relatos de pessoas que participaram da vivência teatral patrocinenense. Élide Amparo e Flávio Arvelos, são exemplos de artistas detentores desses materiais e informações e que ainda possuem um vínculo com o teatro local. Não há um arquivo municipal, ou outro tipo de catalogação realizada por órgãos públicos ou de outra natureza.

A partir desse momento o teatro na cidade se estabelece a partir da prática de grupo, os problemas enfrentados pelos artistas, de aporte econômico, de formação e criativos dificultam outra forma de estruturação ou abordagem. Para além do trabalho de grupo, o teatro é regularmente presente em iniciativas pedagógicas de programas da Secretaria Municipal de Cultura.

Carlos Eduardo Caetano de Souza – ex-integrante da Cia. Máxima de Teatro, grupo patrocinenense – realizou em 2014, a primeira e única publicação acadêmica pautada no teatro de Patrocínio. O texto *O Teatro no Interior - A Formação de Ator na Cia Máxima de Teatro em Patrocínio*, trata-se de um trabalho de conclusão de curso da graduação em teatro pela UFMG e se destina a refletir a formação de atores em um grupo específico da cidade, mas suas

ponderações em relação ao contexto são importantes como referencial para as afirmações seguintes.

Em 2022 a Revista da Academia Mineira de Letras publicou um dossiê *Os 300 anos do teatro em Minas Gerais* onde alguns grupos patrocínenses são citados no texto do pesquisador e organizador do dossiê Marcos Antônio Alexandre (2022, p. 100) “Ampliando e expandindo o meu olhar para outras cidades mineiras, destaco os seguintes grupos: (...) Cia. Máxima de Teatro (2004), Arve'luz Teatro e Poesia (2013) e Não Recomendados (2017), de Patrocínio”. Essa menção é de extrema importância enquanto reconhecimento e registro da atividade teatral em Patrocínio.

É encontrando um grande volume de notas da imprensa local relacionadas a divulgação de eventos teatrais em Patrocínio, que nos permitem traçar um sequenciamento de percursos, o portal de notícias Rede Hoje - <https://www.redehoje.com.br/> - é o veículo com maiores conteúdos destinados ao fazer artístico no município, mas também é possível encontrar o tema em jornais como Patrocínio Online - <https://www.patrocinioonline.com.br/> - , Jornal de Patrocínio - <https://jornaldepatrocinio.com/> - e Gazeta de Patrocínio - <https://gazetaptc.com.br/>. Apesar de uma investigação exploratória contextual sobre o teatro de patrocínio, primeiramente, consegui localizar notas sobre o movimento teatral, esses conteúdos são destinados em sua grande parte apenas a exposição de eventos, sendo insuficientes na busca por reflexões atreladas a essa atividade.

Vista a precariedade de referências que citam diretamente o teatro patrocínense, utilizo como fonte primária minha experiência e trajetória vinculada a esse contexto para apresentar as circunstâncias do teatro patrocínense atual. São 19 anos de conexão direta com as questões que serão evidenciadas e aos artistas mencionados. Uno minha visão bastante imersa ao ambiente a literatura que molda a pesquisa, para construir um cenário parco da prática cênica em Patrocínio.

3.1 ESTRUTURAÇÃO DO TEATRO PATROCINENSE ATUAL

Atualmente estão ativos 8 grupos de teatro em Patrocínio, com identidades e propósitos diferentes, são eles: Arve'luz Teatro e Poesia, Cia.

Máxima de Teatro - https://www.instagram.com/_ciamaximateatro/ , Cia. Sonhos Teatrais - <https://www.instagram.com/ciasonhosteatrais/>, Cia. Borboletas no Aquário - <https://www.instagram.com/ciaborboletas/>, Grupo Teatral Mandala - <https://www.instagram.com/grupo.mandala> , Teatro Sonóis, Teatro Anjos da Rua - https://www.instagram.com/mt_anjosdarua/ e o Coletivo Recomendados <https://www.instagram.com/coletivorecomendados/>. O grupo mais antigo que ainda mantém suas atividades é a Cia. Máxima de Teatro, com 24 anos de trajetória. Todos os grupos mencionados são amadores, em sua história, Patrocínio nunca teve um grupo profissional.

Os grupos de teatro amador surgem da necessidade de muitos indivíduos serem vistos e ouvidos, surgem da busca interna dessas pessoas pelo seu eu. Essa modalidade de teatro se caracteriza como sendo 'amadora', em virtude de muitos atores, ou a maioria deles, não conseguirem viver e se sustentar apenas com o teatro, ou seja, fazem impulsionados por interesses internos e não pelo profissionalismo, mesmo sabendo que muitos deles gostariam de viver para a arte e pela arte. (OLIVEIRA, 2015, p. 117)

Como pontuado por Oliveira, se pensarmos o que caracteriza o teatro amador é a ausência de vínculo empregatício, onde os artistas possuem outras fontes para sustento financeiro, o teatro em Patrocínio pode ser qualificado como um teatro amador. Porém, é importante que essa caracterização não seja uma pontuação de subalternidade como pontua Santos (2001, p. 12) "O teatro amador (isto é, aquele em que as pessoas não garantem a sobrevivência através do teatro) é uma atividade inferior ao teatro profissional e que tem no último uma atividade modelo para as suas produções?". Considerar o teatro amador inferior é um equívoco. Ele se estabelece a partir de outros parâmetros em comparação ao teatro profissional, sendo, portanto, diferentes, mas não há um melhor que o outro.

Patrocínio possui uma Secretaria Municipal de Cultura e uma Fundação Municipal de Cultura. Porém, não existe uma Lei municipal de cultura, fundo ou editais municipais de fomento. O apoio que o movimento teatral recebe do governo municipal é raso e inconstante, se restringindo apenas a itens de estrutura.

Não existem edifícios devidamente elaborados para a prática cênica, os espaços sempre são adaptados, anfiteatros de escolas, pátios e galpões, em sua maioria espaços públicos que são emprestados para os artistas. A carência de um espaço que seja pertencente aos grupos e possua o mínimo de infraestrutura para a prática teatral, representa uma grande ferida e interfere diretamente na qualidade dos espetáculos, na organização dos grupos e seu desenvolvimento.

Existe uma relação preciosa de colaboração entre grupos, sendo vital para o movimento. A cooperação circula principalmente na área de produção, mas também é encontrada na parte criativa. Algumas iniciativas de desenvolvimento de projetos em conjunto também são presenciadas. Apesar disso, não há uma cooperativa ou associação regulamentada em nome do movimento teatral da cidade.

Internamente os artistas dos grupos se dividem basicamente entre atores e direção. Por falta de recurso, de pessoas especializadas e da pouca importância dada a algumas funções do teatro, na maioria dos casos os integrantes são obrigados a se desdobrarem em outras áreas, na máxima do todo mundo faz tudo, gerando uma sobrecarga de funções. Ferenezi destaca os efeitos dessa condição “essa sobrecarga de funções acaba comprometendo o trabalho como um todo, deixando surgir falhas que não ocorreriam se as funções estivessem bem delineadas e sob a supervisão geral de um bom produtor” (FARNEZI, 2015, p. 102). A figura do produtor não aparece nesse cenário, a função administrativa recai sobre a direção. Essa condição implica em uma defasagem ao pensar o teatro em uma visão empresarial.

Os grupos sobrevivem de esforços internos, pequenas ações de levantamento de verba, patrocínio do comércio local, bilheteria e pequenos auxílios da Secretaria Municipal de Cultura. A grande maioria dos projetos não está vinculado a editais de fomento estaduais ou federais. Interessante pontuar que em 2020 com a regulamentação da Lei Aldir Blanc, muitos artistas – não somente do teatro – tiveram ciência da existência dos editais e leis de fomento pela primeira vez. A Lei mencionada funcionou como uma espécie de despertador para os artistas frente às políticas públicas de auxílio e é de extrema importância sua continuidade, assim como a chegada de outras políticas de descentralização da arte e distribuição da renda da cultura no interior. Os editais municipais da Lei Aldir Blanc em 2020 e 2021 e o da Lei Paulo Gustavo em 2023,

foram os únicos editais de fomento presentes no âmbito artístico na história da cidade até o momento em que essa pesquisa é desenvolvida.

Os festivais carregam um peso muito grande na agenda dos grupos, eles representam a principal fonte de experiência estética e intercâmbio com outros artistas. Para uma grande gama de artistas de teatro, um festival é a única oportunidade de se assistir a um espetáculo que não seja o que se produz em Patrocínio. As trocas estabelecidas nos festivais são verdadeiras revelações e consistem em combustível para aprimoramento dos grupos há décadas. A pesquisadora Ana Paula da Silva Pena destaca a importância dos festivais na formação do artista de teatro no interior de Minas Gerais, segundo ela “a formação da(o) artista da cena residente nas cidades do interior do estado de Minas Gerais pode ocorrer de maneira complementar por meio da produção e participação em festivais de teatro” (PENA, 2022, p. 7), tendo como parâmetro do Festival de Teatro de Teófilo Otoni (FESTTO), em sua pesquisa ela pontua que a falta de cursos profissionalizantes no interior de Minas Gerais, viabiliza o caráter pedagógico dos festivais de teatro.

Estes mesmos artistas dizem compreender que o FESTTO desempenha um papel muito importante tanto na formação deles, quanto na formação de novos artistas de Teófilo Otoni, quanto nas dos artistas que vão ao festival, além de compreender a importância da formação de público na cidade. Sendo assim, consideram que a parte de arte- educação que é um compromisso do grupo para com a sociedade vai além dos cursos livres de teatro oferecidos regularmente pelo Instituto. O artista Cristal Lisboa, ator do In-Cena e hoje estudante de teatro na Universidade Federal de Minas Gerais, afirma que o FESTTO sempre buscou trazer uma programação diversificada, e que essa construção de uma programação diversa contribui muito para os artistas locais, no sentido de estar em contato com estéticas artísticas diferentes, discursos diferentes e também contribui para artistas que vem de grandes centros, de modo que podem estar em contato com um outro jeito de fazer e propor cultura, como acontece no interior. (PENA, 2002, p. 7)

Os grupos de teatro patrocínenses participam de festivais no interior de Minas Gerais de caráter regional e nacional, podem ser destacados o Festival de

Teatro de São João Nepomuceno (NEPOPÓ) e o Festival de Teatro de Conselheiro Lafaiete (FACE) como festivais que frequentemente recebem a participação de grupos patrocínenses. Uma mostra local também é produzida anualmente, em 2023 contou com sua 9ª edição, essa mostra é produzida pela Cia. Máxima de Teatro, com recursos independentes e conta com a colaboração na produção e participação na grade de apresentações todos os grupos da cidade.

Há uma rotatividade notável entre os integrantes das companhias, instigada por diversos motivos. A partir de 2010 é observado um movimento de êxodo, alguns artistas saem da cidade em busca da profissionalização na área através dos cursos de graduação, Isabela Arvelos, Preto Amparo, Carlos Caetano, Arthur Arvelos, Gleison Guilherme, Lara Pires, Ítalo Vieira, Fernanda Lara e Arthur Luan são artistas que buscaram a profissionalização através de cursos de graduação na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal de Uberlândia (UFU), Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e Universidade de São Paulo (USP). Parte desses artistas continuam estabelecendo vínculo com o teatro patrocínense através de projetos esporádicos.

A condição do teatro no município é distinta das circunstâncias de outras linguagens artísticas, apesar de possuir algumas similaridades, como por exemplo, a precariedade de estrutura e maneira que a formação dos artistas acontece. Na dança e na música é possível observar um maior investimento financeiro do setor privado, a existência de escolas especializadas e maior aderência do público. Pode-se afirmar que essas áreas possuem um mercado – apesar de tímido – e uma visão empresarial maior em comparação as outras. As culturas populares apesar de estarem presentes desde a fundação da cidade, enfrentam problemáticas de manutenção, conservação, continuidade e aceitação social, principalmente aquelas ligadas ao povo preto.

3.2. PROCESSOS FORMATIVOS E CRIATIVOS

A cada grupo patrocínense é possível atribuir uma identidade própria e bem delineada, há uma grande variação nos princípios e na estética adotada. Mas ao pensar os processos criativos é possível identificar arquétipos

frequentes. Há uma tendência de se partir sempre do texto dramático, da construção de personagem, do desenvolvimento de uma narrativa linear e lógica. Princípios muito ligados a tradição do teatro dramático clássico. O vínculo com o teatro tido como tradicional é possível ser estabelecido até na observação do espaço cênico, que na maioria gritante dos casos segue o padrão italiano.

Além de serem o núcleo da organização dos grupos, os diretores também são o centro dos processos criativos. Ocupam um lugar de chefia, estabelecem as diretrizes estéticas, de manutenção da estrutura que o grupo segue e são os proponentes da montagem, levando seus quereres para o restante dos integrantes. O que se coloca no palco parte de uma proposta unilateral, onde à coletividade cabe o papel de acatar ou não.

Através de consulta de material disponibilizado nas redes sociais e site da Secretaria Municipal de Cultura, das notícias dos jornais pontuados anteriormente e das publicações realizadas pelos grupos, é possível constatar que a formação dos artistas decorre da rotina do grupo. A única iniciativa formativa encontrada na cidade que excede o que é proposto pelas companhias, no período analisado por mim, 2017 a 2023, foi o Programa Arte Viva – que disponibiliza entre outras atividades aulas de teatro e tem como público-alvo crianças e adolescentes.

A partir de diálogos com os artistas, é possível afirmar que alguns artistas nunca participaram de algum curso de formação, enquanto outros tiveram contato com poucas oficinas. Não é possível quantificar os artistas associados a essa informação, mas essa é uma fala recorrente. As referências teóricas são mínimas, a maioria desconhece percursos históricos e metodologias nacionais e internacionais.

Sob meu olhar, é da fadiga do trabalho que nasce e se lapida esse artista, dos ensaios, do contato com o público, dos problemas sem possibilidade de resolução, da observação dos que estão caminhando em paralelo a ele. A vivência que o grupo proporciona tem alto caráter pedagógico e determinante para a formação desse sujeito/artista/cidadão.

Para evitar generalizações, é necessário dizer que para todas as afirmações presentes nesse capítulo estão presentes exceções, algumas situações fogem dos parâmetros descritos. O intuito é estabelecer uma paisagem

sobre o contexto, citando seus principais delineados, mas tendo a plena consciência que existem lacunas não preenchidas e pontos não explorados.

Pode parecer que se trata de um teatro onde tudo falta. Falta formação, falta dinheiro, falta referência, falta estrutura, falta apoio. Se falta tanto, o que se tem? O que sobrevive, por que sobrevive? “É uma via de mão dupla, enquanto os participantes do teatro amador oferecem a comunidade, reflexões, risos e arte, o teatro contribui para seus atores com a consciência cada vez mais aguçada de quem são e o que querem.” (OLIVEIRA, 2015, p. 119)

Na verdade, não é um teatro da falta, é um teatro que se estabelece a partir de pilares sólidos, apesar da aparente fragilidade, é um teatro que se sustenta apesar e a partir da falta. É o trabalho que mantém esse teatro vivo, o trabalho pesado e cansativo de mulheres e homens que se desdobram inesgotavelmente para que esse teatro não apenas sobreviva, mas que se desenvolva. Esse trabalho contínuo é sustentado por um vínculo substancial com a prática artística, fazer arte para essas pessoas é uma necessidade. Todos os aspectos são contrários ao seu labor, tudo aponta para seu esgotamento, mas esse teatro não morre, nunca foi silenciado. Por fim, volto a adjetivação “amador” para esse quadro, e se ao texto acadêmico é permitido um pouco de afeto, pensemos a palavra como está relacionada no dicionário Michaelis, amador “que, ou aquele que ama”.

4. COLETIVO RECOMEDANDOS

Figura 3 – Espetáculo Não Recomendado – Coletivo Recomendados



Fonte: acervo pessoal da autora

Compreender a cena teatral patrocínense é relevante, pois fundamenta e oferece uma primeira imagem das condições da prática exercida. Partiremos agora para o relato do trabalho do Coletivo Recomendados, núcleo dessa exploração.

A origem do Recomendados está vinculada a um programa social da Secretaria Municipal de Cultura de Patrocínio denominado Arte Viva – esse programa existe há quase duas décadas, mas seu nome é alterado a cada nova administração municipal - ele fornece aulas gratuitas de diversas linguagens artísticas em instituições públicas e filantrópicas da cidade. Em 2017, momento em que eu era professora do programa, o Recomendados desponta na atuação em uma das turmas de teatro.

Inicialmente, não havia um desejo de sermos um grupo independente, havia apenas o entusiasmo do aprendizado. A proposta se enquadrava em um curso livre, no qual o primeiro semestre seria dedicado ao treinamento de atores e o segundo a um processo de criação.

Durante a construção do espetáculo inicial, foram lançadas algumas provocações. Como se constrói um espetáculo teatral sem um texto? E se todos participassem da criação das cenas? Falaríamos sobre o quê? De que forma? Essas provocações, apesar de muito básicas, repercutiram fortemente naquela turma. Aguçaram o interesse para um procedimento criativo desconhecido por eles e gerou engajamento instantâneo com a proposta e seus objetivos. Naqueles primeiros momentos, mesmo não sendo capazes de compreender imediatamente, a identidade do grupo estava sendo formada. Nossa poética com seus primeiros impulsos colaborativos e socialmente engajados elucidaram seus primeiros lampejos nesse instante.

Nesse formato nasceu Não Recomendado, primeiro espetáculo do grupo, em dezembro de 2017. O espetáculo não foi bem-quisto pela coordenação do programa devido à temática abordada, que questionava a heteronormatividade. Sofremos episódios explícitos de censura. Assim, a turma decidiu se desvincular do programa e seguir caminho independente para aprofundar suas investigações e aguçar seu discurso.

Figura 4 – Formação inicial do Coletivo Recomendados, 2017



Fonte: acervo pessoal da autora

A labuta de um grupo de teatro é divergente da de um curso livre, o grau de envolvimento requerido é muito maior, assim, como esperado, a sala cheia

foi se esvaziando. Da turma inicial composta por 22 alunos, ficaram 8, eu, Geovane Eustáquio, Victor Mendes, Vitor Gabriel e Sandy Santos estamos agrupados desde o primeiro momento; Karol Souza e Laira Arvelos se juntaram a nós logo em seguida à desanexação do programa e em junho de 2023 recebemos Eric Augusto.

Figura 5 - Formação atual do Coletivo Recomendados, 2024



Fonte: acervo pessoal da autora

O grupo atual é bastante heterogêneo, as idades circulam entre 20 e 36 anos, alguns possuem longa trajetória no campo artístico e outros tiveram sua iniciação na área com os trabalhos do grupo. A organização das funções acontece a partir dos eixos de direção - desempenhada por mim – e atuação. Na carência de artistas para ocupar outras posições exigidas pelo fazer artístico, nos desdobramos para cobrir as rachaduras e temos apoio de artistas dos outros grupos da cidade sempre que necessário. Nenhum integrante possui dedicação exclusiva ao grupo ou à prática artística, as rotinas são atravessadas por trabalho, estudo e outras atividades.

O grupo depende de um espaço público para realizar reuniões e ensaios e fica à mercê da disponibilidade deste. Esse espaço, conhecido na cidade como

CEU das artes, possui a melhor estrutura para teatro da cidade, mas é bastante pequeno, o que dificulta a realização de apresentações pelos artistas, além de não ser permitida a venda de ingressos. Durante nossa trajetória, esse local passou por reformas, locações e outras ocorrências, o que sempre acarretou uma desordem na agenda do coletivo. Várias datas tiveram que ser desmarcadas, outras remanejadas, também houve um esforço - às vezes, bem-sucedido, às vezes, não - de transferir os encontros para outros espaços.

Figura 6 – CEU das artes, espaço de ensaio do Coletivo Recomendados



Fonte: acervo pessoal da autora

Os aspectos mencionados são pontuais e compõem juntamente a outras intercessões que serão discutidas posteriormente, o que nessa reflexão será nomeado de determinações do contexto. São fatores que ditam a rotina do Recomendados, interferindo e moldando sua realidade.

4.1 Processos Anteriores - Não Recomendado e Deusa

Sublinhando o percurso criativo, até o presente momento o grupo experienciou 3 processos criativos, Não Recomendado (2017), Deusa (2019) e é SÓ teatro (2023). Todos os espetáculos são autorais, criados em grupo e apontam para um tema gerador. Há similaridades e oposições nos três processos, cada um ofereceu algo novo e possui um peso diferente na vivência

dos indivíduos e do coletivo. Uma análise mais aprofundada será desenvolvida da terceira criação, para tanto é necessário discorrer, mesmo que rapidamente, sobre os processos anteriores.

Após a oferta de ser elaborada uma criação autoral, em conjunto e consequentemente a aderência da recomendação, o ponto de partida do processo veio da vivência de um dos atores. Em meio a um exercício, em um rascunho de papel, Geovane Eustáquio dividiu uma experiência pessoal que se tornou a base da criação. Geovane compartilhou uma passagem de sua infância onde a homofobia ao seu redor se revelou de maneira drástica e reverberou na sua sexualidade na fase adulta. Havia na prosa, potência suficiente para conectar e excitar todos ali. Ela foi desdobrada em várias discussões se tornando um tema gerador, disparador das ações.

Figura 7 – Espetáculo Não Recomendado



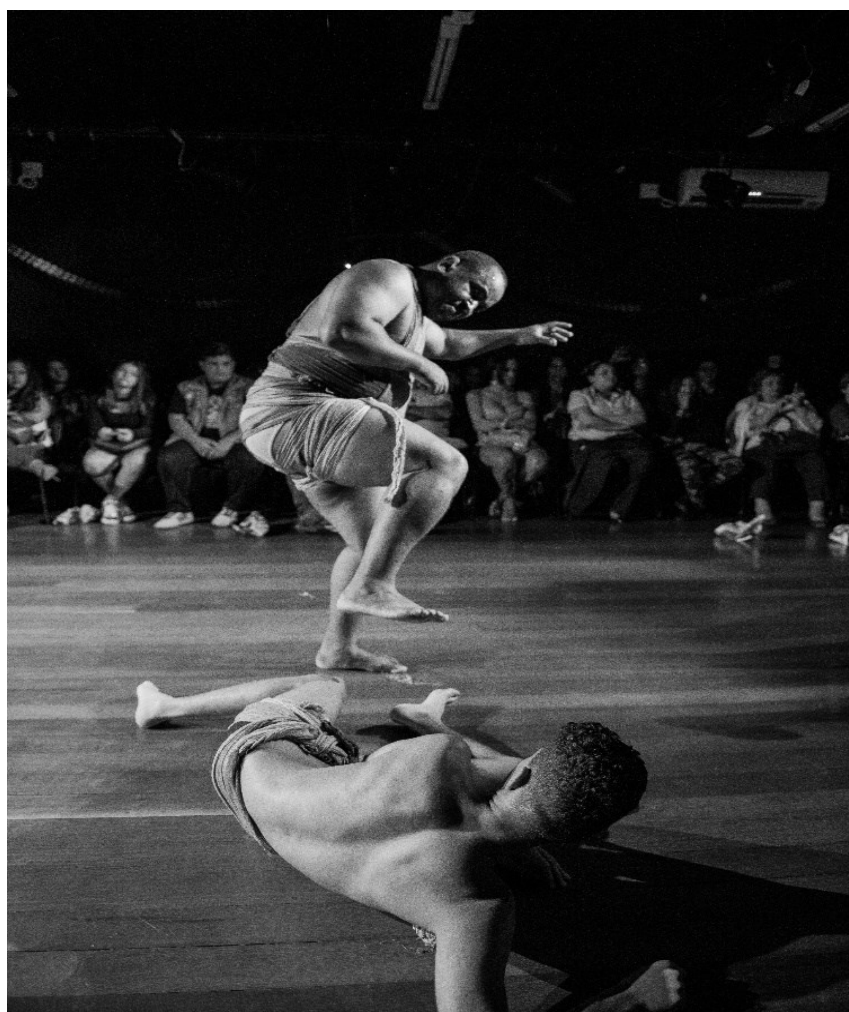
Fonte: acervo pessoal da autora

Investigando a história suporte e a temática como um todo, identificamos pontos de vista que poderiam ser transformados em personagens. A turma foi dividida em grupos, cada grupo seria responsável por apresentar propostas de acordo com seu personagem guia. Assim as cenas germinavam de propostas desses grupos de trabalho e iam sendo experimentadas, reelaboradas e

vinculadas umas às outras e a dramaturgia principal. Esse processo ocorreu de julho a dezembro de 2017, momento em que ocorreu a estreia, o grupo ficou em exercício com o espetáculo durante dois anos.

Parte importante desse processo criativo ocorreu após a estreia. Como pontuado, houve um desvinculamento da turma de seu programa de origem, a escolha por se tornar um grupo. Esse momento, de enorme significado, alterou grandemente a organização do grupo, seu percurso criativo e consequentemente a fisionomia do espetáculo. Foi um período de repensar os lugares que ocupávamos naquele espaço, alinhar os objetivos e direcionar um olhar renovado para a obra. Esse momento trouxe atritos, divergências, amadurecimento e autoconsciência. Passamos por uma alteração considerável no elenco, com a desistência de muitos e ingresso de outros.

Figura 8 - Espetáculo Não Recomendado



Fonte: acervo pessoal da autora

Figura 9 Espetáculo Não Recomendado



Fonte: acervo pessoal da autora

Em agosto de 2018 se iniciava o segundo processo criativo, que estreou em maio de 2019 e recebeu o nome de Deusa. O pouco tempo de caminhada já nos tinha concedido certos avanços, já havia um elo, um alicerce, alguns caminhos já eram conhecidos. Iniciamos as explorações com a temática previamente definida, a proposta partiu de mim e foi acolhida pelo grupo. O desejo era discutir a partir de uma perspectiva pessoal e histórica a condição da mulher no mundo.

Houve um estudo da trajetória do movimento feminista, a fim de alicerçar a criação, mas o principal fomento da composição decorreu das nossas vivências. O processo se alimentava com muita ganância delas, tal qual uma fonte inesgotável e nós nos nutríamos do que emergia ali. Uma cadeia de retroalimentação, de cura, mas também de lesão. Nesse momento o grupo era majoritariamente feminino, 10 mulheres e 4 homens, todos imersos na gestação do espetáculo, mas com níveis de contribuição diferentes.

A criação de Deusa seguia a mesma coletividade presente no primeiro processo criativo, apesar de demandar dinâmicas criativas diferentes. A pandemia de COVID-19, fez que o trabalho ficasse em suspensão por um tempo.

O momento político-social que o Brasil enfrentava nos trazia a sensação de esvaziamento e saturação de alguns significados importantes com o decorrer do tempo. Ao final de 2021 pairava a sensação de que o prazo da proposta havia expirado, não era mais o momento de falar sobre aquilo da forma que havíamos elaborado dois anos atrás.

Figura 10 – Espetáculo Deusa



Fonte: acervo pessoal da autora

Com as experiências originadas por Não Recomendado e Deusa o grupo compôs sua poética, ao final dessas trajetórias uma identidade sólida havia sido estabelecida. Princípios sobre nossos procedimentos criativos, estética, rotina e ambições delimitados, compreensão inclusive das falhas do caminho, individuais e coletivas, das lacunas que ainda precisavam ser preenchidas.

As produções do Coletivo Recomendados reverberaram em Patrocínio de forma generosa, na plateia e principalmente nos artistas de teatro. Uma dificuldade constante dos grupos de teatro na cidade está na formação e manutenção do público e durante a trajetória do Recomendados, desde a primeira exibição, sempre tivemos a casa cheia. Através desse ponto isoladamente já é possível notar indícios de aceitação, os motivos que levaram a esse ganho podem ser dispares, mas são uma conquista importante do grupo.

Figura 11 – Espetáculo Deusa



Fonte: acervo pessoal da autora

Figura 12 – Espetáculo Deusa



Fonte: acervo pessoal da autora

No que diz especificamente sobre o movimento teatral, há a sensação de que o Recomendados representou uma renovação para esse cenário. Essa afirmação é pautada na observação de alguns fenômenos e em devolutivas dos próprios artistas. Alguns integrantes do Recomendados são membros de outros grupos da cidade o que facilita o intercâmbio de informações e experiências.

Após os espetáculos do Coletivo virem a público, foram observadas mudanças de perspectivas nas propostas dos grupos ao redor, como a Cia. Máxima de Teatro, Arve'luz Teatro e Poesia, Cia. Sonhos Teatrais e Grupo Teatral Mandala. Pode-se pontuar um aumento de espetáculos socialmente engajados, presença de propostas com espacialidade que extrapolam o uso do palco italiano, maior variedade na estética adotada – para além da estética dramática –, crescimento de obras autorais. Enquanto pesquisadora e artista vinculada ao meio, acredito ser inocente dizer que tais mudanças são meras ocasionalidades, mas não há a pretensão de afirmar que o Coletivo Recomendado foi o primeiro grupo a explorar essas possibilidades, mas que a partir de sua prática houve um volume maior de proposições do tipo.

O Recomendados se torna uma referência na cidade, mas é importante grifar que essa não constitui uma forma melhor ou mais evoluída de se fazer teatro, trata-se apenas de mais uma entre dezenas de alternativas que podem ser exploradas.

4.2. PROCESSO COLABORATIVO

Mesmo que nos primeiros momentos do trabalho do Recomendados não houvesse a consciência estabelecida a respeito do seu procedimento criativo, nossas atividades de criação sempre ocorreram em paralelo ao que se entende como processo colaborativo. Havia no princípio apenas uma necessidade de que todos participassem da criação, posto que isso nos alimentava enquanto artistas e nos mantinha em conexão. Gradualmente a compreensão da poética do grupo foi sendo instalada e com ela a visão explícita da aproximação com o processo colaborativo.

Para entender como o modo colaborativo se instaura e reverbera no contexto explorado, faz-se necessário um breve mapeamento conceitual desse meio criativo no Brasil na composição do corpus teórico desse trabalho. Destaco

a pesquisadora Stela Fischer (2010) que realizou uma importante investigação em que é possível vislumbrar o percurso desse procedimento criativo em seu livro *Processo Colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras (2010)*, sendo uma referência principal para desvencilhar o percurso histórico do processo colaborativo no país.

Os estudos de Antônio Araújo, integram as principais referências, principalmente no livro *A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido* (2011) e em sua tese *A encenação no Coletivo: desterritorialização da função do coletivo no processo colaborativo* (2008) que discorrem sobre os processos criativos do Teatro da Vertigem. Destaco também os escritos de Sílvia Fernandes, Luís Alberto Abreu, Adélia Nicolete e Sérgio Carvalho; e as trajetórias de grupos que tem ou tiveram em algum momento seus processos pela via colaborativo como o Teatro da Vertigem Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveiz, a Companhia do Latão MAIS QUEM? Essas referências estão vinculadas à prática exercida e a teoria que dela se origina, não como uma reprodução de suas lições, mas como amparo, lugar de orientação.

Durante dezenas, centenas e até milhares de anos, o texto dramático recebeu a grande coroa de soberano na criação teatral. Segundo Nicolete (2002), historicamente o que se colocava no palco era dependente de comandos pré-determinados de uma redação dramática. A autora pontua que há pouco mais de um século a autoridade do texto vem sendo questionada, dando espaço para que outros artistas do teatro - além do dramaturgo – assumam uma perspectiva criativa. Desde então, o espetáculo assumiu outros disparadores na criação que não somente o texto dramático.

As décadas de 1960 e 1970 foram relevantes para pensar a descentralização do poder criativo no teatro brasileiro., no que concerne a questões políticas, sociais e estéticas, as quais levaram a uma mudança de paradigma nos processos de criação. A crescente formação e atuação de companhias na época conduziu importantes reformas que elucidaram modos de pensar, agir, criar e consumir teatro. A produção teatral ganhou outras demandas, em oposição ao cenário social opressivo, havia necessidade de buscar uma experiência mais coletiva, autoral e de identificação com o que se produzia. Uma das alternativas que os grupos encontraram para criarem seus espetáculos foi realizar esse processo de forma conjunta.

Assim a criação coletiva inaugura e se fixa como uma tendência de modelo criativa. Fischer (2003) aponta o Teatro Oficina como o principal parâmetro para que a criação coletiva se instalasse no país. Os processos de criação nessa linha são múltiplos e não possuem normativas em sua prática. O ponto de encontro em suas experiências está na premissa básica de que todas as pessoas de um grupo possuem poder criativo e decisivo em todos os momentos e elementos da criação.

Próximo ao que se entende como criação coletiva, encontra-se outra concepção criativa em grupo denominada processo colaborativo, que começa a ser vista no trabalho de grupos brasileiros a partir da década de 1990. Esse princípio criativo é visto por diversos pesquisadores e artistas como Luís Alberto Abreu, Adélia Nicolete, Stela Fischer e Silvana Garcia como uma releitura ou uma atualização do que foi a criação coletiva. Essas duas práticas dispõem de vários pontos congruentes, mas possuem algumas distinções, que podem ser entendidas como familiares, mas não como sinônimos.

A fundamentação do processo colaborativo, nesse caso, é a mesma que a criação coletiva, as duas formas se unem na premissa de realizar um trabalho cênico com a marca coletiva. Ou seja, todos participam vitalmente da criação em todos os aspectos que envolvem o fazer teatral. Geralmente o intuito de um coletivo criativo autoral é mantido, mas com a, fuga do cumprimento de um texto enraizado, preservando a valorização do processo, a abertura para experimentações, a constante reflexão e vários outros pontos.

Existem zonas de extrema aproximação entre as duas categorias de criação. Araújo (2010, p. 57) ressalta a importância de se analisar o processo colaborativo em vários ângulos e estabelece que o mesmo pode ser examinado em várias instâncias, tais como modo de criação, metodologia de trabalho, modo de produção e resultante estética.

É importante destacar que as noções de criação coletiva e processo colaborativo utilizadas neste texto estão alinhadas com a maneira como esses termos são desenvolvidos no Brasil. Em outras partes da América Latina, por exemplo, é possível encontrar diferentes interpretações e abordagens para os mesmos conceitos.

Apesar de se apoiar sobre a diretriz coletiva, nos grupos em que se realizam processos colaborativos há uma prévia divisão de funções, diferente do

que se estabelecia na criação coletiva. Essa conversação de especialidades não abole o caráter coletivo, mas o estimula, nutre as singularidades presentes no grupo e proporciona um diálogo com o desejo coletivo. Além disso, coloca em colisão produtiva as potências individuais gerando material para experimentações e debates.

Apesar de cada indivíduo gozar de uma função no grupo e no processo, ele não permanece cristalizado nessa área, pode e deve interferir no trabalho de todas as outras ocupações. Ele não está preso à sua área de atuação. Os limites e a forma que cada área interfere na outra são particulares de cada grupo, mas sempre há interferência, ela é fundamental para que a intenção coletiva se concretize.

Para entender melhor como ocorre a coletivização ao mesmo tempo que se mantém as funções, vamos às palavras de Antônio Araújo em entrevista para Fischer (2003) “no caso do processo colaborativo, a ideia é que se tenha alguém que responda por aquela área. Ter alguém que responde pela dramaturgia, alguém que responde pela luz, pelo figurino. Só que essa criação vai sofrer contaminações, interferências, sugestões, propostas de todo modo”.

É importante ressaltar que as funções são mantidas, mas não contam com a hierarquização do teatro tradicional, mas sim com uma retroalimentação. A direção não ocupa o comando, o dramaturgo não é o dono do texto. Continuam abolidas as chefias e níveis de importância, essa característica é um dos princípios do processo colaborativo.

Na maioria das vezes, conservam-se as funções e distribuições de tarefas: o dramaturgo é responsável pela elaboração textual, o ator pelo desenvolvimento das ações e personagens, o diretor pela organização e estruturação da unidade e assim sucessivamente. No entanto, os parâmetros que delimitam tais campos tornam-se menos rígidos e a concretude de cada função se realiza sob o viés da participação e da contribuição em cadeia. Assim, normalmente a dinâmica interna do grupo propõe uma divisão de trabalho e delega responsabilidades específicas a coordenadores de cada setor criativo. (FISCHER, 2003, p. 39)

Em determinado momento da criação, é necessário que uma área específica tenha maior voz e espaço para decisão e proposição, em outro momento essa ênfase é encaminhada a outra área, revelando um fluxo contínuo de retroalimentação.

Entender o processo colaborativo a partir das relações de subordinação e cooperação é uma reflexão relevante, isso também é ressaltado por Araújo (2008) em sua tese. No teatro que aqui denominamos de tradicional, as relações acontecem a partir de uma condição de subalternidade, em que produtores, dramaturgos e diretores ocupam o topo de uma escada onde se vê um pouco mais abaixo atores e ainda inferior a eles figurinistas, iluminadores, sonoplastas e assim por diante.

No processo colaborativo, ocorre uma alternância entre coordenação e subordinação. Há momentos em que a coletividade é requerida a tomar algumas decisões e outros que a coordenação de cada área assume a responsabilidade de uma decisão. Por exemplo, na resolução de distribuição de uma verba a decisão é tomada pelo coletivo. Na marcação de uma luz ela é tomada pelo iluminador. Claro que há contribuições dos outros artistas, mas cabe a ele a decisão final, visto que ele possui conhecimento especializado na área.

Apesar do caráter coletivo, o processo colaborativo não é um lugar onde todas as proposições são acolhidas e asseguradas. Habitar um processo de criação significa estar em contato com muitos componentes das artes da cena, as peças que envolvem o fazer teatral são múltiplas em qualquer método criativo. Os modos de criação, espetáculos e grupos guiados pelo processo colaborativo não possuem uma normativa, tal como uma regra a ser seguida, cada vivência desabrocha suas particularidades. Acredito que classificar o processo colaborativo como modelo não contempla sua essência, pois nos encaminha a algo que exige uma só maneira de desenvolvimento, descarta a pluralidade que pode nascer das propostas e sua heterogeneidade.

Esta primeira grande concepção que é o processo colaborativo vem acompanhada de outros conceitos que estão em pauta durante todo o processo criativo. A construção dramatúrgica se equipara ao que se entende como dramaturgia processual. Construída coletivamente na sala de ensaio, a estrutura dramatúrgica é flutuante, vai sendo erguida, suspensa, modificada e até desfeita a qualquer momento do processo. O ator colaborativo é um ator-criador, sua polivalência é posta em jogo de forma intensa, além de ser responsável pela atuação realiza experimentações a todo tempo. Interfere no trabalho no diretor e dramaturgo, fazendo proposições e construindo não apenas o personagem, mas

compondo com o todo. Foi deslocado do posto de fazedor, agora também rege a criação.

A Encenação processual é outro termo usado nesse contexto colaborativo. Seguindo o mesmo fluxo dos itens anteriores, também possui grande caráter comunitário. O diretor teve seu papel altamente ressignificado, agora é um organizador, um guia. Na encenação processual, a concepção do espetáculo é descoberta por todos, o encenador coloca sua direção, mas precisa se manter aberto aos apontamentos dos outros criadores.

Esse quadro geral do processo colaborativo encontra na criação do Recomendados consonâncias e resistências.

5. É SÓ TEATRO

Março de 2022, o Recomendados volta à sala de ensaio no intento de dar início a mais um processo de criação. A proposta dessa gestação ocorreu um pouco antes, ainda em 2021. Já saturados de nossos trabalhos anteriores, como diretora, ofereço a proposta de empreendermos um novo processo, esse seria acompanhado por uma pesquisa de mestrado realizada por mim. Para o coletivo, o fato de a criação estar veiculada a uma pesquisa significaria uma maior atenção aos nossos procedimentos criativos, os caminhos que tomamos muitas vezes sem lucidez em momentos anteriores, agora seriam ponderados e avaliados. Todos eles ponderaram e aceitaram. Ficou evidente um certo interesse compartilhado por todos em aprimorar a prática exercida.

Confesso que ressoou em mim um certo impasse em realizar uma pesquisa, que, em certo ponto, é uma tarefa pessoal, sobre algo que por essência é coletivo. Não era possível, nem justo, exigir dos outros artistas uma postura investigativa equivalente à minha, a escolha pela pesquisa foi feita apenas por mim. A dissertação é solo, a criação não. O grupo não é meu, não sou eu, a criação não é minha, é compartilhada, sou uma peça dela, mas tenho responsabilidades. Nesse viés existem alguns medos recorrentes de desenvolver uma escrita que não ressoe a coletividade e que não represente todos que contribuem com sua elaboração. A minha visão de pesquisadora é a mesma do restante do grupo? Posso falar por eles? O que eles fariam de forma diferente?

Busco resolver alguns desses embaraços assumindo que a pesquisa é sim individual, a escrita em primeira pessoa deixa claro essa enunciação. Mas há um cuidado para que o individual não seja individualista. Uma atenção apurada e crítica. Os grupos focais colaboram com essa finalidade. Os debates constantes nos ensaios agregam na pluralidade de pontos de vista. Lembro que a pesquisa possui um método e metodologia como guia, não é realizada sem um norte partindo apenas de divagações.

Dito isso, embarco na descrição da sistematização do processo, que não se trata de uma simples descrição de fatos de acordo com a linha temporal da criação. A partir da observação empírica, da análise do meu caderno de artista e do diário de bordo do grupo, percebo que o sistema que envolve a criação do

Coletivo Recomendados se dá a partir dos princípios criativos, fases e determinações do contexto trabalhado.

5.1. Princípios criativos do Recomendados

A partir das análises preliminares realizadas na pesquisa, destacam-se os primeiros aspectos indutores evidenciados e de expressiva importância, tais como os princípios criativos do Recomendados. Esses indutores são responsáveis por determinar o restante das movimentações e dos fluxos relacionados a poética do processo.

Para conceber esses princípios criativos, observo que o processo de criação representa o alicerce primordial das ações que o coletivo desenvolve. Cada grupo teatral possui uma organização particular, focando suas ações ao que lhe é pertinente e de possível realização, essas ações podem ser de naturezas diversas. No caso do Recomendados, a maior energia do grupo está voltada à fase dos processos criativos. Passamos inclusive mais tempo no desenvolvimento do espetáculo que na sua circulação, ou na realização de qualquer outra atividade. Assim, estar em fluxo de criação é a gênese desse coletivo, dessa matriz emerge os outros princípios subordinados a ela.

De forma gradual e orgânica os princípios da criação do Recomendados foram despontando e compondo formas de fazer características ao grupo, que de certa forma, não se romperam do último processo de criação para esse, mas que mantiveram algumas matrizes reafirmadas por eles. Essas matrizes despertaram ações poéticas, sua configuração, sequência e duração. Avaliando o processo de criação que acompanha a pesquisa, assim como a trajetória do Coletivo, foram identificados quatro princípios básicos do processo criativo, a criação em colaboração, a utilização de temas geradores, a exploração do eu e a estética do espetáculo.

5.1.1. Criação em Colaboração

Como relatado anteriormente, criar em grupo foi algo manifestado no nascimento do grupo, nunca se pensou em andar na contramão dessa linha. Progressivamente esse atributo coletivo se tornou uma parte muito importante

do que somos, não apenas como coletivo, mas interveio em questões pessoais, modificando a compreensão que se tinha sobre o espaço que cada artista poderia, deveria ou mereceria ocupar no coletivo.

A criação teatral em um coletivo dá vazão para colaborar, propor, interferir, provocar, estimular, mas também está ligada a verbos como ceder, expor, frustrar, doer, negar, falhar. Múltiplos arranjos que, ao serem experienciados, modificam quem se envolve. Essa transformação acontece diante de todos, vários olhos acompanham os sujeitos em metamorfose. É necessário estabelecer um ambiente favorável para que isso aconteça de forma responsável, os limites e objetivos precisam ser acordados previamente. Na minha perspectiva, a criação em coletividade contribui de uma forma mais intensa na formação dos artistas envolvidos, pois explora lugares onde a criação em outras configurações com características mais tradicionais e hierarquizadas não alcança.

Existem formas distintas de criar em conjunto, o Coletivo Recomendados se alinha com o processo colaborativo por algumas características pontuais. A mais forte está na conservação de funções. Há que se lembrar que o grupo está localizado no interior mineiro e a referência de teatro nessa localidade está ligada a um modelo secular onde artistas – nos processos criativos – desempenham papéis específicos, restritos e hierarquizados. Como pontua Araújo “Em termos convencionais, o dramaturgo e o encenador são “aqueles que pensam”, enquanto os atores são “aqueles que fazem”. O conceito da obra parece, nesse caso, ser um atributo da dramaturgia ou direção, cabendo aos atores, quando muito, articularem a visão geral de suas personagens.” (ARAÚJO, 2006, p. 130)

Através do processo colaborativo causamos rupturas nesses limites históricos e, ao mesmo tempo encontramos certo conforto neles. Abandonar definitivamente a delegação de funções, como ocorre na criação coletiva, poderia desorientar negativamente esses artistas, retirando completamente sua base. No processo colaborativo, os artistas possuem consciência do seu lugar no processo e dos encargos oriundos dessa função, mas exploram outras possibilidades. Existe a compreensão do seu núcleo de atuação, mas esse foi reconfigurado e ampliado.

Porém, diferentemente de um tipo de teatro mais convencional, em que as funções apresentam limites rígidos, e as interferências criativas de um colaborador com outro são vistas como sinal de desrespeito ou

invasão, no processo colaborativo tais demarcações territoriais passam a ser mais tênues, frágeis, imprecisas, com um artista “invadindo” a área de outro criador, modificando-a, confrontando-a, sugerindo soluções e interpolações. Nesse sentido, a contaminação criativa não é só bem-vinda a essa prática, como é, o tempo inteiro, estimulada. (ARAÚJO, 2006, 129)

Enquanto há a preservação de funções, no nosso caso ela é disposta apenas entre direção e atuação, as demais funções são realizadas de forma coletiva. Essa ocorrência gera certa contradição, uma vez que a bibliografia referência do processo colaborativo reafirma sempre a importância de se ter especialistas responsáveis por cada área.

De um lado existe total liberdade de criação e interferência, mas de outro é vedado a um criador assumir as funções do outro. Ou seja, um ator pode discutir, sugerir mudanças, propor diálogos ou até mesmo escrever uma cena, no entanto é o dramaturgo que deverá fazer a organização desse material. Da mesma forma é vedado ao dramaturgo assumir funções da direção ou da interpretação embora se preserve a liberdade de mútuas interferências. (ABREU, 2004, p. 5)

Tendo como base as palavras de Abreu, ou de outros pesquisadores como Araújo, Fischer e Garcia, é possível encontrar em toda a bibliografia elencada afirmações que sustentam que um ponto crucial dos processos colaborativos é a divisão de funções “na organização teatral, colaborativa, existe um campo de especializações que circunscreve e define a divisão de tarefas do grupo” (FISCHER, 2003, p. 45) esse fator aparece como uma diretriz.

Um processo de criação pode ser nomeado colaborativo quando a divisão de tarefas ocorre em dueto, enquanto todas as outras – que não mais numerosas - sucedem-se em coletivo? Durante o desenvolvimento da pesquisa esse foi um questionamento recorrente. O quanto esse fator desestrutura o viés colaborativo? Essa determinação impede que ele seja instaurado? O processo de criação do Coletivo Recomendados é um híbrido que vaga entre a criação coletiva e o processo colaborativo?

Reitero que, apesar da distribuição de papéis não ocorrer em muitas camadas, a separação entre direção e atuação não se trata de uma segmentação esporádica, ela dita toda a organização do grupo, norteia todas as ações. Assim, nesse caso, ela é suficiente para sustentar a linha colaborativa.

Vivemos esse impasse não por uma escolha, mas por uma determinação do contexto. Agregaria muito ao nosso trabalho uma equipe mais completa, com especialistas desempenhando as funções de dramaturgo, figurinista, iluminador, cenógrafo, sonoplasta, mas infelizmente, essa não é uma possibilidade para nós. Algo que não condiz com a nossa realidade pelo fato de não encontrarmos esses artistas ao nosso entorno. Essa limitação obriga o grupo a ocupar coletivamente essas lacunas, seja nas proposições, desenvolvimento e tomadas de decisões.

Diante de uma situação que não diz diretamente a respeito do trabalho do ator, ou da direção, as decisões e execuções são realizadas conforme as seguintes estratégias. Prioritariamente leva-se em conta a habilidade ou interesse dos integrantes do grupo. Como exemplo, Laira Arvelos é escritora e frequentemente se responsabiliza pelo trato final dos textos. Em paralelo Geovane Eustáquio e Victor Mendes tem manifestado interesse pela área, em outros momentos a eles são delegadas a escrita dos textos.

É importante que o grupo seja um espaço em que os artistas se desenvolvam, são atribuídas tarefas que desafiam os artistas em áreas onde têm dificuldade, com o intuito de aprimorar suas habilidades. Não existe um receio ao tomar essa iniciativa, pois há um amparo por parte do coletivo e uma confiança sólida entre as partes. Outra estratégia adota em algumas tomadas de decisões é a votação, ela sempre acontece acompanhada de um debate prévio.

A partir desse arranjo já é possível salientar que o processo colaborativo do Recomendados não é similar a criação de outros grupos que adotam a mesma nomenclatura. Não é novo o dizer que não há uma normatividade nesses processos e que cada grupo encontra sua ordenação. Estar no interior, interligados a questões bastantes específicas e altamente distintas dos grupos referência, permite abrir indagações sobre o processo colaborativo a partir de outro prisma. Um universo diverso daquele que foi previamente mapeado.

5.1.2. Temas Geradores

O segundo princípio criativo destacado na análise é a abordagem de temas geradores nos processos criativos. Essa diretriz do grupo é tão marcante que se torna evidente até mesmo para pessoas externas ao grupo. Em Patrocínio, o Coletivo Recomendados é reconhecido como um grupo engajado

em questões sociais. O conceito de tema gerador desenvolvido por Paulo Freire e os objetivos vinculados à sua exploração são uma referência nessa orientação.

Na proposta da Pedagogia do Oprimido, a concepção dos temas geradores está vinculada à educação problematizadora, que objetiva a libertação dos indivíduos oprimidos através da educação. Os temas geradores (FREIRE, 1978, p. 103) compreendem as relações homens-mundo. Ao olhar para a história, podemos identificar questões que dizem sobre o planeta e a humanidade de forma geral, outras que comunicam temas continentais, outra gama de assuntos que afetam um país e assim, subsequentemente, até sendo capaz de identificar conteúdos de pequenos grupos sociais.

Esses temas históricos estão interligados e se conectam com a população ao seu entorno nos mais diversos ângulos, compondo um universo temático (FREIRE, 1978, p. 102). Quando indivíduos examinam essas estruturas temáticas, são capazes de refletir e interferir sobre sua condição cultural, social, econômica, identitária e calcular questões vinculadas a terceiros, com realidades próximas e distantes. É diante da ação e reflexão sobre essas temáticas que os oprimidos são libertos, segundo a proposta de Freire. A investigação temática é um esforço de consciência do mundo e de autoconsciência.

Inseridas nos temas geradores estão as situações-limites (FREIRE, 1978, p. 107), sendo bloqueios gerados pelas circunstâncias opressivas. Os oprimidos precisam identificar e superar essas travas para alcançar a libertação, também chamada de humanização. Ao reconhecer as situações-limites presentes, elas se tornam um desafio a ser ultrapassado. Segundo a proposta Freiriana, o processo de emancipação ocorre com a ação sobre as situações-limites, provocando rupturas estruturais “estes temas se chamam geradores, porque qualquer que seja a natureza de sua compreensão, como a ação por eles provocada, contém em si a possibilidade de desdobrar-se em outros tantos que, por sua vez, provocam novas tarefas que devem ser cumpridas” (FREIRE, 1979, p. 110). É uma ação contínua de rompimento de limitações: captar um tema gerador, encontrar as situações-limite conectadas a ele, ultrapassar essas situações e novamente estar diante de outro tema gerador a desconstruir.

Assim como na proposta de Freire, o processo de criação do Coletivo Recomendado passa pela captação e investigação dos temas geradores, mapeando as situações-limites atreladas a eles e a tentativa de superação

dessas limitações através da atividade artística. A movimentação em torno de um argumento é literalmente geradora da prática criativa, porta de entrada para o desenvolvimento de tudo o que é posto em cena.

O esforço de averiguar as questões que carregam o peso dos dizeres sociais, nem sempre enunciados, é profundamente excitante para nós. A forma que o grupo se conectou ao seu tema gerador da criação foi diferente em cada processo, como normativa temos que esse seja uma urgência para nós e para o nosso entorno.

5.1.3. Exploração do pessoal

Inauguro a abordagem de mais um princípio criativo com uma narrativa da sala de ensaio. Na criação de “é SÓ teatro” os atores foram estimulados a desenvolverem propostas que revelassem sua conexão íntima com o fazer artístico, exploração de chamamos de a arte em mim. Essa tarefa se mostrou embaraçosa, dado que é demasiado complexo racionalizar algo tão intrínseco e pessoal. Passamos alguns meses nessa extração.

Um dos atores, Vitor Gabriel, após copiosas tentativas não conseguia encontrar uma concepção. Segundo ele, havia uma dificuldade considerável em se mostrar, expondo essa conexão, e ainda articular um discurso sobre isso. Diante dessa realidade, em vez de encará-la como um empecilho, optamos por transformá-la em cena. No palco, Vitor se dirige ao público, compartilhando a angústia de despir o que sente em determinados momentos, seu desconforto diante da situação, e como, por vezes, isso o bloqueou.

Para o Coletivo, essa é uma cena bastante sensível e que nos encaminha a muitas reflexões. Ela pode ser usada para exemplificar uma diretriz que o grupo firmou enquanto raiz apenas em seu último processo, apesar de já estar explorando esse viés em todos os outros. Embora a criação de Não Recomendados partir de um relato pessoal e Deusa carregar a trajetória das mulheres do grupo, foi no processo de é SÓ teatro, que tivemos consciência da importância das experiências pessoais no nosso processo criativo. A nossa ligação intrínseca com a temática é outro de nossos princípios.

Durante o último processo criativo, nosso objetivo não se limitava à geração de um novo espetáculo, mas também de um exame da nossa

abordagem criativa. Assim descobrimos que explorar perspectivas individuais sobre as questões abertas pelo tema gerador, era algo vital em nossa criação. Notamos um vínculo com essa prática mais profundo do que se tinha consciência anteriormente.

Mostrou-se evidente que trabalhar com um tema gerador é em múltiplas vezes mais legítimo para o Coletivo se nossa conexão com ele for profunda. Embora o grupo tenha a ambição de promover transformação social através da arte, que o espetáculo seja um meio de despertar consciência e empoderamento no público, esse objetivo é secundário. Toda construção, desconstrução, evolução e revolução é primeiro sobre nós, em nós. O que chega ao palco e oferecemos ao público são fragmentos das intervenções que vivemos. Somente após essa jornada interna, podemos aspirar impactar um terceiro.

Esse atributo é certificado na elaboração do tema e em seu desenvolvimento. Nossa pesquisa é composta muito mais por movimentos internos, levando em consideração a vivência dos integrantes, para que depois ocorra uma exploração externa. Enquanto diretora e pesquisadora, sempre tive o desejo de promover uma abordagem mais ligada a leituras e referenciais teóricos. Embora isso ocorra em certa medida, percebo que ainda é uma prática pouco frequente e que não se integra de forma orgânica ao ambiente do grupo.

Nas explorações, individualmente o vínculo com o tema gerador é estabelecido, a perspectiva pessoal é levantada. Essa conexão não ocorre da mesma maneira para todos, o que também é significativo para o processo criativo. Através das concepções pessoais, descobrimos o discurso coletivo, que não se resume a um denominador comum de opiniões e nem a simples mostra de pontos de vista diferentes. Como uma teia costurada a várias mãos, o discurso coletivo é composto por múltiplas abordagens, lugar de polifonia, de encontros e desencontros.

Não há um padrão metodológico definido para conduzir essa investigação, visto que ela pode se desdobrar de múltiplas maneiras e ser abordada por diferentes perspectivas e métodos. Existem semelhanças entre essa busca ao conceito de depoimento pessoal, desenvolvido pelo Teatro da Vertigem. O sistema que o Vertigem desenvolveu para a extração do material pessoal e sua aplicação cênica diferem aos nossos, mas enquanto objetivos as propostas possuem similaridades.

(...) a prática do depoimento pessoal, por meio de seu caráter confessional, vai estimular o ator um estado de abertura e desprendimento, provocando o que poderíamos chamar de desvelamento. Ao longo da trajetória do Vertigem, fomos percebendo a quão poderosa pode ser essa ferramenta, capaz de interferir concretamente nos mecanismos de bloqueio do ator, além de instaurar um base de sinceridade e entrega, muita cara os nossos processos. (ARAÚJO, 2006, p. 128)

Extraí conteúdo, que poderá se tornar material cênico, do interior dos artistas, não é confortável. Expõe drasticamente essas pessoas, colocando-as em confronto interno e com aquele com quem eles estabelecem essa troca. Além de se expor, também se convive com a elaboração que o outro faz do que foi aberto. Trata-se de um processo inevitavelmente incomodo e em alguns casos doloroso.

Algumas pessoas permitem que essa exploração ocorra em níveis mais profundos, enquanto outras são mais resistentes a essa espécie de nudez. Fato é que essa escavação ocorre para todos, ao ver a entrega do outro, intuitivamente me abro também, como um movimento de aceitação, respeito e estímulo a essa prática “conforme um ator vai se abrindo e compartilhando suas histórias, memórias e posicionamentos pessoais, os outros atores também vão sendo contaminados por tal atitude, e um espírito coletivo de respeito mútuo, de parceria e de cumplicidade vai se consolidando.” (ARAÚJO, 2008, p. 120)

Estar em constante exploração do eu e em constante descoberta do outro mantém as relações interpessoais fortalecidas. Ao longo de nossa trajetória, conquistamos um espaço muito rico para realizar esse processo. Um ambiente, que, apesar do desconforto inevitável, é seguro. O grupo aprendeu como realizar essa procura de forma respeitosa. Identificando alguns limites e até os ultrapassando quando preciso, mas sempre com responsabilidade afetiva.

Esse princípio confere a obra do Recomendados um caráter autobiográfico. Escrito em primeira pessoa, o espetáculo se torna um quebra-cabeça da pesquisa interna, com encaixes externos. Aliás, é importante lembrar que a investigação do tema gerador também ocorre por outras vertentes, como o levantamento de notícias, a leitura de artigos e o diálogo com pessoas afins. No entanto, destaca-se a intensa exploração do seu vínculo interno, como algo substancial ao grupo.

Em todos os espetáculos, é possível citar exemplos de cenas em que o ponto de partida remonta a vivência dos atores. No processo criativo de *é SÓ teatro*, nos encontramos nesse lugar com mais frequência, uma vez que a temática atravessava diretamente o âmago do ofício artístico. Nesse cenário os integrantes encontram-se compelidos a desenvolver um pensamento crítico e se posicionar sobre o que está em pauta. Investigar os pontos pessoais, não está ligado a um caráter sentimentalista, mas sim emancipatório, procurando superar as situações-limites, como proposto por Freire (1970).

5.1.4. Estética

A última diretriz criativa do Coletivo Recomendados está vinculada à estética dos espetáculos. A encenação é construída sob uma linha poética que compõe a identidade cênica do grupo. Contudo, não há o interesse em vincular essa plástica a um único segmento. Ela se arrasta por modelos distintos, originando a marca desse coletivo.

Apesar de reconhecer traços épicos e contemporâneos nessa estética, afastamo-nos desses rótulos para não correr o risco de aprisionamento a um modo específico de operação. É preferível deixar a expressão artística do grupo fluir, sem ser confinada por categorizações ou definições preestabelecidas. Nossa abordagem busca cultivar uma marca cênica reconhecível que permeia todos os aspectos das produções.

A partir da análise da obra completa do grupo, identifiquei alguns traços em que esse carimbo estético é firmado, são eles:

- Configuração do espaço cênico: a disposição espacial ocorre sempre no formato de uma passarela. Além dos impactos na composição cênica, esse formato aproxima o público, alguns centímetros separam a ação dos atores de seus espectadores. Tal proximidade provoca uma troca mais aprofundada entre as partes.
- Ausência de cenário: não há elaboração de cenário nas propostas, a experiência imagética cênica é conduzida a partir de outros disparadores.
- Padronização de figurino entre os atores: buscando uma coesão visual, os figurinos são uniformes, enfatizando a unidade e a interconexão entre os membros do elenco, bem como as ações desempenhadas por eles.

- Versatilidade na utilização de materiais cênicos: os materiais manipulados no palco são explorados de formas diversas, criando estruturas, atmosferas, imagens e ações diferentes a cada uso.
- Exploração dinâmica de papéis pelos atores: o trabalho é desenvolvido de modo que os atores explorem uma ampla gama de situações. Os atores não permanecem fixos em uma figura, sua atuação ganha características performativas que extrapolam a criação tradicional de personagens.
- Ação física mais potente que a ação textual: a cena é potencializada mais fortemente pelo trabalho físico dos atores que pelo discurso textual. O trabalho com o texto é secundário em relação à atenção dada ao trabalho corporal.
- Quebra da quarta parede: Estabelecemos uma relação direta e interativa com o público, rompendo a barreira entre o palco e a plateia e convidando-os a participar ativamente da experiência teatral

A coesão estética não é encontrada apenas no espetáculo formado, também se evidencia durante o processo de criação. Existe um acordo não verbal, um consenso implícito que alinha as proposições para uma direção comum. O grupo enquanto uma unidade, adquiriu lucidez do que é harmônico a sua cena. Por vezes, exploramos outras vertentes estéticas, mas essa experiência ocorre como um exercício de ampliação de repertório, podendo inclusive ser utilizado como estratégia diante de uma especificidade, mas há sempre a clareza do que a encenação do Recomendados possui como essência.

5.2 Fases do processo

Pontuados os princípios criativos, ressalto agora as fases do processo criativo, tendo como base o processo de criação de é SÓ teatro. Apesar de estarem bem próximas, as divisões em fases dos processos anteriores não ocorreram na mesma roupagem. Acredito que por ser o momento em que o grupo estava mais maduro, está é a concepção mais proveitosa desse repartimento.

A primeira etapa consistiu em um estudo teórico do processo colaborativo, seguida pela investigação do tema gerador, exploração temática, visualizações cênicas e estruturação da encenação e dramaturgia, ensaios e estreia. Essas repartições, apesar de identificáveis, possuem início e fim pouco delineados, suas fronteiras são imprecisas e nunca estão de fato finalizadas. É possível voltar ao que a primeira fase objetiva a qualquer momento e assim por diante, a prática emite sua demanda.

FIGURA 13 – Ensaio do Coletivo Recomendados



Fonte: acervo pessoal da autora

5.2.1. Estudo teórico do processo colaborativo

No primeiro ciclo da criação que veio a ser tornar o espetáculo “é SÓ teatro” ocorreu uma exploração teórica do processo colaborativo. Como dito anteriormente, em sua gênese, o grupo não possuía consciência de sua aproximação com esse modo de criação, porém dado esse reconhecimento, fez-se necessária uma investigação dos percursos históricos, diretrizes e argumentações atreladas ao processo colaborativo.

O estudo foi realizado através de momentos expositivos guiado por mim, uma vez que, enquanto pesquisadora, possuo um vínculo com a temática; e a

partir de leituras de artigos e debates. Esse trabalho inicial permeou os meses de março e abril de 2022.

É factual que o embasamento teórico é de extrema importância para o desenvolvimento dos atores, se o processo colaborativo busca um ator polivalente, propositivo, crítico e interventor, é necessário procurar desenvolver esse artista em todos os campos.

No que diz respeito ao trabalho do ator, além de técnicas e métodos de interpretação, a contextualização destes. Não se trata somente de situá-los historicamente, mas proporcionar um conhecimento das bases filosóficas e/ou psicológicas que fundamentam estas perspectivas teóricas (SILVA, 2010, p. 91)

O aporte teórico alicerça, fornece base e consciência. A partir da fala de Silva, podemos afirmar o quanto essa base pode amparar o trabalho prático desse ator. A relevância que esse momento proporcionou não cabe nessas locuções. Esse momento contribuiu para o fortalecimento da identidade do grupo e dos artistas.

Ao conhecer as condições históricas que deram origem ao processo colaborativo no Brasil, seu vínculo com o contexto, seus porquês e possibilidades, avisto que também descobríamos um pouco de nós. Não se tratava em conhecer uma narrativa externa, era sobre nomear algo pertinente àquelas pessoas em coletividade, encontrar o próprio eixo.

Além do embasamento requerido e da identificação de seu modo de trabalho, essa investigação nos trouxe questionamentos importantes. Quais familiaridades entre o contexto histórico que despertou a criação coletiva, o processo colaborativo e o que vivemos agora? O Brasil da década de 1970, 1990 e 2020 são similares em quais pontos?

Encontradas semelhanças, é possível que a criação em grupo retorne como tendência enquanto modo de criação? De que forma nosso trabalho se iguala e se difere ao que está pontuado nas referências? Como estar no interior do estado de Minas Gerais nos distancia dessas experiências?

É notável que a fundamentação teórica representa uma carência na vivência do Coletivo. Esse não foi o primeiro momento da trajetória do grupo que usufruímos de estudos nesse viés, diversos foram os atos nessa direção. E sempre que acontece, chegamos a espaços de debates muito ricos e

descobertas valiosas. Em paralelo a essas dádivas, percebo que é uma atividade morosa para os atores.

A energia que se dedica a leitura e análise de textos é diferente do que se explora na prática cênica, as duas são de sublime importância, mas nesse contexto o teatro está ligado ao fazer. A partir da minha vivência no teatro patrocínense identifico que essa não é uma característica do Coletivo Recomendados, mas uma cultura do fazer artístico local. Percebo que é muito caro aos artistas o estudo teórico, quando ocorre. Não se lê muito sobre o teatro e o que se lê é dramaturgia. Nessa tradição o ator é quem usa o corpo e a voz, como em um trabalho braçal.

Esta observação surge para pontuar mais uma determinação do contexto. É equivocada a visão que um teatro certo, ou melhor, é aquele com raízes na erudição. Não é intuito do texto dizer que os artistas afastados dos referenciais teóricos são inferiores. Aliás, essa foi uma das grandes contribuições que a pesquisa me trouxe.

Após meses me dedicando a análise da prática artística e de seu contexto aspectos que notava como defeitos, hoje visualizo como condições. Um artista de teatro não é menor porque não desenvolve personagens a partir de Stanislavski, ou porque não conhece análise de espetáculos de Pavis e não se conecta aos princípios de Brecht. Esse artista é igualmente potente em relação a quem possui esses dados, pois a composição do trabalho artístico ocorre em múltiplos vetores.

Essa compreensão foi crucial para o desdobramento da pesquisa. Hoje, reconheço certos comportamentos que adotei no início do processo criativo, com o objetivo de corrigir esses supostos erros, que não são coerentes. Considerava essencial que todos do grupo mantivessem um caderno pessoal de artista, realizassem leituras regulares e dedicassem um tempo maior da rotina para as atividades do grupo. Fiz uso do lugar da direção para que esses desejos se perpetuassem.

No entanto, percebi que isso era importante para mim, o meu fazer artístico encontra completude nessas práticas e não necessariamente o deles. Apenas no momento presente consigo racionalizar essa atitude, naquele momento ela passou invisível aos meus olhos e a percepção dos outros integrantes. Com o tempo, essas imposições perderam sua relevância e caíram

em desuso. Mais tarde, compreendi que o valor da pesquisa reside em apresentar algo autêntico, não idealizado ou padronizado.

5.2.2. Investigação do tema gerador

Dado o passo inicial de maturação do processo colaborativo, agora voltamos ao que engatilha a criação. Qual seria o tema gerador desse processo criativo? Partimos para a criação sem concepção alguma da encenação, como norte apenas os princípios que desenvolvemos durante a estrada. Nesse momento, já estava formada a consciência do mérito do tema gerador ao grupo, assim conduzimos com mais atenção essa designação. O que antes veio de um exercício, ou de uma conversa exterior a sala de ensaio, agora obteve a dedicação de um mês e meio do processo.

A ação nessa etapa foi conduzida em pares. A cada duo foi atribuída uma ocasião para propor experiências ao grupo, da natureza que lhes fosse pertinente, tendo como alvo a evidenciação de questões. A ideia era que, ao final das proposições das duplas, tivéssemos certa clareza da temática a ser explorada. As ações foram bastante diversas, deixando as poéticas pessoais e a escuta do grupo coordenar o percurso. Vagueavam entre o caráter objetivo – nas quais atitudes mais discursivas e racionalizadas eram mais presentes – e a veia subjetiva, em que vínculos e afastamentos afetivos eram testados. Por vezes, o corpo manifestava a fusão com determinados assuntos, em outras ocorrências a palavra assumia o protagonismo.

No processo colaborativo, há a divisão de funções e uma hierarquia flexível entre elas. Em determinados momentos, um especialista pode assumir um papel mais proeminente, enquanto em outros, outra pessoa assume essa posição. Durante a investigação dos temas geradores, ocorre um momento de total horizontalidade no processo, muitas vezes até mesmo abandonando as funções pré-estabelecidas. Os colaboradores agem em uníssono dedicados à descoberta da temática. Nesse momento, não existem responsabilidades de ações específicas, todos ocupam o mesmo lugar, destinados ao mesmo fim.

Após a exploração, chegamos a eixos distintos. Existia um grande volume de urgências no Brasil de 2022, muita tralha entalada e que pesa para um coletivo de artistas dispostos a averiguar sua terra. Emergiram muitas questões

potentes, pleiteamos a fome, a condição contemporânea dos povos originários, a democracia brasileira, a depressão.

Por fim, fizemos nossa escolha, e é demasiadamente complexo tentar resumir em poucas e objetivas palavras a que se refere essa determinação e aos motivos que nos levaram a ela. Para nós, era inadiável examinar o comportamento e o significado da arte nesse caos social e as contrariedades de ser um artista de teatro nesse contexto.

Os porquês vinculados a essa escolha são muitos, talvez óbvios demais, talvez não caibam em um texto acadêmico. Conceber uma obra cênica que explore a experiência artística é mais que um desafio, era e ainda é incomensurável.

5.2.3. Exploração da temática

Tal qual um relicário, tivemos nossa temática eleita, o passo seguinte remete a vasculhar seus entremeios, esmiuçar seus cantos, encontrar suas brechas, descobrir suas imperfeições, subdividir a grande questão em outras e entender o que queremos manifestar em seu sentido. Estávamos diante de uma matéria com uma carga de subjetividade bem maior em relação às questões trabalhadas nos espetáculos anteriores, as formas de interferências da arte podem ser etéreas e nem sempre codificáveis. Assim, não é possível traçar uma linearidade de questões abertas e respostas encontradas.

De forma geral, a especulação teve seu centro voltado para o que há e como é a arte que vibra em nós e ao nosso entorno. Seria impraticável uma tentativa de abordagem dessa temática de uma forma ampla, considerando sua vasta diversidade e complexidade. Um recorte também colabora na comunicação do espetáculo com seu contexto.

Ocorreram intensos, importantes e inconclusivos debates ao longo de toda a etapa. As conversas iniciais buscavam mapear o conceito de arte, em uma abordagem histórica e individual. É falha a tentativa de encontrar esse significado, falha e reducionista. Já sabíamos disso desde o início, mas a busca nos interessava. As discussões abordaram uma ampla gama de perspectivas tradicionais, até visões mais contemporâneas, refletindo a fluidez e resistência a caminhos rígidos e conclusivos. O que emergiu desses debates foi a natureza

evolutiva da prática artística, sempre que estávamos próximos a uma delimitação, desabrochava outra série de questões.

O vínculo de cada pessoa com a temática é um ponto importante, que foi abundantemente explorado. Várias reflexões relacionadas à trajetória artística e pessoal dos atores foram traçadas, procurando cruzar esses dois aspectos. Esbarrar em pequenos momentos de deleite ou angústia que moldaram a identidade artística das mulheres e homens que agora são um coletivo. É precioso ver a forma singular de conexão daquelas pessoas com a arte, cada ligação é única, mas, ao mesmo tempo construída e alimentada pela troca. Percebo que dessa vertente originou-se o que tivemos de mais rico durante o estudo do tema.

Para além do vínculo interno se mostra extremamente necessário mapear pontos de vista exteriores. Sabemos que nossa apreciação e elo com o objeto de exploração não se assemelha ao senso comum. O que pessoas alheias ao trabalho artístico pensam sobre essas questões? Elas pensam sobre essas questões? Quem são essas pessoas? Há o que consideramos, há o que acreditamos que os outros consideram e há o que eles realmente pesam, enunciado por eles.

Objetivando encontrar novas perspectivas, em um momento do processo convidamos algumas pessoas para uma conversa sobre nossas questões. Ao contrário do esperado, não se tratou de um momento muito agregador. Em nossa visão, o fato de ir ao encontro de um grupo de artistas, em um local onde já se pensa a arte, conduzia muito a conversa. A redoma artística construída pela situação constrangia opiniões que poderiam ser contrárias, ou gerar contestações.

Desta forma, foi realizado um laboratório, a partir de diálogos com pessoas conhecidas por nós, familiares, amigos, colegas de trabalho. A prática consistia em, durante a rotina, inserir o assunto da exploração em uma conversa, informalmente. Tratava-se de questões básicas, que fizeram emergir grandes contribuições ao processo. Algumas colocações seguiam o que esperávamos, enquanto outras tomaram caminho contrário.

As questões básicas e as respostas foram: Você conhece algum artista? Não. Existem artistas em Patrocínio? Não. Você tem contato com algum tipo de arte? Não. A negativa recorrente nas respostas dessas elocuições é reveladora.

Ela lança luz sobre o lugar que a arte ocupa em Patrocínio. Essa constatação nos impactou profundamente. O que soou como mais alarmante, é que mesmo entre pessoas próximas, nosso envolvimento com a arte era invisível.

Das janelas abertas pela exploração da temática, que foram muitas, para estabelecer um foco para a criação, elencamos nossas urgências. Diante de todo material, o que era mais latente? A partir desse reconhecimento, os próximos passos foram conduzidos.

Importante pontuar que, por estar imbuído na poética do Recomendados, a modelagem que o espetáculo recebe, isso o conecta diretamente às condições do fazer artístico em nosso contexto, às especificidades vivenciadas por artistas no nevoeiro de estigmas que nos encontramos. Um grupo em outro contexto, com a mesma temática estabelecida, realizaria uma montagem diferente, pois a eles pertencem outras questões. Pontos que são recorrentes em nossos argumentos, talvez não estariam pontuados por outros e vice-versa.

Essa investigação é hermética, pois as pessoas envolvidas são em simultâneo, exploradores e objetivos de estudo: artistas proferindo seu ofício, a arte articulando sua intromissão. O metateatro se estabelece, criatura e criador em pauta. Apesar de ter sido fragmentada no texto com uma fase específica do processo, a exploração do tema é contínua, não se finda. A necessidade de pontuá-la nesse momento, acontece por se tratar de um estágio em que essa análise é foco da prática exercida.

5.2.4. Visualizações cênicas

Alimentado pelos dizeres relacionados ao tema, o processo se concentra na exploração cênica dessas questões. Improvisações, jogos, ações performativas, estiveram presentes em todas as fases vivenciados, mas neste eixo elas assumem o papel central. A prática nesse momento está relacionada mais ao fazer do que ao refletir.

Durante esse período, o foco não está na composição da estrutura dramatúrgica do espetáculo. Trata-se de experimentações de caráter livre, não há uma apuração cênica. Consiste no levantamento de possibilidades que colabora de diversas formas: na aferição de uma estética, na visualização cênica daquilo que anteriormente era apenas discursividade, no desenvolvimento dos

atores. O que surge pode até vir a compor o espetáculo, mas nesse momento está distanciado desse objetivo.

No trabalho do Recomendados, dado o caráter experimental do momento, os atores assumem o protagonismo da prática e a direção cabe a proposição de dinâmicas desencadeadoras dessas ações. São partes interdependentes, os atores provocados dão origem a movimentações; a partir do que é exposto a direção inflama novamente a situação. O que parte do papel da direção vai além de uma abordagem de emitir comandos prontos para que os atores executem uma estrutura pré-concebida. Pelo contrário, é o próprio ator que, estimulado pela direção, dá origem a uma composição.

Em minha breve trajetória na direção, noto que atores que trabalham no viés colaborativo são mais empoderados em sua expressão artística. Eles são encorajados a trazer sua bagagem criativa, técnica e intuitiva para o processo criativo. Mesmo entre tropeços, busco que minha atuação na direção seja catalisadora, estimulando o potencial criativo dos atores e fornecendo suporte necessário para que eles possam explorar e expandir suas habilidades. Acredito que essa postura valoriza a singularidade de cada ator e cada atriz, resultando em performances mais sinceras e indivíduos mais livres.

A direção de um espetáculo colaborativo não está vestida de chefia ou autoridade da criação, usa um traje menos formal, atualizado. Se o espetáculo nasce a partir da coletividade, ela é uma incentivadora das vozes, um provocador; para que seu trabalho possa existir, as propostas vindas de outros criadores são essenciais. Essa direção se alimenta do que é proposto por outros, das interferências de terceiros e só a partir daí toma decisões, mantendo-se sempre aberto à escuta dos outros. A atuação da direção é complexa ao ponto de lidar, ao mesmo tempo, com o que emerge e identificar pontos em que a criação não se prolifera, pontos de bloqueio.

É verdade que mesmo com a intenção de cultivar essa dinâmica, há momentos em que esse objetivo é desviado. Reconheço no processo vários momentos em que ocupei aquele lugar histórico da direção, relacionado ao comando ou chefia.

Como fazer para que a participação de todos seja mais eficiente e equilibrada? Como não inibir o fluxo de proposições, estimulando todo e qualquer material a ter voz, quer sejam clichês, estereótipos,

formalizações ingênuas ou de mau gosto, quer sejam ideias conceitualmente arrojadas ou transgressivas? Como criar uma zona de conjunção e cumplicidade para o “exercício do risco”? (ARAÚJO, 2011, p. 21)

A fala de Araújo pontua alguns desafios relacionados a essa direção colaborativa. Existem uma série de pequenas ações em que a atitude de uma diretora ou diretor pode ferir os princípios coletivos de um grupo. É bastante possível que todo diretor já tenha caído nessas armadilhas, mas é essencial um cuidado para que não se torne uma ação recorrente, uma vez que esse não é o intuito do grupo.

Como mencionado anteriormente, os atores ligados ao processo colaborativo são explorados em várias frentes. É observado um prazer nos atores do Coletivo Recomendados, ao se colocarem no processo de forma ativa, como um sujeito tendo suas potências validadas. Em paralelo, também se faz presente em alguns momentos uma certa busca nos atores por comandos mais diretos. Em diversos instantes paira a carência de uma liderança mais incisiva.

Isso por ser resultado de uma tradição que coloca o ator nesse lugar de passividade. É notável muitas vezes os atores ficam aguardando instruções específicas para avançar no processo. No entanto, é crucial manter a comunicação aberta e honesta com os atores, incentivando-os a expressar suas preocupações. Ao mesmo tempo, é importante lembrá-los do papel ativo que têm no processo criativo e encorajá-los a assumir responsabilidade por suas próprias contribuições.

Em relação à natureza das explorações vivenciadas nessa fase do processo, constatamos que as ações desenvolvidas são mais enriquecedoras quando são racionalizadas previamente e testadas posteriormente. Por exemplo, improvisações sem objetivos definidos muitas vezes resultam em abordagens superficiais e pouco impactantes. As experiências são desencadeadas por meio de provocações da direção, sem restrições quanto ao que pode ser explorado na prática, mantendo sempre a abertura para experimentação.

5.2.5. Estruturação da encenação e dramaturgia

Após o caminho guiado pela pesquisa e experimentação, ocorreu a fase mais longa da criação, a estruturação da dramaturgia e da encenação. Como característica em processos colaborativos o desenvolvimento dramático e composição da cena ocorrem em paralelo. Dramaturgia em processo, dramaturgia processual e dramaturgia colaborativa são termos empregados ao pensar a escrita cênica e textual nos processos colaborativos. O termo dramaturgia em processo foi cunhado pela Companhia do Latão e é entendido como

Dramaturgia em processo é um procedimento de escrita cênica coletiva, realizada na sala de ensaio, na qual o texto não antecede o espetáculo. A terminologia “processo” se dá devido ao seu caráter formativo. A dramaturgia é produzida em equipe que inclui o dramaturgo e/ou dramaturgista, diretores e atores que se integram ao processo criativo, e desenvolvem constantes alterações durante seu curso, mesmo após a estreia do espetáculo. (FISCHER, 2003, p. 177)

A criação da dramaturgia não é anterior à vivência da sala de ensaio, está vitalmente conectada às experimentações rotineiras, debates e improvisações que toda a equipe realiza. Pensar a dramaturgia colaborativa é entender um vínculo indissociável entre a escritura textual e a escritura cênica. As duas redações possuem uma ligação estreita, formas dependentes, que colaboram entre si, que se desdobram uma na outra.

Dos mesmos atributos emerge a encenação, que também é processual, pautada no aqui-agora, no desenrolar de cada ensaio, no embate das vozes do grupo, na associação de ideias antagônicas ou similares. A direção não possui uma concepção anterior que é apresentada ao grupo, uma prévia do caminho a ser trilhado, uma linha de pesquisa pré-determinada individualmente. Ela se situa exatamente no mesmo espaço do restante dos criadores, no que diz respeito a conhecer o futuro da obra, espaço nenhum, o que é posterior é sempre um lugar impalpável, desconhecido. O que possibilita avistar o traçado da encenação é exclusivamente o que emerge dos ensaios.

Na criação do Coletivo Recomendados, o desenvolvimento cênico-dramático acontece a partir dos conteúdos revelados nas fases anteriores. Ocorre uma mescla entre o que regressa de momentos antecessores e de novas criações, por exemplo, o que resultou de uma improvisação na etapa anterior é colocado em cena novamente é lincado a novas proposições. Contrário à etapa

anterior, em que as experimentações não objetivam compor o espetáculo, agora essa finalidade está presente.

Conceber a dramaturgia do espetáculo não é sinônimo de redigir um texto dramático. Nas experiências de criação do Recomendados, o texto é uma das últimas peças a serem inseridas na trama. No primeiro espetáculo do grupo, inclusive, contávamos apenas com um roteiro que não delimitava falas específicas; elas surgiam organicamente a partir de improvisações e eram diferentes em cada apresentação.

A ação cênica é o que conduz à elaboração da dramaturgia, não as palavras de um texto. Na presença de um texto, ele é moldado em função da cena, apresentando uma certa mudança de paradigma em comparação ao que foi herdado do teatro clássico, no qual o texto dramático era a matriz da criação e antecedia as demais estruturações cênicas. A escrita da encenação é maior que a redação textual, pois incorpora elementos que a literatura dramática muitas vezes não prioriza, ou ignora.

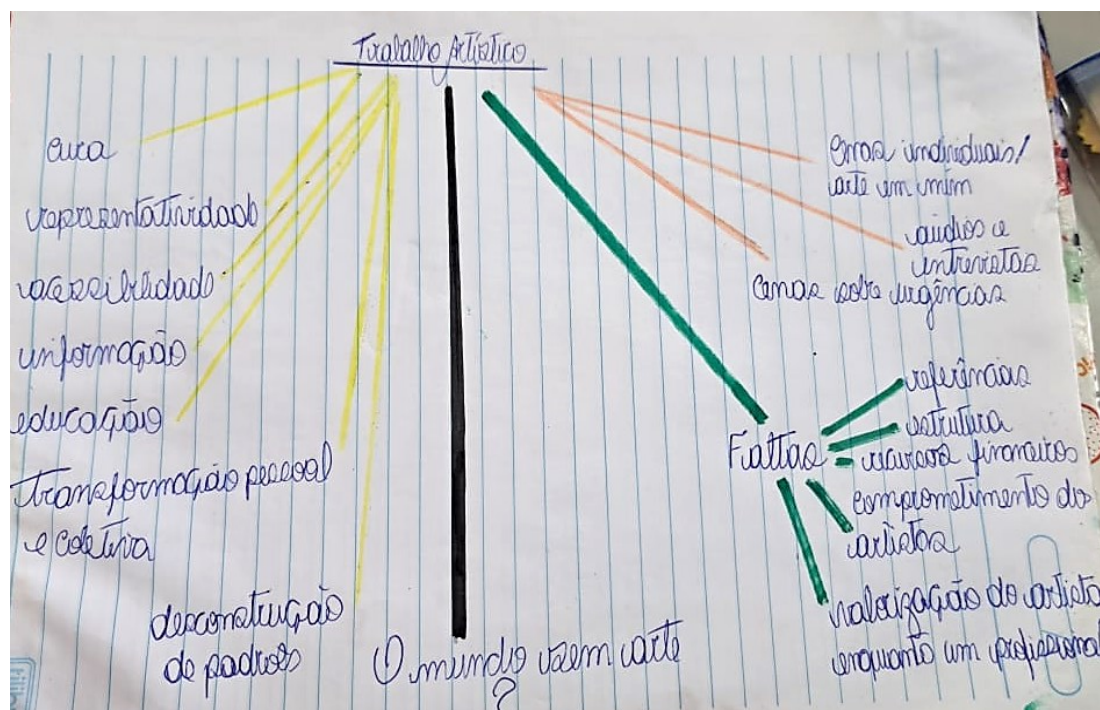
A dramaturgia e a encenação do Recomendados são arquitetadas e lapidadas em coro. Não havendo um dramaturgo ou dramaturgista no grupo, a caligrafia coletiva estrutura o espetáculo. Buscamos que os próprios atores se envolvessem no desenvolvimento dos textos que iriam interpretar. Quando necessário, Laira Arvelos, que possui maior habilidade nessa área, auxiliava na finalização. A inclusão de pessoas na escrita de seus próprios textos foi um passo importante para o desenvolvimento dos atores e criação de vínculo com a cena.

Na poética do grupo, é comum que muitas cenas, guiadas pela palavra, não tenham um texto pré-estabelecido; elas surgem da improvisação e se sustentam no jogo entre os atores. Essa abordagem evita interpretações mecânicas e mantém constantemente a possibilidade de aparecerem abordagens inéditas, promovendo a inovação constante.

Como guia para a elaboração cênica do espetáculo, após revisitar o material que despontou durante nossa pesquisa e experimentação, construímos o que chamamos de mapa. Esse mapa é constituído dos pontos que se destacaram, as urgências que emergiram, a partir de seu conteúdo elaboramos o que será colocado em cena. Para realizar a estruturação do mapa, identificamos áreas de convergências entre desejos pessoais e coletivos,

relacionando o que importa para os indivíduos, para o coletivo e para o contexto. O mapa é uma planta, anterior ao roteiro e ao texto espetacular e dramático.

FIGURA 14 – Mapa estrutural de dramaturgia



Fonte: acervo pessoal da autora

A priori o mapa apresentou certa confusão, falta de sentido, afinal, todos os tópicos presentes tratavam de um mesmo assunto e poderíamos realizar a criação a partir de qualquer configuração. Com o decorrer dos encontros, a cada cena criada, ele era revisto, até que sutilmente começou a apresentar coerência e encontramos lógica criativa.

Mesmo em um processo em que a coletividade é seu maior trunfo, a relação com a criação e seus efeitos permanece pessoal. Em um debate após a estreia, algumas pessoas manifestaram certo incômodo com o mapa. Para eles, ele restringia muito nossa abordagem. Em minha experiência dentro do processo, sempre encarei o mapa como um ponto de referência reconfortante, uma âncora, especialmente porque partimos do zero, ele oferecia algo palpável para nos orientar. Ao questioná-los sobre porque não expressaram esse desconforto anteriormente, considerando que o mapa poderia ser adaptado ou até mesmo descartado se assim fosse o desejo predominante, eles explicaram que só se tornaram conscientes desse embaraço mais tarde.

Este episódio ilustra muito sobre o processo criativo em grupo. Mesmo prezando pela escuta coletiva a todo momento, é natural que surjam frustrações e descontentamentos. Situações como essa de divergências em relação os procedimentos criativos são comuns e também importante para o processo.

É importante ressaltar que o processo colaborativo não é uma tentativa de aglutinação de todas as vontades, a encenação não é uma colagem das vontades individuais, a direção não trabalha em prol de acatar e organizar todas as contribuições. Há cortes e fricções a todo tempo. De acordo com Araújo (2008), o encenador colaborativo deve estimular os criadores ao fluxo contínuo de proposições, mas realiza cortes nessas propostas. Mantém seu olhar crítico visando o benefício do espetáculo. A encenação processual sobrevive da contradição entre estimular o fluxo criativo e interrompê-lo, e realiza essa dinâmica inúmeras vezes durante o processo de criação.

O material que nasce na sala de ensaio, seja a partir de exercícios de improvisações, ou debates, ou do compartilhamento de bagagem pessoal, está fortemente ligado aos indivíduos, possui forte carga afetiva. A maneira de incorporar ou descartar essas propostas tem que ser cuidadosamente elaborada, pois pode seguir por caminhos que fortaleçam os vínculos no grupo ou causam rompimentos. O diretor é um agenciador dessas situações, cabe a ele ponderar sobre a experiência da criação no geral não somente no resultado da encenação.

A criação colaborativa não é livre, apesar de possuir certa inclinação para essa imagem. Atrevo-me a dizer que, afirmar que qualquer modo de criação é livre, é um gesto ingênuo. Existem sempre limites visíveis e invisíveis, alguns acordados anteriormente e outros expostos ao longo do processo. Há fronteira individuais e outras coletivas. Até onde um ator permite cruzar suas experiências pessoais com a temática explorada é um exemplo de restrição individual; a estética adotada para o espetáculo pode ser entendida como uma limitação coletiva. Esses limites muitas vezes sustentam a identidade e os objetivos de um trabalho.

Voltando aos procedimentos de estruturação da dramaturgia e encenação do Recomendados, a ênfase desse momento não é a marcação de cena, mas o que ela quer comunicar. O objetivo não é o apurar a ação, mas sua construção. Toda cena é impulsionada por um objetivo. O que é criado visa compor o

espetáculo, mas não é uma determinação irrefutável. A qualquer momento, qualquer cena que estava pré-determinada pode ser alterada, remanejada ou excluída – essa é uma prática frequente em nosso trabalho. A linha dramática pode ser drasticamente remodelada se uma proposta mais vantajosa for encontrada.

Existem algumas dinâmicas geradoras que são recorrentes. Há momentos em que o grupo se coloca em uníssono na criação de uma cena, em outros, as proposições iniciais são individuais e a colaboração coletiva ocorre posteriormente. Busca-se que a ideia inicial de uma cena sempre venha dos atores, apesar de não ser uma regra estabelecida. Uma prática costumeira ocorre da seguinte forma: após definido o que a cena objetiva, o grupo é dividido em dois polos; cada parte discute possibilidades cênicas e depois apresenta uma sugestão; as propostas são avaliadas em coletivo e experimentadas.

Como se trata do terceiro processo criativo do Recomendados, a equipe já sustenta um vínculo, já conhece os limites uns dos outros, da própria criação, e, principalmente, possui uma compreensão da poética do grupo. Existe uma sensibilidade coletiva enraizada que norteia as propostas; mesmo que não seja expressamente discutida, ela determina quando uma cena carece de um texto ou deve ser guiada pelo corpo, qual o tempo-ritmo a ser explorado, qual energia aquele momento requer.

A dramaturgia – e a cena – produzida em processo colaborativo vai incorporar essa presença de planos distintos, identificáveis, por exemplo, no amplo espectro de registros, no cruzamento de referências, no choque de discursos, na estrutura fragmentada e no mosaico de textos e cenas. O elemento dramático coabita com o épico, o lírico, o testemunho, o documental criando uma cena – e um texto – multifacetada. (ARAÚJO, 2008, p. 80)

Esses pontos descritos por Araújo como característicos de espetáculos criados através de processos colaborativos coabitam a criação vivenciada. O que se coloca em cena é composto de diferentes planos, em uma polifonia barulhenta e agregadora, que encaminha a montagem ao distanciamento de padrões dramáticos, muito vistos em outros grupos patrocinados.

O público-alvo e seu contexto é levado em consideração a todo instante da criação. Pelo tema estabelecido, é evidente que o espetáculo se comunica com artistas, mas foi uma preocupação recorrente que a obra não se relacione

apenas com esse nicho. Vibrar em pessoas sem vínculo direto com a arte é fundamental para nós. Precisávamos que Patrocínio começasse a pensar o artista, o teatro e a arte de forma mais ativa. A transformação social, por mínima que seja, é um dos motores do grupo.

Uma argumentação frequentemente associada à reflexão da dramaturgia colaborativa é a charada da autoria. Ela é coletiva ou deve ser assinada individualmente? Na literatura que reflete essa questão está pautado que habitualmente é possível nomear o dramaturgo individualmente, pois na conservação das especialidades em um grupo colaborativo, essa pessoa é responsável pela organização textual e trato final das palavras, sendo responsável por essa ação, é recebedor desse título.

No caso do Recomendados, não é possível fazer essa distinção, pois a autoria do texto é compartilhada e todos os membros recebem crédito por sua contribuição. A creditação individual é realizada em outras áreas, como direção e atuação, em que cada membro é reconhecido pelo seu papel específico no processo criativo.

5.2.6. Ensaios

Chamamos de ensaios o momento em que a dramaturgia do espetáculo está estruturada e se objetiva aperfeiçoar a construção. A palavra ensaio comumente está encaixada em todo o percurso, referindo-se a qualquer encontro de um grupo de teatro. Intitulamos a etapa com essa nomeação e não todos os encontros, pois ela é dedicada à repetição e ao aprimoramento das cenas.

Durante esse estágio crucial, as partes do espetáculo são entrelaçadas, os elementos da criação são fundidos para dar origem a uma correnteza singular. Materiais cênicos, figurino, sonoplastia, iluminação e outros aspectos técnicos já definidos, em diálogo com o trabalho dos atores, recebem apuração e refinamento. Na interação entre esses elementos, pode ocorrer de algumas partes não se comunicarem de maneira eficaz, sendo necessário ajustá-las. Nada é considerado como definitivo ou imutável.

Para a direção, este é um momento de apontar arestas, fixar marcações, estabelecer ritmos. Ao refletir sobre minha atuação, durante esta fase, algo que

já se mostrava sutilmente, evidente emerge, não apenas neste processo em particular. Entre as várias facetas que uma diretora pode assumir, percebo-me mais como uma encenadora do que como uma diretora de atores, reconhecendo que ainda há um longo caminho a percorrer em busca do aprimoramento nesse aspecto específico.

Ao analisar minhas anotações no caderno de direção e revisitar minha memória do processo criativo, percebo que concedo uma atenção considerável à construção da cena, enquanto o aprimoramento do trabalho dos atores, por parte da direção, frequentemente é relegado a segundo plano em diversos momentos. Observo que alguns atores sentem falta desse foco direto, enquanto outros o veem como positivo, pois lhes confere maior liberdade e responsabilidade no desempenho de sua função. Assumo essa inclinação como parte da minha identidade profissional, ciente de que é impossível abranger todas as habilidades e papéis.

Chegamos a esse estágio do processo com a data de estreia estabelecida, uma escolha que por vezes consideramos precipitada. Marcar uma data de estreia sem que a obra esteja formada é um risco grande. Em contrapartida, acompanhava-nos um cansaço latente, carregávamos um processo que já se estendia por demasiado tempo, que durante em numerosos momentos parecia estagnado, assim, o grupo precisava de uma sensação de desfecho. A data de estreia representava um objetivo palpável, um ponto de chegada. Ela foi importante como uma dose extra de estímulo ao grupo.

Esta fase representou um desafio monumental, exigindo um esforço concentrado de todos os envolvidos, diante das demandas e expectativas intensas. Paralelamente às exigências da sala de ensaio, enfrentamos uma série de demandas de produção. Não contamos com uma equipe dedicada à produção; portanto, somos responsáveis por tudo. Além de nos concentrarmos na cena, fomos sobrecarregadas com toda a logística para a estreia, o marketing e promoção do espetáculo, a coordenação de uma equipe de apoio e a busca por financiamento. Essa sobrecarga prejudica tanto o desenvolvimento artístico quanto o de produção, pois uma tarefa interfere na outra. Em resumo, não temos tempo suficiente para nos dedicarmos adequadamente a nenhuma dessas áreas.

5.2.7 Estreia

FIGURA 15 – Flyer de divulgação do espetáculo é SÓ teatro



Fonte: acervo pessoal da autora

Em 10 de dezembro de 2023, adveio a estreia de *é SÓ teatro*, após quase dois anos de gestação. A estreia é repleta de simbolismos, é sem dúvida a materialização das ideias e dos ideais do grupo. Representa, de fato, a concretização do teatro. O Recomendados valoriza profundamente o processo, mas a apresentação, o contato com o público é algo vivamente aguardado. Há a sensação de que tudo se resume a esse momento, mas será mesmo? A estreia, embora seja intensamente vivenciada por todos, é uma fase, há o que a antecede e o que a sucede, ambos com importância ímpar.

Falamos de uma fase concretizada em apenas 1 dia? Sim. Mas devido a sua intensidade, a tudo o que descobre do espetáculo, ao que se sente e se

pondera, ela não é uma fase menor. Há nuances manifestadas apenas na troca com a plateia, correções e acréscimos necessários que só vem à tona na partilha da obra.

Existem lampejos evidenciados durante a exibição e outros que emergem nos próximos dias, aparecendo de forma gradual, conforme a digestão do acontecimento ocorre. Os feedbacks do público também são de extrema importância, eles podem confirmar teorias que o grupo tinha sobre a proposta e contrapor outras. O futuro do espetáculo está intimamente ligado ao que impactou o coletivo na estreia e ao que é recebido do público.

Não é o intuito do texto, nem seria possível, descrever todos os acontecimentos originados pela estreia. Essa é uma fábula extensa, que transcende a palavra. O Coletivo que caminha solo foi amparado pelos grupos da cidade, o espetáculo só ocorre a partir dessa parceria. O local não corresponde à expectativa. O público comparece. A iluminação falha até minutos antes do início da apresentação. Cenas funcionam. Cenas não funcionam.

O espetáculo revela-se mais íntimo do que tínhamos consciência. Vínculo entre as pessoas do grupo. Representatividade aos artistas. Conexão com parte do público, distanciamento de outros. Esse é o melhor espetáculo do Recomendados. Esse é o pior espetáculo do Recomendados. Foram exatos. Faltou. São abundantes colocações de uma trajetória que não está ou estava sendo finalizada pela estreia. É SÓ teatro encontrava, naquele momento, mais um gatilho para sua criação, a obra não está concluída, como dito por Araújo a estreia é apenas “um ponto final suportável”.

Essa é uma reflexão importante que atravessa o debate de obras colaborativas. Mesmo após a estreia, a obra está em processo de criação, a dramaturgia e a encenação processual são intermináveis, voláteis a ponto de excitar o coletivo a esmiuçar sua última gota de proveito. Chega-se à última exibição apresentando modificações à proposta. As reverberações que acontecem no contato do espetáculo com o público, as mutações dos contextos, as transformações dos criadores e o amadurecimento do grupo impulsionam essa ação de atualização constante da obra. O trabalho de revisão da criação só finalizado à medida em que o desejo de reforma se esgota.

Figura 16 – Espetáculo é SÓ teatro



Fonte: acervo pessoal da autora

Figura 17 – Espetáculo é SÓ teatro



Fonte: acervo pessoal da autora

5.3. Treinamento de atores

Apesar de categorizado em fases, a amplitude do processo de criação não se adapta a objetivas divisões, existem elementos intercorrentes que são buscados integralmente no processo e percorrem toda a trajetória da experiência. Inserido nesse eixo, está o treinamento de atores que, nesse processo, ocorreu em paralelo às etapas descritas anteriormente, a divisão dos encontros era estruturada de forma que uma parte do tempo era destinada ao treinamento.

No trabalho do Recomendados, a preparação dos atores não está ligada a uma metodologia específica, o treinamento é conduzido a partir da identificação de déficits e interesses. Constantes reflexões são realizadas, buscando reconhecer pontos que necessitam de atenção no que tange ao desenvolvimento dos atores. Nesse momento, é importante reconhecer os limites do grupo, tanto no que diz respeito a restrições individuais e coletivas, quanto ao que podemos oferecer enquanto preparação.

As práticas incorporam elementos das propostas de Declan Donnellan, Stanislavski, Viola Spolin, Augusto Boal e Rudolf Laban. Além de uma ação base de expansão da potência vocal, corporal, energética, escuta cênica e improvisação, existe o foco em explorar pontos de desconforto para os atores. Esses pontos representam zonas de vulnerabilidade que, segundo o pensamento do grupo; se exploradas de forma correta, são lugares férteis de descoberta e fortalecimento.

Ao esmiuçar essas sensibilidades, elas deixam de ser insuficiências e passam a ser lugares de revelações. Por exemplo, uma atriz não se sente confortável em exercícios de improvisação, a condução das ações dessa natureza sempre estimula a presença dessa atriz, colocando-a no centro muitas vezes e oferecendo um suporte maior para ela encontrar seu espaço naquela conjuntura, descobrir os motivos do incômodo e aos poucos poder superar esse bloqueio.

Outro exemplo, uma dificuldade dos atores em geral está conectada a uma característica estética das propostas cênicas do grupo. A atuação nos espetáculos do Recomendado se vincula a aspectos naturalistas, foi observada uma dificuldade de ir em uma direção antagônica a essa. A partir desse reconhecimento, passamos por um período de experimentações de construção

de personagens com características mais carregadas, explorando o caricato, o grotesco, o que não se assemelhava a habitual forma de movimentação, voz e personalidade dos criadores. Enquanto diretora e guia dessas experimentações, consigo observar muito claramente o grande desconforto e quase aversão em muitos desses momentos. A evolução resultante desse evento também foi visível, após esses experimentos conquistamos novos territórios e qualidades na atuação.

Um fato que auxilia grandemente no desenvolvimento dos atores é a ligação com outras áreas artísticas, todos os integrantes estão veiculados a práticas artísticas externas ao teatro. Literatura, música, dança, circo e artes visuais fazem parte do cotidiano dos atores. Essa relação com outras linguagens é sempre explorada e agrega de forma direta ao processo de criação, amplia o vocabulário criativo e as possibilidades de investigação.

É importante pontuar que o treinamento dos atores também ocorre quando estamos nos dedicando a outros interesses. Vale lembrar que “o ator como dono da cena brasileira não é uma condição original” (FISCHER, 2003, p. 170), quando ganha a zona da criação seu fazer é completamente ressignificado. O ator colaborativo é plural, está em ação e treinamento quando se insere de forma ativa na criação e despeja proposições onde ela requer.

5.4. Determinações do Contexto

Muito do como e do porquê produzimos no Recomendados está conectado ao que foi nomeado de determinações do contexto, e talvez esta seja uma das maiores contribuições desta investigação: refletir sobre como um processo colaborativo reage a essas condições. Não se trata de estabelecer um juízo de valor entre o que é produzido em outras roupagens, mas sim apontar essa vivência como mais um espaço possível.

As características da criação do Recomendados não são regidas apenas pelas escolhas e desejos do grupo, mas também pelos preceitos do ambiente. Muitas vezes, inclusive, o contexto leva o trabalho em direção contrária aos anseios. Esses encargos são muito latentes e moldam a estrutura estabelecida. Apesar de viver em uma redoma específica, considero que essa seja a realidade de qualquer artista; todos desejariam um ambiente ideal para a concretização do

seu trabalho. Em nosso caso, essas características foram identificadas e mapeadas. São extensas as questões condicionais, após a análise de toda a trajetória da pesquisa e da criação, destaco agora três fatores que se mostraram mais acentuadas.

O primeiro fator é o tempo. Ralo, rápido e precioso. Faz parte de uma fala rotineira do grupo: o tempo é nosso maior inimigo. Como criar um espetáculo autoral, colaborativo, se na maioria dos casos tivemos apenas 2 horas semanais? Sempre lidamos com a mesma estrutura organizacional que vivemos agora, ao longo da trajetória do grupo o tempo sempre foi o mesmo. Existe e sempre existiu uma sensação angustiante de que a proposta de trabalho do Coletivo não se enquadra na disponibilidade possível. O processo quer investigar, construir para desconstruir, falhar, retornar, transformar, mas como? Quando? Vivemos entre brechas.

Uma certa asfixia se instala quando comparamos os objetivos traçados e os intervalos para alcançá-los. A solução parece simples: basta ajustar o tempo, prolongar os encontros. No entanto, até o momento, essa alternativa não se mostrou viável para nós, uma vez que não possuímos dedicação exclusiva ao grupo. Encontramo-nos em uma corda bamba, tentando equilibrar as demandas que bruscamente irrompem. Vez ou outra, uma janela se abre e conseguimos dispor de mais tempo, porém esses momentos são raros.

Diante da impossibilidade de estender o tempo, a opção mais sensata seria rever nossos objetivos. Entretanto, essa é uma ideia à qual resistimos. Não podemos limitar nossa prática às circunstâncias impostas pelo contexto. Se acartarmos, nunca conseguiremos transformá-las. Optamos pela teimosia, tentar algo além da demarcação, por saber que essa atitude pode ocasionar transformações.

Outra determinação do contexto se evidencia nas condições de produção, especialmente no que diz respeito ao financiamento e à estrutura para a apresentação do espetáculo. Devido ao enfoque da dissertação ser a reflexão do processo criativo, não foram explanados muitos aspectos nesse viés. No entanto, eles exercem um peso significativo e inferem consideravelmente no que é criado. Muitas propostas de cena são descartadas pelo custo gerado, ou por saber que o espaço disponível não terá uma estrutura que comporte a ideia. Não

falo de nada suntuoso, mas de suportes básicos como por exemplo: coxias, traves de iluminação suspensas, piso apropriado e equipamentos de projeção.

Essa realidade não é exclusiva da cidade de Patrocínio, pois durante as participações do grupo em festivais interioranos, encontramos condições semelhantes. Seriam essas condições características recorrentes do teatro no interior de Minas Gerais? A pesquisadora Luana Rodrigues relata um cenário similar no teatro uberabense, cidade do interior mineiro.

No período de execução dessa pesquisa que perpassa pelos anos 2019/2020, o teatro em Uberaba encontra-se ralo, como uma sopa de algumas pedras sem o tempero ideal, que, sem espaço para ensaios, até mesmo sem casa de espetáculos em bom estado para apresentação, busca-se a sobrevivência. (RODRIGUES, 2020, p. 47)

Uma outra influência significativa do meio, está relacionada à maneira como ele molda os artistas. Os artistas são, em grande parte, produto do ambiente em que crescem e se desenvolvem. Suas experiências educacionais, acesso a recursos culturais e oportunidades de aprendizado desempenham um papel fundamental em sua formação artística. Em uma cidade onde esses recursos são escassos, os artistas enfrentam desafios adicionais.

A falta de instituições educacionais voltadas para as artes cênicas, bibliotecas abastecidas com obras relevantes na área, espaços culturais acessíveis e uma comunidade artística vibrante, pode esculpir severamente o conhecimento e a formação dos artistas locais. Como resultado, eles podem se encontrar em uma posição em que é difícil explorar plenamente seu potencial. É fundamental reconhecer o impacto profundo que o contexto pode ter na formação e no desenvolvimento dos artistas.

Apesar das determinações impostas pelo contexto, os artistas não são menos potentes, inteligentes ou criativos do que seus pares em ambientes mais privilegiados. Esses artistas frequentemente aprendem a trabalhar com o que está à disposição, encontrando maneiras eficazes de superar os déficits e expressando sua visão artística única. Além disso, é importante reconhecer que esses artistas muitas vezes trazem perspectivas e experiências únicas para suas práticas, enriquecendo assim o panorama cultural de sua região. Portanto, ao destacar que o contexto molda esses artistas e que, sim, muitas vezes os limita, é essencial não subestimar sua capacidade de inovação e sua

contribuição valiosa para a cena artística, mesmo diante de desafios significativos.

No trabalho do Coletivo Recomendados, estamos constantemente imersos nas condições que o contexto oferece e respondemos a elas de maneiras dinâmicas. Primeiramente, reconhecemos plenamente a existência dessas influências e avaliamos como essa interferência ocorre. Identificar esses pontos de interferências nos permite compreender melhor os desafios que enfrentamos e as oportunidades que surgem. Além de reconhecer as limitações impostas pelo contexto, também buscamos extrair os aspectos proveitosos que ele oferece. Não é apenas travas que advém nessa conjuntura. Por último, buscamos constantemente desobstruir os bloqueios, contribuindo da forma possível para que haja desenvolvimento e transformação na conjuntura artística patrocinese.

Ao enfrentar os desafios de forma colaborativa, nosso processo criativo se enriquece e se fortalece, tornando a coletividade ainda mais potente. Na verdade, é no contexto coletivo que encontramos a força para desenvolver algo significativo em meio às adversidades individuais. Uma das características mais marcantes do nosso processo colaborativo é a sua capacidade de reagir de forma criativa aos desafios do contexto. Muitas vezes, os contratempos que enfrentamos durante a produção se tornam não apenas obstáculos a superar, mas também fontes de inspiração para novas ideias e cenas do espetáculo. É essa capacidade de transformar as dificuldades em oportunidades que nos permite crescer e evoluir como artistas e como coletivo. Finalizo esta análise com um pequeno rearranjo que Coletivo realizou, da canção de Vinícius de Moraes e que hoje compõe é SÓ teatro

*Era uma cidade muito engraçada
Não tinha teatro não tinha nada
Ninguém podia apresentar não
Porque no espaço mal tinha chão
Não tinha apoio, só sofrimento
Faltava tudo, equipamento
Era difícil fazer arte ali
Porque faltava...*

*Reconhecimento, Espaço, Apoio, Dinheiro, Aplauso, divulgação, Liberdade de
expressão, Estudo, Conhecimento, Referência, Estrutura, Acessibilidade, Confiança*

Mas era feito

Deixou seu legado

Coletivo Recomendados

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na entrada dessa trajetória variante chamada mestrado e do processo criativo que o acompanha, eu estava munida de objetivos pontuais. Ao longo do percurso, vi muitos deles se transformarem, alguns foram descartados, outros alcançados e ainda há aqueles que aguardam para se materializarem. É uma rota inconstante, ser artista e pesquisadora coloca a clareza e a subjetividade nas ações, decisões e reflexões em cheque a todo tempo.

Por se tratar de uma pesquisa centrada na prática, a jornada foi marcada por constantes questionamentos e recalibrações da rota. Um dos objetivos iniciais era realizar uma análise dos impactos do espetáculo na comunidade após a estreia. No entanto, esta avaliação ainda não pode ser realizada, pois o espetáculo acabou de ser concebido e sua trajetória está apenas começando.

A interseção entre os princípios criativos, as etapas do processo e as influências do contexto constitui a sistematização requerida na pesquisa. Embora não signifique que aderiremos rigidamente à mesma abordagem em trabalhos futuros, essa estrutura serve como um valioso guia para nossa prática.

Essa sinergia entre os elementos essenciais proporciona uma base sólida para nossa investigação, permitindo-nos navegar pelas complexidades da criação artística de forma mais desperta e reflexiva. Ao reconhecer e integrar os diversos aspectos que influenciam nosso trabalho, somos capazes de adaptar nossa abordagem de acordo com as demandas e nuances de cada projeto, mantendo sempre um olhar crítico e aberto à inovação.

Percebo que, em alguns momentos, abordo diversos aspectos do processo criativo de forma superficial. No entanto, compreendi que uma investigação aprofundada sobre cada um desses elementos exigiria pesquisas específicas dedicadas a cada traço em particular. Essa percepção ressalta a complexidade e a riqueza do processo criativo, que abrange uma variedade de componentes interconectados. Cada aspecto, seja a inspiração inicial, a elaboração conceitual, a experimentação prática ou a avaliação crítica, merece uma atenção detalhada e uma análise aprofundada para ser compreendido em sua plenitude. Reconheço a importância de refletir sobre a amplitude e a profundidade de cada aspecto do processo criativo, buscando explorar mais

profundamente cada elemento em pesquisas futuras para enriquecer ainda mais nossa compreensão e prática artística do coletivo em questão.

São numerosas as contribuições que a experiência me concedeu e agora as carrego com muita afeição. Uma das colaborações mais significativas é uma transformação acentuada na percepção do meu próprio fazer artístico. Embora esperasse por essa mudança, não previa que ela seria tão intensa. A pesquisa me conduziu a uma compreensão mais profunda e fluente da minha prática, em um nível que sinceramente não antecipava. O olhar que lanço diariamente sobre as minhas ações e as realizações do Coletivo Recomendados é radicalmente diferente do que foi anteriormente. Está impregnado de uma consciência muito maior.

O conhecimento acadêmico, por vezes permeado por uma certa rigidez na forma e progressão, entrelaça-se com a fluidez da prática artística e com a minha jornada pessoal, gerando atritos e fusões. Um jogo de resistências e aderências, onde esses fios diversos se combinam, tecendo algo genuíno. Embora não possa afirmar que concluo a dissertação como uma pesquisadora notável, esse rótulo é pesado e abstrato, posso declarar que saio como uma artista-pesquisadora muito mais sólida.

As contribuições dos professores e colegas ao longo das disciplinas do mestrado, as valiosas orientações recebidas, os momentos de reflexão registrados no diário de bordo, durante a redação deste texto e a bibliografia de referencial, formaram uma junção importante para meu aprimoramento. Essa experiência transformou a perspectiva não apenas sobre a minha laboração, mas também sobre o cenário artístico de Patrocínio, a função do Recomendados dentro dele e sobre meu próprio fazer associado ao grupo e a cidade. Cada oportunidade de refletir sobre o processo de criação revelou suas vulnerabilidades e fortalezas, iluminando aspectos que costumavam passar despercebidos.

Até o momento, os artistas do Coletivo Recomendados ainda não tiveram acesso ao material teórico produzido pela pesquisa, no entanto, já é possível identificar significativas reverberações da ação. O despertar de consciência mencionado não se limita apenas a mim, é tangível em todos os integrantes do grupo. Todas as argumentações presentes na dissertação se fizeram presentes

na sala de ensaio. Ao imergirem no processo criativo descrito, imundado de reflexões, cada integrante foi envolvido em transformações.

Coletivamente, hoje, temos uma propriedade maior das nossas rotas, porquês e objetivos. Acredito que se o processo de criação não estivesse atrelado à pesquisa, a postura de todos teria sido diferente. Os detalhes e a vontade de entender cada fluxo poderiam não ser da mesma forma. Posso afirmar que o grupo hoje é mais maduro e potente.

Para o Coletivo torna-se evidente que o trabalho colaborativo nos fortalece em diversos aspectos. Não há perdas em se trabalhar coletivamente, principalmente no contexto descrito. O artista de teatro em Patrocínio é um antagonista, é preciso muita força para driblar os impasses. Na coletividade encontramos refúgio e sustento, para que nossas vozes sejam ouvidas, para construir algo robusto o suficiente a ponto de causar rupturas e nascimentos.

Após a defesa, o material produzido será inicialmente compartilhado com os membros do Coletivo, proporcionando um momento dedicado ao estudo da obra. Além disso, há a prospecção que a dissertação e as ideias levantadas sejam amplamente divulgadas na comunidade artística-cultural em Patrocínio. As iniciativas consideradas são: realização de oficinas com base na metodologia de trabalho do Recomendados, debates e palestras. Apresentar o trabalho colaborativo como mais uma forma possível ao cenário local.

Existe o interesse de realizar publicações em periódicos científicos da área, a fim de estabelecer conexão e diálogo com a comunidade acadêmica. Trocar conhecimentos com outros pesquisadores através da participação em congressos, pode enriquecer muito as discussões propostas.

Após a estreia, o processo criativo do espetáculo não apenas continuou, mas se aprofundou. Voltamos à sala de ensaio não apenas para repetir o que já fora feito, mas para explorar novas possibilidades. Nesse processo contínuo de mutação, o espetáculo adquire novas camadas, tornando-se uma obra viva e em constante transformação. Agora, estamos nos preparando para levar essa obra para além das paredes do teatro local. O espetáculo irá compor a programação de alguns festivais mineiros.

De início, idealizei um processo criativo que, em minha concepção, deveria ser melhor que os anteriores. No meu processo ideal, teríamos mais tempo à disposição, um estudo intenso das teorias teatrais nos colocaria no

processo de outra forma. Afinal, este processo acompanharia minha pesquisa de mestrado, aspirava a que ele refletisse os padrões do bom teatro.

No entanto, ao longo do percurso, percebi a necessidade de me libertar dessas visualizações tolas e abraçar o processo criativo como ele se desenrolava, sem constrangimentos, sem pedir desculpas. Não se trata do processo criativo mais inovador ou brilhante, mas se trata de um trabalho genuíno. Ele é um reflexo autêntico dos artistas e das condições que moldam o Coletivo Recomendados. É através desse processo real e sincero que crescemos e acrescentamos, como artistas e indivíduos, moldando nossa identidade e contribuindo com nosso contexto.

7. REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos. **Dossiê dos 300 anos do teatro em Minas Gerais**. Revista da Academia Mineira de Letras, [s. l.], v. LXXXII, 2022. DOI <https://academiamineiradeletras.org.br/wp-content/uploads/2023/04/REVISTA-DA-AML-82-Versao-Digital.pdf>. Acesso em: 2 ago. 2023.

ALMEIDA, Maria de Fátima Machado. **Patrocínio ontem e hoje**. Patrocínio: Editora Regraf, 2005, v I.

ABREU, Luís Alberto de. **Processo Colaborativo – relato e reflexões sobre uma experiência de criação**. in Cadernos da ELT, Ano I, Nº 0, março de 2003, Santo André, SP.

ARANTES, Luiz Humberto Martins. **Cultura e memória do teatro no triângulo das Minas Gerais**. In: V CONGRESSO DA ABRACE: criação e reflexão crítica, 2008, Belo Horizonte MG. Memória Abrace. no prelo: no prelo, 2008.

ARAÚJO, Antônio. **A Gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

ARAÚJO, Antônio. **A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. 2008. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, USP, Brasil

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo como modo de criação**. Olhares, São Paulo, p. 46-51, jul. 2015. Disponível em: encurtador.com.br/rwzH5. Acesso em: 10 jul. 2021.

ARAÚJO, Antônio. **O processo colaborativo no Teatro da Vertigem**. Sala Preta, [S. l.], v. 6, p. 127-133, 2006. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v6i0p127-133. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57302>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ARAÚJO, Antônio. **A encenação performativa**. Sala Preta, [S. l.], v. 8, p. 253-258, 2008. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v8i0p253-258. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57375>. Acesso em: 23 mar. 2023.

ARAÚJO, Antônio. **A encenação no coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. 2008. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Acesso em: 23 mar. 2023.

ARAÚJO, Luana Rodrigues de. **O Teatro no Interior das Gerais – Uberaba: redemocratização, persistência e suas memórias na década de 1980**. 2020. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Artes Cênicas, Universidade Federal de Uberlândia, Uberaba, 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/29469>. Acesso em: 20 mar. 2023.

ARANTES, Luiz Humberto (org.). **Outros Eixos**: capítulos de memória cênica em Uberlândia/MG. [S. l.]: Composer, 2015.

BRAGA, Bya et al. Raspas e Restos Me Interessam. In: ANDRÉ CARREIRA (Rio de Janeiro). Associação Brasileira de Pesquisa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (org.). **Metodologias de Pesquisa em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 78-81. Disponível em: encurtador.com.br/rzKLO. Acesso em: 03 jul. 2021.

COELHO, Carlos Guimarães. **Nau à deriva**: o teatro em Uberlândia, 1907 a 2011. Uberlândia: Assis editora, 2012.

COHEN, Renato. **'Work in progress' na Cena Contemporânea**: criação, recepção e encenação. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais- anos 70**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2000.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo**: experiências de companhias teatrais nos anos 90. 2003. 231 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em Arte, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003. Disponível em: encurtador.com.br/dgzY2. Acesso em: 03 jul. 2021. Paulo: Hucitec, 1993.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. 23. ed. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1970.

GARCIA, Silvana. **Do Coletivo ao Colaborativo**: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo (p.219-234); in:DIAZ, Enrique e outros. Na Companhia dos Atores. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006.

HASEMAN, B. **Manifesto pela Pesquisa Performativa**. In: SEMINÁRIO DE PESQUISAS EM ANDAMENTO PPGAC/USP, 5., 2015, São Paulo. Resumos [...]. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 2015. Disponível em: http://www3.eca.usp.br/ppgac/spa/conferencias_5oSPA. Acesso em: 10 maio 2022.

LARROSA, Jorge. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. In.: Revista Brasileira da Educação. Nº 19, Rio de Janeiro: ANPED, 2002. Disponível em: < http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_LARROSA_BONDIA.PDF>. Acesso em 20 de abril, 2022.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo**: algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramático. Sala Preta, [S.L.], v. 2, p. 318, 26 nov. 2002. Universidade de São Paulo, Agência USP de Gestão da Informação Acadêmica (AGUIA). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v2i0p318-325>.

NESTROVSKI, Arthur (ed.). **Teatro da Vertigem**: trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

PAVIS, Patrice. Criação Coletiva. In: PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2015. p. 78-79.

PEIXOTO, Fernando. **Um teatro fora do eixo**. Porto Alegre: 1953-1963. São Paulo: Hucitec, 1993.

PENA, A. P. S.; GUSMAO, R. C. B. . **A formação de artistas por meio da produção de festivais de teatro no interior de Minas Gerais**. In: Diálogos sobre gestão cultural, 2021, Salvador. Diálogos sobre Gestão Cultural [recurso eletrônico] : Anais / Coletivo Gestão Cultural. Salvador: Vagner Rodolfo da Silva - CRB-8/9410, 2021

PIMENTEL, L. G. **Processos artísticos como metodologia de pesquisa**. ouvirOUver, [S. l.], v. 11, n. 1, p. 88–98, 2015. DOI: 10.14393/OUV16-v11n1a2015-5. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/32707>. Acesso em: 5 jun. 2024.

SILVA, Antônio Carlos de Araújo (Antonio Araújo). **A Encenação no Coletivo: desterritorializações da função do diretor no processo colaborativo**. Tese de Doutorado, ECA-USP, 2008.

SOUZA, Carlos Eduardo Caetano. **O Teatro no Interior: A Formação de Ator na Cia Máxima de Teatro em Patrocínio**. Orientador: Marcos Alexandre. 2014. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em teatro) - UFMG, Belo Horizonte, 2014.

TELLES, Narciso. **A experiência como atitude metodológica na pesquisa em teatro**. GT Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação, GT Pedagogia do Teatro e Teatro na Educação, p. 1/5, 5 jun. 2024. Disponível em: <https://www.portalabrace.org/ivreuniao/GTs/Pedagogia/A%20experiencia%20como%20atitude%20metodologica%20na%20pesquisa%20em%20teatro%20-%20Narciso%20Telles.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2023.