



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

THIAGO HARLEY DOS SANTOS

**UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES) MONTAGEM DO
ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO**

Goiânia

2025



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

THIAGO HARLEY DOS SANTOS

3. Título do trabalho

UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES)MONTAGEM DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 12/01/2026, às 09:22, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Thiago Harley Dos Santos, Discente**, em 13/01/2026, às 11:13, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **5893570** e o código CRC **4D32727C**.

THIAGO HARLEY DOS SANTOS

**UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES) MONTAGEM DO
ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Área de Concentração: Teatro, Dança e Direção de Arte.

Linha de pesquisa: Estéticas e Poéticas das Artes da Cena.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes

Goiânia

2025

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Santos, Thiago Harley dos
UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES) MONTAGEM DO
ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO [manuscrito] / Thiago Harley dos Santos. -
2025.

CXXXII, 132 f.: il. 2025

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Escola de
Música e Artes Cênicas (Emac), Programa de Pós-graduação em Artes da Cena,
Goiânia, 2025.

Ilustrações.

Anexo.

Apêndice.

Bibliografia.

Inclui: siglas, lista de figuras.

1. Desmontagem Cênica. 2. Processos de Montagem. 3. Teatro do
Absurdo. 4. Pandemia. 5. Tecnologias Digitais.

I. Nunes, Alexandre Silva , orient. II. Título.

CDU 7



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
ESCOLA DE MÚSICA E ARTES CÊNICAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº **55** da sessão de Defesa de Dissertação de **Thiago Harley dos Santos**, que confere o título de Mestre(a) em **Artes da Cena**, na área de concentração em **Teatro, Dança e Direção de Arte**.

Aos dezenove dias do mês de dezembro de dois mil e vinte cinco, a partir das quatorze horas, em sala virtual do aplicativo Google Meet, realizou-se a sessão pública de defesa da dissertação de mestrado intitulada "UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES) MONTAGEM DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO", da autoria de **Thiago Harley dos Santos**. Os trabalhos foram instalados pelo orientador, Professor Doutor **Alexandre Silva Nunes [PPGAC EMAC-UFG]**, com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora **Joana Abreu Pereira de Oliveira [PPGAC EMAC-UFG]**, Professor Doutor **Alberto Ferreira da Rocha Junior [PPGAC/UFSJ]** e Professor Doutor Ricardo Ribeiro Malveira. Após a arguição do pesquisador, a Banca Examinadora se reuniu em sessão secreta, a fim de concluir o julgamento da dissertação apresentada, tendo sido ela considerada APROVADA. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Alexandre Silva Nunes, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos membros presentes, aos dezenove dias de dezembro de dois mil e vinte cinco.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA

UMA INVESTIGAÇÃO DO PROCESSO DE (DES)MONTAGEM DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO



Documento assinado eletronicamente por **Alexandre Silva Nunes, Professor do Magistério Superior**, em 07/01/2026, às 16:24, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joana Abreu Pereira De Oliveira, Professora do Magistério Superior**, em 09/01/2026, às 21:48, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **ALBERTO FERREIRA DA ROCHA JUNIOR, Usuário Externo**, em 13/01/2026, às 17:31, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5839339** e o código CRC **9B42A52B**.



Dedico este trabalho à minha querida mãe Alvanda Lucia dos Santos (in memoriam) e à minha avó e “mãe” Maria Alves dos Santos (in memoriam) mulheres fortes, obstinadas e da mesma forma ao meu avô e “pai” Arlindo dos Santos (in memoriam) que me ensinaram a importância da educação e me fizeram chegar até aqui.

AGRADECIMENTOS

À medida que esta jornada de pesquisa e aprendizado se completa com a conclusão desta dissertação de mestrado, impõe-se o dever de expressar minha mais profunda gratidão àqueles que, de distintas formas, contribuíram para esta realização. Esta não é apenas uma trajetória acadêmica, mas também um percurso de transformações, desafios e descobertas que marcaram indelevelmente minha formação.

Ao meu orientador e mentor, professor Dr. Alexandre Silva Nunes, dirijo meu mais sincero reconhecimento. Sua orientação arguta, paciência e vasto domínio do conhecimento foram determinantes para o amadurecimento deste trabalho. Sua incansável dedicação ao rigor acadêmico e ao pensamento crítico não apenas me guiou, mas também me inspirou a transcender os limites do que outrora julgava possível.

À família, esse constructo tantas vezes idealizado e, por vezes, distante do amparo esperado, dedico uma reflexão especial. Aos que já não estão entre nós, meu avô e pai Arlindo dos Santos, minha avó e mãe Maria Alves e minha mãe Alvanda Lúcia dos Santos, minha eterna saudade e profunda gratidão. Foram eles que me ensinaram sobre a primazia da educação, a relevância do compromisso intelectual e a nobreza da resiliência. A ausência desses pilares deixa um vazio intransponível, e o luto se revela uma travessia árdua, ainda mais quando desprovida do apoio daqueles que, vivos, poderiam estender a mão, mas optaram pelo distanciamento. Ainda assim, carrego em mim os valores que me transmitiram e encontro neles a força para seguir adiante.

À Universidade Federal de Goiás, em particular à Escola de Música e Artes Cênicas, e a todos os docentes e pesquisadores que compartilharam comigo seu saber e sua experiência, rendo meu mais profundo agradecimento. Cada aula, cada interlocução, cada debate representaram oportunidades valiosas de expansão de horizontes e refinamento de minha prática acadêmica e artística.

Aos colegas e amigos que tornaram esta jornada menos solitária, manifesto meu apreço sincero. As trocas intelectuais, as colaborações, os desafios compartilhados e até mesmo os momentos de exaustão foram experiências que enriqueceram não apenas minha trajetória acadêmica, mas também minha compreensão sobre solidariedade e resistência.

Expresso, ademais, minha gratidão aos mestres que, ao longo de minha formação, moldaram minha percepção e estimularam minha inquietação intelectual. Suas contribuições foram determinantes para que eu concebesse o conhecimento como uma construção contínua, em diálogo constante com o mundo e com a arte.

É imprescindível, também, reconhecer o inestimável valor da universidade pública e dos mecanismos de fomento à pesquisa. Como bolsista da (FAPEG) Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás, registro minha gratidão pela oportunidade de desenvolver este trabalho em um ambiente pautado pela excelência e pelo compromisso com a produção do saber. Não poderia deixar de citar a atuação do Governo Federal, cujas políticas educacionais têm permitido a milhares de estudantes, como eu, o acesso à educação superior pública e de qualidade.

Este trabalho não é fruto apenas de meu esforço, mas da colaboração de indivíduos e instituições que, de variadas formas, tornaram possível esta jornada. A cada um que, seja por meio de discussões, sugestões ou apoio moral, contribuiu para este processo, expresso meu mais sincero agradecimento. Que este estudo, longe de ser um ponto de chegada, inaugure novas reflexões e contribuições ao campo das artes e da cultura.

O teatro tem uma característica especial. É sempre possível recomeçar. Na vida isto é um mito: nunca podemos voltar atrás em nada. Folhas novas nunca retornam, relógios nunca andam para trás, nunca podemos ter uma segunda chance. No teatro é possível passar a borracha e começar de novo o tempo todo.
Peter Brook

RESUMO

A presente pesquisa explora o processo de montagem de espetáculos nos componentes curriculares Processo de Montagem I e II do curso de Teatro da EMAC/UFG, ministrados nos semestres de 2021-2 e 2022-1, em meio ao contexto atípico da pandemia de Covid-19. Esses componentes preparam estudantes para a montagem de produções cênicas, utilizando uma abordagem sólida baseada em exercícios de preparação do ator, jogos e improvisação teatral. A experiência adquirida foi crucial para a realização do espetáculo de conclusão Absurdo Isolado, cujo processo, iniciado remotamente, configurou-se como um *Work in Progress* Cohen (1997), culminando em uma apresentação presencial. A investigação analisa não apenas os aspectos práticos da montagem, mas também a influência de escolhas estéticas, da dramaturgia e de estudos teatrais. Autores como Esslin e Tavares, que abordam o Teatro do Absurdo, e Manovich, que destaca a relevância das novas mídias e tecnologias digitais, fornecem bases teóricas para este estudo. Além disso, a investigação considera a prática da desmontagem cênica, sob a perspectiva de Diéguez (2009), que revela os bastidores da construção artística a partir de espetáculos previamente apresentados. Para fomentar a reflexão e aprofundar a análise do processo, a desmontagem foi subsidiada por uma entrevista com o próprio autor e conduzida por seu orientador, metodologia que permitiu a lembrar e a compreender as escolhas de montagem. A desmontagem, enquanto reflexão sobre a trajetória do ator, emerge a partir da montagem inicial, utilizando a transposição de meios como prova da iteratividade e dinamicidade do sistema cênico inerente ao *Work in Progress*. O trabalho estabelece fundamentos para analisar o processo de montagem, destacando a interseção entre teatro, tecnologia e a pandemia de Covid-19. As transformações tecnológicas, embora desafiadoras, abriram novas possibilidades, redefinindo a produção e a apreciação das artes da cena.

Palavras-chave: Desmontagem cênica, Pandemia, Processos de Montagem, Teatro do Absurdo, Tecnologias Digitais

ABSTRACT

This research explores the process of staging performances within the course components *Processo de Montagem I* and *Processo de Montagem II* (Staging Process I and II) of the Theatre program at EMAC/UFG, delivered during the atypical context of the COVID-19 pandemic in the semesters of 2021 and 2022. These components prepare students for the realization of scenic productions, utilizing a solid approach based on actor preparation exercises, games, and theatrical improvisation. The experience gained was crucial for the realization of the final production, *Absurdo Isolado*, whose process, initiated remotely, configured itself as a Work in Progress (Cohen, 1997), culminating in an in-person presentation. The investigation analyzes not only the practical aspects of the staging but also the influence of aesthetic choices, dramaturgy, and theatrical studies. Authors such as Esslin and Tavares, who address the Theatre of the Absurd, and Manovich, who highlights the relevance of new media and digital technologies, provide theoretical foundations for this study. Furthermore, the investigation considers the practice of scenic disassembly (*desmontagem cênica*), from the perspective offered by Diéguez (2009), which reveals the backstage of artistic construction based on previously presented performances. To foster reflection and deepen the analysis of the process, the disassembly was supported by an interview with the author himself and conducted by his advisor, a methodology that allowed for the memorization and comprehension of the staging choices. Disassembly, as a reflection on the actor's trajectory, emerges from the initial staging, utilizing the transposition of media as evidence of the iterativity and dynamism of the scenic system inherent to the *Work in Progress*. The work establishes foundations for analyzing the staging process, highlighting the intersection between theatre, technology, and the COVID-19 pandemic. Technological transformations, while challenging, opened new possibilities, redefining the production and appreciation of the performing arts.

Keywords: Absurd theater, Assembly processes, Digital technologies, Pandemic, Stage disassembly,

RESUMEN

Esta investigación explora el proceso de montaje de espectáculos en los componentes curriculares *Proceso de Montagem I* y *Processo de Montagem II* (Proceso de Montaje I y II) del curso de Teatro de la EMAC/UFG, impartidos durante los semestres de 2021 y 2022, en medio del contexto atípico de la pandemia de COVID-19. Estos componentes preparan a los estudiantes para el montaje de producciones escénicas, utilizando un enfoque sólido basado en ejercicios de preparación del actor, juegos e improvisación teatral. La experiencia adquirida fue crucial para la realización del espectáculo de conclusión *Absurdo Isolado*, cuyo proceso, iniciado de forma remota, se configuró como un *Work in Progress* Cohen (1997), culminando en una presentación presencial. La investigación analiza no solo los aspectos prácticos del montaje, sino también la influencia de las elecciones estéticas, la dramaturgia y los estudios teatrales. Autores como Esslin y Tavares, que abordan el Teatro del Absurdo, y Manovich, que destaca la relevancia de los nuevos medios y tecnologías digitales, proporcionan bases teóricas para este estudio. Además, la investigación considera la práctica del desmontaje escénico (*desmontagem cênica*), bajo la perspectiva de Diéguez (2009), que revela el detrás de escena de la construcción artística a partir de espectáculos previamente presentados. Para fomentar la reflexión y profundizar el análisis del proceso, el desmontaje fue complementado por una entrevista con el propio autor y conducida por su orientador, metodología que permitió recordar y comprender las decisiones de montaje. El desmontaje, como reflexión sobre la trayectoria del actor, emerge a partir del montaje inicial, utilizando la transposición de medios como prueba de la iteratividad y dinamismo del sistema escénico inherente al *Work in Progress*. El trabajo establece fundamentos para analizar el proceso de montaje, destacando la intersección entre teatro, tecnología y la pandemia de COVID-19. Las transformaciones tecnológicas, aunque desafiantes, abrieron nuevas posibilidades, redefiniendo la producción y la apreciación de las artes escénicas.

Palabras clave: Desmontaje escénico, Pandemia, Procesos de montaje, Teatro del absurdo, Tecnologías digitales

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Desenho autoral : Criado pelo autor durante a pandemia como exercício do componente curricular Processo de Montagem I.....	2
Figura 2 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 3 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 4 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 5 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 6 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 7 - Exercício do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	34
Figura 8 - Desenho autoral: O Isolamento em Cena. Criado pelo autor durante a pandemia, 2021. Acervo pessoal.....	37
Figura 9 - Desenho autoral: O Isolamento em Cena. Criado pelo autor durante a pandemia, 2025. Acervo pessoal.....	37
Figura 10 - Exercício assíncrono do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	40

Figura 11 - Exercício assíncrono do componente curricular Processo de Montagem I. Acervo pessoal.....	41
Figura 12 - Caracterização de personagem . Acervo pessoal	44
Figura 13 - Fotografia:Absurdo Isolado, Personagens Winnie e Willie, exibido no Youtube XIV Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA 14).....	48
Figura 14 - Fotografia processo de montagem II. Fonte: Registros do componente curricular Processo de Montagem II no LACENA, 17 março de 2022.....	51
Figura 15 - Fotografia processo de montagem II. Fonte: Registros da componente curricular do Processo de Montagem II no LACENA, 17 março de 2022.....	51
Figura 16 - Fotografia Personagem: Kati Fonte: foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022.....	63
Figura 17 - Fotografia da Personagem: Elvira. Fonte: foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022.....	66
Figura 18 - Fotografia da Personagem: Laura. Fonte: foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022.....	66
Figura 19 - Flyer digital Absurdo Isolado.....	69
Figura 20 - Flyer digital Absurdo Isolado. XVI Festival de Teatro da FETEG. Fonte: Divulgação.....	70
Figura 21 - Cena Final Absurdo Isolado. Fonte: foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022.....	78

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABNT - Associação Brasileira de Normas Técnicas

COVID-19 - Coronavírus Disease 2019

EMAC - Escola de Música e Artes Cênicas

EPI's - Equipamentos de Proteção Individual

EXT. - Exterior

FAPEG - Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Goiás

FETEG - Federação de Teatro de Goiás

FITUB - Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau

FUGA 14 - XIV Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás

INT. - Interior

LACENA - Laboratório de Artes Cênicas

LabCriaa - Laboratório de Criação de Indumentárias, Acervo de Figurinos e Ateliê de Costura da EMAC/UFG

LabMonTE - Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro-Educação

MEC - Ministério da Educação

PP - Primeira Personagem

PPGAC - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena

Prof. Dr. - Professor Doutor

UFG - Universidade Federal de Goiás

V.O. - Voice Over (Voz em Off)

WIP - Work in Progress

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 MÉTODOS, CENA E ARTE.....	17
1.1 Desmontagem como método de pesquisa.....	25
2 DESMONTANDO ABSURDO ISOLADO: DO REMOTO.....	32
2.1 Ao presencial.....	50
3 CONSIDERAÇÕES FINAIS: APONTAMENTOS, CONCLUSÕES E POSSÍVEIS DESFECHOS.....	71
4 REFERÊNCIAS.....	79
APÊNDICE A - ABSURDO ISOLADO: TEXTO DESENVOLVIDO PARA APRESENTAÇÃO VIRTUAL.....	83
APÊNDICE B - ABSURDO ISOLADO: TEXTO DESENVOLVIDO E ADAPTADO PARA APRESENTAÇÃO PRESENCIAL.....	95
APÊNDICE C - ENTREVISTA: PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO.....	108
ANEXO - SINOPSE E FICHA TÉCNICA DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO.....	131

INTRODUÇÃO

Como manifestação artística e fenômeno social, o teatro espelha e reage às dinâmicas históricas e culturais de sua época. Durante períodos de crise, como a pandemia de Covid-19, a prática teatral enfrentou desafios inéditos, demandando novas maneiras de criação, experimentação e disseminação. As limitações impostas pelo isolamento social e a necessidade de adaptação ao ensino emergencial à distância estimularam a adoção de tecnologias digitais e a reestruturação dos procedimentos teatrais, modificando significativamente a maneira como os espetáculos eram idealizados, encenados e apresentados. Neste cenário, este estudo analisa a montagem do espetáculo *Absurdo Isolado*, realizado no curso de Teatro da Universidade Federal de Goiás (UFG), cujo processo de transição do ambiente virtual para o presencial será analisado sob a perspectiva do *Work in Progress* (WIP), explorando as conexões entre a desmontagem cênica, o Teatro do Absurdo e as mudanças tecnológicas e metodológicas experimentadas durante esse período.

O estudo fundamenta-se no conceito de desmontagem cênica, apresentado por Ileana Diéguez (2009), que se configura como uma prática de revisão e reflexão sobre os processos de criação artística. A desmontagem não apenas revela as escolhas estéticas e dramáticas, como também expõe os bastidores da cena, possibilitando um entendimento mais profundo dos processos de produção e da interação entre ator, cenário e público. Esta metodologia dialógica permite ao público acessar aspectos do processo criativo que geralmente permanecem ocultos, transformando a desmontagem em um instrumento de análise e também de reinterpretação das práticas teatrais. A escolha da desmontagem se alinha à necessidade de revisitar o percurso como obra, postura fundamental do *Work in Progress* Cohen (1997), que concebe a arte como um sistema aberto e em constante feitura.

Simultaneamente, a pesquisa fundamenta-se nas ideias do Teatro do Absurdo, propostas por Martin Esslin (1961), que descreve um teatro caracterizado pela fragmentação da narrativa, pela circularidade do discurso e pela exploração da angústia existencial. Essas qualidades ressoam com as experiências de confinamento social e as incertezas vivenciadas durante a pandemia, intensificando a ligação entre o cenário histórico e a criação teatral. A angústia, o absurdo e a falta

de lógica causal, componentes fundamentais do Teatro do Absurdo, encontram paralelos diretos na experiência pandêmica, onde a desordem e a incerteza se tornaram sentimentos predominantes.

O estudo também aborda os efeitos das tecnologias digitais na prática teatral, baseando-se nos estudos de Lev Manovich (2005), que investigam a relação entre as novas mídias e as expressões artísticas. A transição do teatro para espaços virtuais não apenas evidenciou obstáculos técnicos e estéticos, mas também possibilitou experimentações inovadoras na conexão entre a performance ao vivo e sua mediação por telas e dispositivos digitais. Esta dissertação, ao incorporar elementos do Teatro do Absurdo, da desmontagem cênica e das tecnologias emergentes, busca compreender como a cena se transforma em períodos de crise e como essas mudanças influenciam o pensamento e a prática do teatro.

Durante o século XX, ocorreram várias reformulações na estrutura e na proposta cênica do teatro, refletindo não apenas alterações estéticas e dramáticas, mas também transformações sociopolíticas mais amplas. Assim, os conceitos estabelecidos por Artaud (1938) com o Teatro da Crueldade, Brecht (1949) com o Teatro Épico e Grotowski (1968) com o Teatro Pobre contribuíram significativamente para expandir a compreensão sobre a função do ator e sua interação com o público. Essas influências são fundamentais para entender a busca atual por novas táticas de encenação e por um teatro que transcenda as barreiras do espaço físico convencional.

A estrutura desta dissertação divide-se em três capítulos principais. No primeiro capítulo, intitulado Métodos, Cena e Arte, apresentam-se os referenciais teóricos e metodológicos que sustentam a análise. A discussão aborda as contribuições de Diéguez (2009), Esslin (1961), Manovich (2005), Tavares (2015) e Cohen (1997), com seu conceito de *Work in Progress*, além de investigar as influências das vanguardas e das transformações tecnológicas na cena contemporânea. Destaca-se, nesta etapa, a discussão específica sobre a Desmontagem como método de pesquisa, fundamental para a compreensão do percurso investigativo.

O segundo capítulo, Desmontando Absurdo Isolado: do remoto, dedica-se à análise prática do processo de montagem, iniciando-se pela concepção virtual imposta pela pandemia. A análise estende-se à seção Ao presencial, onde se examina a materialização cênica e a adaptação da obra para o palco físico. Neste

capítulo, discutem-se as metodologias aplicadas e as soluções criativas adotadas frente aos desafios de ambos os contextos.

Por fim, o terceiro capítulo traz as Considerações Finais: apontamentos, conclusões e possíveis desfechos. Nesta etapa, sintetizam-se as principais reflexões emergentes da pesquisa, discutindo os impactos das estratégias adotadas e apontando caminhos para futuras investigações sobre a interseção entre teatro, tecnologia e crises históricas.

Portanto, é viável compreender a relevância da pesquisa e o valor atribuído aos estudos relacionados às práticas teatrais em contextos desafiadores, ampliando a compreensão acerca das oportunidades e dificuldades da desmontagem cênica e do Teatro do Absurdo nos dias atuais. Ao examinar os impactos das tecnologias e das mudanças sociais no processo de criação artística, percebe-se o teatro como um espaço de resistência, experimentação e renovação criativa. Dessa forma, o estudo visa enriquecer a discussão sobre as relações entre arte e educação na sociedade contemporânea e destaca a relevância do teatro como uma forma de pesquisa e expressão humana em tempos incertos. Além de discorrer sobre o contexto pandêmico vivenciado, busca-se compreender os impactos dessas novas práticas e suas potenciais repercussões para o futuro do teatro.

MÉTODOS, CENA E ARTE

Durante o primeiro semestre como mestrando no programa de pós-graduação em Artes da Cena, ofertado na Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, foi possível compreender, discutir, abranger e analisar diversas perspectivas metodológicas possíveis e de que, por diversos caminhos, é viável observar e analisar as possibilidades de adequação no campo de pesquisa das Artes da Cena.

Sendo assim, existe possibilidade de manifestar reflexões de forma que a ciência, as metodologias, a arte e o teatro podem se relacionar.

As metodologias de pesquisa na perspectiva das Artes da Cena referem-se a abordagens sistemáticas e estratégias utilizadas para investigar e compreender como as práticas e processos artísticos relacionados às artes cênicas, teatro, dança, performance e diversos outros campos podem estar relacionados.

Metodologias essas que fornecem e fundamentam diretrizes e ferramentas para coletar dados, analisar informações, interpretar resultados e produzir conhecimento na área das artes performativas.

É significativo e relevante salientar que essas metodologias podem ser combinadas, adaptadas de acordo com a natureza da pesquisa e os objetivos que o pesquisador pretende. Além disso, as pesquisas nas Artes da Cena frequentemente envolvem abordagens interdisciplinares, ou seja, que se relacionam, assim, combinam elementos da teoria da arte, estudos culturais, sociologia, arte-educação e diversos outros campos que se interseccionam e se relacionam para uma compreensão mais ampla e abrangente das práticas artísticas.

Existe uma relevância através dos meios em que as novas tecnologias pareadas com o conhecimento científico transformam a sociedade. Assim posto, é significativo ponderar sobre os fundamentos científicos e de que maneira refletem na economia, política, cultura, educação e na sociedade em geral. Dessa maneira, Cedran et al. (2017, p. 45) discorrem sobre a ciência e seu ensino:

Um dos objetivos do ensino de Ciências é o de contribuir para que os estudantes conheçam o funcionamento interno das Ciências, seus métodos de validade e suas relações com a tecnologia e com a sociedade. No entanto, nem sempre estes aspectos relacionais são explorados, de fato, no contexto escolar, de maneira a desenvolver nos estudantes capacidade crítica para interagir e intervir no seu mundo físico e social, o que pode implicar em concepções deturpadas sobre a natureza da Ciência.

Assim, podemos compreender a relevância da ciência e sua legitimidade no ensino e na educação. Um dos fatores apresentados pelos autores acerca de julgamentos errôneos na perspectiva educacional se dá pelo fato de que docentes frequentemente tomam a perspectiva da ciência como uma verdade cabal e absoluta.

Os autores realizaram uma pesquisa com alunos do Ensino Médio, que foram convidados a ler o conto “Ótimo e a água” e, por conseguinte, escrever suas reflexões sobre a natureza da ciência e o erro presente na história. Os textos que produziram foram analisados qualitativamente pelos autores, buscando identificar as ideias, concepções e argumentos apresentados.

O desfecho da análise indicou que os discentes manifestaram uma compreensão sobre a natureza da ciência e reconheceram a presença do erro como uma parte inerente do processo científico. Destacaram a importância do erro como uma oportunidade para a aprendizagem e progresso científico, de modo a agir como um estímulo para a revisão e aperfeiçoamento das teorias.

Entretanto, também foram identificadas algumas concepções limitadas ou equivocadas sobre o erro na ciência. Uma delas é a ideia de que o erro é sempre negativo e deve ser evitado a todo custo. Além disso, percebe-se que existe uma visão excessivamente idealizada da ciência, retratando-a como uma busca pela verdade absoluta e suprema, sem levar em consideração as incertezas e limitações inerentes.

Destarte, o professor tem o papel fundamental no desenvolvimento de tais concepções nos alunos, para tanto, o rompimento desses obstáculos se faz necessário, principalmente com o obstáculo de que o erro é algo prejudicial à ciência. (Cedran *et al.* 2017 p. 54)

Assim, podemos identificar que os autores destacam a importância de trabalhar a natureza da ciência e a compreensão do erro nas atividades educativas, a fim de promover uma visão mais realista e crítica da ciência entre os discentes.

É ressaltado que a reflexão sobre o conto analisado é uma estratégia, uma metodologia eficaz para estimular o pensamento reflexivo e gerar discussões sobre as questões propostas. Em suma, as análises propostas pelos autores auxiliam na compreensão da natureza da ciência e do papel do erro. Ao utilizar o conto como ponto de partida, conseguem produzir uma reflexão e discussão sobre a prática científica, incentivando uma visão mais crítica e contextualizada da ciência.

Outro fator possível de intersecção entre ciência e senso comum aparece nas análises de Alves (1981). O autor expõe que o senso comum refere-se ao conhecimento adquirido por meio da experiência cotidiana, da cultura e das tradições.

Alves (1981, p. 21) argumenta que a ciência e o senso comum não são opostos, mas expressões de uma mesma necessidade básica de entender a realidade para nela sobreviver. Portanto, a avaliação do autor destaca a importância do senso comum na vida do sujeito, das pessoas que, ao se relacionarem, estabelecem interações com o científico e com o comum, e mesmo com a aproximação de ambos os conhecimentos.

No entanto, o autor argumenta que o senso comum é um conhecimento valioso e necessário para lidar com as situações do dia a dia. Em contrapartida, o autor apresenta a ciência como um conhecimento baseado na investigação sistemática, na observação cuidadosa, na experimentação e na análise crítica de dados. A ciência é relevante na descoberta e na fundamentação de teorias que auxiliam a compreender o mundo de maneira abrangente.

Já as abordagens e as interações entre o senso comum e a ciência são argumentadas como influências mútuas, onde o primeiro fornece hipóteses iniciais e insights que levam a novas descobertas. Da mesma maneira, a ciência pode contribuir, informar e enriquecer o senso comum, trazendo novos conhecimentos que podem desafiar ou complementar as crenças tradicionais.

O autor discorre que ambos possuem suas limitações. O senso comum pode estar sujeito a equívocos, preconceitos e generalizações simplistas. Por outro lado, a ciência está sujeita a erros, incertezas e revisões constantes de suas teorias. Assim, ressalta que é importante compreender e reconhecer tais limitações e buscar diálogos entre o senso comum e a ciência, aproveitando as contribuições de ambos.

Uma outra perspectiva acerca de como a arte se relaciona com a ciência nos é apresentada por Ramos (2012). É possível perceber a discussão entre arte e ciência através de suas definições delineadas, de modo a compreender suas diferenças fundamentais;

Os cientistas lidam mal com a ultrapassagem do limiar entre o que pensam que é a realidade e o que julgam falso. O artista se permite ir mais longe nesse trânsito, pois está mais acostumado a perder-se no campo aberto do conhecimento. (Gabo 1962 p.25 *apud* Ramos 2012, p.16).

No trecho citado, Ramos, ao mencionar Gabo, delimita que a arte é frequentemente vista como uma forma de expressão subjetiva e, de certo modo, uma área ligada à criatividade e à emoção humana, enquanto a ciência é considerada um conjunto de conhecimentos objetivos e racionais, baseados em evidências e métodos experimentais. No entanto, essas distinções não são tão rígidas quanto aparentam.

Também é argumentado que a ciência e a arte, embora adotem abordagens distintas, ambas procuram compreender o mundo e a experiência humana e que, mesmo com tais distinções, são perspectivas complementares que podem se beneficiar mutuamente: “Estamos juntos nesse barco, e como artistas da Arte das Cenas, performativos [...] partilhamos com os cientistas a proximidade com a matéria [...] não há nada de novo em comparar, aproximando e distanciando a arte e a ciência.” (Ramos, 2012, p. 17).

Ao longo dos apontamentos do autor, é possível compreender que a principal discussão apresentada na questão das relações entre arte e ciência é a tensão entre a liberdade criativa da arte e a necessidade de rigor metodológico da ciência. Reconhece-se que uma é um campo aberto à liberdade de expressão, enquanto o outro segue protocolos e regras restritas. Entretanto, fica perceptível que tal dicotomia estabelecida pode ser rasa e superficial, uma vez que a ciência e as pesquisas científicas também exigem criatividade e intuição para poder avançar.

Ramos também aponta que os desafios que surgem são fatores que tentam unir essas duas esferas. Há uma dificuldade de comunicação entre cientistas e artistas, a falta de conhecimento e reconhecimento mútuo, e distintas e inumeráveis barreiras institucionais que separam as vastas áreas de conhecimento. Entretanto, é possível analisar, ponderar, refletir e pesquisar de modo que essas barreiras possam ser superadas, a fim de promover um diálogo frutífero entre a arte e a ciência.

Em suma, a proposta de Ramos é provocar e convidar reflexões entre arte e ciência, de modo a desafiar as noções convencionais estabelecidas e repensar tais relações. Assim, o autor destaca a complementaridade e a interconexão entre ambas as esferas de conhecimento, levando-nos a pensar e repensar o quão importante é promover uma abordagem integrada e multidisciplinar para compreender o mundo e a experiência humana.

Outra análise que colabora com a compreensão de como se dá a pesquisa científica no campo artístico são as contribuições de Mello (2020), que nos aproxima

ao relatar sobre a pesquisa performativa, remetendo-nos à compreensão de que a escrita vai além da mera transmissão de informações, apresentando o conceito de que se torna uma manifestação artística em si mesma.

Em um primeiro momento, Mello pontua que:

O termo Pesquisa em Artes é bastante difundido no Brasil, remete-se ao trabalho de pesquisa realizado por artistas com uma dupla face: a criação artística/o processo de investigação e a apresentação dos resultados/reflexões deste trabalho (Mello, 2020, p. 3)

Assim, é plausível compreender que a pesquisa e a escrita podem ser entendidas como uma forma de ação artística e performática, pois o ato de escrever não é apenas um meio de expressão, mas também um evento que acontece no tempo e no espaço, apresentando resultantes de modo que sua presença demanda uma relação que impacta o público, no social e no coletivo.

De acordo com Mello, essa escrita performática tem raízes na tradição da poesia oral e da literatura falada, em que as palavras ganham vida através da voz e do gesto do autor. No entanto, esse conceito é amplificado para incluir distintas formas de escrita, desde a literatura experimental até o uso de linguagens não convencionais, como a escrita visual e a digital.

Outra relação apontada pela autora são as conexões entre a escrita performativa e as distintas formas de arte, como o teatro e a dança. Ela nos indica que, assim como os artistas no palco, os autores e escritores podem e devem criar performances que envolvam o público de maneira única. A escrita performativa evoca emoções, desafia convenções linguísticas e questiona os limites da linguagem escrita.

O QUE NÃO É ESCRITA PERFORMATIVA: A escrita performativa não é uma guerra contra a ABNT. A escrita performativa não substitui e nem se pretende melhor que outras escritas, advoga contra o perigo da História Única que cria e perpetua noções incompletas, apartadas da experiência, ou seja, estereótipos (Mello, 2020. p. 11)

Portanto, o intuito da escrita performativa é ressaltar percepções por meio de métodos diferenciados, de modo que a experiência possa complementar e contribuir com a compreensão apresentada. A autora reconhece que tal escrita apresenta desafios, especialmente no contexto do texto escrito. Ressalta-se que a performance escrita pode ser difícil de transmitir e reproduzir, já que a presença física do autor muitas vezes se perde no texto impresso ou digital. Entretanto, essa escrita pode e

deve ser abordada como uma prática criativa e experimental, que desafia as convenções literárias em busca de novas formas de envolver o público.

Com as contribuições dos autores mencionados ao longo das reflexões apresentadas, foi possível desenvolver um pensamento crítico que contribui para a pesquisa como investigador. Durante o semestre, houve a possibilidade de observar que as metodologias de pesquisa, a arte e a ciência são elementos propulsores que contribuem para o desenvolvimento, a compreensão e a inovação da pesquisa acadêmica/científica. As abordagens metodológicas podem fornecer ferramentas e estruturas para investigar, analisar e criar no contexto das Artes da Cena de forma a permitir um aprofundamento crítico e criativo.

As diversas formas metodológicas de pesquisa são potentes capacitores ao fornecerem um quadro conceitual e metodológico para explorar questões relevantes que permeiam as Artes da Cena.

E, ao pesquisar, investigar e elaborar através de questões metodológicas, há um atravessamento entre a história, a teoria, a prática e as influências culturais.

Por meio de metodologias como revisão bibliográfica, análise de performances anteriores, entrevistas com especialistas e diversos outros métodos possíveis, como artista pesquisador, é viável enriquecer, refletir e trazer questionamentos de uma maneira mais consistente e sólida.

A ciência também desempenha um papel significativo no que se refere às Artes da Cena, de modo que traz uma abordagem sistemática e objetiva para os estudos que abordam o processo de criação, o estudo do movimento, da expressão, e elementos técnicos e tecnológicos que estão envolvidos no processo criativo da cena.

Os métodos científicos, assim como sua compreensão, contribuem para criar experiências que tornam-se possíveis discussões, reflexões e novos olhares acerca da arte.

A arte, por sua vez, desempenha um papel essencial ao abordar as metodologias de pesquisa e a ciência, trazendo elementos como sensibilidade, criatividade e experimentações necessárias para desafiar convenções, explorando novas perspectivas e linguagens. Promovendo inovações na prática cênica e científica, a arte permite que a pesquisa se torne viva e sensorial, ao fornecer uma dimensão estética às descobertas e conclusões alcançadas.

Na cena contemporânea, essa dimensão estética frequentemente se manifesta através da lógica do processo, afastando-se da primazia da obra acabada. Neste contexto, o conceito de *Work in Progress* (trabalho em progresso), desenvolvido por Renato Cohen (1997), torna-se uma lente teórica fundamental para a pesquisa em Artes da Cena. Para Cohen, o *Work in Progress* é um paradigma estético no qual o processo criativo não é apenas um meio, mas o próprio objeto e produto da arte. Ele pressupõe um sistema dinâmico e aberto, onde a obra existe em um estado de iteração contínua e mutabilidade, o que justifica a análise de processos cênicos que transitam entre diferentes formalizações. Esta perspectiva do processo como obra em constante feitura será crucial para a investigação da transformação de *Absurdo Isolado*.

As metodologias de pesquisa desempenham um papel fundamental no campo das Artes da Cena, oferecendo abordagens estruturadas que permitem investigar, experimentar e analisar. Entre os vários métodos disponíveis, destaca-se a desmontagem como metodologia principal adotada nesta dissertação. Baseando-se nas reflexões de Ileana Diéguez (2009), a desmontagem se apresenta como um dispositivo teórico e prático que possibilita a análise e o compartilhamento de processos criativos.

A escolha da desmontagem está justamente relacionada ao objeto de estudo desta pesquisa, pois permite uma abordagem crítica e reflexiva sobre os processos que envolveram a criação e a encenação do espetáculo *Absurdo Isolado*. Assim, o método da desmontagem é potencializado pelo entendimento da obra como um *Work in Progress*, uma vez que a (des)montagem configura a própria reconfiguração e iteração do sistema cênico.

Desse modo, este método será explorado de forma a compreender e esclarecer os caminhos executados no processo de montagem apresentado nos próximos capítulos como uma referência metodológica central para a análise e discussão deste trabalho. No próximo capítulo, intitulado Desmontagem como Método de Pesquisa, será detalhado como esta metodologia foi aplicada no contexto do espetáculo *Absurdo Isolado* e sua relevância para a construção de novas perspectivas cênicas.

Nesse contexto de escavação da memória, a entrevista realizada pelo orientador configura-se não apenas como um registro documental, mas como um dispositivo metodológico de provocação reflexiva, onde o diálogo assume uma

função maiêutica¹ através das indagações do orientador, que atuou como um interlocutor crítico externo ao palco, mas interno à pesquisa, fui instigado a verbalizar saberes tácitos que, muitas vezes, permanecem no nível da intuição do ator. Esse procedimento dialógico permitiu transformar a memória corporal e afetiva do processo em dados analisáveis, operando como uma primeira camada de desmontagem oral antes da sistematização escrita.

Em arremate, as metodologias de pesquisa são de importância para as Artes da Cena, pois oferecem e fornecem estruturas e abordagens que permitem a investigação, o aprofundamento e a inovação no contexto da teoria e da prática.

Ao combinar a pesquisa rigorosa, a abordagem científica e a criatividade artística, os pesquisadores das artes expandem e aprimoram a compreensão e os novos conhecimentos. As abordagens complementares fortalecem o campo das Artes da Cena, promovendo diálogo entre teoria e prática, de forma a enriquecer a experiência para o autor, o pesquisador, o artista e o público.

¹ Maiêutica é o método filosófico de Sócrates que significa "arte de partejar ideias", onde o filósofo, através de uma série de perguntas perspicazes (o diálogo), ajuda o interlocutor a "dar à luz" o conhecimento que já existe dentro de si, refletindo, desconstruindo noções superficiais e construindo novos conceitos, sem ensinar diretamente.

DESMONTAGEM COMO MÉTODO DE PESQUISA

Ao pensar sobre meios, abordagens e reflexões, de modo a compartilhar os percursos escolhidos e experimentados durante a montagem do espetáculo *Absurdo isolado*, ocorreu a necessidade de análise a partir do que Ileana Diéguez² (2009) propôs como Desmontagem;

A palavra desmontagem é depositária de múltiplas ressonâncias teóricas e práticas. Tem como os seus antecedentes nas manifestações de trabalho desenvolvidas na prática cênica desde o final dos anos setenta. Implica também uma aproximação com os discursos teóricos que, nas margens do teatro e de outras disciplinas como a filosofia ou a teoria literária fornecem outros dispositivos para refletir sobre as teatralidades atuais (Diéguez, 2009, p.10 - tradução nossa)³

A autora nos apresenta a multiplicidade do que vem a ser a desmontagem e que, ao optar por compartilhar os processos escolhidos durante um processo de montagem, é possível abrir caminhos e reflexões sobre o estudo da cena.

O espetáculo teatral citado, *Absurdo Isolado*, originou-se por meio de duas disciplinas ministradas no curso de graduação de licenciatura em Teatro, na Universidade Federal de Goiás. Os componentes curriculares Processo de Montagem I e II, que são etapas de um mesmo processo, o processo de montagem, foram lecionados no segundo semestre de 2021 e no primeiro semestre de 2022, dentro de um ambiente educacional que se desviou do cronograma usual do ano civil em virtude da pandemia de Covid-19.

Os componentes curriculares em questão, na graduação em Teatro, são essenciais, pois têm o objetivo de capacitar os alunos para a produção de peças teatrais, oferecendo metodologias fundamentadas em práticas e capacitação do intérprete, dinâmicas lúdicas e improvisação dramática, tudo isso convergindo para o

² Professora pesquisadora do Departamento de Humanidades da UAM-Cuajimalpa, Cidade do México. Membro do Sistema Nacional de Pesquisadores do México. Doutora em letras (2006) com pós-doutorado em história da arte (Unam), com apoio do Conacyt (2008-2009). Trabalha questões sobre arte, memória, representações de violência, luto, teatralidade e performatividades expandidas e sociais. É curadora independente de exposições ligadas a essas questões e, em particular, às relações entre arte, morte violenta e desaparecimento forçado na América Latina. Nesta linha, curou exposições de artistas latino-americanos na Cidade do México, Monterrey, Medellín-Antioquia, São Paulo e Salvador (Bahia). Curadora dos projetos Des/montar a re/presentação (realizado na UAM-Cuajimalpa) e Desmontagens: processos de pesquisa e criação cênica (realizado no Citru-Inba entre 2003 e 2009)

³ “La palabra desmontaje es depositaria de múltiples resonancias teóricas y prácticas. Tiene como antecedente las demostraciones de trabajo desarrolladas en la práctica escénica desde finales de los años setenta. Implica también un acercamiento a los discursos teóricos que en las márgenes del teatro y desde otras disciplinas como la filosofía o la teoría literaria proporcionan otros dispositivos para reflexionar en torno a las teatralidades actuales.”

desenvolvimento de um espetáculo para a conclusão do curso. É importante ressaltar que o conhecimento obtido ao longo desse período foi crucial para o planejamento e execução da peça final do curso, denominada *Absurdo Isolado*, encenada pela turma ingressa em 2018. Este processo começou em 2021, durante o confinamento imposto pela pandemia de Covid-19, na fase inicial do ensino remoto emergencial e, posteriormente, na apresentação presencial do espetáculo. Essa transição do formato audiovisual para a encenação presencial é o que define o espetáculo como um *Work in Progress* (WIP), conceito cunhado por Renato Cohen (1997). Para o autor, o WIP é a obra que se mantém como percurso em constante transformação, uma estrutura aberta que incorpora o risco e a contingência, não se fixando em um produto final (Cohen, 1997, p. XX).

Assim, torna-se essencial expor, identificando o papel das tecnologias de interação social no teatro, como alternativas durante a pandemia de Covid-19 e suas emergentes oportunidades como área de pesquisa, na perspectiva da desmontagem cênica. Isso leva, conseqüentemente, à identificação dos elementos que direcionam essa tática de exposição dos métodos criativos.

Ao concluir o breve desenvolvimento, será possível levantar indagações sobre o papel do artista enquanto pesquisador, o que constitui a peça-chave do conceito de desmontagem proposto por Ileana Diéguez. Neste sentido, a desmontagem surge como o método ideal para analisar o *Work in Progress* de *Absurdo Isolado*, uma vez que a obra se define justamente pela sua processualidade e inacabamento. A Desmontagem, ao expor as entranhas da criação, torna-se o prolongamento natural do WIP a continuidade reflexiva de uma obra que permanece em fluxo, como afirma Cohen (1997, p. XXIX).

Desse modo, torna-se fundamental compreender o conceito e a abordagem que a autora nos traz. Diéguez nos aponta que demonstrações de investigações de trabalhos cênicos tornaram-se evidentes em coletivos teatrais, pontualmente em países latino-americanos (Diéguez, 2009). O termo desmontagem aponta diretamente para a ideia reversa do conceito de montagem cênica, ou seja, da chamada encenação, ou *mise en scène*, conforme a terminologia francesa. Assim, o termo possui conotação metafórica, buscando expressar a ideia de demonstrar ao público como se deu a encenação, ou seja, todo o processo de montagem do espetáculo, apresentando suas entranhas. Segundo a autora:

Em minha memória, a palavra desmontagem ficou registrada no contexto de um movimento dos criadores inquietos que se perguntavam sobre os seus processos de trabalho e que investigavam fontes culturais marginalizadas, e que sentiam prazer em compartilhar suas estratégias poéticas e cênicas (Diéguez, 2009, p.15 - tradução nossa)⁴

Entretanto, precedendo o estabelecimento da noção de desmontagem estruturada por Diéguez, iniciativas de artistas que expunham ao público suas metodologias de desenvolvimento e aprimoramento começaram a irromper ainda antes, na década de 1980, nas experiências teatrais do *Odin Teatret*, sob a liderança de Eugênio Barba (2009). Este coletivo foi criado em 1964, na Noruega. Praticavam regularmente a exibição de suas habilidades técnicas, onde os artistas dividiam com os espectadores a disciplina e os métodos presentes na rotina do trabalho criativo. Todavia, Barba nos elucida que tais práticas tiveram origens em um momento antecedente.

No início dos anos sessenta do século passado, eu trabalhava com o Teatro Laboratório, de Jerzy Grotowski, em Opole, na Polônia. Por vezes, precisava explicar o caráter de seus treinamentos e de seus espetáculos àqueles que não os conheciam. Sempre que tentava descrever seu “calor”, sentia-me obrigado a falar do trabalho de composição “a frio” e, cada vez que respondia a perguntas sobre a técnica de composição e sobre o treinamento, acabava falando de resultados... (Barba, 2009, p. 75 - tradução nossa)⁵

Assim, Barba nos explana que, através dessas experiências no Teatro Laboratório, originaram-se as demonstrações dos trabalhos que “Constituíram um aspecto da tradição do teatro Odin” (Barba, 2009, p. 75 - tradução nossa).

Posteriormente, já na América Latina, grupos buscavam se desfazer de formas habituais de produzir e representar, por meio das dramaturgias coletivas e da interlocução com determinadas manifestações das culturas tradicionais. Por conseguinte, surge a prática que envolve a demonstração dos métodos de trabalho, dividindo reflexões onde os artistas compartilhavam momentos do processo laboral, destacando alguns mecanismos de construção e desenvolvendo pontos de vista que geralmente se abriam ao diálogo.

O grupo Yuyachkani, na cidade de Lima, durante o evento XVI Taller, através

⁴ “En mi memoria, la palabra desmontaje quedó registrada en el contexto de un movimiento de creadores inquietos que se preguntaban sobre los procesos de trabajos, que indagaban en fuentes culturales marginadas, que sentían placer por compartir sus estrategias poéticas y escénicas.”

⁵ “Cuando a inicios de los años sesentas del siglo pasado trabajaba junto con el Teatr Laboratorium de Jerzy Grotowski, en Opole, Polonia, yo tenía que explicar a veces, el carácter de su training y de sus espectáculos a quienes no lo conocían. Cada vez que trataba de describir su «calor», me sentía obligado a hablar sobre el trabajo de composición «en frío». Y, cada vez que respondía a preguntas sobre la técnica de composición y sobre el training, terminaba hablando de resultados”

de processos de desmontagens que estavam em manifestação, nomeia o encontro como: *Desmontagem, encontro com Yuyachkani*. Miguel Rubio (2001) expõe a necessidade de compartilhar os processos criativos caminhando por essa nova perspectiva de análise:

Esta temporada tem um início diferente, não se começa propriamente com o espetáculo, mas sim com a reflexão de uma atriz acerca dos fundamentos de seu trabalho [...] Partimos do pressuposto de que o espectador que vem nos assistir não está interessado somente nos resultados, mas também nos processos. O público deve saber o que sua presença provoca nos atores, porque não se pode imaginar um espetáculo sem imaginar um espectador. É para que essa comunicação aconteça que trabalhamos; para que exista esse momento que torna possível o acontecimento teatral. (Rubio, 2001, p. 88 - tradução nossa)

Ao pensar sobre o entendimento e a perspectiva apresentada acerca das práticas desses grupos teatrais, podemos relacionar o depoimento de Rubio com o que Diéguez nos delineia. A desmontagem foi uma proposta de investigação interessada em fazer visível o tecido criativo através dos testemunhos, desconstruções e reconstruções dos próprios criadores (Diéguez, 2009, p. 18 - tradução nossa).

Visto que o pontapé inicial da desmontagem é a montagem, essa nos expõe todos os componentes que influenciaram o processo de uma construção artística e vivências, de maneira a considerar que essas escolhas são caminhos importantes para compreender as diversas facetas que um processo criativo pode abranger.

Não há um guia fixo para a execução da desmontagem; essa abordagem é similar em alguns aspectos a uma demonstração. Contudo, ela se distingue desta última por mergulhar mais fundo no processo criativo, muitas vezes tocando em aspectos íntimos e relacionados à memória. O que se destaca é que a desconstrução e o estudo do processo criativo, na perspectiva da desmontagem, se distancia de uma demonstração focada nos resultados técnicos. Na desmontagem, o que é informado não é a obra integralizada, mas o percurso descoberto ao compartilhar as etapas do trabalho, as decisões e as escolhas consideradas fundamentais para o entendimento do processo criativo, e não somente o produto concluído.

Conforme Diéguez articula, o conceito de desmontagem carrega consigo “diversas reverberações teóricas e práticas”, ultrapassando as barreiras representativas estabelecidas pelo texto dramático. Diéguez (2010, p. 136) considera a desmontagem como uma quebra das convenções representativas que,

na prática artística, “implica ser receptivo à expansão dos critérios, das formas, dos dispositivos e estratégias com que hoje trabalham a cena”.

O conceito de *Work in Progress* (WIP), formulado por Renato Cohen (1997), constitui um dos marcos fundamentais para a compreensão da criação teatral contemporânea, o autor estabelece uma virada epistemológica ao deslocar o eixo de interesse da obra acabada para o processo de criação. O espetáculo, segundo Cohen, deixa de ser um produto finalizado e passa a configurar-se como percurso em constante transformação, como uma estrutura aberta e permeável à experiência.

Cohen (1997, p. 28) define o processo como uma linguagem que “organiza as diversas operações cênicas e processuais, que incluem a recepção fenomenal, a gênese criativa, a direção dos performers, a formatação do texto espetacular e a poética da recepção”. Essa compreensão propõe uma cena que não se encerra em um resultado, mas se perpetua no fazer, incorporando o erro, o risco e a contingência como elementos constitutivos. O processo, portanto, torna-se a própria dramaturgia, e o tempo de criação converte-se em espaço cênico.

Na cena contemporânea, essa ideia corresponde a uma estética da instabilidade, em que o fragmento, o deslocamento e a assimetria assumem protagonismo. Para Cohen (1997, p.25), trata-se de uma “cena das simultaneidades, das narrativas sobrepostas e das vozes múltiplas”, na qual o artista se torna mediador de fluxos criativos e perceptivos. Essa dinâmica dissolve as fronteiras entre ensaio e espetáculo, criação e apresentação, instaurando um teatro em permanente estado de transição.

O processo de criação do espetáculo *Absurdo Isolado* materializa de maneira exemplar esses princípios. Desenvolvido em dois momentos, o primeiro em formato audiovisual, durante o período de isolamento social, e o segundo em sua transposição para o espaço presencial. O trabalho evidencia o movimento contínuo de transformação característico do *WIP*. O espetáculo não se encerra em sua primeira aparição: ele se reinventa, se reconfigura e se reinterpreta a cada novo contexto, produzindo sucessivas versões de si mesmo.

Essa lógica processual dialoga diretamente com a noção de “dramaturgia da instabilidade” proposta por Cohen (1997), na qual a estrutura narrativa é substituída por um sistema de recomposição permanente, nesse sentido, assume a forma de um pensamento em movimento, no qual as diferentes camadas do processo, ensaio,

criação, experimentação, apresentação e reflexão coexistem como partes de um mesmo corpo expandido.

Em suas análises, Cohen (1997, p. 24) observa que a cena contemporânea é atravessada pela mediação tecnológica, pela simultaneidade de linguagens e pela desterritorialização dos suportes. Essa percepção torna-se particularmente relevante quando se considera o impacto das tecnologias digitais na criação teatral recente. O uso de recursos audiovisuais, transmissões online e experimentações remotas amplia o espaço de atuação e introduz novas formas de presença e recepção. Assim, o processo do inacabamento encontra no ambiente tecnológico um território propício para seu desenvolvimento, uma vez que este, por natureza, favorece o transitório e o recombinante.

Ao adotar uma postura processual, o criador contemporâneo se aproxima também daquilo que Ileana Diéguez (2009) denomina “desmontagem cênica”. A desmontagem, nesse contexto, não é apenas o gesto posterior de reanalisar o espetáculo, mas uma prática imanente ao processo criativo: trata-se da exposição das camadas do fazer, da revelação das costuras, das hesitações e das decisões. Cohen antecipa essa concepção ao afirmar que o *Work in Progress* é o campo em que “o percurso se torna poética” (1997, p. 29). A desmontagem, portanto, é o prolongamento natural do *Work in Progress*, a continuidade reflexiva de uma obra que permanece em fluxo.

O espetáculo *Absurdo Isolado*, ao transitar entre formatos, mídias e espaços, evidencia esse estado de criação permanente. O processo não se limita à montagem inicial, mas se expande em cada nova apresentação, ressignificando as experiências anteriores. A criação torna-se, assim, um exercício de escuta e reconstrução constante, em que o artista e o público compartilham um mesmo campo de experimentação.

Em última instância, o *WIP* reafirma a vocação contemporânea do teatro como arte do inacabamento. Cohen (1997, p. 20) observa que “a arte em progresso vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo”. Essa proposição encontra no contexto atual de mediações tecnológicas, de instabilidade social e de reinvenção das práticas artísticas, uma atualidade incontornável. O teatro que nasce desse paradigma não busca a forma perfeita, mas a experiência contínua de transformação; não procura fixar o sentido, mas multiplicá-lo.

Assim, o diálogo entre o pensamento do autor e o processo de *Absurdo Isolado* revela um ponto de convergência essencial: ambos afirmam o teatro como espaço de movimento, experimentação e abertura. A obra deixa de ser resultado para tornar-se relação entre corpos, tempos e linguagens. É nesse território inacabado que o *WIP* encontra sua força poética e política, e onde a desmontagem se torna não o fim, mas o desdobramento inevitável de toda criação viva.

Após discorrer sucintamente sobre o viés da desmontagem, abordando brevemente suas noções e suas possíveis origens, é considerável relatar como se deu a criação e o processo de montagem do espetáculo *Absurdo Isolado* e seu desenvolvimento como um trabalho em progresso. A escrita aqui torna-se o instrumento para compartilhar observações mediante a desmontagem, seus desdobramentos e reflexões, analisando os caminhos percorridos e escolhidos.

DESMONTANDO ABSURDO ISOLADO: DO REMOTO

Em março de 2020, como discente, frequentava os últimos componentes curriculares para integrar o currículo no curso de licenciatura em Teatro, na Escola de Música e Artes da Cena da Universidade Federal de Goiás. Com a chegada da pandemia de Covid-19⁶ As aulas presenciais foram substituídas pelo Ensino remoto emergencial, onde por meio de um decreto, o Ministério da Educação divulgou uma portaria⁷ a qual o ensino se estabeleceria dessa forma, enquanto durasse a pandemia.

Para a conclusão do curso de licenciatura em Teatro, os componentes curriculares Processo de montagem I e II são focados na pesquisa e preparação do ator para estabelecimento de montagem de espetáculo. Entretanto, devido o distanciamento, o ensino remoto emergencial foi primordial para o desenvolvimento dos estudantes/artistas desenvolverem suas investigações, e podemos observá-lo através dos procedimentos adotados durante essa modalidade de ensino compulsória;

As aulas serão realizadas no modo remoto. Serão realizadas aulas síncronas envolvendo atividades práticas criativas sendo necessária a abertura de câmera para acompanhamento dos estudantes pelas professoras. As atividades assíncronas serão compostas de teórico-práticas individuais e ou coletivas, enfocando propostas de pesquisa e criação de cena (Oliveira, Machado UFG 2021. Pg 1)

As aulas foram ministradas pelas docentes Maria Ângela de Ambrosio Pinheiro Machado⁸ e Natássia Duarte Garcia Leite de Oliveira⁹. O aplicativo Zoom foi

⁶ A Covid-19 é uma infecção respiratória aguda causada pelo coronavírus SARS-CoV-2, potencialmente grave, de elevada transmissibilidade e de distribuição global. O SARS-CoV-2 é um betacoronavírus descoberto em amostras de lavado broncoalveolar obtidas de pacientes com pneumonia de causa desconhecida na cidade de Wuhan, província de Hubei, China, em dezembro de 2019. disponível em: <https://www.gov.br/saude/pt-br/assuntos/coronavirus>

⁷ Dispõe sobre a substituição das aulas presenciais por aulas em meios digitais enquanto durar a situação de pandemia do Novo Coronavírus - COVID-19 disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/portaria/prt/portaria%20n%C2%BA%20343-20-mec.htm#:~:text=PORTARIA%20N%C2%BA%20343%2C%20DE%2017,Novo%20Coronav%C3%ADrus%20%2D%20COVID%2D19.

⁸ Professora Associada da EMAC/UFG. Pós-doutora em Artes da Cena (UNICAMP), Doutora e Mestra em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Educadora do Movimento Somático (School of Body Mind Centering) e especialista em Comunicação e Educação (ECA/USP). Atua nas áreas de interpretação teatral, artes do corpo, educação somática e pesquisa da linguagem do corpo e jogo do palhaço. É atriz, palhaça e contadora de histórias. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4323916629529180>

⁹ Professora da EMAC/UFG, Doutora em Educação (UFG), Mestre em Arte (UnB) e Bacharel em Artes Cênicas (UnB). Atua nos cursos de Graduação em Teatro e Direção de Arte e no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da UFG. Coordena o Grupo Interdisciplinar de Estudos e Pesquisas em Interações Artísticas - SoloS de Baco, o Grupo Terreiro da Infância, o Laboratório de Montagens Cênicas e Teatro Educação (LabMonTE) e o Laboratório de Criação de Indumentárias, Acervo de Figurinos e Ateliê de Costura da Emac (LabCriaa). Pesquisa nas áreas de Cultura, Artes e

o suporte para que as aulas pudessem acontecer por meio de reuniões online. Desse modo, é considerável relacionar com as ponderações de Manovich (2005) a respeito das tecnologias digitais.

O autor as estipula da seguinte maneira: “são objetos culturais, que usam a tecnologia computacional digital para distribuição e exibição” (Manovich, 2005, p. 27). Assim, para que as orientações durante o processo de montagem pudessem alcançar os estudantes, a comunicação e as tecnologias digitais se convergem, permitindo uma interação com o conteúdo a ser distribuído e ensinado.

Deste modo, durante as primeiras aulas síncronas, pudemos fazer diversas experimentações utilizando os recursos disponíveis no aplicativo e pensar formas de usá-lo na improvisação de cenas. Apesar do tema livre, houve uma conformidade espontânea de abordar motes “absurdos” sob roupagem realista. Isso se deu pelo fato de nos encontrarmos em um estado de exceção, a pandemia, e certamente essa circunstância foi o motivo motriz para nos aproximarmos do teatro do absurdo, o que será abordado mais adiante.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, para uma possível montagem, um apontamento significativo foi apresentado pelas docentes através de um exercício/experimento de autoconhecimento e percepção. A atividade consistia em “imprimir” suas percepções em uma folha de papel com elementos, materiais que se relacionam com o discente/artista, e, ao apresentar o trabalho durante as reuniões online, foi viável identificar nossos posicionamentos como discentes/artistas, atores/pesquisadores. Por meio de várias folhas de papel tamanho A4, dispô-las no chão de modo que, ao deitar sobre elas, eu pudesse recortar a minha silhueta e compor uma representação com objetos que se relacionavam comigo e com os sentimentos que aquele momento despertava e simbolizava. Utilizei folhas de amoreira, spray verde, diversos lápis e canetas, além de corda de sisal. Elementos que ativaram minhas percepções durante a atividade, podemos acompanhar o percurso criado durante a atividade nas imagens a seguir;

Figura 2- Exercício



Fonte: Acervo pessoal¹⁰

Figura 3 - Exercício



Fonte: Acervo pessoal

Figura 4 - Exercício



Fonte: Acervo pessoal

Figura 5 - Exercício



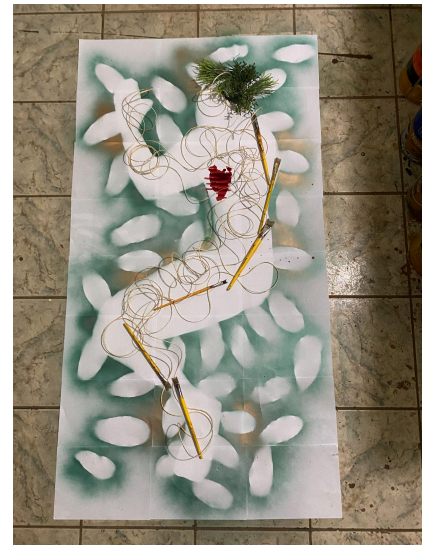
Fonte: Acervo pessoal

Figura 6 - Exercício



Fonte: Acervo pessoal

Figura 7 - Exercício



Fonte: Acervo pessoal

No decorrer dessa experiência no processo de criação, algo essencial como ponto inicial deste percurso foi estar disponível para o início do processo. Durante as atividades, foi fundamental nos colocarmos em um estado de concentração, de forma que pudemos reconhecer e resgatar nosso estado de presença. Mesmo por

¹⁰ Fotografias tirada pelo autor durante a pandemia como exercício do componente curricular Processo de Montagem I

meio das aulas online, no ensino remoto emergencial, foi primordial o reconhecimento do próprio corpo, pelo despertar do mesmo, para que pudesse realizar a transição entre o corpo cotidiano e o corpo disponível para o processo criativo.

Durante a investigação, apresentou-se a possibilidade de relacionar com o que Azevedo (2009) aponta acerca da disponibilidade no trabalho do ator. A autora relata que, apesar de tais processos, é imprescindível que, além do ínfimo desejo, sejam necessárias experimentações, imaginação e variados recursos, de forma que surjam reorganizações internas, proporcionando uma disponibilidade e amadurecimento do percurso que é a criação.

Um dos questionamentos que a autora nos apresenta é que há alguns revezes que não contribuem para o processo de criação, como a ansiedade em resultados, pois é necessário um tempo de maturação dos procedimentos para conseguir frutos. Entretanto, a ansiedade foi um fator constante, pois, devido às circunstâncias causadas pela pandemia, nos encontrávamos nesse local de nova normalidade, onde os anseios e as formas de superar as consequências eram maiores a cada dia.

Uma importante perspectiva que é delimitada se dá quando o ator consegue discernir a corporeidade do que foi criado na memória corporal. Nesse sentido, o discernimento atua como uma triagem consciente: o ator precisa diferenciar o que são apenas impulsos orgânicos ou hábitos cotidianos daquilo que é, efetivamente, material expressivo elaborado e retido na musculatura para a cena. Isso contribui com a formação dos processos; assim, ao reconhecer os próprios sinais e resgatar informações de seu próprio corpo, tais elementos fazem suporte para o procedimento de criação.

Ao ator competirá, então por um lado, preparar-se para o vir-a-ser, deixando que o processo de sua criação siga seu curso e, por outro, saber selecionar e aplicar os sinais corporais detectados no decorrer dos ensaios, para composição sônica do seu papel. (Azevedo, 2009, p.173)

Através da reflexão, a autora nos leva a compreender que as configurações de elementos no procedimento de criação, afetam as ações físicas. Por conseguinte, Azevedo nos denota que ter intenção é estar motivado, predisposto e apresentar um forte impulso direcionado, seja a uma imagem, uma palavra, estando disponibilizado a uma prontidão interna. Entretanto, o estado de prontidão e presença não é

somente o estar físico; técnicas ou conhecimento nos são relatados, e a atenção e concentração voltadas ao trabalho proposto, ao integrar a mente e o corpo, possibilitam a canalização da energia vital, que conseqüentemente fica evidente quando existe a presença.

Outra concepção importante abordada pela autora é o que se refere a estar disponível para as experimentações, descrevendo como vivência somática. É a possibilidade de tais experiências estarem integradas ao corpo, cedendo o espaço ao conhecer. Quando é possível passar por esses processos, podemos estar libertos de nossas “máscaras pessoais”. Nada poderá intervir na utilização que tal energia seja empregada no processo criativo.

Dessa maneira, podemos relacionar o que Magalhães (2017) nos expõe: essas criações, porém, não deixam de lado a relação com a forma, a precisão e a técnica que nelas são produzidas. Assim, nos remete que são estabelecidas juntamente com a espontaneidade, através das experimentações provadas durante todo o tempo.

Azevedo nos explana sobre a importância dos impulsos criativos, que são primordiais ao executar tarefas, conseqüentemente estabelecendo conexões primordiais entre intenção, impulso e ato. Ao disponibilizar o corpo, é processo que pode nos levar a novas experiências e experimentações; assim, o corpo disponível não se isola do que é proposto e proporcionado.

O corpo disponível é aquele que é capaz das respostas espontâneas e novas que somente a ausência de preconceito e defesas maiores contra o mundo podem assegurar. Trata-se novamente aqui, do exercício do espaço livre que só a arte parece assegurar. (Azevedo, 2009, p.192)

Deste modo, o impulso criativo e a ação criativa se aproximam cada vez mais quanto menor for a evasão do ator a tal disponibilidade. Há, portanto, disponibilidade para experimentar o desconhecido durante o processo criativo.

Houve uma segunda atividade desenvolvida, na qual, em vez de atuarmos de forma plenamente interativa como na primeira proposta, experimentamos um certo distanciamento. O exercício consistia em reelaborar a criação anterior, expressando, incluindo e deixando emergir novas percepções, contudo, em uma folha de tamanho menor. Essa limitação espacial exigia uma síntese mais concentrada das sensações e ideias, provocando um olhar mais atento sobre o próprio gesto criador, dando

origem à figura 1¹¹. Esse exercício, conforme recordado na entrevista, proporcionou momentos de elaboração sensível do processo criativo, funcionando como um disparador simbólico das investigações que viriam a compor a montagem. O participante relata:

Peguei uma folha de papel A4, fiz... Peguei uma fotografia minha, fiz um recorte da silhueta, coloquei em cima desse papel, usei tinta spray [...] E aí eu queria trazer essa representação do coração de uma forma orgânica, uma forma diferente, não pegar o lápis ou a tinta em si. Então eu vi as amoras, no pé de amora eu peguei [...] Houve uma oxidação... (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025 p.126 - 127).

A escolha dos materiais e o gesto artístico revelam uma busca intuitiva por traduzir o estado emocional vivido no isolamento social. O uso de elementos naturais como as amoras foi, segundo o entrevistado, uma tentativa de materializar o desequilíbrio e a vulnerabilidade do corpo em confinamento, convertendo a matéria orgânica em signo visual de uma experiência subjetiva.

Ainda segundo ele;

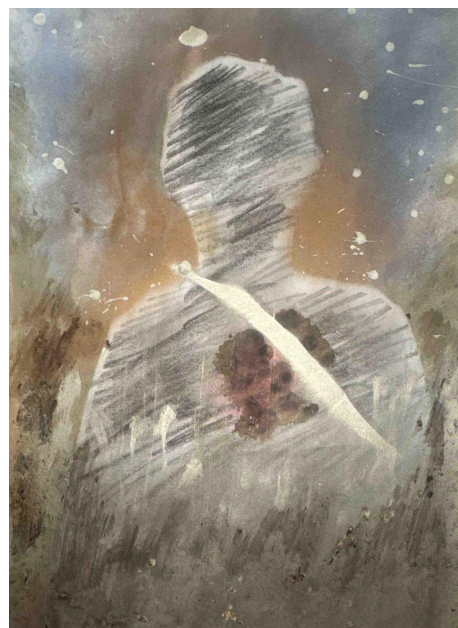
Me trouxe sentimentos de instabilidade, de desamparo, de falta de perspectiva, de medo também. Então, acho que esse elemento artístico que eu tentei representar e esses sentimentos que eu estava sentindo naquele momento.. (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025, p. 127)

Figura 8 - Desenho autoral



Fonte: Acervo pessoal(2021)

Figura 9 - Desenho autoral



Fonte: Acervo pessoal(2025)

¹¹ Primeira figura apresentada, que foi o potencializador da pesquisa do autor em sua contribuição para montagem do espetáculo e por conseguinte, o trabalho aqui apresentado.

O ato de criar revela uma tentativa natural de expressar as emoções experienciadas durante esse período. A análise comparativa entre o registro inicial da folha de papel utilizada como disparador criativo em 2021 e sua condição atual em 2025 (disponível na Figura 9) revela uma poderosa metáfora sobre o processo criativo e sua relação com o tempo. A folha, que era um registro de percepção imediata de uma impressão viva na análise e na desmontagem desse *Work in Progress*, transformou-se em um artefato que carrega a marca inegável do tempo.

O elemento mais significativo dessa transformação é a oxidação do pigmento orgânico (Sumo de amora) utilizado. Em seu estado inicial (Figura 8), a amora exibia um tom vibrante e arroxeado quase preto. Quatro anos depois (Figura 9), essa cor sofreu um processo de degradação química, manifestando-se em tons terrosos, acastanhados, o que poderia ser intuitivamente alegado como uso de um filtro de imagens, evidencia a decomposição da matéria original.

Essa mudança do material transcende o mero desgaste e se torna um *Work in Progress* em si mesmo. O processo criativo, na estética da instabilidade proposta por Cohen, não se restringe à cena, mas se estende ao suporte físico. A folha, agora oxidada, representa o percurso contínuo de transformação e mutabilidade. Ela personifica a ideia de que a "arte em progresso vive da possibilidade de não confluir para um produto final, mantendo-se enquanto percurso criativo" (Cohen, 1997, p. 20), mesmo quando o percurso é a ação do tempo sobre o material.

No escopo da Desmontagem (Diéguez, 2009), o artefato oxidado funciona como um metadocumento que revela as "entranhas" não apenas da criação, mas também da sua memória. A exposição dessa mudança temporal desmonta a ilusão de um processo estático e revela o acaso e a contingência, elementos chave da cena contemporânea, como forças que continuam a atuar, ressignificando a matéria-prima artística muito tempo após a conclusão da encenação. A folha passa de disparador a testemunha da efemeridade e da permanência da criação.

Essa experimentação visual e sensorial antecedeu a construção das cenas e personagens, constituindo-se como os passos iniciais dramáticos do processo de montagem. A partir dessa proposta, as professoras orientadoras, Maria Ângela e Natássia, estimularam os estudantes a trazerem materiais que dialogassem com suas próprias subjetividades, o que permitiu o surgimento de imagens, sons e texturas que mais tarde se transformariam em cenas e personagens.

Assim, os exercícios não apenas inauguraram o processo de criação, mas como também estruturaram as metodologias artísticas baseadas no autoconhecimento e na escuta do corpo, servindo de ponto de partida para o conceito de “absurdo” que atravessou toda a montagem. Como observo durante a entrevista, “essas imagens e sensações iniciais acabaram retornando depois, quando escolhemos os textos de Beckett e criamos nossos personagens” (Apêndice B Entrevista, 08 out. 2025).

No entanto, outro desdobramento considerável dessa fase inicial de coleta de material ocorreu com a solicitação de uma análise de imagens e sons que remetesse à estética do Teatro do Absurdo. Esta tarefa tinha um papel fundamental como disparador criativo, visando a construção de cenas improvisadas e a subsequente gênese dos personagens e do texto. Conforme relatado, a atividade não se limitou apenas a imagens, mas também incluiu elementos sonoros que faziam parte da experiência de isolamento do estudante-artista:

Foi solicitado que cada estudante trouxesse algumas imagens que remetesse ... à estética do Teatro do Absurdo e ao trazer aquelas imagens foi possível a construção de alguma cena de forma improvisada e a partir daquilo foi desenvolvido os personagens, o roteiro, o texto. (Apêndice B, Entrevista, 08 out., 2025, p. 111)

A partir dessa investigação, cada integrante do grupo trouxe referências singulares que seriam posteriormente tecidas na dramaturgia. Minha atuação no processo, por exemplo, inclui elementos visuais e auditivos com profundo sentido simbólico. A fotografia de uma vela acesa, que inicialmente representava o desejo de “se manter equilibrado naquela situação” (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025), acabou por simbolizar o rompimento na cena desenvolvida com a colega Amanda, que posteriormente se conectou à leitura de *Dias Felizes* de Beckett.

Figura 10 - Exercício assíncrono



Fonte: Acervo pessoal

Outra referência trazida foi o som estático de uma impressora, um dos "sons que estavam próximos a mim naquele momento da pandemia", associado a sentimentos de "incômodo" ou "inquietação" (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025. pg. 112), que posteriormente se desdobraria nos áudios utilizados na versão presencial do espetáculo (os podcasts). Por fim, a imagem da terra, capturada no quintal, expressava o desejo de "poder renascer a partir do que estava acontecendo" (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025. pg. 113). Esse último elemento, de maneira processual e não premeditada, se conectou ao universo beckettiano, culminando na ação do personagem, o Willie, de comer terra no espetáculo, evidenciando como a

imagem inicial impulsionou a narrativa, e não o contrário (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025)

Figura 11 - Exercício assíncrono



Fonte: Acervo pessoal

Essa fase de coletas e trocas de material, que se assemelhou a uma “colheita de material” (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025. pg.113), foi crucial para que as ideias fossem "costuradas" em direção ao tema central do Work in Progress.

No decorrer dessa experiência no processo de criação, algo essencial como ponto inicial deste percurso foi estar disponível para o início do processo. Durante as atividades, foi fundamental nos colocarmos em um estado de concentração, de

forma que pudemos reconhecer e resgatar nosso estado de presença. Mesmo através das aulas online, por meio do ensino remoto emergencial, foi primordial o reconhecimento do próprio corpo, mediante o despertar do mesmo, para que pudesse realizar a transição entre o corpo cotidiano e o corpo disponível para o processo criativo.

Desde os primeiros encontros, sentimentos de incerteza e insegurança estavam presentes em todo o grupo, e as vivências como consequência da pandemia foram o que guiaram a pesquisa para as dramaturgias do Teatro do Absurdo.

O Teatro do Absurdo é uma das expressões dessa busca. Ele encara corajosamente o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade, isto é, baseadas na possibilidade de se conhecer leis de conduta e valores absolutos decorrentes de uma firme base de certeza revelada sobre o objetivo do homem no Universo (Esslin, 2018, p. 445, 446)

O Teatro do Absurdo é pontuado por Esslin por meio de obras de dramaturgos que demonstram um “não sentido” da vida. De acordo com ele, é expressado o desajuste da humanidade e o não sentido da condição humana, e isso tem como consequência o distanciamento das crenças religiosas, o que privou a humanidade das certezas. Aqui o autor propõe que essa perspectiva luta “para restabelecer uma consciência da situação do homem quando confrontado com a realidade última de sua condição” (Esslin, 2018, p. 446).

Como sustentação da pesquisa em andamento, fomos convidados a estudar *Dias Felizes* de Samuel Beckett (1973), e a dramaturgia apresentada traz uma perspectiva decisiva ao pontuar o Teatro do Absurdo. Tavares (2015) nos aproxima da estrutura da linguagem usada: “O Absurdo é a tragédia da linguagem. Seus dramaturgos percebem que a comunicação é impossível. Se ela inexistente na vida cotidiana, inexistente ainda mais na arte.” O Teatro do Absurdo emprega elementos que tradicionalmente provocavam riso, mas que, em uma abordagem irônica, permitem que a falta de comunicação surja de conversas que, à primeira vista, parecem desprovidas de significado e propósito. O autor continua as reflexões sobre os argumentos do Absurdo que são evidentes na dramaturgia estudada.

Dentro da proposta estética do Teatro do Absurdo, a linguagem deixa de ser um meio funcional de comunicação para tornar-se um elemento de tensão e ruído. Os dramaturgos desse movimento subvertem o papel da fala no palco, evidenciando

o esvaziamento de sentido das palavras no cotidiano. A comunicação, nesse contexto, torna-se falha, cíclica e, muitas vezes, automatizada revelando o distanciamento entre os indivíduos e a dificuldade de expressar experiências subjetivas de maneira clara ou objetiva. É nesse cenário que Tavares (2015) propõe uma leitura da linguagem como provocação, rompendo com os moldes tradicionais do diálogo teatral.

A utilização da linguagem como provocação vai ao âmago do lugar comum das salas e alcovas do Realismo e do Naturalismo. Mesmo situando a peça fora de uma casa, como em *Dias felizes*, de Samuel Beckett, o diálogo toca sempre em questões cotidianas e banais, um hiper naturalismo no qual a linguagem do pensamento, o que não seria dito, vêm à tona. Um ser atônito se comunica através de uma linguagem esfacelada (Tavares, 2015, p. 107)

A análise de Tavares destaca o contraste entre a cenografia deslocada do realismo tradicional e a persistência de conteúdos cotidianos nos diálogos de Beckett. Esse “hiper-naturalismo” revela-se justamente na banalidade extrema da fala, onde o que normalmente permaneceria no campo do pensamento íntimo emerge como discurso. A linguagem trincada da personagem atônita representa não apenas a falha da comunicação, mas também a exposição de um estado mental fragmentado, repetitivo e vulnerável. Assim, a fala torna-se mais do que expressão: é um mecanismo de sobrevivência diante do vazio existencial. O que está em cena, portanto, não é apenas o conteúdo dito, mas o próprio esforço de continuar dizendo, mesmo quando não há nada a ser dito, um traço essencial do Teatro do Absurdo.

Ao observarmos, no enredo, o discurso da personagem Winnie em *Dias Felizes* (Beckett, 1973), podemos perceber uma narrativa que abrange o trivial, formando um acervo de discurso que estrutura os elementos cênicos. As repetições constantes, os murmúrios nos remetem aos diálogos cotidianos e conversas casuais, e os elementos que se encontram na dramaturgia podem tanto oprimir quanto fomentar um processo de renovação que impulsiona a narrativa.

No enredo, Winnie, a protagonista, é enterrada até à cintura no primeiro ato e até ao pescoço no segundo, por terra. A dramaturgia aborda os contrastes entre mobilidade masculina e estagnação feminina, que são explorados; desejo de deserções versus desvalorização da mesma divagação.

Após as aproximações com a dramaturgia de Samuel Beckett, durante o processo criativo, foi viável a escolha de trechos que remeteram às palavras elencadas durante os encontros: repetição, incerteza, bolsa (objeto metafórico em

vários sentidos), compulsão, incomunicabilidade, incômodo, solidão, mistério, simbolismo, densidade, ambiguidade, aleatório, *non sense*, para a construção de uma cena e desenvolvimento e possibilidade de caracterização das personagens, que seria registrado e compartilhado em um próximo encontro online.

Figura 12 - Caracterização de personagem



Fonte: Acervo pessoal¹²

Durante os estudos, fomos capazes de compreender a importância da visualidade na cena, pois é através dela e de outros elementos que as sensações, percepções e emoções poderão ser apresentadas e representadas ao espectador, receptor. E nessa perspectiva, podemos analisar a importância do conjunto de

¹² Fotografia do autor, como personagem Willie, para atividade de caracterização e cena desenvolvida no processo de montagem I

elementos que compõem a caracterização, como maquiagem, figurino e adereços, conforme explorado por Ribeiro (2016).

Ribeiro faz referência ao conceito de "caracterização visual", discutido por Ramos em sua obra "O design de aparência de atores e a comunicação em cena". Para Ramos (2013), a caracterização visual está relacionada à correlação expressiva de cores, formas, volumes e linhas, utilizadas de maneira a materializar visualmente os traços de um ator, por meio de signos que compõem sua aparência geral em uma determinada realização artística. Segundo essa perspectiva, Ramos destaca na linguagem visual da cena teatral não apenas o vestuário ou figurino como um veículo comunicacional, mas também a integração que transmite mensagens não verbais ao público.

A autora destaca na linguagem visual da cena teatral não apenas o vestuário, ou figurino, como materialização de um veículo comunicacional, mas ela também considera a maquiagem, os penteados e adereços, ou seja, um conjunto de fatores que formam um todo e que cumpre a função da emissão de mensagens não verbais ao público (Ribeiro, 2016, pg. 3)

Ao verificarmos a relevância da caracterização, relatarei o breve exercício desenvolvido no componente curricular Processo de Montagem I. Após a leitura do texto *Dias Felizes*, de Samuel Beckett, fomos encorajados, através de nossas pesquisas, a desenvolver uma caracterização para a personagem elegida, analisando primeiramente a importância das cores escolhidas no desenvolvimento de maquiagem e figurino. Romano (2018, p. 29) nos propõe a seguinte questão quando nos referimos a cores: "A criação da maquiagem e da caracterização da personagem remete, inevitavelmente, às cores [...] pois a cor é a primeira característica visual da maquiagem e da cenografia como um todo." Assim, de acordo com as orientações, foi importante, por meio da pesquisa, as escolhas de cores que delimitaram as características, emoções e representaram a personagem escolhida.

Para composição do personagem Willie, foi optado por cores terrosas e escuras, como marrom ao preto, pois nessa perspectiva pode representar as sensações desejadas. Tal escolha não ficou limitada somente à maquiagem, mas também à caracterização e ao figurino.

Para a concretização da maquiagem e figurino das personagens, especialmente no contexto do ensino remoto e da subsequente apresentação presencial, revela um estágio importante do *Work in progress* e a expansão do

universo cênico. A imagem de rosto apresentada na figura 12, que inicialmente levanta a dúvida se seria manipulação digital ou foto, confirma-se como uma fotografia da maquiagem real, enfatizando a força pictórica da caracterização.

O processo de construção do personagem na versão presencial de *Absurdo Isolado* (em específico, na cena com Mariana, que estabelece conexões com o *Willie* do audiovisual) foi profundamente marcado pela estética do Teatro do Absurdo e pela necessidade de expressar visualmente o isolamento e a despersonalização vividos durante a pandemia. A maquiagem e os elementos cênicos não serviram apenas como adorno, mas como vetores simbólicos da condição existencial.

A caracterização facial empregou o pancake branco como elemento central, cobrindo a pele para criar um semblante pálido e quase fantasmagórico. Essa palidez, em conjunto com o uso estratégico de lápis na cor marrom, buscou acentuar as linhas de expressão, criando sombras profundas que remetiam ao desgaste, à solidão e à inquietação. O objetivo era retirar o personagem de um registro realista, aproximando-o de uma figura arquetípica da instabilidade.

Um dos acessórios mais significativos utilizados para compor a personagem foi a lente de contato branca. Este recurso funcionou como uma potente metáfora para a cegueira parcial, o desfoque da realidade e a dificuldade de percepção em um mundo caótico.

A decisão sobre esses elementos estéticos foi um ato colaborativo, conforme o relato da entrevista:

Então era um processo colaborativo, acho que dá para colocar assim, um processo colaborativo não só na dimensão da encenação, mas na dimensão também da direção de arte. Sim. Certo. A criação de cenário, de maquiagem. Isso é importante [...] Nesse processo todo. (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025. pg. 109)

A maquiagem de responsabilidade do próprio ator/pesquisador, Otair Flor, foi orientado pela docente Natássia Garcia sob a perspectiva da Direção de arte e também surgiu da investigação coletiva de sensações e cores trazidas pelas imagens iniciais.

Além da maquiagem, a barba grande do ator/pesquisador foi incorporada à caracterização como um elemento orgânico do processo. Sua manutenção, que remetia ao período da pandemia e do isolamento social, foi intencionalmente mantida para simbolizar o abandono de certas rotinas e a passagem do tempo em confinamento, agregando uma camada de autenticidade ao personagem. A barba,

que cresceu "naturalmente" devido à pandemia, tornou-se um adereço cênico que comunicava a cronologia do isolamento e a desorganização da vida social, elementos centrais da dramaturgia construída.

Dessa forma, a caracterização atuou como um espelho da "dramaturgia da instabilidade" (Cohen, 1997), onde cada detalhe da palidez do *pancake* à opacidade da lente e ao volume da barba, contribuía para narrar a condição de um ser imerso no absurdo e na transitoriedade.

A transição do personagem inicial, Willie (presente no vídeo do primeiro semestre, baseado em *Dias Felizes* de Beckett), para o personagem Júnior (presente na cena presencial do segundo semestre) não é uma quebra, mas sim uma continuidade temática. Ambos os personagens estão inseridos no contexto do absurdo, compartilhando o mesmo eixo de aflição existencial:

Tem essa relação entre esses dois personagens. Uma delas, por exemplo, a falta de perspectiva, o que esperar do que está por vir. E aí acho que isso está presente nesses dois personagens, que também é o que é característico do absurdo. (Apêndice B, Entrevista, 08 out. 2025. pg.127)

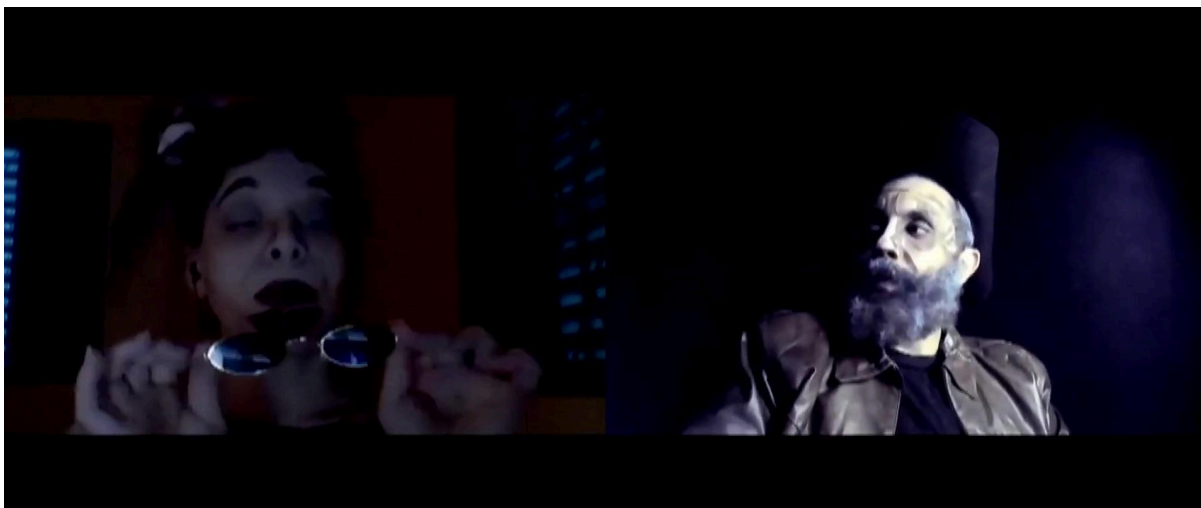
Essa constatação é essencial, pois permite que possamos traçar uma linha evolutiva: Júnior é a expansão, a próxima "parada" (no sentido de *Work in progress*), do universo temático e psicológico de Willie, carregando o sentimento de instabilidade, desamparo e falta de esperança característicos da pandemia e do gênero explorado.

Ao propor a caracterização, foi possível, através da visualidade, apresentar o que havia pesquisado e planejado para construção da personagem. Os traços marcados, as cores escuras e terrosas contribuíram com a personalização da personagem, que é um idoso. As cores escuras transmitiam a sensação de morbidez e *non sense*, o que também é esteticamente representado pelo Teatro do Absurdo, onde a palidez e morbidez representadas na caracterização definida contribuem com as visualidades que são as próprias características dessa forma de teatro: o indefinido, a falta de perspectiva, a insegurança, solidão, etc.

Consequentemente, pode-se concluir que a maquiagem e a caracterização seguem além da harmonização ou embelezamento, pois por intermédio dela são gerados códigos que serão de extrema importância e contribuição na cena, promovendo uma percepção da perspectiva da personagem para representação do mesmo na ação.

No desenvolvimento da primeira parte do trabalho, foram produzidas cenas que definiram parte da concepção do trabalho em forma de vídeo performance, o qual foi apresentado no XIV Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA 14), com o tema “Nov(A)normalidade”, que estreou dia 24 de novembro de 2021 e está disponível no canal oficial da UFG no *Youtube*¹³.

Figura 13 - Absurdo Isolado, Personagens Winnie e Willie



Fonte: XIV Festival Universitário de Artes Cênicas de Goiás (FUGA 14), exibido no youtube

Como parte do desenvolvimento da pesquisa para o trabalho a ser construído, um procedimento que ofereceu apoio e suporte para lembrar os passos e os processos concebidos até então, de modo que pudéssemos, através dessas memórias, resgatar e entender as rotas e direções, foi o uso do *Pecha Kucha*.

O Pecha Kucha é um formato de apresentação que teve origem em 2003 em Tóquio, no Japão, num evento noturno criado por Mark Dytham e Astrid Klein como um local para designers e arquitetos apresentarem o seu trabalho num formato envolvente. (Anderson, Williams, 2012, p.1 - tradução nossa)¹⁴

Em essência, uma apresentação *Pecha Kucha* segue um formato conciso e dinâmico. Nesse método, o apresentador utiliza vinte slides, cada um com vinte segundos de duração, conforme apontado por Anderson e Williams (2012). O conteúdo desses slides é composto por poucas palavras ou até mesmo nenhum

¹³ <<https://www.youtube.com/watch?v=ds76Ej8aWig&t=1415s>>

¹⁴ “Pecha Kucha is a presentation format that originated in 2003 in Tokyo, Japan in an event evening created by Mark Dytham and Astrid Klein as a venue for designers and architects to present their work in an engaging format.”

texto, priorizando imagens, gráficos ou elementos visuais. Essa metodologia converte-se em uma apresentação completa com apenas seis minutos e quarenta segundos. O *Pecha Kucha* é bastante utilizado em contextos acadêmicos e profissionais, permitindo uma comunicação eficaz e envolvente com a audiência.

Durante as apresentações dos estudantes, todos puderam compartilhar suas percepções de maneira sucinta e direta, traçando o caminho percorrido dentre as metodologias para a concepção do futuro espetáculo. Uma vez que o limite de tempo é extremamente necessário, era preciso cumpri-lo para concluí-lo dentro de seu padrão e formato.

O *Pecha Kucha* requer que os alunos sintetizem informações, técnicas de comunicação, e os prepara para o futuro profissional (Byrne, 2016). Assim, podemos ponderar que metodologias, que já existem, mas que de certo modo são adaptadas, podem contribuir de forma significativa para o processo de aprendizagem. De modo que o formato, concomitante com o ensino remoto emergencial, tornou-se um aliado, e ao usar a memória, figuras, registros de forma breve, contribuiu para que esses caminhos fossem enraizados, colaborando para os desdobramentos e a concepção do espetáculo *Absurdo Isolado*.

AO PRESENCIAL

Após um período extenso e exaustivo no qual a pandemia de Covid-19 nos posicionou, aproximávamos de um retorno a uma possível normalidade. Foram dispostas resoluções desenvolvidas para que as atividades acadêmicas pudessem ser retomadas a partir de 17/01/2022 e realizadas de forma gradual e segura.

A pandemia de Covid-19 impôs desafios significativos à continuidade das atividades acadêmicas, exigindo das instituições de ensino estratégias adaptativas para garantir o retorno gradual e seguro das aulas presenciais. A Universidade Federal de Goiás, atenta à necessidade de conciliar o aprendizado com a preservação da saúde da comunidade acadêmica, elaborou um plano de retomada baseado em indicadores epidemiológicos e protocolos sanitários. Esse planejamento não apenas estruturou a forma como as aulas deveriam ocorrer, mas também estabeleceu diretrizes fundamentais para assegurar a segurança coletiva.

As medidas definidas refletem a preocupação institucional em equilibrar a necessidade de retomada com a adoção de ações preventivas, conforme demonstrado a seguir:

O plano de retomada gradual das atividades acadêmicas e escolares na UFG trata de apresentar princípios educacionais, diretrizes e procedimentos gerais, visando a retomada segura (considerando indicadores epidemiológicos) e gradual das atividades acadêmicas na educação básica, graduação e pós-graduação. (PLANO DE AMPLIAÇÃO DA RETOMADA SEGURA E GRADUAL DAS ATIVIDADES ACADÊMICAS E ESCOLARES PRESENCIAIS NA UFG, 2021)

Essas medidas possibilitaram que o retorno ao ensino presencial fosse viabilizado, e que, dentro de parâmetros, as aulas pudessem ocorrer de forma híbrida/presencial. As diretrizes apresentadas possuíam estratégias e ações acerca dos protocolos, como: vacinação, uso de EPI's¹⁵, limitação de pessoas no espaço, entre outros. Assim, foi viável que as atividades voltassem a acontecer de maneira preservada.

¹⁵ O Equipamento de Proteção Individual - EPI é todo dispositivo ou produto, de uso individual utilizado pelo trabalhador, destinado à proteção contra riscos capazes de ameaçar a sua segurança e a sua saúde.

Figura 14 - Fotografia processo de montagem II



Figura 15 - Fotografia processo de montagem II



Fonte: Registros do componente curricular Processo de Montagem II no LACENA¹⁶, 17 março 2022

Os caminhos do Processo de Montagem II percorriam lugares que se contrapunham, percursos não usualmente trilhados, mas próximos devido ao uso intermitente da tecnologia. A estagiária docente do componente curricular, Eliadine Geovanna de Oliveira, e o monitor Otair Flor da Silva Júnior puderam compartilhar durante as aulas, suas percepções sobre sonoridade através do não convencional e apresentaram fundamentos acerca de John Cage. Antes de elencarmos como essa estrutura foi significativa para a construção por meio de outras dramaturgias na montagem do espetáculo, é pertinente abordar as aproximações de Cage e seu olhar acerca dessa estética experimental e, posteriormente, analisar as relações dessas escolhas durante o processo de montagem.

John Cage desempenhou um papel significativo no desenvolvimento de novas formas artísticas durante a segunda metade do século XX. O evento *Untitled Event*,

¹⁶ Laboratório de Estudos de Espetáculo e Artes da Cena, O LACENA foi criado em 2010 pelo Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes, visando a instituição de um lócus de investigação acerca dos procedimentos de composição cênica e os resultados deles oriundos, bem como os elementos diretamente implicados em tais processos (dramaturgia, atuação, direção, figurino, maquiagem, cenário, luz, espaço físico), em suas relações e interconexões <<https://emac.ufg.br/p/30519-lacena-laboratorio-de-estudos-do-espetaculo-e-artes-da-cena>>

realizado no verão de 1952 no Black Mountain College, foi descrito como uma ação interdisciplinar, marcando a introdução de elementos como o acaso e a não-intencionalidade como estruturas da performance artística, de modo que essas experiências influenciaram diretamente o *Happening*¹⁷ e a *Performance Art*¹⁸. Como afirma Goldberg (2001), "o desconhecimento proposital das atividades dos outros artistas teria como objetivo o não estabelecimento de relações causais entre as diversas ações" (Goldberg, 2001, p. 126). Essa característica proporcionou que ações simultâneas acontecessem sem conexão intencional, ofertando ao público uma experiência de percepção fragmentada e descentralizada.

Assim, é possível perceber o afastamento de Cage da centralidade do texto ou das narrativas lineares, promovendo a coexistência independente de elementos artísticos, como música, dança e poesia. Em sintonia com a visão do Teatro do Absurdo, Cage explora a multiplicidade de significados e a indeterminação, elementos que desconstróem convenções artísticas tradicionais.

O evento citado também inseriu um novo meio de utilizar o espaço cênico, rompendo com o palco tradicional. Os espectadores, dispostos em quatro triângulos convergentes, foram incentivados a construir suas próprias experiências com base em sua posição no espaço e no direcionamento de sua percepção. Cage enfatizava que "a arte não é um objeto distinto de nós, mas uma experiência, um evento que inclui o observador" (Schmitt, 1990, p. 9).

Cage abandonava a visão aristotélica de realidade única e linear, propondo que a realidade é múltipla e depende da interação entre o observador e o observado. Como destaca Storolli (2018), nos aproximando dos pensamentos de Schmitt (1990), em Cage "não há uma perspectiva correta da qual se deve ver a realidade" (Schmitt, 1990, p. 11, apud Storolli, 2018, p. 4). Este conceito está intrinsecamente ligado ao uso dos *time brackets*¹⁹, que organizavam momentos de ação, silêncio e ausência de ação sem hierarquias estabelecidas.

Além disso, *Untitled Event* dissolveu fronteiras entre as artes, inaugurando uma estética performativa que, conforme destacado por Storolli (2018), remete à ideia de Erika Fischer-Lichte de que essas manifestações "não mais podem ser

¹⁷ Forma de atividade que não usa texto ou programa prefixado (no máximo um roteiro ou um "modo de usar") e o que propõe aquilo que ora se chama acontecimento

¹⁸ A performance ou performance art, expressão que poderia ser traduzida por "teatro das artes visuais" surgiu nos anos sessenta (não é fácil distingui-la do happening, e é influenciada pelas obras do compositor John Cage, do coreógrafo Merce Cunningham etc...)

¹⁹ Intervalos de tempo, Colchetes de tempo.

compreendidas a partir dos princípios da estética tradicional" (Fischer-Lichte, 2003, p. 97, apud Storolli, 2018, p. 4). O evento é apontado como um modelo exemplar da "virada performática" dos anos 1950, enfatizando a coexistência independente de linguagens artísticas, como música, dança, poesia e artes visuais.

Cage indica que a arte seja um processo e não um objeto. Esse pensamento, alinhado ao existencialismo do Teatro do Absurdo, nos exprime a arte como uma vivência transformadora que amplia nossa consciência e percepção sensorial. Desse modo, rompe com as ideias aristotélicas de unidade e linearidade, promovendo uma experiência artística fluida e aberta à interpretação pessoal, de modo a tornar evidente por meio dessa ênfase na multiplicidade de sentidos e na rejeição das narrativas lineares. Enquanto Samuel Beckett, em *Esperando Godot*, utiliza o vazio, o silêncio e as pausas como metáforas existenciais, Cage explora esses mesmos elementos na música para desafiar as convenções artísticas. Ambos compartilham uma estética da desconstrução, onde a abertura para a multiplicidade de significados é uma forma de estimular a reflexão e a percepção autônoma do espectador. Cage explora esses mesmos elementos na música para desafiar as convenções artísticas. Ambos compartilham uma estética da desconstrução, onde a ausência de significado é uma forma de estimular a reflexão e a percepção.

John Cage (1957) estabelece noções dessas sonoridades: "Um jogo sem propósito, que é uma afirmação da vida - não uma tentativa de trazer a ordem no caos nem sugerir aperfeiçoamentos na criação, mas simplesmente um jeito de acordar para a própria vida que estamos vivendo" (Cage, 1957). Quando Cage nos anuncia as sonoridades não convencionais, focando nas experiências e no processo, não no resultado, assim foi possível perceber que as sonoridades são descompromissadas. Entendemos que isso faz parte do cotidiano, e é através dessa premissa que a pesquisa para a montagem do espetáculo teatral se aproxima cada vez mais do Teatro do Absurdo. Os recursos, como situações cotidianas, movimentos repetitivos, frases feitas e construções possivelmente sem sentido, são algumas das principais características.

À vista disso, o compositor, teórico, escritor e artista norte-americano Cage argumenta uma abordagem musical baseada na improvisação e na construção de sons. Além disso, em muitas de suas obras, a dualidade, o humor, a atenção ao cotidiano, à importância do silêncio e das pausas se apresentam como fundamentais. Isto posto, mediante os estudos e sonoridades, começamos a

desenvolver *podcasts*²⁰ individuais e em conjunto. Estes captavam a sonoridade do dia a dia, os sons triviais, o que posteriormente aproximou para a composição das personagens.

Assim sendo, pensando também nas sonoridades criadas durante o Processo de Montagem, existe uma grande aproximação ao que Cage propõe; uma delas são os ruídos, que Cage utiliza para gerar uma maior investigação de sons com elementos diversos. Outra é o silêncio, que, na verdade, não compreende o espaço vazio e/ou o tempo vazio, mas sim também uma ação.

John Cage expandiu os limites da composição ao desafiar noções convencionais sobre o som e o silêncio. Em suas obras, o silêncio não se apresenta como uma ausência, mas como um espaço sonoro repleto de eventos imprevisíveis. Essa abordagem transforma a própria escuta em um ato ativo, no qual o público se torna parte da experiência musical. A obra *4'33"* sintetiza essa concepção ao estruturar uma composição que, à primeira vista, poderia sugerir vazio, mas que, na realidade, está cheia de significados. Auner (2013) analisa como essa peça provocou diferentes reações no público:

O que esperavam era silêncio, porque não sabiam como ouvir, estava cheio de sons acidentais. Podia-se ouvir o vento em movimento durante o primeiro movimento. Durante o segundo, a garoa começou um padrão rítmico no telhado e durante o terceiro as pessoas mesmo fizeram todo tipo de sons interessantes à medida em que falavam e caminhavam. (Auner, 2013, p.200 - tradução nossa)²¹

Logo, segundo o relato, é possível identificar que a composição é preenchida por silêncio, mas também nos comunica que não existe, propriamente, o silêncio; este, por sua vez, é significado pelos sons.

Em suma, foi plausível potencializar a criação das sonoridades dos *podcasts* desenvolvidos. Foi plausível refletir de que modo utilizar a inadequação de ruídos cotidianos para trazer imagens distintas, alternar as possibilidades das pausas e silêncios para lugares óbvios e, desses, para extra cotidianos. Foram acessos possíveis que contribuíram na construção cênica, no desenvolvimento da dramaturgia, na visualidade da cena e das personagens.

Ao decorrer do processo, uma das atividades que cooperaram com a prática

²⁰ *Podcast* é um arquivo digital de áudio transmitido através da internet, cujo conteúdo pode ser variado, normalmente com o propósito de transmitir informações.

²¹ "What they thought was silence, because they didn't know how to listen, was full of accidental sounds. You could hear the wind stirring outside during the first movement. During the second, raindrops began pattering on the roof, and during the third the people themselves made all kinds of interesting sounds as they talked or walked out."

e criação das sonoridades foram as gravações realizadas com textos. Embora a redação inicial desses fragmentos tenha sido um exercício individual, ela partiu de dispositivos e provocações debatidos pelo grupo, o que situa a obra em um contexto colaborativo. A seguir, é considerável transcrever os textos que posteriormente culminaram nos *podcasts* e seus respectivos personagens, para percebermos como a subjetividade de cada ator-criador contribuiu para o processo de amálgama da dramaturgia e da criação coletiva:

Laura

*Em 2002, quando eu era pequena eu costumava ouvir essa música
Quando eu virei adolescente eu continuei escutando
O tempo passa, mas o nó na garganta o medo da solidão não acaba.
Tempo, me diga por que estou em 2022 e ainda acredito nos meus sonhos?
Será que vou morrer com 30 anos de covid?*

Elvira

*O tempo determina a duração de algo. É uma unidade de medida que os seres humanos utilizam para medir a duração dos dias, horas, minutos, segundos... mas também de eventos, reuniões, organizações.
Mas isso é mais uma definição do que uma percepção. Para mim, o tempo hoje delimita a vida. Às vezes passa rápido ou devagar demais. Sonhamos em envelhecer quando crianças. Mas envelhecer causa pânico... pânico de morrer. Seria o tempo medidor da vida?
Cronos comia seus filhos para que um dia eles não se rebelassem contra ele. Ele tinha medo de não ser mais um Titã poderoso? Se eu tivesse tempo, me rebelaria.
Por que nos importamos tanto com isso, se nada faz sentido, nestes tempos pandêmicos?*

Rute

*O que significa o tempo pra você hoje?
Para mim o tempo significa o quanto eu posso correr, delimitador do meu destino, vítima e algoz de mim. Aquilo que tempo é o que eu não tenho e que, às vezes, me sobra. Quando minha cabeça corre mais do que os meus pés? que tempo doido é esse?. É como se eu fosse nova demais para ser velha e velha demais para ser nova.*

Junior

O que é o tempo? ele é relativo? quanto mais espero mais o tempo passa. seria possível voltar no tempo uma vez que ele é relativo? O tempo é irreversível. E assim o tempo passa, sem solução e sem saída... resta aguentar

Clotilde

*Cadê o tempo?
eu não consigo ver. Se eu não vejo, é porque não existe?
Eu não vejo o vírus e ele existe.
O tempo. Tá passando?
que confusão.
O que existe?
esse senhor tempo é quem?
Quem sou eu? tempo e eu temos um mar de incertezas*

Ela

O tempo é contagem de anos, meses, dias, horas, segundos e seus derivados. O tempo pode ser seu inimigo mas também seu aliado. Nada muda sem o tempo e sem a mudança do tempo, tudo é só o mesmo. A mesmice, o tédio e o tédio é o apelido do tempo enquanto inimigo . O movimento é mudança e mudança é tempo enquanto amigo.

Primeira Personagem

O tempo, de vez em quando, pode ser tão longo e ao mesmo tempo tão curto. Muitas vezes tão gentil e ao mesmo tempo tão cruel. Às vezes queremos que passe rápido, às vezes queremos que dure mais. Durante a vida, parece que temos muito tempo, mas quando vemos, acabou, não durou nada ou pouco, anos, meses, dias, horas, minutos, segundos. Queria ter mais tempo, mas raramente, queria que meu tempo se esgotasse. Às vezes até isso é relativo.

Katí

*Uns dizem que o relógio faz tek
Outros que o relógio faz tak
Não posso afirmar com exatidão
Qual é o som proferido pelo relógio
Afinal de contas ele assim como aquilo o que ele representa é uma incógnita
Não é nada e é tudo.
Aceito sua existência, da mesma maneira
que ele aceita a minha. Imponderável.
Sei que a partir do momento que ele se
cansar de mim, desaparecerei
Será como se nunca tivesse existido.
Alguns manterão viva a memória de mim, mas cedo ou tarde ele fará questão
que tudo aquilo que eu um dia representei, seja apagado da existência.
Sinto medo, mas não dele e sim do vazio
em que me jogará.
Quem serei eu, depois que olhar para a
escuridão?
que me resta é aguardar*

É possível perceber que o subtexto utilizado para a construção dramática de *Absurdo Isolado* converge em dois fatores interligados e fundamentais: a pandemia de COVID-19 e o Teatro do Absurdo. Esses dois aspectos estão postos em um

contexto histórico-social, e essa relação permite interpretações que ultrapassam a linearidade convencional, sugerindo novas perspectivas a partir de olhares distintos.

A pandemia, enquanto um evento de grande impacto histórico-social, configurou-se como uma divisão extrema em termos de experiência do coletivo. Ainda que Tavares não discute a pandemia em sua análise, podemos refletir esse contexto ao observar como o passado é utilizado pelos dramaturgos para compreender e advertir sobre o presente. Assim, ele nos elucida:

Não à toa, falar de problemas passados, como Bertolt Brecht pretendia, continuou a ser uma ferramenta dos dramaturgos para refletirem seu momento e tentarem, numa lente de aumento sobre o passado, trazer um pouco de compreensão e advertência ao momento presente. (Tavares, 2015, p. 162)

Assim, ao ressaltar o papel da dramaturgia em operar como um vínculo crítico entre a memória histórica e as indagações contemporâneas.

Nessa perspectiva, o Teatro do Absurdo, enquanto expressão estética, encontra no contexto pandêmico um terreno fecundo para alargar seu desígnio interpretativo. A pandemia não foi apenas um marco no tempo, mas uma ruptura que trouxe desafios e experiências reais de gerações recentes. Assim, permitiu que o Teatro do Absurdo funcionasse como um espelho simbólico, refletindo as incertezas e a alienação de um período inédito na história moderna.

Além disso, Tavares também propõe que a dramaturgia, ao revisitar experiências passadas com uma "lente de aumento", não se limita somente à reprodução do que foi vivido, mas ultrapassa, de modo que cria advertências que dialogam com a realidade presente. Empregando, portanto, essa lógica à gênese de *Absurdo Isolado*, é possível observar que o Teatro do Absurdo oferece estrutura para a reconstrução simbólica da crise durante a pandemia, permitindo que novas interpretações e questionamentos aconteçam a partir das adversidades enfrentadas.

A análise do Teatro do Absurdo transcende a mera descrição de suas técnicas dramáticas, como a fragmentação da narrativa e a circularidade do discurso. Para aprofundar a compreensão de sua poética, é crucial investigar o fundamento filosófico que lhe confere a gravidade existencial, ou seja, a relação intrínseca entre o "não-sentido" da cena e o "não-sentido da vida"

Essa base teórica é articulada por Albert Camus (1942) em seu ensaio *O Mito de Sísifo*. O conceito camusiano de Absurdo reside no confronto irreconciliável entre o desejo inato do ser humano por clareza e significado e o silêncio indiferente e

irracional do universo. Essa confrontação, que marca a consciência, é a gênese da revolta.

O não-sentido inerente ao Teatro do Absurdo, evidente nas repetições vazias de diálogos ou na espera interminável é, justamente, a tradução formal e estética desse impasse filosófico. Nesse sentido, o gênero surge por encarar corajosamente "o fato de não ser mais possível àqueles para quem o mundo perdeu a explicação e o significado central continuar a aceitar formas de arte baseadas na preservação de critérios e conceitos que perderam sua validade" (Esslin, 1961, p. 19).

O Absurdo, portanto, não é uma conclusão fatalista, mas o ponto de partida para a invenção da liberdade. Camus o define como:

O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está nem num nem noutro dos elementos comparados. Nasce da sua confrontação, no momento em que se olham de frente. A tentativa de resolução desse paradoxo por qualquer forma de fuga (seja ela filosófica, religiosa ou pelo suicídio) é denunciada como um erro, uma trapaça. O Absurdo só pode ser mantido através da consciência da sua permanência, e é por esse preço que o homem recupera a sua liberdade e a sua dignidade (Camus, 1942, p. 34).

A figura mitológica de Sísifo torna-se o herói absurdo por excelência. Condenado a empurrar eternamente uma rocha que sempre rola de volta, sua tarefa inútil simboliza o trabalho repetitivo e sem sentido da condição humana. No entanto, para Camus, é no ato de Sísifo descer a montanha, sem o peso da rocha, que ele toma plena consciência de sua condição. Ao manter viva a consciência da rocha, Sísifo é capaz de descer a montanha "numa alegria profunda e serena" (Camus, 1942, p. 115). Essa consciência transforma a pena em revolta, redefinindo a ação e a liberdade. Assim, o não-sentido da vida não leva à desistência, mas à consciência e à afirmação, pilares que fundamentam a estética da desordem e da angústia exploradas pelo Teatro do Absurdo.

Em suma, é primordial considerar a particularidade do momento histórico da pandemia como um dinamizador para tais produções artísticas. Mesmo que o Teatro do Absurdo tenha nascido em outro contexto, há uma capacidade de ressonância com eventos disruptivos como o processo da pandemia, de modo a compreender a relevância contínua dessa forma dramática enquanto instrumento de reflexão crítica e expressão.

Após as aproximações com as sonoridades, pausas, silêncios e os *podcasts* produzidos, foi viável utilizá-los na primeira parte do espetáculo analisado, buscando apresentar de forma frontal ou metafóricamente uma introdução das personagens e

de maneira a contextualizar o espaço e lugar que a dramaturgia apresentaria.

Assim, é viável acercar brevemente as ponderações de Bakhtin (1998, p. 211), ao propor que, na literatura, a compreensão do tempo e espaço e dos indivíduos reais ocorre de maneira singular. Desta forma, Bakhtin busca estabelecer uma interligação entre as relações espaciais, que, na literatura, são compreensíveis artisticamente. Desta maneira, existe uma fusão entre os elementos espaciais e temporais, de forma que o espaço se intensifica adentrando o movimento do tempo, do enredo e da história. Os aspectos do tempo tornam-se evidentes no espaço, e esse espaço passa a ter sentido, o que é delimitado como o cronótopo bakhtiniano.

Portanto, ao desenvolver os áudios e, posteriormente, os *podcasts* para a concepção inicial do espetáculo, como estudantes/artistas, também ao pensar nos elementos da cena sob outras perspectivas, foi possível assumir e apresentar lugares que não poderiam ser projetados pelos códigos cênicos estabelecidos.

A combinação entre os elementos sonoros e visuais no processo de montagem não apenas enriquece a experiência estética, mas também torna possíveis novas formas de narrativa que ultrapassam modelos tradicionais. Ao compreender diferentes abordagens e explorar a plasticidade da cena como um componente ativo da dramaturgia, os estudantes revelaram um potencial criativo que ressignifica espaços e amplia interpretações. Essa abertura conceitual é fundamental para reconhecer a direção de arte não como mero complemento, mas como um eixo central da construção simbólica no espetáculo, conforme argumenta Nunes (2019), ao analisar a elaboração desses possíveis vazios.

Um trabalho de direção de arte pode apenas vestir a cena, mantendo a coerência sócio-histórica e de caráter das personas. Ser fiel e justa em seu modo de organizar os elementos, conforme as demandas da direção e da atuação, na conveniência que lhe for. Mas esse não é o aspecto mais agudo do ofício (Nunes, 2019, p 132, 133)

Ao refletir sobre as especificidades da encenação, Nunes (2019) nos apresenta a ideia de "autonomia criativa da direção de arte", esclarecendo que os limites convencionais devem ser ultrapassados. Ele sugere que a autonomia do pensamento-imagem do campo se revela também em sua potência de autoria, possibilitando novas perspectivas dentro da composição cênica.

Neste sentido, o trabalho desenvolvido pelos estudantes avançou para além da interpretação teatral, explorando figurino, maquiagem e composição plástico-visual como elementos essenciais para a construção dramática do

espetáculo. A partir dessa abordagem, podemos identificar como a direção de arte opera não apenas como um suporte estético, mas como um vetor criativo capaz de alterar e expandir significados na cena.

O conceito de campo expandido das artes da cena, proposto por Nunes (2019), dialoga diretamente com essa abordagem. A direção de arte, ao atuar de maneira autônoma, transcende a mera organização dos elementos visuais e passa a integrar-se à dramaturgia do espetáculo de forma ativa. Essa concepção possibilitou que os estudantes se deslocassem no tema-eixo, levantando questões pertinentes que deveriam estar evidentes no trabalho em construção no prisma das múltiplas dramaturgias, e não apenas no viés das incongruências que a pandemia inevitavelmente apresentava.

Além disso, ao relacionar a criação cênica com a ideia de montagem e composição plástico-visual, pode-se recorrer à noção de Eisenstein citada por Nunes (2019), segundo a qual a montagem não opera apenas por adição de elementos, mas sim pela colisão entre imagens, gerando significados que não estavam originalmente contidos nos elementos individuais.

Esta lógica se aplica ao espetáculo desenvolvido, em que áudios, figurinos, maquiagem e cenografia se entrelaçaram para formar uma experiência singular. Dessa forma, a abordagem interdisciplinar é formada por vários elementos reforça a autonomia criativa da direção de arte, permitindo que ela se afirme como campo independente dentro das artes da cena e possibilitando que novas dramaturgias visuais e sonoras sejam construídas a partir desse princípio.

No momento em que já nos aproximamos de uma resultância do trabalho desenvolvido no processo de montagem, fomos nos aproximando dessas outras dramaturgias que nos proporcionariam um aporte para construção do enredo. Essa noção se conecta diretamente com a concepção da direção de arte como dramaturgia visual, uma abordagem que não se limita à disposição estética dos elementos cênicos, mas sim à sua função ativa na construção narrativa do espetáculo.

Esse princípio foi explorado de forma marcante no processo criativo, especialmente na colaboração das docentes, em que, ao pesquisarmos o figurino, analisar e desenvolver como a maquiagem e composição plástico-visual poderiam colaborar dando alicerce à dramaturgia, de modo que fossem tratados como estruturas dramáticas autônomas. Ao invés de apenas complementar a cena,

esses elementos geraram significados próprios, potencializando as relações entre corpo e espaço e expandindo a experiência do espectador.

Dessa maneira, a dramaturgia da imagem não apenas dialoga com a dramaturgia do ator, mas se entrelaça a ela, criando uma camada de interpretação e impacto que ultrapassa os limites convencionais da encenação. Sendo que, por conseguinte, durante os processos criativos, podemos remeter à importância do ator/criador. Eugenio Barba (1998) dialoga acerca do que é inerente ao trabalho do ator, e especificamente quando é ele que produz a dramaturgia. Barba, ao discutir a dramaturgia do ator, destaca a complexidade da criação cênica como um processo que transcende a simples interpretação de personagens, tornando-se um meio de construção de significados que refletem a profundidade da ação na vida real.

“Dramaturgia do ator” refere-se a um dos níveis de organização do espetáculo ou a uma das faces do enredo dramático. [...] Dramaturgia do ator quer dizer, acima de tudo, capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida. Esta construção, que é percebida como personagem, deve exercer um impacto sensorial e mental sobre o espectador. O objetivo da dramaturgia do ator é a capacidade de estimular reações afetivas. (Barba, 1998, p. 34)

Para Barba, o ator não apenas representa, mas compõe um universo dramático próprio, pautado na capacidade de provocar sensações e despertar respostas afetivas no espectador. Essa abordagem reforça a ideia de que a dramaturgia do ator não se limita ao texto ou à encenação convencional, mas se manifesta no gesto, no ritmo, na interação com o espaço e na expressão corpórea. Assim, sua construção dramática exige uma autonomia criativa que possibilita múltiplas camadas de interpretação e percepção, ampliando as fronteiras do espetáculo e permitindo que novas narrativas sejam exploradas.

Esse conceito se alinha às reflexões de Nunes (2019), ao sugerir que a cena se expande para além dos códigos tradicionais, tornando-se um campo de invenção e diálogo entre diferentes linguagens.

E para a constituição dramática, analisamos outras dramaturgias além de *Dias Felizes* (1961), *Esperando Godot* (1952), *Fim de Partida* (1947) e *Vai e Vem* (1965), de Samuel Beckett. Foram elas: *Woyzeck*, de George Büchner (1877), *Till: A Saga de Um Herói Torto*, de Luiz Alberto de Abreu (2012), e *Crônica de uma Morte Anunciada*, de Gabriel García Márquez (1981).

A geração e composição do espetáculo *Absurdo Isolado* ocorre em meio ao caos em que nos encontrávamos mundialmente durante a pandemia de COVID-19.

Assim, os argumentos surgem em meio às questões que nos induzem àquele momento, explorando o isolamento, a solidão, o medo e as relações de poder que acarretam as vinculações sociais. Também somos revelados a reflexões filosóficas sobre o tempo;

(Clotilde pega o remédio na bolsa e ao entregar para Junior, Ela vê um remédio na mão da senhora, corre para pegá-lo consegue girar a senhora na cadeira foge com o remédio)

Clotilde: PEGA ELA

(Junior e Ela começam a correr em volta da cadeira de Clotilde e rodopia-la, em seguida Junior corre atrás de Ela no sentido oposto que foge, Clotilde e Junior se deparam com o Kati que sai de trás da porta e os surpreende. Dramaticamente começa discorrer sobre o tempo)

Kati: Uns dizem que o relógio faz Tic, outros que faz tack, não sei ao certo qual o som proferido pelo relógio. Porque ele, assim como aquilo que representa, é uma incógnita! *(Gritando)* Tempo!

(As varas de luzes começam a subir, Kati começa distanciar de costas enquanto continua proferir dramaticamente as seguintes palavras)

Tempo...Tempo... Tempo....

(Clotilde e Junior descongelam e diz a plateia)

Clotilde: Vem gente... pode vir... vamos entrando

(Clotilde, junior e público entram)

CENA 2: INTERNA – MEZANINO – BLACKOUT – PODCAST “TEMPO” DA TURMA - CENA GÊMEAS

(Podcast “Tempo 1”, da turma. Enquanto ele é reproduzido, o público entra para o LaCena. Olívia e Elvira encontram-se deitadas com o cabelo todo e um braço para o lado de fora das grades.)

Podcast “Tempo 2”

(O podcast “Tempo 2” é reproduzido. Olívia e Elvira, ainda deitadas, se levantam, lentamente, com ritmo. Elvira se levanta e se arrasta pelo corrimão, mostrando pernas, bunda, braços e cabelo.)

Figura 16 - Absurdo Isolado Personagem: Kati



Fonte: foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022

No trecho acima, o personagem Kati atua como um guia, que, além de apresentar aos espectadores as indagações iniciais da dramaturgia, podemos relacioná-lo com o mito grego de Caronte, o qual recruta o público para esse novo espaço, cheio de sonoridades, onde o próprio urdimento teatral faz parte da composição cênica. Varas de luz sobem e descem durante a entrada do público e

por entre as ações das personagens, conduzindo-os a esse não lugar onde a dramaturgia se desdobra.

Outra qualidade representada na composição da dramaturgia é a presença constante das rubricas, as quais Beckett emprega em sua escrita.

Beckett desintegra a linguagem verbal por completo, onde apenas os sentidos sensoriais da personagem, imagens e demais elementos cênicos comunicam [...] Beckett apenas descreve através de rubricas minimalistas os movimentos do ator, suas posições no palco e em relação aos demais elementos cênicos. Nessa dimensão da peça, são a forma e o minimalismo dos elementos cênicos que causam o primeiro estranhamento no espectador... (Alves, 2022, p. 42,43)

Igualmente, tal linguagem traz as ações, implicações e o fluxo que as personagens irão percorrer no enredo apresentado. Além das dramaturgias citadas anteriormente, todo o processo propiciou uma investigação sobre o contexto social, político, sanitário, econômico e pandêmico, entre outras questões inerentes. Foi possível trazer à tona outras indagações tão importantes quanto as precedentes: gênero e identidade, tecnologia e a IA²².

As vozes se misturam.

(Olívia e Elvira gritam por “Homem” e “Mulher”. Ligam suas lanternas. Saem iluminando as pessoas na tentativa de vê-las.

Olívia se desespera e sai pelo corredor gritando “Mulher”. Elvira, também vai em direção ao corredor)

Elas se esbarram. TEMPO. SILÊNCIO. Se observam.

(Nesse momento, um jogo de lanternas e intenções diferentes com as palavras “Homem” e “Mulher” surgem.

Elvira ilumina os pés de Olívia e pergunta “Homem?”.

Olívia coloca a lanterna iluminando a cabeça de Elvira e pergunta: “Mulher?”

²² A inteligência artificial é um campo multidisciplinar, que procura simular a capacidade de raciocínio humano em programas computacionais, possibilitando que realizem atividades que necessitam de funções cognitivas complexas de modo quase autônomo.

Elvira levanta o vestido de Olívia e afirma: "Mulher!".

Olívia ilumina o corpo de Elvira e afirma "Homem!".

Elvira aponta a lanterna para o rosto de Olívia e afirma: "É homem!".

Elas se olham fixamente, tentando se reconhecer e vendo que são "iguais".)

Elvira: Por que você está me olhando?

(Olívia devolve a pergunta)

Olívia: Por que é que você está me olhando?

(Elas entram em um jogo com essa mesma pergunta com diferentes tons, ritmos e nuances.

Até chegarem ao ápice da cena.

Juntas, gritando visceralmente).

Olívia e Elvira: POR QUE VOCÊ ESTÁ ME OLHANDO?

O silêncio toma conta. Respiração ofegante. Ao fundo, é possível ouvir Júnior.

Júnior: Qual o sentido de aguentar? *(Bradando)*

(Elvira e Olívia, viram-se de frente para o público com a lanterna iluminando seus próprios rostos. Elas descem a lanterna lentamente, formando "dois olhos" em direção a Júnior. Este, provocado pela ação, grita).

Júnior: POR QUE É QUE VOCÊ TÁ ME OLHANDO?

LANTERNAS SE APAGAM. BLACKOUT.

Figura 17 - Absurdo Isolado, personagem Elvira



Figura 18 - Absurdo Isolado, personagem Laura



Fonte: Foto tirada por Johnatan Volpinne no dia da estreia 12 de Abril 2022

“[...] a tarefa de todos esses movimentos [de ativismo transgênero e transexual] consiste em distinguir, entre as normas e convenções, aquelas que permitem às pessoas respirar, desejar, amar e viver, e aquelas que restringem ou constroem as condições de vida.” (Butler, 2006, p. 23)

A partir da interação entre as personagens Elvira, Olivia e Júnior, o texto revela a complexidade das questões de gênero e identidade, desafiando as convenções sociais e artísticas. Ao relacionar com as ponderações de Butler (2003) que destaca o seguinte;

A matriz cultural por intermédio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de 'identidade' não possam existir isto é, aquelas que o gênero não decorre de sexo e aquelas em que as práticas do desejo não 'decorrem' nem do 'sexo' nem do 'gênero'. (Butler, 2003, p. 39)

Essa visão é fundamental para compreender os desafios enfrentados por grupos minoritários e os dilemas explorados na dramaturgia do espetáculo.

A experiência de abordar questões de gênero evidencia a urgência de se discutir abertamente esses temas. Não se trata de uma história isolada, mas de uma representação das vivências de inúmeras pessoas transgênero Souza (2019) o que emerge na narrativa de *Absurdo Isolado* o que é também proposto por Carvalho;

Quando uma determinada população não se vê e não se sente representada, a sua existência se desnatura ao longo dos anos, sendo algo incomum, se desumanizando, tornando-se estranho, desconfortável e não real (Jr, Gosciola, 2018, p. 100)

Essa exclusão, apontada por Souza (2019), cria barreiras significativas que afetam o mercado de trabalho, os relacionamentos e a escolaridade, perpetuando estigmas que o teatro busca desconstruir. Já Lima e Ferreira (2023, p. 2) afirmam que a transfobia “acarreta diariamente uma série de violações de direitos, principalmente no acesso à educação, saúde e mercado de trabalho”, demonstrando a urgência em abordar esses temas.

Além disso, a inclusão de questões de gênero nos processos de montagem teatral permite explorar a interseção entre arte e ativismo. Para Carvalho, “representatividade é o ato de estarmos presentes” (Jr, Gosciola, 2018, p. 103), e o palco oferece um espaço transformador para humanizar e naturalizar as identidades e presenças transgênero. Essa abordagem é essencial para desconstruir estereótipos e celebrar a pluralidade, tanto no palco quanto fora dele. Louro (2007, p. 8), afirma o seguinte:

Esses sujeitos não buscam ser 'integrados', 'aceitos' ou 'enquadrados'; o que desejam é romper com uma lógica que, a favor ou contra, continua se remetendo, sempre, à identidade central.

Assim, essa ruptura possibilita narrativas que ampliam as possibilidades artísticas e fortalecem o impacto social da obra.

A dramaturgia de *Absurdo Isolado* explora a multiplicidade da identidade de gênero por meio de diferentes personagens e situações, trazendo uma abordagem que dialoga diretamente com o pensamento de Jesus (2012, p. 9) “A vivência de um gênero discordante ao atribuído no nascimento é uma questão de identidade, e não um transtorno”. O trecho citado reforça a ideia de que a experiência de um gênero distinto daquele atribuído no nascimento deve ser compreendida como uma questão

de identidade, e não como uma desordem. Essa perspectiva se manifesta no espetáculo de diversas formas, especialmente nas narrativas de Junior, Olivia e Elvira, que vivenciam conflitos internos e externos relacionados à identidade e ao reconhecimento social.

Além da questão identitária, *Absurdo Isolado* também aborda temas como transtornos psicológicos e a busca por cura, destacando o impacto das pressões sociais sobre indivíduos que não se encaixam nas normas convencionais de gênero. O uso de medicações durante o período pandêmico é um dos elementos explorados, reforçando a necessidade de um olhar crítico sobre o modo como certas experiências são patologizadas. Dessa forma, o espetáculo se alinha ao posicionamento de Jesus ao reafirmar que a identidade não deve ser tratada como um transtorno, mas sim reconhecida como parte legítima da vivência humana.

Ao compreendermos o local da identidade, são diversas questões que permeiam a montagem por conseguinte potencializam o uso da desmontagem cênica como ferramenta reflexiva, capaz de fortalecer o diálogo crítico nas artes e provocar reflexões significativas. Ademais, como Marinho e Almeida (2019, p. 119) observam, a ausência de políticas públicas inclusivas para a população trans contribui para a exclusão, reforçando desigualdades sociais que podem ser abordadas e transformadas através do teatro.

Por fim, é importante destacar que a abordagem da identidade de gênero no teatro não se limita à representação no palco, mas também envolve a criação de um ambiente inclusivo nos bastidores. Souza (2019, p. 109) enfatiza que “a discriminação ainda é uma barreira significativa para pessoas trans no mercado de trabalho e na sociedade”.

Carvalho (2018, p. 106) corrobora ao afirmar: “precisamos lutar contra essa binariedade forçada que nos é imposta. Para isso precisamos existir e reexistir”. Nesse contexto, o teatro pode desempenhar um papel crucial para transformar realidades e promover igualdade de oportunidades, respeitando e valorizando artistas transgêneros.

A estreia do espetáculo teatral *Absurdo Isolado* aconteceu no dia 12 de abril de 2022, no LACENA, na Escola de Música e Artes Cênicas (EMAC). Houve duas sessões: uma às 19h e outra às 20h. Havia uma outra sessão marcada para o dia 14 de abril de 2022, entretanto, foi cancelada devido à notificação de casos de Covid-19

no elenco, mesmo que estivéssemos em um momento de regressão de contágio e periculosidade do vírus.

Figura 19 - Flyer digital



Fonte: Desenvolvido pelos estudantes
Otair Flor e Thiago Moura

Absurdo Isolado foi selecionado para compor o corpo de atrações do XVI Festival de Teatro da FETEG²³ no dia 09 de Junho de 2022, reafirmando sua importância artística e sua conexão com o momento histórico-social. Participar deste evento destacou o impacto cultural do espetáculo e consolidou seu valor dentro do cenário teatral. Posteriormente, o espetáculo também foi selecionado como suplente para o 33º FITUB²⁴, entretanto permaneceu apenas na suplência devido à não necessidade de substituição, de acordo com a ordem de classificação.

²³ Federação de Teatro de Goiás

²⁴ Festival Internacional de Teatro Universitário de Blumenau

Figura 20 - Flyer digital Absurdo Isolado

ESPETÁCULO - ABSURDO ISOLADO

Ficha Técnica:

Dramaturgia: Criação Coletiva
Direção Geral: Maria Ângela de Ambrosio
Direção de Arte e caracterização :
Natássia Garcia e Otair Flor
Iluminação e Som: Stéfani Rosalém
Maquiagem: Otair Flor e Stéfani Rosalém
Arte Gráfica e Design: Otair Flor

**ABSURDA
CIA TEATRAL**

Elenco
Amanda Borges Nascimento, Arycia Lopes Pereira,
Dhssika Moraes Lima Barbosa, Mariana Ferreira Martins,
Otair Flor da Silva Junior, Thiago Harley dos Santos,
Vitoria Lima Gomes da Costa

Espaço cultural da Feteg
9 de junho 2022
Às 20 horas - Gratuito

**XVI FESTIVAL DE
TEATRO DA FETEG** OCUPA
FETEG II

Apresentação:
Arte Almir Blanc
SECRETARIA ESPECIAL DA CULTURA
MINISTÉRIO DO TURISMO
PÁTRIA AMADA BRASIL
GOIÁS
Realização:
Feteg

Este projeto foi contemplado pelo Edital de Festivais e Eventos de Arte Almir Blanc
Concurso nº 19/2021-SECULT-GOIAS - Secretaria de Cultura - Governo Federal

Fonte: XVI Festival de Teatro da FETEG

CONSIDERAÇÕES FINAIS: APONTAMENTOS CONCLUSÕES E POSSÍVEIS DESFECHOS

A desmontagem cênica não se limita a uma técnica de exposição dos processos criativos, mas se revela como um espaço de investigação capaz de gerar novas abordagens sobre o fazer artístico. Ao repensar os mecanismos que estruturam a montagem teatral, é possível ressignificar práticas e explorar territórios que, antes, pareciam fixos. Essa dinâmica se intensificou no contexto da pandemia, exigindo dos artistas e pesquisadores uma adaptação não apenas técnica, mas conceitual. A vivência do processo revelou que a desmontagem, além de demonstrar escolhas estéticas e narrativas, também aprimora o entendimento das relações entre cena, tecnologia e espectador, ampliando as possibilidades de criação.

O processo de criação teatral emergiu em um contexto único. Foi marcado pela pandemia de Covid-19 e pelos avanços tecnológicos necessários à adaptação ao ensino remoto. Os componentes curriculares de montagem de espetáculo foram ministrados durante um período desafiador de ensino imposto pela pandemia e delinearam o caminho que levou à ideia de *Absurdo Isolado*. Sendo , que são essenciais para a formação em teatro, agora assumem uma nova forma, exigindo que os alunos e professores fossem criativos e adaptáveis.

O ensino remoto possibilitou que, mesmo com as restrições impostas pela pandemia, o processo criativo pudesse continuar. Os participantes puderam fazer experimentos criativos à distância, usando plataformas online e novas mídias digitais.

A desmontagem, nessa perspectiva, não se limita a expor os elementos visíveis da criação, mas procede como uma metodologia que expande a compreensão dos processos envolvidos na montagem. Ao decompor o formato que estabelece a cena, os artistas e pesquisadores podem identificar não apenas os resultados finais, mas também os caminhos percorridos, as decisões tomadas e os desafios enfrentados. Esse movimento crítico permite aprofundar a reflexão estética e conceitual da obra, garantindo que a criação seja continuamente revisitada e ressignificada.

Assim, a desmontagem cênica é uma estratégia útil nesse contexto porque nos permite expor e pensar sobre os métodos de composição que foram desenvolvidos durante a criação. A desconstrução dos elementos que compõem a

montagem mostra os resultados finais, bem como os obstáculos, decisões e descobertas que ocorrem ao longo do processo. Dieguéz (2014) menciona que esses novos itinerários cruzam as pesquisas no intuito de averiguar, por meio de outros campos, essas estruturas que conceituam as formas artísticas vigentes:

As práticas artísticas contemporâneas têm deslocado todas as categorias seguras para definir a arte. Os deslocamentos de estratégias atravessam os campos estéticos e se contaminam com formas de fazer que levam a visitar outros campos como a Antropologia, a Sociologia e a Filosofia. Muito especialmente, o cruzamento entre investigação e criação foi configurando propostas e práticas artísticas desenvolvidas como laboratórios de experiências que não buscam uma fixação formal reconhecida nos territórios seguros da morfologia da arte. Aplicadas à problemática da memória, as relações entre investigação e criação estão também atravessadas pelas singularidades das memórias. (Diéguez, 2014, p. 11)

Esse deslocamento das categorias tradicionais da arte reforça o uso da metodologia da desmontagem cênica como um processo analítico que vai além da mera exposição dos elementos que compõem um espetáculo. Ao desconstruir os procedimentos criativos, torna-se viável investigar suas relações integrais, ampliando a compreensão sobre os modos de fazer artístico e suas implicações. Esse movimento não apenas favorece uma revisão crítica do percurso criativo, mas também evidencia as conexões entre diferentes áreas do conhecimento, permitindo que a prática teatral dialogue com campos como a filosofia e a antropologia, enriquecendo suas possibilidades expressivas e conceituais.

Ao examinar suas raízes e objetivos, percebemos que ela é útil não apenas como uma estratégia expositiva, mas também como uma forma de execução profícua para pesquisa e reflexão. Miguel Rubio (2001) enfatiza que compartilhar os processos criativos ajuda a entender melhor o trabalho e cria uma conexão mais profunda com o público. Diéguez também continua a raciocinar acerca das incumbências de como o artista/criador opera ao afetar os outros por meios de métodos, tal qual a desmontagem cênica e suas possíveis resultantes.

Optar por compartilhar processos de trabalho, e não apenas mostrar resultados, é empreender itinerários arriscados em uma direção muito distinta à montagem ou à representação de um texto prévio. Sobretudo, quando se trata de processos criativos que desmontam os modelos estéticos de representação e produção. (Diéguez, 2014, p. 11)

Desmontar a representação, os arquétipos demonstrados, é talvez uma maneira de maximizar e pôr em evidência a problematização que expõe os vínculos entre representados e representantes, entre personagens, atores e performers. Mas, ao desmontar os arquétipos e as certezas culturais ou artísticas, é possível que até

mesmo a ideia de arte, sua eficácia poética e a força das performances sejam colocadas em dúvida. Isso significa explorar as fragilidades e as contradições dos mitos que circundam a arte e os artistas. Esses também são relatos para serem representados no teatro, inclusive quando se destronam personagens, mas se resguarda o território da arte.

Tornar visíveis os dispositivos, os detonadores de uma ação, as paixões e razões de sua construção pode implicar um embaralhamento de certas classificações ou de certos consensos implícitos. Quando o criador assume uma postura ativista, ele redefine os limites entre arte e política, gerando interstícios que incomodam as classificações tradicionais. Isso reflete o poder transformador da arte como forma de resistência e questionamento.

Assim, é entendido que ao escolher desmontar os processos criativos, existe a possibilidade de percorrer por caminhos aventureiros, onde são postos à mesa problematizações que estruturam o processo artístico e o que o trouxe à tona.

A construção e montagem da dramaturgia durante a pandemia e o ensino remoto revelou tanto os desafios quanto às oportunidades e descobertas que esse contexto único ofereceu. A capacidade de adaptação e inovação do meio teatral diante de adversidades é demonstrada pela integração de tecnologia, ensino remoto e, por desfecho, a desmontagem cênica.

Portanto, ao concluir estas reflexões, é considerável lembrar que o Teatro do Absurdo, a pandemia e a tecnologia desempenharam um papel elementar no processo de criação e montagem cênica. O processo criativo foi influenciado por esses elementos, que podem trazer distintas experiências artísticas, fornecendo todas as centelhas e aprendizados úteis.

Em meio ao caos da pandemia, o processo se revelou como uma forma de arte que discute profundamente o momento social e histórico em que vivemos. A retomada gradual das atividades acadêmicas na Universidade Federal de Goiás, marcada por protocolos e cuidados, representa não apenas um retorno à normalidade, mas também uma adaptação às novas realidades impostas pela crise sanitária.

No entanto, voltar ao ensino presencial não significou apenas voltar às técnicas mais antigas. Em vez disso, o processo de construção cênica, ancorado na pesquisa dos elementos teatrais por remate, e a análise sob a perspectiva da desmontagem cênica é um convite a explorar novos caminhos e entendimentos.

John Cage e o Teatro do Absurdo compartilham uma abordagem que desafia as convenções artísticas tradicionais, explorando o acaso, o silêncio e a fragmentação como elementos centrais de suas práticas. Enquanto o Teatro do Absurdo, representado por autores como Samuel Beckett, Eugène Ionesco e diversos outros, reflete a alienação e a falta de sentido da existência humana, Cage utiliza a música e a performance para questionar as fronteiras entre arte e vida. É possível observar o valor da casualidade e imprevisibilidade em suas obras no seguinte excerto:

As partituras criadas por Cage baseadas no acaso e na aleatoriedade podem ser vistas como “quebra-cabeças compositivos” em que as “respostas” ou “soluções” (como, por exemplo, o modo de execução das notas) são variáveis, ilimitadas e, sobretudo, desconhecidas tanto para o compositor como para o intérprete (Almeida, Olinto, 2017, p. 23)

Assim, quando Cage compõe essa extensão sonora usada para uma proposta distinta e heterogênea, gera possibilidades imprescindíveis e intrincadas durante a execução sonora e musical. Já no Teatro do Absurdo, o uso de diálogos repetitivos, situações sem resolução e a ausência de uma narrativa linear são estratégias que expõem a incoerência da condição humana.

De forma semelhante, Cage rompe com as estruturas musicais convencionais ao introduzir o acaso e a indeterminação em suas composições, como exemplificado em *4'33"*, onde o silêncio se torna o protagonista, permitindo que os sons do ambiente sejam percebidos como parte da obra.

Quando Cage apura o silêncio em suas experimentações, ressoa com a subversão do Teatro do Absurdo. Ambos rejeitam hierarquias e buscam uma experiência estética que transcenda o controle do autor. Cage, ao incorporar operações de acaso e indeterminação, como o uso do *I-Ching*²⁵, cria obras que dependem da interação entre o intérprete e o ambiente, enquanto o Teatro do Absurdo convida o público a encontrar significado em situações aparentemente desprovidas de lógica.

Além disso, a noção de multiplicidade, presente tanto nas composições de Cage quanto no Teatro do Absurdo, desafia a percepção linear do tempo e do espaço. Cage, influenciado por filosofias orientais e pela ideia de "organização do

²⁵ O *I-Ching* é usado como um oráculo, ajudando as pessoas a tomar decisões e refletir sobre questões pessoais ou universais. Ele opera com base no conceito de sincronicidade, explorando conexões significativas entre os símbolos dos hexagramas e as questões apresentadas

som", propõe uma arte que celebra o efêmero e o imprevisível, assim como o Teatro do Absurdo utiliza o absurdo para revelar a complexidade da existência.

Portanto, as práticas de Cage e do Teatro do Absurdo convergem na maneira como ambos desconstruem as convenções artísticas, promovendo uma experiência que valoriza o acaso, o silêncio e a multiplicidade como formas de expressão e reflexão sobre a condição humana.

Figuras como John Cage e suas vertentes sobre uma busca pela expressão artística não normalizada possivelmente encontram ecos no Teatro do Absurdo. Isso é demonstrado pela improvisação e pelo som cotidiano, assim, a pandemia funcionou como um catalisador nesse contexto, fazendo com que estudantes/artistas pensassem sobre os temas centrais do espetáculo: tempo, solidão, pandemia, isolamento, medo, tecnologia e relações sociais.

O processo criativo do espetáculo *Absurdo Isolado* não decorre de uma escolha de "recusa" da obra acabada, mas sim de uma condição espontânea e orgânica de continuidade. Esta poética é indissociável da metodologia da (des)montagem), desenvolvida por Ileana Diéguez (2009), que se configura como um *Work in Progress* (WIP) em sua acepção mais visceral, conforme a teoria desenvolvida por Renato Cohen (1997). O trabalho se mantém em estado de continuação não por estratégia, mas por essência, validando a ideia de que a cena contemporânea rompe com a distinção entre processo e produto.

A essência orgânica do espetáculo é definida pela sua provisoriedade e indeterminação, atributos centrais do WIP. Cohen (1997) define essa característica como uma ruptura com a estaticidade da obra tradicional, conferindo ao espetáculo um novo estatuto: O de ser-processo.

O trabalho em curso se estabelece num lugar de fronteira, onde a obra não se fixa, mas flui. O teórico o descreve como:

O work in progress se caracteriza como um não-lugar, um não-tempo, um ser-processo que se define pela indeterminação e pela provisoriedade, em que a obra em construção e a obra de arte se misturam, confundem-se, constituindo um estado de ensaio, uma etapa ou um laboratório de criação (Cohen, 1997, p. 7).

A (des)montagem) de *Absurdo Isolado* atua como o mecanismo prático que garante a permanência dessa indeterminação. Ao exigir o desfazimento da ordenação cênica imediatamente após a sua execução (como detalhado na Investigação), o processo impede que qualquer solução cênica ou coreográfica se

torne definitiva. O material é devolvido ao seu estado de provisoriedade, mantendo a obra em uma constante e orgânica "etapa de laboratório". A continuidade é, portanto, o estado natural do espetáculo, que respira e se transforma a cada nova reativação.

A fluidez entre o ensaio e a apresentação é o que permite a *Absurdo Isolado* existir como um trabalho em continuação de forma espontânea. No *Work in progress*, a etapa preparatória não é apenas um meio para atingir um fim; ela é o próprio fim em constante evolução. Cohen (1997) postula que essa fusão é a própria estrutura do *WIP*:

O ensaio é o esqueleto fundamental do *work in progress* e, portanto, a obra que se apresenta como *work in progress* não é somente um estado de ensaio, mas é o ensaio tornado obra, sendo a provisoriedade a matéria-prima do seu fazer e do seu resultado final. É, portanto, a obra em processo que se propõe ao espectador, e não a obra finalizada (Cohen, 1997, p. 15).

Neste sentido, as diferentes versões de *Absurdo Isolado* desde as etapas virtuais até o retorno presencial não são versões distintas de uma mesma peça, mas sim manifestações do ensaio tornado obra. Cada performance carrega a provisoriedade como sua "matéria-prima", um testemunho de que a criação não está concluída. A (des)montagem) é a técnica que obriga o elenco a retornar ao estado de ensaio após o ato performático, perpetuando o ciclo e garantindo que o trabalho seja intrinsecamente um fluxo contínuo.

O engajamento de *Absurdo Isolado* com a poética da continuação reflete a exigência de mutabilidade constante que, segundo Cohen, é inerente à arte contemporânea e se contrapõe à "obra fechada" do modernismo (Cohen, 1997, p. 21). O espetáculo mantém-se em um "estado de alerta" (Cohen, 1997, p. 43), onde a forma é instável, mas o processo é estável. Essa instabilidade formal é vital. Segundo o autor:

[...] tem como característica a mutabilidade constante do trabalho, que é mantido em estado de alerta e provisoriedade para que sua evolução não seja interrompida pela finalização. Essa instabilidade formal reflete uma busca pela abertura temporal da obra (Cohen, 1997, p. 21).

A crise da forma provocada pela pandemia e pelo retorno ao presencial não fragilizou a obra, mas sim confirmou sua vitalidade orgânica. O espetáculo se manteve em alerta para as novas contingências espaciais e tecnológicas, utilizando a (des)montagem) como ferramenta de adaptação e sobrevivência.

A prova cabal da continuação orgânica do espetáculo reside na necessidade de reconfiguração imposta pela terceira apresentação presencial. A saída do formato virtual e a ocupação de um novo espaço físico exigiram que a obra fosse reconfigurada ativamente, e não meramente reproduzida.

Essa exigência demonstra que o espetáculo, ao se confrontar com a nova contingência espacial, não possuía um *dossier* cênico fixo. Se *Absurdo Isolado* tivesse atingido o *status* de obra finalizada (montagem), a ida a um novo teatro exigiria apenas a reprodução fiel das soluções anteriores. No entanto, a necessidade de diversas e profundas reconfigurações no material cênico e espacial demonstra, sem margem para dúvida, que o trabalho se mantinha em um estado de continuação orgânica ele não estava pronto para ser *copiado*, mas sim para ser re-ensaiado e re-constituído sob a ótica da (des)montagem).

Esta exigência de re-criação, desencadeada pelo novo local de apresentação, valida o conceito de ser-processo. A fluidez garantida pela (des)montagem não apenas permitiu que a obra sobrevivesse às novas condições, mas também que se utilizasse delas como impulso para sua constante reconfiguração

A obra, ao se manter em processo, demonstra que sua identidade reside no ato de se fazer e se refazer, refletindo a dinâmica fluida e incerta da arte contemporânea.

A construção da dramaturgia é permeada por indagações pontuais, e as variedades e complexidades das questões abordadas são demonstradas pela interseção entre inspirações nas rubricas minimalistas de Samuel Beckett e reflexões filosóficas acerca da humanidade.

Assim, podemos perceber que a estrutura apresentada compreende as propostas descobertas durante o processo e a pesquisa. Mesmo com as adversidades impostas naquele contexto, é evidente a relevância da análise dos desdobramentos nos quais as pesquisas e estudos se encontram e percorrem. Ao recorrer à desmontagem, foi possível perceber quais foram os problemas e soluções que nos levaram a concluir o processo de montagem. Assim, as reflexões apresentadas e as perguntas provocativas nos convidam a pensar e ponderar sobre as diversas possibilidades, não somente o que está acontecendo agora, mas também o que pode estar por vir e como o fazer artístico atinge a todos.

Figura 21 - Absurdo Isolado dia de estreia 12 de Abril 2022 ,Cena final.



Fonte: Foto tirada por Johnatan Volpinne

REFERÊNCIAS

ABREU, Luís Alberto de. **Till: A saga de um herói torto**. Gutenberg, São paulo 2012

ALMEIDA, Karina Campos de: OLINTO, Lídia. **A experimentação como território: o legado indisciplinar de John Cage**. Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 28, p. 015–034, 2017. DOI: 10.5965/1414573101282017015. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017015>. Acesso em: 23 mar. 2025.

ALVES, Rubem. **Filosofia da ciência: introdução ao jogo e suas regras**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

ALVES, Werner Almeida. Beckett: Muito Além do Absurdo. **Ensino Literatura e Linguagens: Novos Tempos, Novas Abordagens**. 1.^a edição, Mato Grosso do Sul, Editora Inovar 2022

ANDERSON, Joe.S. : WILLIAMS, Susan.K., **Pecha Kucha for Lean and Sticky Presentations in Business Classes**. Northern Arizona University – The W.A. Franke College of Business – Working Paper Series-12-03. 2012. Disponível em [https://openknowledge.nau.edu/id/eprint/1472/7/Anderson_JS_etal_2012_FrankeWPS_12-03\(1\).pdf](https://openknowledge.nau.edu/id/eprint/1472/7/Anderson_JS_etal_2012_FrankeWPS_12-03(1).pdf) Acesso em 15 mar. 2023

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

AUNER, Joseph. **Music in the Twentieth and Twentieth-First Centuries**. Norton: New York and London, 2013.

AZEVEDO Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. EDITORA PERSPECTIVA São Paulo, 2009

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética**. São Paulo: HUCITEC, 1998.

BARBA, Eugênio. La Danza Del Álgebra y Del Fuego In: DIEGUEZ, I (comp.) **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009. 75-82

BARBA, Eugênio. Um amuleto feito de memória. **Revista do LUME**, Campinas, n. 1, 1998

BECKETT, Samuel. - **Dias felizes**. 3^a ed. Lisboa : Estampa, 1998. 84,

BECKETT, Samuel - **Esperando Godot**.. São Paulo SP Abril cultural, 1976.

BECKETT, Samuel - **Fim de Partida**. Tradução e apresentação Fábio de Souza Andrade. 1^a ed. São Paulo. Cosac e Naify, 2002.

BECKETT, Samuel - **Vai e Vem (Come and go)** Trad: Celso Jr e Henrique Santos (Colaboração de Claudio Simões) Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia .

BRASIL. MEC. **Portaria n.º 343**, de 17 de março de 2020

BROOK. Peter, **O Teatro e seu Espaço**. Petrópolis: Vozes, 1970

BÜCHNER Georg. **Woyzeck**. Tradução, apresentação e notas: Tércio Redondo. São Paulo: Hedra, 2003

BYRNE, Michelle M. **Presentation innovations: Using Pecha Kucha in nursing education**. Teaching and Learning in Nursing, v. 11, n. 1, p. 20–22, 2016. Disponível em: Disponível em:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S1557308715000827?via%3Dihub> Acesso em 19 mar 2024

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.(2003)

BUTLER, Judith. **Deshacer el género**. Tradução Patrícia Soley-Beltran. Barcelona, Espanha: Editorial Planeta S. A., 2006.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. Rio de Janeiro: Record, 2019. (Publicação original francesa: 1942).

CAGE, John. **Silence: lectures and writings**. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1961.

CEDRAN, Debora Piai ; LINO Alex : NEVES, Marcos Cesar Danhoni y KIOURANIS, Neide Maria Michellan. (2017). **A natureza da Ciência e o erro: reflexões sobre o conto “Ótima é a Água” por alunos do Ensino Médio**. Góndola, Enseñ Aprend Cienc, 12(1), 43-56. doi: 10.14483/udistrital.jour.gdla.2017.v12n1.a

COHEN, Renato. **WORK IN PROGRESS NA CENA CONTEMPORÂNEA CRIAÇÃO, ENCENAÇÃO E RECEPÇÃO**. EDITORA PERSPECTIVA S.A. Avenida Brigadeiro Luís Antônio, 3025 01401-000 - São Paulo - SP - Brasil. 1997.

DIÉGUEZ, Ileana. (comp.). **Des/Tejiendo Escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación**. Cidade do México: Universidad Iberoamericana, 2009.

DIÉGUEZ, Ileana. Cenários Expandidos. (Re)Presentações, Teatralidades e Performatividades. **Revista Urdimento**. Santa Catarina, v. 2, n.15, out. 2010. Disponível em <https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/issue/view/348> Acesso em 11 mar .2024

DIÉGUEZ, Ileana. Desmontagem Cênica. **Rascunhos Uberlândia** v. 1 n. 1 p. 5-12 jan.jun. 2014

ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo: Beckett, Ionesco, Pintr, Genet e outros**. Rio de Janeiro: Zahar, 2018.

GARCIA, Natassia . MACHADO, Maria Ângela. Plano de ensino do componente curricular Processo de Montagem I, Goiânia UFG 2021. Plano de ensino

GOLDBERG, Roselee. **Performance Art: From futurism to the present**. London: Thames & Hudson, 2001

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos**. 2ª ed. Brasília: [s.n.].(2012)

JR, Urbano Lemos: Gosciola, Vicente. **Representando a representatividade: identidade e gênero no teatro brasileiro contemporâneo**. *Revista Aspas*, v.8, n.1, p.98-107. DOI: [10.11606/issn.2238-3999.v8i1p98-107](https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p98-107) (2018)

LIMA, Danyelle. ; FERREIRA, Raiane Maria Barbosa. **Dificuldades das pessoas trans no mercado de trabalho brasileiro na atualidade**. *Faculdade ESUDA*.(2023). Disponível em: <https://revistas.esuda.edu.br/index.php/Discente/article/view/884> acesso em: 20 mar 2025

LOURO, Guacira. Lopes.. **Currículo, gênero e sexualidade: O “normal”, o “diferente” e o “excêntrico”**. In: Louro, Guacira. Lopes ; Goellner, Silvana Vilodre ; Felipe, Jane. (Org.). *Corpo, gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na Educação*. Petrópolis: Vozes.(2007)

MAGALHÃES, Carolina de Pinho Barroso. **O corpo limiar e a passagem de impulsos como elementos de precisão cênica: Processos criativos entre dança e teatro de Jerzy Grotowski**. Universidade Federal de Ouro Preto 2017 Disponível em: http://www.repositorio.ufop.br/bitstream/123456789/7870/3/DISSERTA%C3%87%C3%83O_CorpoLimiarPassagem.pdf Acesso em 14 mar 2024

MANOVICH, Lev. **O chip e o caleidoscópio: reflexões sobre as novas mídias**. São Paulo: Editora SENAC Novas mídias como tecnologias e ideias: Dez definições. Pg 24-50 2005

MARINHO, Silvana: ALMEIDA, Guilherme Silva de. **Trabalho contemporâneo e pessoas trans: considerações sobre a inferiorização social dos corpos trans como necessidade estrutural do capitalismo**. *Sociedade e Cultura*, v.22, n.1. (2019)

MARQUEZ, Gabriel Garcia. **Crônica de uma morte anunciada**.Record; 65ª edição (1 outubro 1981)

MELLO, Ines Saber de; *et. al.* **O que é escrita performativa**. DAPesquisa, v. 15, n. esp. (2020): Do tema aos modos, reflexões e invenções: pesquisa em artes e as escritas da pesquisa. Disponível em: <https://doi.org/10.5965/1808312915252020e0015>

NUNES, Alexandre Silva. Direção de arte em campo expandido: autonomia criativa na composição de dramaturgias plástico-visuais. **Revista Arte da Cena**, v.5, n.1, jan-jun/2019. Disponível em <https://revistas.ufg.br/artce/article/view/59182> Aceso em: 27 mar 2024

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro** tradução para língua portuguesa sob direção de J Guinsburg e Maria Lucia Pereira. 3.ed - São Paulo: Perspectiva,2011.

PLANO DE AMPLIAÇÃO DA RETOMADA SEGURA E GRADUAL DAS ATIVIDADES ACADÊMICAS E ESCOLARES PRESENCIAIS NA UFG, **UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS**, Goiânia 2021

RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

RAMOS, Luíz Fernando. **Arte e ciência: abismo de rosas**. In: RAMOS, Luiz Fernando (org.). *Arte e ciência: abismo de rosas*. São Paulo: Abrace, 2012. p. 15-18.

RIBEIRO, Graziela. **Maquiagem e traje de cena: Percepções e Atravessamentos**. 12º Colóquio de Moda – 9ª Edição Internacional 3º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda 2016

ROMANO Olívia Camboim. O Ensino da maquiagem teatral. **Revista “O Teatro Transcende” Departamento de Artes – CCEAL da FURB – ISSN 2236-6644 - Blumenau, Vol. 23, Nº 1, p. 21 - 31, 2018 – Edição Especial dos 45 Anos de Artes na FURB**. Disponível em: <
<https://proxy.furb.br/ojs/index.php/oteatrotranscende/article/download/7629/4011>>
Acesso em mar 2024

RUBIO, Miguel. **Notas sobre los trabajos-1991. Notas sobre teatro**, (edición crítica y anotada Luis A. Ramos – Garcia). Lima: Grupo Cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesota, 2001.

SANTOS, Thiago Harley dos. *Depoimento pessoal (Entrevista para fins de pesquisa)*. Entrevistador: Alexandre da Silva Nunes. Goiânia, 08 out. 2025. 1 arquivo de áudio (39min). Material depositado no Apêndice B da presente Dissertação.

SCHMITT, Nathalie Crohn. **Actors and onlookers: theater and twentieth-century scientific views of nature**. Evanston, Illinois: Northwestern University Press,1990.

SOUZA, Natanael Jesaias **Processos Contemporâneos: da ideia à publicação**. Lavínnia Seabra (Org.). Goiânia: Gráfica UFG.(2019) Disponível em:
<https://producao.ciar.ufg.br/ebooks/processos-produtos-criativos/index.html> acesso em: 20 mar 2025

STOROLLI, Wânia Mara Agostini. **John Cage e o surgimento de novas formas artísticas**, XXVIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Manaus - 2018

TAVARES. Gil Vicente. **A herança do Absurdo**. Salvador: EDUFBA, 2015

APÊNDICE A

ABSURDO ISOLADO

(Primeiro texto para apresentação virtual durante o ensino remoto)

1. UM PRADO CELESTIAL

(EXT. PRADO - DIA)

FADE IN:

Um vasto PRADO. O cenário é dominado por GRAMA SECA e, ao longe, MONTANHAS sob um CÉU NUBLADO. (A paisagem tem um aspecto ligeiramente artificial, de CHROMA KEY.) WINNIE (A PALHAÇA TRISTE) (40-50, vestida de clown triste) está deitada, dormindo profundamente. Sua maquiagem é exagerada: lábios vermelhos e grossos, sobrancelhas escuras e espessas, pele pálida. Ela usa um vestido tomara que caia bege e um colar de contas marrons. SOM do SINAL DO TEATRO (3 vezes). SINAL DO TEATRO (toque) SINAL DO TEATRO (toque) SIRENE, SEGUIDA DO SINAL DO TEATRO (toque - mais alto). WINNIE se sobressalta, acordando assustada. MÚSICA começa a tocar: "A SOLIDÃO" (ALCEU VALENÇA). Winnie olha ao redor, buscando a origem do som.

MÉDIO CLOSE - WINNIE Ela olha diretamente para a CÂMERA, depois para os lados, como se estivesse perdida. Ela pega sua bolsa (de tecido ou couro envelhecido) que estava ao seu lado. Winnie mexe na bolsa.

CLOSE UP - MÃO DE WINNIE Vemos em seu dedo anelar esquerdo uma ALIANÇA DE CASAMENTO. Ela aperta a bolsa contra o peito. VOZ EM OFF (WINNIE - ECOANDO, PENSAMENTO)

WINNIE (V.O.) Mais um dia... mais um dia... mais um dia celestial! Ah, Jesus Cristo, amém, amém, amém, amém!

MÉDIO CLOSE - Winnie Winnie olha para a CÂMERA, o olhar fixo.

WINNIE Ah, mais um dia, celestial! (Olha para a bolsa.) Velhas coisas! Vamos, vamos, comece seu dia, Winnie! Comece seu dia, Winnie! Talvez as preces não tenham sido em vão. (Aperta a bolsa. Para a CÂMERA.) Comece o **seu dia!**

Ela começa a procurar algo na bolsa freneticamente.

WINNIE Minha bolsa, minha bolsa!

Ela respira fundo e abraça a bolsa novamente.

CÂMERA GIRA 90 GRAUS A imagem vira para o PLANO VERTICAL, seguindo o eixo de Winnie deitada.

WINNIE (Olha para um ponto distante.) Coitado do Willie, não vai durar muito! Tudo bem, um contratempo, um contratempo... (Volta a revirar a bolsa.)

DETALHE - GRAMA SECA NO CHÃO

WINNIE (V.O.) Willie... contratempo, contratempo...

CLOSE UP - WINNIE (VERTICAL)

WINNIE Willie! Willie! (Ela passa a mão em seus cabelos, desgrenhando-os.) Willie! Willie!

DETALHE - GRAMADO SECO

MÉDIO CLOSE - WINNIE Ela insiste na busca dentro da bolsa.

WINNIE E se por razões obscuras, nenhum esforço a mais (Pega um PENTE.) for possível, basta fechar os olhos (Olha para um pequeno ESPELHO de mão, surpresa com o que vê.) e vira outro dia! (Começa a CANTAROLAR uma melodia infantil.) Pururururururu, purururururu... É o que me consola muito! Não perco o ânimo, invejo as feras selvagens. Espero que você esteja acompanhando (Olha para o espelho, em um tom mais pessoal.) Willie! O que você tem aí? Willie!

PANORÂMICA RÁPIDA - CAMPO SECO SILÊNCIO. A música recomeça suavemente.

SLOW MOTION - WINNIE Ela abraça a bolsa com carinho, numa expressão de desamparo.

CLOSE UP - ROSTO DE WINNIE A tristeza é profunda, apesar da maquiagem exagerada.

MÉDIO CLOSE - WINNIE De repente, ela bate as PALMAS, com um ar de resignação ou decisão satisfeita.

DETALHE - MÃOS E BRAÇOS DE WINNIE (NO CAMPO SECO) Winnie força a ALIANÇA a sair do dedo. A aliança escorrega de sua mão. SOM de ALIANÇA METÁLICA caindo e tilintando em um PISO DURO (contrariando o cenário de grama seca). MÚSICA CORTA ABRUPTAMENTE.

FADE OUT.

2. INT. QUARTO DE Willie - DIA

FADE IN:

O quarto é escuro e desorganizado. No fundo, vemos um RING LIGHT desligado. WILLIE (O CLOWN MORTUÁRIO) (60-80) está deitado em uma cama de solteiro. Seu rosto é pálido, com MANCHAS AZULADAS e VINCOS FORTES e ESCUROS. Ele veste uma roupa preta. Willie usa uma máscara (máscara de COVID) no rosto, mas está posicionada de maneira errada: COBRINDO APENAS OS OLHOS e a testa, como uma máscara de dormir improvisada e ineficaz. SOM de RONCO PROFUNDO. VOZ EM OFF (WILLIE - ENTRE O SONO, ININTELIGÍVEL) Ouvem-se sons ININTELIGÍVEIS, misturados ao ronco.

WILLIE (V.O.) Levanta, Soldado! Vamos, soldado, a gente precisa ir pra frente! (O ronco e a baba aumentam.) Soldado abatido! Soldado abatido!

SOM de RONCO ESTRONDOSO. Mais sons ININTELIGÍVEIS. WILLIE engasga, tosse violentamente e acorda em pânico. Ele tira o ar nos pulmões e olha para o lado. Resmunga, irritado.

WILLIE Vou te falar uma coisa! Todo dia cedo... (Tenta retirar a máscara de pano com resistência e dificuldade, puxando-a. Ela parece grudada pelo suor.) ...ela começa com essa falação, todo dia!

Ele finalmente retira a máscara. Revela-se sua maquiagem clownesca. Ela é deliberadamente feita para parecer uma CAVEIRA ou CRÂNIO, com os OLHOS PROFUNDOS AZUIS e RELEVOS EM AMARELO nas têmporas e maçãs do rosto. É uma maquiagem mortuária. Ele continua resmungando, balbuciando algo inarticulado ("Bla bla bla..."). Pega um JORNAL VELHO ou uma CARTA amassada que estava debaixo do travesseiro. Willie se concentra no papel e começa a ler, movendo os lábios.

WILLIE Isso aqui não é! (Troca o papel de posição, colocando um outro por cima.) "A Sua Graça Reverendíssimo Padre Carolo Hunter morre em sua banheira..."

VOZ EM OFF (WILLIE - RISADA ZOMBARIA) Ouve-se uma risada zombeteira, ININTELIGÍVEL, seguida por sons de escárnio.

WILLIE (V.O.) Velho gordo... Todo dia! Todo dia!

Ele se irrita novamente, olhando para o vazio, como se estivesse repreendendo alguém invisível.

WILLIE Ela de novo! Não cala essa boca! Bocarra, ela!

Willie volta a atenção para o jornal/papel.

WILLIE (Lendo em voz alta.) "Precisa-se de jovem, inteligente!" (Passa a página com um gesto seco.)

Seus olhos se fixam em outro trecho.

WILLIE (Com uma afirmação quase desesperada.) Afirma ao ver: "Precisa-se de rapaz, robusto! e forte!"

VOZ EM OFF (WILLIE - DESESPERADO)

WILLIE (V.O.) Eu sou rapaz robusto e forte, sou rapaz robusto e forte...

Ele é interrompido por um acesso de TOSSE. Ele se deita, ofegante.

VOZ EM OFF (WILLIE - SUSSURRO)

WILLIE (V.O.) Morrer... Morreram... Morrer...

FADE OUT.

3. EXT. CLAREIRA DE ÁRVORES - DIA

FADE IN:

O cenário é uma CLAREIRA em um local árido, com árvores de GALHOS SECOS e retorcidos. WINNIE (A VISIONÁRIA) está apoiada em uma dessas árvores. Seu rosto ainda está PÁLIDO, mas agora exibe marcas vermelhas que se estendem das bochechas e olhos até a testa, dando-lhe uma aparência ainda mais perturbadora. Seus cabelos estão ENROSCADOS nos galhos da árvore. Uma BOLSA TRANSPARENTE está pendurada na árvore, revelando seu conteúdo: vários PEDAÇOS DE PAPEL dobrados com nomes escritos.

WINNIE (Sorri amplamente, olhando para a bolsa na árvore.) Claro que a bolsa! (Olha para os lados, admirando-a.) A bolsa! Será que eu conseguiria enumerar exaustivamente quantas coisas tenho em minha bolsa? (Olha diretamente para a frente, em um tom estridente.) Não!

WINNIE Será que se uma boa alma passasse de passagem e me perguntasse... (Adota uma voz infantil, aguda.) "...Winnie, o que você tanto carrega nessa bolsinha?" Eu ia conseguir responder? (Pausa, pensa e responde categoricamente, em sua voz normal.) Não!

WINNIE (Fala de forma sonhadora, com a cabeça inclinada.) Quem iria conseguir encontrar os tesouros... (Olha para a bolsa transparente.) ...e os consolos que eu tanto carrego... Mas eu preciso de um conselho. (Fala para si mesma, em um tom autoritário.) Winnie, não exagere tanto com sua bolsa, é perigoso. (Respira fundo e sorri, travessa.) Talvez só uma espiadinha...

[AÇÃO: WINNIE, COM OS OLHOS FECHADOS, ESTENDE A MÃO E ESCOLHE UM DOS PEDAÇOS DE PAPEL ESCRITOS DENTRO DA BOLSA TRANSPARENTE.]

WINNIE (Ao abrir o papel, seu sorriso some. Diz, surpresa e frustrada.) Não! De novo não! Ah, tão pesado! Deveria estar lá no fundo da bolsa, mas não! (Ela cola o papel, que está escrito "REVÓLVER", na palma de sua mão.) Sempre no topo! E no topo perto dos brownies. Lembra do brownie, Willie? (Faz o gesto de uma arma com a mão que segura o papel.)

FADE OUT.

4. EXT. MURO - DIA

FADE IN:

Vemos WILLIE (O MUDO) (30-40), com Cabelos Cacheados, Sem Camisa, parado em frente a um MURO de aparência desgastada. Seu rosto é PÁLIDO, com a maquiagem característica de CLOWN (semelhante à de Willie e Winnie): SOBRANCELHAS GROSSAS e DETALHES ESCUROS (olheiras marcadas) sob os olhos. [AÇÃO: WILLIE FAZ UMA SÉRIE DE MOVIMENTOS COM A CABEÇA, OBSERVANDO O AMBIENTE: OLHA PARA A DIREITA, CIMA, ESQUERDA, BAIXO, PARA A CÂMERA E NOVAMENTE PARA BAIXO.] SOM de VENTO soprando forte. Willie se encolhe ligeiramente, demonstrando sentir FRIO. Ele olha para a CÂMERA mais uma vez. Abre a boca, na intenção de falar, mas NÃO EMITE SOM. Ele murmura algo INCERTO para si mesmo:

WILLIE Dia... ma...

Ele volta a se fechar em seus PENSAMENTOS. Olha para os lados e tenta se expressar, gesticulando com o dedo indicador.

WILLIE Ma... ra... (A voz falha.)

Seu semblante se torna TRISTE. Ele BUFA, expressando profunda desolação, INCONSOLADO. [AÇÃO: WILLIE VOLTA AO SEU ESTADO DE REFLEXÃO E PENSAMENTO MUDO.]

FADE OUT.

5. INT. QUARTO/CAMARIM - MANHÃ

FADE IN:

MÚSICA suave e sedutora começa a tocar.

CLOSE UP - CHAPÉU E MÃOS Um CHAPÉU de tecido ou palha é segurado por MÃOS cujas unhas estão pintadas de AZUL-CLARO. O chapéu está posicionado para revelar apenas o lado esquerdo do rosto de uma MULHER (20-30). O rosto é PÁLIDO, as sobrancelhas são ROSA e os lábios são PRETOS. Ela tem um olhar que tenta SEDUZIR o espectador. FADE OUT rápido.

CORTE PARA: MÚSICA muda bruscamente para uma MELODIA CLOWNESCA e agitada.

MÉDIO PLANO WINNIE (A ARTISTA) acorda em um pulo na cama, vestida com uma roupa escura. Ela solta um BOCEJO LONGO e exagerado.

CORTE RÁPIDO PARA: CLOSE UP Ela olha de lado, insatisfeita. [AÇÃO: VIRA O ROSTO LENTAMENTE PARA A CÂMERA.] Seus lábios pintados de preto revelam uma maquiagem de palhaço peculiar: MEIO TRISTE E MEIO ALEGRE (metade da boca caída, metade sorrindo). Ela olha para o outro lado, a insatisfação permanece. [AÇÃO: ELA PARA, REFLETE POR UM SEGUNDO.] Ela fecha os olhos e BOCEJA NOVAMENTE, menos dramático que o primeiro.

CORTE PARA: PLANO ABERTO - QUARTO Winnie está pegando um AGASALHO MARROM pendurado. Ela tenta vesti-lo.

MÉDIO PLANO Ao vestir o agasalho, ela coloca as mãos no pescoço. [AÇÃO: COMEÇA A RODAR, A CÂMERA ACOMPANHA O GIRO.] O movimento é vertiginoso e breve.

CORTE RÁPIDO - DEITADA Ela está deitada novamente (talvez em outro local, ou de volta à cama) e solta mais BOCEJOS.

MÉDIO PLANO - (PREPARATIVOS) Ela veste uma ROUPA PRETA (por cima do que já estava vestindo) e coloca o CHAPÉU (o mesmo do início da cena). Ela olha para a CÂMERA como se fosse um ESPELHO. Arruma os cabelos ao redor do rosto. [AÇÃO: ELA CENTRALIZA A CÂMERA E CONTINUA ARRANJANDO O CABELO, BUSCANDO O ÂNGULO PERFEITO.] Arruma a faixa do chapéu, confere o resultado. Pega uma BOLSA PRETA de cima de uma cômoda.

CLOSE UP - ITENS DA BOLSA Tira da bolsa: COMPRIMIDOS/REMÉDIOS DIVERSOS, uma ESCOVA DE DENTE. *Ela procura seu PINCEL DE MAQUIAGEM.

CLOSE UP - ROSTO *Com o pincel, ela tenta ESFUMAÇAR a maquiagem na BOCHECHA, no QUEIXO, e no NARIZ. *Confere o resultado na CÂMERA/ESPELHO. *Volta a esfumaçar o QUEIXO, NARIZ e as SOBRANCELHAS. Confere de novo.

MÉDIO CLOSE - E OS ITENS Pega a ESCOVA DE DENTE e a PASTA DENTAL. Pensa por um instante. Aplica a pasta na escova. Fecha a tampa da pasta. Abre a tampa da pasta. Fecha-a novamente. Guarda todos os itens de volta na bolsa.

MÉDIO PLANO Ela olha para o lado. Abre a bolsa, pega a ESCOVA DENTAL e a PASTA DENTAL (que havia guardado segundos antes). Abre a pasta novamente e coloca mais um pouco de pasta dental na escova.

DETALHE - PIA Vemos uma PIA de banheiro. A água da torneira está ABERTA, correndo.

FADE OUT.

6. INT. ARMAZÉM ESCURO/LOCAL ABANDONADO - DIA

FADE IN:

WILLIE (O VETERANO) (40-50), de Cabelo Curto, entra no local. O ambiente é SOMBRIO. Vemos uma PENEIRA industrial, e há PALHA ou feno espalhados pelo chão. O Homem veste um CASACO ESCURO. Seu rosto é PÁLIDO e exibe OLHEIRAS PROFUNDAS. MÚSICA começa: um tema COMPASSADO, remanescente do gênero WESTERN clássico. Ele entra com uma expressão SÉRIA e sombria. [AÇÃO: TIRA UM JORNAL ENROLADO DEBAIXO DO BRAÇO.] *Ele ajeita seu CASACO. Sua CAMISA BRANCA por baixo está SUJA. [AÇÃO: COMEÇA A ABOTOAR A CAMISA DE BAIXO PARA CIMA, DEVAGAR.] Tenta ajustar as mangas do casaco. [AÇÃO: ABRE O JORNAL E COMEÇA A LER.] Ele olha diretamente para a CÂMERA e fala, em tom de leitura de obituário:

WILLIE Sua Graça? O Reverendíssimo Padre em Deus, Carlos Hunter, morre em sua banheira.

Ele ajeita seu POUCO CABELO. MÚSICA muda para um tema de MISTÉRIO ou suspense. Willie volta a ler o jornal, folheando.

WILLIE (Lendo, com ênfase) "Precisa-se de rapaz inteligente..." (Arruma o pouco cabelo novamente, ajusta a camisa.)

Ele volta para o jornal, encontrando outro trecho.

WILLIE (Lendo, quase sussurrando) "Ótima oportunidade para jovem dinâmico..."

MÚSICA muda abruptamente para um tema de TERROR ou suspense intenso. [AÇÃO: WILLIE AJUSTA O CASACO, PASSA A MÃO NO CABELO UMA ÚLTIMA VEZ.] Ele dobra o jornal ao meio. [AÇÃO: OLHA PARA A CÂMERA. COM VIOLÊNCIA SÚBITA, RASGA O JORNAL EM GRANDES PEDAÇOS.] Ele arruma o

cabelo mais uma vez. Ajusta o casaco. Coloca a mão no peito. Ele vira-se de COSTAS para a Câmera. [AÇÃO: ABAIXA A CABEÇA.]

FADE OUT.

7. INT. QUARTO/CAMARIM - DIA

FADE IN:

A imagem está no PLANO VERTICAL. WILLIE (O REFLEXO) (20-30), com um BIGODE estilo FU MANCHU, está sentado próximo a uma CORTINA AVERMELHADA. Ele tem CABELOS PRETOS, LISOS e SOBRANCELHAS GROSSAS.

CORTE RÁPIDO PARA: CLOSE UP - JORNAL O jornal está sendo lido. A SOMBRA MUITO ESCURA cobre o rosto do leitor.

WILLIE Sua Graça o Reverendíssimo Padre em Deus, Carolo Hunter, morre em sua... (O som da voz indica DIFICULDADE e hesitação na leitura.) ...bandeira.

MÉDIO CLOSE - HOMEM E REFLEXO Vemos Willie lendo, mas o que é enfatizado é o seu REFLEXO.

WILLIE Estou... (Grita, subitamente.) Estou! (Grita mais alto.) Estou! (Grita ainda mais alto, quase em desespero.) ESTOU!

CORTE RÁPIDO PARA O LADO OPOSTO: CLOSE UP - HOMEM REFLEXIVO Willie está agora REFLEXIVO, o grito cessou.

WILLIE Cabelo!

FADE OUT.

8. INT./EXT. AMBIENTE DIVIDIDO - DIA

FADE IN:

A MÚSICA começa a tocar: "ALINE" (JOÃO MINEIRO E MARCIANO). A tela se abre. Vemos uma TELA DIVIDIDA sutilmente (SPLIT SCREEN). WINNIE (A DÚPLICE) e WILLIE (O BARBADO). [AÇÃO: AO DESCER AS MÃOS UNIDAS, PERCEBEMOS QUE WINNIE TEM DUAS BOCAS (UMA MAQUIADA SOB A OUTRA, OU PRÓTESE). cochicha palavras inteligíveis

WINNIE Mãe gentil, pátria amada Brasil!

FAZ O SINAL DA CRUZ. Winnie olha desconfiada para os lados. Limpa a garganta e pega seus ÓCULOS ESCUROS. Enquanto isso, Willie tenta decifrar o que está escrito no jornal.

WILLIE OVOS!

Winnie, após colocar os óculos, olha para Willie desconfiada.

WINNIE O quê?

Willie aponta veementemente para um trecho do jornal.

WILLIE Fornicação!

[AÇÃO: ELE VIRA-SE PARA A DIREÇÃO DE WINNIE DE MODO ENGENHOSO E COMEÇA A GARGALHAR. A GARGALHADA AUMENTA GRADATIVAMENTE.] Em resposta, Winnie diz:

WINNIE Meu Deus!

[AÇÃO: ELA TAMBÉM COMEÇA A GARGALHAR, DE MODO QUE É AUMENTADA GRADATIVAMENTE, COMPETINDO COM A DE WILLIE.] Eles se olham através da divisão da tela. [AÇÃO: WILLIE PAUSA A GARGALHADA]

WILLIE Hum?

Winnie bate a escova na palma da mão para chamar a atenção.

WINNIE Willie!

WILLIE Hum?

WINNIE (Em tom de repreensão.) Está comendo isso de novo?

WILLIE (Cansado da repreensão, resmunga enquanto limpa a barba, bate as mãos e pega o jornal.)

WINNIE Ora! Willie, Willie, por favor! O que é um capão?

WILLIE (Respira fundo, exausto.) Suíno, macho... (Winnie suspira, aliviada.) ...criado para o abate! (Winnie suspira com receio.)

WINNIE Hoje é um dia feliz! Ah, sim, hoje é com certeza um dia feliz, até agora... (Risos sem graça. Ela volta a escovar os dentes.)

Willie continua a ler o jornal.

WILLIE (Levanta o dedo para enfatizar a qualidade da vaga.) Procura-se jovem... Inteligente!

[AÇÃO: WINNIE OLHA COM DESDÉM PARA WILLIE, ENQUANTO ELE CONTINUA A FOLHEAR O JORNAL.] Winnie olha para o lado oposto e lamenta.

WINNIE Não! Não, não!

Ela olha para Willie, pensa, olha para a escova e diz:

WINNIE E agora? Cante! Cante a sua canção, Winnie! Não? (Pondera.)

FADE OUT.

9. INT. PALCO/ESPAÇO VAZIO - NOITE/MADRUGADA

FADE IN:

MÚSICA começa a tocar: "NE ME QUITTE PAS" (JACQUES BREL ou versão instrumental/cover) em volume baixo. SOM de um SINO tocando uma vez. [AÇÃO: ABRE OS OLHOS.]

CLOSE UP - ROSTO *Vemos um rosto PÁLIDO, com OLHOS CONTORNADOS DE PRETO e LÁBIOS VERMELHOS. O personagem usa um BRINCO PENDENTE em uma orelha e é SEM CABELO. O gênero é intencionalmente INDEFINIDO. Winnie olha rapidamente para todos os lados.

WINNIE (V.O.) (Voz Feminina, em Dublagem ou V.O. - Voz em Off) Salve a sagrada luz! (Fecha os olhos. O SINO toca novamente.)

WINNIE Será que alguém ainda está se preocupando comigo? Será que alguém ainda lembra de mim?

CÂMERA APROXIMA - OLHOS A câmera se aproxima até um EXTREME CLOSE UP dos olhos.

WINNIE (V.O.) É isso que eu acho maravilhoso: olhos nos olhos.

CÂMERA AFASTA Winnie olha para todos os lados, com um quê de desespero contido.

WINNIE Willie, podemos falar sobre o tempo ainda? (Sorri, um sorriso forçado.) Ou qualquer outra coisa que você quiser? Como era mesmo o nome? Daquele verso inesquecível? (Aguarda uma resposta que não virá.) Antes eu achava que aprenderia tudo sozinha! Você deve estar morto! Deve ter morrido e ido embora e me abandonou... Não tem importância! Você está aí?

[AÇÃO: A MÚSICA DE FUNDO AUMENTA REPENTINAMENTE.] SOM de OUTRO SINO toca, desta vez mais alto e prolongado.

FADE OUT.

10. EXT. CIDADE/INT. QUARTO DE WINNIE - NOITE

FADE IN:

A TELA está no PLANO VERTICAL.

PLANO GERAL - CIDADE CHUVOSA Vemos uma CIDADE com diversos EDIFÍCIOS sob CHUVA INTENSA. A iluminação é ÂMBAR e BRANCA. SOM forte de CHUVA e VENTO. [AÇÃO: UM RELÂMPAGO CLAREIA O CÉU.] Uma MÃO estende-se para fora da imagem para sentir a chuva.

CORTE RÁPIDO PARA: INT. QUARTO/BANHEIRO

CLOSE UP - ROSTO DE WINNIE O rosto está maquiado em um estilo COMPLETAMENTE CONTEMPORÂNEO, com batom forte.

WINNIE Era com um tal de John... Johnson... O meu primeiro beijo... Eu não me lembro do meu primeiro beijo, era com um tal de Johnson... Eu, eu não me lembro... Foi no jardim... garagem de jardim...

[AÇÃO: PERCEBEMOS QUE O BATOM ESTÁ MANCHADO EM SUA BOCA, BORRADO. AS VOZES SOBREPOSTAS CONTINUAM AO FUNDO.]

WINNIE Eu não me lembro bem... Não consigo me lembrar... Eu... não me lembro... Não consigo... lembrar... Eu não consigo me lembrar... Não consigo... lembrar... Não consigo... lembrar... (Sua expressão se contorce em profunda DÚVIDA e ansiedade.)

CORTE RÁPIDO PARA: PLANO GERAL - CIDADE CHUVOSA COM FILTRO VERMELHO *A mesma cena da cidade e dos edifícios sob a chuva, mas agora com um FILTRO VERMELHO intenso. A luz da cidade e os relâmpagos piscam em VERMELHO. [AÇÃO: TUDO COMEÇA A RODAR, EM UM MOVIMENTO VERTIGINOSO]

FADE OUT.

11. EXT. FLORESTA/TRONCO - DIA

FADE IN:

A TELA continua no PLANO VERTICAL. WINNIE está embutida em um TRONCO DE ÁRVORE. O fundo é de FOLHAS FRONDOSAS VERDES, em contraste com o

VESTIDO AZUL-CLARO. Ela segura uma SOMBRINHA PRETA. SOM de MOSCA (zumbido) próximo.

WINNIE A gente fica aqui esperando! Achando que... que vai dar tempo... Achando que está cedo demais... Aí o tempo passa, vai embora sem que a gente sequer tenha feito alguma coisa!

SOM de um BEM-TE-VI CANTANDO (ao fundo).

WINNIE E lá se vai a vida... E lá se vai a vida... E lá se vai a vida...

[AÇÃO: ELA DEIXA A SOMBRINHA PRETA CAIR PARA TRÁS.] [AÇÃO: FICA IMÓVEL, CONTEMPLANDO ALGO FORA DO ENQUADRAMENTO, AO SEU LADO.]

FADE OUT.

FIM

APÊNDICE B

ABSURDO ISOLADO (Texto desenvolvido e adaptado para apresentação presencial, pós-pandemia)

CENA 1 - HALL DO TEATRO - VIZINHANÇA ABSURDA

(Ela anda pelo jardim procurando flores (que são remédios). A cada remédio encontrado, esboça o contentamento por encontrar algo tão precioso e o guarda com muito cuidado na bolsa. Ouve um barulho, observa quem se aproxima. Clotilde entra, fazendo barulho com sua bolsa. Vagarosamente, entra pela esquerda e observa as pessoas que estão à sua frente, então olha para uma cadeira e resolve sentar nela. Ela, vê que é uma senhora que fala muito sozinha, e fica observando a senhora sentada na cadeira, distante.)

Clotilde: Esse tanto de gente aqui, hein... tá tendo festa? NINGUÉM ME CHAMOU!

(Abre a bolsa, pega uma caneta e um papel)

Clotilde: Já sei que vou fazer um bolo... bolo de... (olha para Ela e vê o cabelo laranja) BOLO DE A BÓ BO RA (começa a anotar) ovo, óleo, fermento, abóbora, né.

(Ela se assusta com o apontamento da senhora e se esconde atrás de quem estiver mais próximo. Afasta-se. Olívia passa pelo público, rodando o guarda-chuva, misteriosamente. Em frente a Clotilde, a velha a chama de "vizinha nova". Olívia olha, repentinamente, e segue caminhando em direção à escada)

Clotilde: Vizinha nova?

(Rute entra)

Rute: A dor tá aqui?

Clotilde: Não, não. Tá lá em cima. Pode subir que tá lá.

(Elvira entra)

Clotilde: Chegou mais um vizinho pra festa que não fui convidada.

(Barulho de chaves. À direita e Lanterna acesa à esquerda. Elvira, sinuosamente, entra com sua lanterna, e Júnior, com o molho de chaves na mão, chocalhando. Caminham por trás de Clotilde, que está sentada na cadeira, e trocam olhares. Chaves e lanterna se encontram. Ao chegarem em Clotilde, Elvira se aproxima e diz:)

Elvira: Aqui é a farmácia? Preciso de um remédio que começa com Le e termina com Tan.

(Em seguida, Elvira vai para o chão, dirige-se para fora com movimentos de cobra. Pega o sapato, olha em perspectiva. Júnior a espanta com as chaves; Ela se levanta e sai reclamando da vizinhança. Júnior grita: Sentido!, batendo uma espécie de continência. Clotilde assusta-se e começa a olhar as chaves minuciosamente. Clotilde começa a olhar as chaves e, em seguida, olha o público, observando curiosamente.)

Clotilde: Essa chave é pra quê? Num tem porta aí, não! (Alicate segurando o objeto redondo que supostamente seria uma lupa/óculos)

Junior: Oi?

Clotilde: Você tá querendo abrir uma porta?

(Júnior faz sinal de desaprovação e volta a contar as chaves. Pouco tempo depois, olha para cima, põe a mão na cabeça e recorda que perdeu algo. Começa a procurar vagorosamente nos bolsos, sem sucesso, e continua a procurar em toda a sua veste, aumentando o ritmo da procura até chegar à conclusão de que o que procura não está mais com ele.)

Junior: Não está mais aqui... sumiu...

Clotilde: Sumiu? O que que sumiu?

Junior: (Pensativo) Antes de chegar aqui, eu estava lá, dei exatamente 390 passos. Mas, quando eu cheguei aqui... (aponta para o local próximo onde estava e continua pensativo durante alguns segundos) Não, não, não era aqui. Era aqui! (Aponta para o local exato onde estava) Era exatamente aqui! Quando eu cheguei aqui, percebi que não estava mais comigo, sumiu! (Continua desesperado, procurando)

Clotilde: Como era isso que está procurando? De que cor era?

(Júnior pensa, olha para os lados, procura e aponta para frente, certo do que está dizendo)

Junior: Era daquela cor. (Aponta) Era exatamente daquela cor. (Diz o nome da cor)

(Clotilde, com sua lupa, observa)

Clotilde: Aaah, então é verde... o que você perdeu é verde.

(Júnior, reprovando a resposta de Clotilde)

Junior: Não... não... era verde-escuro, exatamente daquela cor, verde-escuríssimo! (continua a apontar)

Clotilde: Então não é o que eu pensei.

Junior: Quando ele me entregou, eu lembro que era exatamente desse tamanho (pega a fita, mede, olha, reprova). Não, não, era desse tamanho (diminui quase pela metade o tamanho da fita e, satisfeito com a medida, diz:). Sim, era exatamente desse tamanho!

Clotilde: Não, eu tenho certeza absoluta que era desse tamanho. (Pega a tesoura e fica tentando cortar o cordão, enquanto Júnior olha incrédulo para o público e volta a olhar Clotilde)

Junior: Eu lembro que ele me entregou, eu dobrei, depois dobrei mais uma vez e coloquei no bolso, e agora não está mais aqui! Ele é um irresponsável, deixa tudo para a última hora. Ele disse que eu teria que entregar até às 9:40, e agora já são 9:39. Não vai dar tempo.

(Clotilde repete os movimentos de Júnior e olha as horas em seu braço)

Clotilde: É, então você vai chegar atrasado.

Junior: (Resmungando) Qual o sentido de aguentar... aguentar... eu fico até com dor de cabeça! (põe a mão na cabeça como se algo estivesse incomodando)

Clotilde: Peraí, bem nessa eu posso te ajudar. Eu tenho um remedinho excelente para dor de cabeça.

(Clotilde pega o remédio na bolsa e, ao entregá-lo para Júnior, “Ela” vê um remédio na mão da senhora, corre para pegá-lo, consegue girar a senhora na cadeira e foge com o remédio.)

Clotilde: PEGA ELA!

(Júnior e Ela começam a correr em volta da cadeira de Clotilde e a rodopiá-la. Em seguida, Júnior corre atrás de Ela, que foge no sentido oposto. Clotilde e Júnior se deparam com Kati, que sai de trás da porta e os surpreende. Dramaticamente, começa a discorrer sobre o tempo.)

Kati: Uns dizem que o relógio faz "tic", outros que faz "tac". Não sei ao certo qual o som proferido pelo relógio, porque ele, assim como aquilo que representa, é uma incógnita! (Gritando) Tempo!

(As varas de luzes começam a subir. Kati começa a se distanciar de costas enquanto continua a proferir dramaticamente as seguintes palavras:)

Tempo... Tempo... Tempo....

(Clotilde e Júnior descongelam e dizem à plateia:)

Clotilde: Vêm, gente... pode vir... vamos entrando.

(Clotilde, Júnior e público entram)

CENA 2: INTERNA – MEZANINO – BLACKOUT – PODCAST “TEMPO” DA TURMA - CENA GÊMEAS

(Podcast “Tempo 1”, da turma. Enquanto ele é reproduzido, o público entra para o LaCena. Olívia e Elvira encontram-se deitadas com o cabelo e um braço para o lado de fora das grades.)

Podcast “Tempo 2”

(O podcast “Tempo 2” é reproduzido. Olívia e Elvira, ainda deitadas, levantam-se lentamente, com ritmo. Elvira se levanta e se arrasta pelo corrimão, mostrando pernas, bunda, braços e cabelo.

Olívia se levanta logo em seguida. Empurra a grade com ritmo. Coloca o guarda-chuva, ainda fechado, para o lado de fora das grades. Ela abre e anda rente ao corrimão, rodando o guarda-chuva. Ela vai e volta nas mesmas ações, até se virar de frente, olhando fixamente para Elvira.

Elas andam até a terceira grade e primeira pilastra do mezanino, depois retornam às posições iniciais. Fim do podcast)

(Elvira deixa braço e pernas à vista; arranha a parede com os sapatos enquanto passa álcool nas mãos. Olívia deixa o guarda-chuva de lado; agacha; observa Elvira em suas ações.

Logo, Olívia rouba a cena para si; senta-se no chão, deixando sua perna à vista para o público. Abre a máquina de escrever e começa a datilografar, em alto e bom som, frases soltas).

Olívia: Sentido sem sentido! Insatisfação em que nos encontramos! Solução! Solidão! Interno e externo. (Pausa) Cadê meu remédio?

(Elvira rouba a cena, pegando o desodorante e passando em suas axilas e bunda. Ela diz:)

Elvira: Fragmentos! Fragmentos! Solidão em que nos encontramos! Fragmentos!

(Olívia se volta para a grade do meio; apoia mãos e rosto, observando Elvira)

(Em seguida, Elvira pressiona o spray do desodorante no ar, no sentido vertical, por 3 vezes, sendo a terceira vez mais longa para passar a cena. Diz:)

Elvira: Sem solução e sem saída!

(Olívia se arrasta pelo chão, com esforço, tentando alcançar a grade seguinte, procurando seu remédio (ênfatizar a busca do remédio). Ao chegar, ela geme de cansaço. De repente, é interrompida por Rute, que abre a porta sem bater.)

Rute: Desculpa! Licença! Aqui é lá?!

(Olívia a observa, fixamente, sem dizer nada. Elvira a responde:)

Elvira: Aqui não é lá, aqui e acolá, que fica ali, (gargalhando) mas pode ficar lá!

Rute: É que me falaram que, às vezes, a dor tá lá, e eu achei que lá é aqui.

(Clotilde e Júnior surgem, respondendo.)

Júnior: É lá, ó! (Apontando)

Clotilde: Não, é ali!

(Rute sai caminhando em direção ao corredor final e desaparece.)

Elvira abre uma caixinha com pasta e escova de dentes; tenta tirar a pasta subindo pelos corrimãos e solta o corpo nas grades, estático.

Olívia, deitada no chão, reage a todas as ações de Elvira, por meio do seu guarda-chuva, que está do lado de fora da grade; ela abre e fecha na medida em que as ações acontecem, com intensidades diferentes.

Olívia fecha, bruscamente, o guarda-chuva no momento em que Elvira solta todo o corpo na grade.

Olívia se deita com cabeça e mãos à mostra, mexendo em seus remédios. Elvira também se deita com a cabeça e mãos à mostra, pegando os seus remédios; busca por um que começa com a letra L.

Olívia esfrega uma cartela de remédio na outra e na caixinha, de forma brusca.

Elvira encontra o remédio; coloca todos que estão na caixinha em suas mãos, na tentativa de tomá-los, mas os deixa cair no público.

Nesse momento, Olívia também deixa cair todos os seus remédios e caixinha, fazendo barulho.

O desespero toma conta. Olívia começa a gritar na tentativa de que alguém pegue os remédios para ela. Elvira reage, gritando para as pessoas também.)

As vozes se misturam.

Olívia e Elvira gritam por “Homem” e “Mulher”. Ligam suas lanternas. Saem iluminando as pessoas na tentativa de vê-las.

Olívia se desespera e sai pelo corredor gritando “Mulher”. Elvira também vai em direção ao corredor.)

Elas se esbarram. TEMPO. SILÊNCIO. Se observam.

Nesse momento, um jogo de lanternas e intenções diferentes com as palavras “Homem” e “Mulher” surge.

Elvira ilumina os pés de Olívia e pergunta: "Homem?".

Olívia coloca a lanterna iluminando a cabeça de Elvira e pergunta: "Mulher?"

Elvira levanta o vestido de Olívia e afirma: "Mulher!".

Olívia ilumina o corpo de Elvira e afirma: "Homem!".

Elvira aponta a lanterna para o rosto de Olívia e afirma: "É homem!".

Elas se olham fixamente, tentando se reconhecer e vendo que são “iguais”).

Elvira: Por que você está me olhando?

(Olívia devolve a pergunta)

Olívia: Por que é que você está me olhando?

(Elas entram em um jogo com essa mesma pergunta, com diferentes tons, ritmos e nuances, até chegarem ao ápice da cena. Juntas, gritando visceralmente.)

Olívia e Elvira: POR QUE VOCÊ ESTÁ ME OLHANDO?

O silêncio toma conta. Respiração ofegante. Ao fundo, é possível ouvir Júnior.

Júnior: Qual o sentido de aguentar? (Bradando)

(Elvira e Olívia viram-se de frente para o público com a lanterna iluminando seus próprios rostos.

Elas descem a lanterna lentamente, formando “dois olhos” em direção a Júnior. Este, provocado pela ação, grita.)

Júnior: POR QUE É QUE VOCÊ TÁ ME OLHANDO?

LANTERNAS SE APAGAM. BLACKOUT.

CENA 3

(A cena se inicia com a fala de Alexa despertando Laura)

Alexa: Bom dia, Laura. Hoje é dia 12 de abril de 2060. Testar saúde mental e temperatura.

Laura, sentada em sua cadeira em frente ao alçapão, começa sua dança, cantarolando uma canção. Em seguida, Alexa alerta Laura sobre o recebimento de um novo vídeo.)

Alexa: Laura, você recebeu um novo vídeo.

(Em seguida, com curiosidade, Laura indaga a Alexa sobre a personagem Ratinho.)

Laura: Alexa, quem é Ratinho?

(Alexa responde às indagações de Laura, mecanicamente)

Alexa: De acordo com a Wikipédia, Carlos Roberto Massa, mais conhecido pela sua alcunha, Ratinho, é um apresentador, empresário e ex-político brasileiro. É também pai do político Ratinho Júnior. Foi político do final da década de 1970 até meados da década de 1990, quando foi vereador de Curitiba e deputado federal, pelo partido da reconstrução nacional.

(Laura inicia o procedimento de evacuação do sistema digestivo (Fazer cocô). Ao fazer a ação de apertar a descarga, ouvimos o som. Enquanto pede a Alexa para tocar o vídeo que recebeu. Inicia a reprodução do vídeo. Laura interage com o vídeo holográfico. Repentinamente, o alçapão é aberto com uma luz intensa vinda de dentro. Kati aparece.)

Kati: Novas pesquisas mostram que o número de usuários de redes sociais aumentou nos últimos anos. A principal justificativa para esse aumento se dá pela vontade de contatar parentes e amigos distantes. Uma das principais ferramentas utilizadas para isso é... (Kati olha para Laura e retorna o olhar à plateia) Os Hologramas!

(Kati sai do alçapão com alguma dificuldade, olha para Júnior, que está próximo em pé, e que prontamente vai auxiliá-lo a fechar o alçapão. Fecha com um grande estrondo. Victor faz gesto de silêncio com os dedos.)

Kati: Até que esse sujeitinho é gente boa, não é?

(Agradece Júnior, que se retira e volta à sua posição. Kati aperta o porco de borracha que se encontra em seu bolso e emite som, assim inicia uma interação com a plateia, na procura de quem foi o suposto responsável pelo “mal cheiro” causado pelo som emitido pelo porco. Após essa busca, Kati revela o porco chamado Lindsey ao público, ao retirá-lo do bolso. Inicia-se uma interação entre Kati, porco e plateia, onde o foco da ação está na tentativa frustrada de uma

conversa entre Kati e Lindsey, o porco de borracha. À medida que Kati interage com o porco, começa a ficar visivelmente irritado, até o ponto em que explode de vez e começa a gritar descontroladamente. Kati sai cambaleando em direção à porta direita, bate a cabeça contra a porta e cai no chão, levanta-se, começa movimentos de arrumação de suas roupas e sai pela porta. Laura vira para a plateia desnorreada com o barulho causado, saindo com sua cadeira à esquerda, esquivando-se do público.)

CENA 4 - AS MULHERES NO BUNKER

(No palco, dois bancos paralelos. Em um deles, há um espelho. No outro, uma caixa de máscaras descartáveis e um caderno de capa dura.)

Primeira Personagem: (Entra em cena somente um par de salto alto calçado, enquanto o restante do corpo permanece oculto detrás da cortina. A princípio, o par indica estar indo em direção ao fundo do palco, mas logo desiste, e são iniciadas algumas movimentações demonstrando: ansiedade, impaciência, empolgação, sensualidade e, por fim, uma dança. Em seguida, começam a sair da cortina partes do corpo: primeiro os saltos, os pés, a cabeça. A personagem está andando de quatro com as mãos dentro dos pares de saltos. Ela para ao lado do banco, calça um pé depois o outro e permanece abaixada. Pega o espelho e o coloca na frente do rosto. Enquanto Rute entra em cena, sua respiração é encenada pela primeira personagem.)

Rute: (Aparece em cena, em cima de uma escada. Pousa um dos pés no degrau, recua sorrindo, como quem desce a escada de uma piscina gelada. Pousa mais uma vez, reagindo da mesma forma. Na terceira vez, firma o primeiro passo em direção ao degrau. Ela olha para baixo, dando a impressão de que não se sabe ao certo se ela se jogará ou não.) Hoje vai ser um dia feliz! (Não se joga, vira-se de costas e vai descendo) Vai, Rute... Cante a sua canção. Não? (Desce mais alguns degraus) Então, reze. Reze a sua reza, Rute... Não? (Desce mais alguns degraus, para. Vira-se de frente, apoiando-se na escada com as pernas livres, brinca com os pés dando a impressão de um sobrevoo. Sorri. O riso, aos poucos, vira o medo da queda. Rute passa a descer com cuidado. Quando chega ao chão, suspira, profundamente aliviada. Dirige-se até o banco, em frente à PRIMEIRA PERSONAGEM, deita o banco e se senta nele, deitada. Lê um livro por um tempo, levanta o tronco, verificando se alguém a observa. Bate em si mesma uma vez com o livro, experimentando a dor. Olha mais uma vez para os lados, verificando se está segura. Bate uma segunda vez em seu rosto, dessa vez disfarçando enquanto experimenta a sensação. Parece anestesiada, demonstra insatisfação. Uma terceira vez, e agora experimenta o baque no corpo todo.)

Primeira Personagem: (Quando Rute desce da escada, ambas deitam o banco e sentam. A primeira personagem recolhe o espelho e fica se encarando, escuta os

sons realizados por Rute, levanta e vira o espelho para Rute. Quando esta vê seu reflexo no espelho, assusta-se.)

Rute: (Larga o livro, assustada. Encontra-se no reflexo do espelho. A pergunta que se segue é para o reflexo.) Você tá aí?

Primeira Personagem: (Vira o espelho para si e olha seu reflexo) Tô! Você tá aí? (Vira o espelho para Rute.)

Rute: (Parece não ter escutado a resposta, insiste) Você tá aí?

Primeira Personagem: (Encara seu reflexo no espelho, desta vez identificando o restante do corpo.) Sim! Você tá aí?

Rute: (Ainda ignorando a resposta, insiste com mais ênfase, procurando seu reflexo mais uma vez) Não, você tá aí?

Primeira Personagem: Tô! Você está aí? (Vira o espelho para Rute, ajustando o ângulo para que ela se veja)

Rute: (Procurando o ângulo exato do seu reflexo, levantando-se do chão) Não... Eu... Espera... (Levanta o banco, começa a encontrar, se perde) ... acho que... (Encontra finalmente) Eu tô! Tô sim! (Agora para a outra personagem) E você?

Primeira Personagem: Tá? Eu tô!

Rute: (Em frente à outra personagem, senta-se no banco, olhando para ela) Você vai? Você nunca vai!

Primeira Personagem: (Demonstrando desconforto) Você tem aquele remédio?

Rute: (Pensa por um momento, tentando buscar na memória. Acha sua caixinha de remédio, responde com firmeza) Tomo!

Primeira Personagem: Então eu vou!

Rute: (Animada) Então vamos!

Primeira Personagem: (Pega o espelho, tira um batom do bolso e passa por cima da máscara, fazendo o contorno de sua boca. Ajeita-se, coloca o espelho em cima do banco e vira para o público. Vira para Rute e responde à sua indagação com um gesto afirmativo de cabeça. Ela se vira e caminha com segurança até o fundo da cena, no momento de cruzar a linha, para imediatamente e dá meia-volta, até chegar ao banco.)

Rute: (Se arrumando para sair, lê as instruções na caixa de máscaras descartáveis, coloca em todos os lugares do corpo: cotovelo, cabeça, pescoço, pernas, queixo,

exceto em sua boca. Quando a PRIMEIRA PERSONAGEM termina, acompanha no mesmo passo até chegar ao fundo, onde se desequilibra.)

Primeira Personagem: (Ela dá duas voltas conversando consigo mesma. Quando Rute retorna e senta no banco, de frente para o público, iniciando movimentos bilaterais com os pés.)

Rute: (Volta do seu desequilíbrio, percebendo que a companheira não foi. Volta-se para ela, olhando de longe, decepcionada. Vai até o banco, sentam-se lado a lado, olhando para o horizonte, enquanto repetem movimentos bilaterais que começam devagar e timidamente.)

Primeira Personagem: A gente fica adiando.

Rute: (Tenta prestar atenção à PRIMEIRA PERSONAGEM e, mesmo assim, responde um tanto dispersa) É... (Faz uma pausa, procurando algo no cenário, entre a plateia. Parece ter encontrado algo) A gente só conhece os lugares quando sente a dor... (Sorri, satisfeita).

Primeira Personagem: É. Deixando para depois.

Rute: (Perdida em seus pensamentos, responde ainda dispersa) É... (Parece se lembrar de algo, os movimentos começam a ficar mais firmes) O sentido da dor... É fazer a gente reconhecer os lugares... (mais uma vez se anima. Este estado de animação vai crescendo aos poucos ao longo da cena).

Primeira Personagem: Com medo...

Rute: (Começa desanimada, logo se lembra de algo novamente. Animada, movimenta-se, desequilibrando-se do banco). Então quer dizer, se eu for em uma praia e pisar em uma concha, aí eu vou saber que estou na praia!

Primeira Personagem: ...De fazer.

Rute: (Ainda mais animada) E então, se eu ouvir uma bomba caindo perto da minha casa, saberei com toda certeza que estou em uma guerra que ninguém no mundo liga!

Primeira Personagem: ...Cedo demais...

Rute: (Eufórica) E se eu tropeçar e cair em cima de um arame farpado, vou saber que estou em propriedade privada!

Primeira Personagem: E lá se vai o dia...

Rute: Isso é muito instrutivo!

Primeira Personagem: Para sempre...

Rute: ... Para sempre?

Primeira Personagem: Sem que a gente tenha feito. Nem sequer começado...

(Ambas se viram uma para a outra, concordando. Levantam-se e começam a dar voltas em torno de suas cadeiras: dois passos, viram o pescoço indicando a próxima direção e avançam dois passos em lados opostos.)

PP: É claro que eu escuto vozes, gritos!

Rute: Mas estão na minha cabeça, com certeza!

PP: Será possível que... não, não, minha cabeça está sempre cheia de gritos.

Rute: Com certeza!

(Trocaram de lugar, repetindo a mesma marcação)

PP: Gritos fracos e confusos. Eles vêm, depois vão! Ao sabor do vento.

Rute: É?

(Ambas se viram uma para a outra, se olham)

PP: Isso é o que eu acho maravilhoso. Ah, sim, grandes bênçãos, grandes bênçãos.

(As duas personagens olham a palma de suas mãos, viram, olham as costas das mãos, reconhecendo-se. Olham uma para a outra, estendem o braço, tocam a ponta dos dedos, assustam-se com o toque, esquivando-se e negando o contato. Olham-se de novo, desconfortáveis. Rute começa a reparar nos sapatos de PP, ela ri. PP não entende o olhar de Rute, começa rindo um pouco confusa e, aos poucos, tem medo. Rute se agacha, olhando os sapatos de perto enquanto gargalha. Rute bate a mão no chão com força, como quem vai bater no sapato, enquanto PP dá passos para trás, tentando se esquivar, no mesmo ritmo. Rute continua até que PP quase sai de cena. Nesta marcação, PP tira os sapatos e sai de cena.)

RUTE: (Colocando os sapatos de PP nas mãos, da mesma forma como ela entrou em cena, eufórica) Sim... Sim, sim! Hoje vai ser um dia feliz! (Rute sai de cena agachada, com sapatos de PP).

CENA 5

(Laura entra em cena, ao sair da coxia, cantarolando e desvencilhando-se do público até que consegue chegar ao centro do palco. Segue cantarolando "When you wish upon a star", posiciona-se em frente ao alçapão. Repentinamente, Elvira abre o alçapão e pergunta a Laura:)

Elvira: Você está aí? (a Laura, iluminando-a com sua lanterna)

Laura: Alexa, eu tô aqui?

(Elvira fecha o alçapão. Kati entra em cena repentinamente com o porco Lindsey em mãos.)

Laura: Você está aqui? (a Kati, que responde imediatamente)

Kati: Qual é o sentido? (a Laura)

Laura: Alexa, o que é sentido?

Alexa: Os sentidos humanos são cinco: Olfato, Paladar, Visão, Audição e Tato. O Olfato permite aos humanos perceber odores com o nariz. O Paladar, juntamente com o olfato, garante a percepção do sabor e textura dos alimentos usando a língua. A Visão é captada pelos nossos olhos, onde há a presença de fotorreceptores capazes de responder a estímulos luminosos. As ondas sonoras são captadas pelos mecanorreceptores dos ouvidos, proporcionando o sentido da Audição. O Tato é responsável por perceber as vibrações, captar a pressão, além de perceber a dor e as diferenças de temperatura, e está espalhado por toda a pele.

(À medida que Alexa explica cada um dos sentidos, Laura e Kati realizam ações, ilustrando o que Alexa descreve. A cena termina com a tentativa de Kati tocar Laura, no mesmo instante em que Alexa termina sua explanação acerca do Tato. Laura bate na mão de Kati, dizendo o seguinte:)

Laura: Mantenha o distanciamento social!

(Kati reage perplexo, fazendo o uso do porco para representar essa condição. Laura, eufórica, pergunta a Alexa o que fazer quando alguém invade seu banheiro. Alexa, mecanicamente, responde.)

Alexa: Use as tampas das maçanetas das portas do banheiro, fechaduras nos banheiros ou mantenha as portas dos banheiros fechadas, e torne uma regra familiar que as crianças só entrem no banheiro com um adulto.

(Laura, perplexa com a resposta, levanta de sua cadeira, convida Kati para sentar em seu lugar. Inicialmente, Kati hesita, porém acaba cedendo e senta. Laura coloca seus óculos VR em Kati e parte em disparada para as portas do fundo do palco e grita desesperadamente:)

Laura: É o fim do mundo!

(Alvoroço. Todos os personagens correm gritando: "É o fim do mundo!", em sua perspectiva, até que finalmente se posicionam no espaço e congelam.)

CENA 6

(“Ela” encontra remédios no formato de amarelinha e se equilibra para pegá-los, na ponta dos pés, de costas, rodopia, até que junta todos os remédios na saia. Roda como em um redemoinho, jogando os remédios, até que fica tonta e para. Agrupa os remédios jogados e coloca-os na bolsa, enquanto canta “Eu hoje tive um pesadelo e levantei atento, a tempo, eu acordei com medo e procurei no escuro alguém com seu carinho, e lembrei de um tempo...”, sai andando e cantando. Os outros personagens começam a jogar remédios e a cantar juntos.)

FIM

APÊNDICE C

ENTREVISTA PROCESSO DE MONTAGEM DO ESPETÁCULO ABSURDO ISOLADO

A transcrição a seguir refere-se à entrevista realizada em 08 de outubro de 2025. Este diálogo foi utilizado como ferramenta de coleta de dados e memorização guiada, onde o orientador, Prof. Dr. Alexandre Silva Nunes, conduziu o pesquisador a revisitar as escolhas estéticas, as crises e as soluções encontradas durante os dois semestres de montagem. O conteúdo bruto desta conversa serviu de base para a estruturação dos capítulos analíticos desta dissertação.

E - Entrevistador (Professor orientador Alexandre Silva Nunes)

I - Investigador (Discente Thiago Harley dos Santos)

E: Tá bom, vamos começar, e aí a gente pode pensar num roteiro, e o que você não souber responder aqui, você pesquisa e vai dando forma, né? Aumentando esse material, né? Mas, assim, eu acho que a questão principal de cara, assim, é como foi esse processo de montagem do espetáculo, né? Ele durou um ano, é isso.

I: Foi os dois semestres. Dois semestres. Quem estava na condução era a Maria Ângela e a Natácia.

E: As duas eram diretoras ou uma delas era diretora e a outra era assistente? Como é que se deu essa divisão de trabalho entre elas?

I: A Maria Ângela foi a diretora e a Natácia a direção de arte.

E: Ah, tá. Então a Maria Ângela fez a direção de cena e a Natássia fez a direção de arte. Mas, assim, é claro que às vezes sempre acaba intervindo, porque quando dois professores estão dando um componente curricular, né? Mas era esse o foco de cada uma, né? Posso retornar a ligação? Pode dar um volta rapidinho, só para ver Desculpa. Bom, a gente estava falando sobre a questão da direção, direção de arte, né? E aí teve essa contaminação em alguns momentos entre a direção de arte e a direção. A Maria Ângela com a Natácia, né? Então, tinha essa definição, mas ao mesmo tempo tinha essa contaminação, né?

I: Sim.

E: E aí vocês, desde o começo, ficaram como atuantes, né?

Atrizes, atores, no processo de direção?

I: Não só atrizes e atores, mas também trabalhávamos nesse campo da direção. Junto com a professora, executávamos algumas ideias, não de forma direta, mas também...

Se viesse da direção de arte, também foi feito por todos nós, então...

E: Ah, tá, então vocês colaboravam não só com a criação das cenas, mas também com a criação do ponto de vista da direção de arte, certo?

Então era um processo colaborativo, acho que dá para colocar assim, um processo colaborativo não só na dimensão da encenação, mas na dimensão também da direção de arte.

I: Sim. Certo.

E: A criação de cenário, de maquiagem. Isso é importante de ser descrito, entende? Nesse processo todo. Tá. E aí, como é que vocês trabalharam no primeiro semestre, por exemplo? No primeiro semestre ainda era no ensino remoto.

Vamos fazer o seguinte, vamos ser um pouco mais lento. Como é que vocês definiram essa temática?

Teve algum texto de referência? Estudaram algum texto no início do processo? Ou já chegaram e já resolveram fazer isso aí, Absurdo Isolado?

I: Claro que não, mas... Então, a escolha do Teatro do Absurdo surgiu posteriormente, não foi nesse primeiro momento.

E: O primeiro momento foi como?

I: Foi alguns exercícios iniciais de improvisação, algumas coisas relacionadas à tecnologia,

Enfim, as plataformas poderiam oferecer para que nós pudéssemos construir essa montagem. E a partir dessas experimentações que posteriormente veio a ideia do teatro absurdo, justamente por ter a ligação daquele momento que vivíamos com a pandemia. O momento parecia realmente irreal, absurdo.

E: Foi a partir da sugestão de alguém? Alguém vocalizou essa ideia inicialmente?

I: Não, acho que foi algo em comum a todos.

E: Mas quem vocalizou primeiro?

I: Eu não vou saber falar agora no momento, mas eu acho que é possível descobrir. Mas eu tenho essa impressão, que por todo mundo estar na pandemia...

E: Mas alguém tem que ter vocalizado, talvez, primeiro. Eu estava só tentando identificar isso. Quem, de repente, teve a capacidade de sintetizar aquilo que, de certo modo, o grupo estava pensando.

Para trazer isso aí. Isso aí foi mais ou menos depois de um mês de trabalho?

I: Por volta disso.

E: Tá. Então aí depois teve mais de três meses. Vocês fizeram como?

I: E o processo se deu através de algumas coisas, através de aulas assíncronas, onde essas atividades eram apresentadas para...

para nós e desenvolvemos essas atividades em casa e quando havia a aula online...

E: Qual era a média de aulas online? Por semana, por mês?

I: Por semana, duas por semana.

E: Há duas aulas online por semana. Assim, online.

As síncronas, como você falava, né? As síncronas, né?

I: É síncrona, era duas por semana. E a síncrona, geralmente, era uma por mês ou duas.

E: Ah, tá.

Então, tinha uma por semana ou uma por mês a síncrona?

I: Assíncrona, isso. Uma por mês.

E: Uma por mês, tá? Certo.

E como era o encontro síncrono? O encontro síncrono? Normalmente, eu quero descrever alguns.

Você tem anotação de algum encontro síncrono?

I: Tenho, tenho. Tenho anotação de tudo. E tenho até... Eu tenho até os arquivos gravados também.

E: Isso era para ser parte da sua dissertação

Entende? Ou anexo ou parte

É isso que eu senti falta.

I: Entendi.

E: Aí tem as gravações também. Tem as gravações. Ah, você tem todas as gravações.

I: Se não todas, quase todas.

E: Não, isso também precisa ser anexo.

A gente precisa discutir isso aí tudinho. Porque aí se você tem isso, essas anotações, eu tô fazendo as perguntas aqui, o que vai enriquecer, né? Mas aí você me responderia olhando e falando das suas anotações. O ideal é que você estivesse com elas aqui agora pra poder a gente ir transformando isso num texto.

I: Entendi.

E: Está sendo um texto verbal. Mas você lembra de algum encontro online? Um dos primeiros, depois que definiu o absurdo isolado?

I: Sim. Um deles foi a análise de imagens. Foi solicitado que cada estudante trouxesse algumas imagens que remetesse...
à estética do Teatro do Absurdo e ao trazer aquelas imagens foi possível a construção de alguma cena de forma improvisada e a partir daquilo foi desenvolvido os personagens, o roteiro, o texto.

E: E você trouxe que imagem? Você levou que imagem?

I: As minhas imagens eram uma vela, uma vela e também tinha...

E: É uma imagem que você pegou na internet?

I: Não, não, é uma vela que estava acesa em casa e eu tirei a fotografia dela.

E: Ah, você tirou a fotografia de uma vela.

I: Isso, e também não só imagens, sons também do que a gente...
pensava que iria contribuir para essa construção.

E: Qual era a sua ideia sobre essa vela? A vela tinha relação com o claro e o escuro, mas na questão da relação do yin e yang, que tem esse equilíbrio.

I: Mas então não tinha relação com a ideia de absurdo?

E: Tinha relação com a ideia de você se manter equilibrado naquela situação?

I: Tinha um pouco disso, mas também o que eu queria trazer, ou que posteriormente acabou culminando, foi na montagem do meu personagem com a personagem da Amanda, que era uma versão de Willie e Winnie, de Dias Felizes.

E esse equilíbrio que eu procurei naquele primeiro momento acabou se tornando um rompimento entre esses dois personagens.

E: Certo. E qual foi a outra imagem que você trouxe?

I: Sons. Foram sons de impressora, o barulho da impressora imprimindo.

E: Ah, então não era só imagem.

I: Não. E também uma fotografia da terra. Eu ia falar sobre cada uma. Por que e o que era. Eu fui no quintal e fiz essa fotografia da terra, lá do fundo do quintal. E aquilo, para mim, trazia...

a visualidade de poder renascer a partir do que estava acontecendo. E isso na cena acabou sendo colocado de forma que o meu personagem, o Willie, devido ao absurdo, ele acabava comendo terra.

Isso tinha esse significado dele estar dentro daquela relação com a Winnie, mas como nenhum nem outro tinha esse desejo de sair da relação, estavam ali constantemente e uma dessas saídas que eu trouxe com essas imagens era ele comer terra.

E: Tá, mas nesse momento não existia Winnie e Winnie, né?

Você simplesmente trouxe a imagem da Terra não pensando em Winnie Willey. Você trouxe a imagem da Terra conforme essas coisas que você falou, né? E depois é que surgiu, então, a ideia de usar isso na lógica de Winnie Willey, que estão enterrados até o pescoço. Então foi a imagem que levou a Winnie Willey e não o Winnie Willey que levou até a imagem. Isso é importante ficar claro e é por isso que estou retomando, porque a ideia de processo dá essa dimensão, né?

Quando pensando de trás para frente, ou fora de tempo, a gente perde justamente os disparadores, as coisas que vão fazendo com que algo que é aleatório, ou aparentemente seja aleatório, chegue em um determinado lugar. E aí a outra, você trouxe o som da impressora. Qual era a ideia do som da impressora? Os ruídos que... Por que você trouxe ele?

I: Eram sons que estavam próximos a mim naquele momento da pandemia. E aí eu trouxe ele pensando nas relações do que aquele som poderia causar. Se era um incômodo, se era uma inquietação.

por causa desse som meio que estático e aí mais adiante isso foi levado por parte dos podcasts que futuramente viraram a parte das cenas.

E: Certo. Tá. E quais foram as outras imagens que surgiram?

Então, beleza, Thiago. Quais foram as outras imagens que o pessoal apresentou? Você lembra? De algumas?

I: Acho que Amanda trouxe uma imagem de uma TV antiga, de uma... Caixa de música, caixinha de música. Agora, dos outros estudantes eu não lembro, mas eu tenho.

E: Ah, você tem? Você pode escrever, acho que é importante. Só para ter esse computo geral, assim, que foi apresentado e tudo mais. Houve outras atividades desse tipo, trazer imagem? Como foi a colheita de material para ir construindo?

I: Teve outras atividades através de improvisações de cenas individuais e aí depois elas foram sendo costuradas, sendo desenvolvidas.

E: Agora... Como é que as cenas eram criadas? Vocês em casa sozinhos faziam uma espécie de monólogo ou vestidos sem...

Ou cenas sem texto? Como é que era?

No primeiro momento foi cenas sem texto, né? Improvisação ao vivo, online. E aí depois teve essa parte de... Quando eu já estava mais desenvolvido, né?

I: A criação da cena sozinha, que era apresentada em vídeo. E aí depois... Eu acho que eu lembro de um exercício que a gente gravava como estávamos nos sentindo naquele momento e aí aquilo passou a contribuir para a construção do texto e dos personagens de cada um.

E: E a cena que vocês improvisavam inicialmente sem o texto?

Era vocês de frente a uma câmera, ou vocês saíam com a câmera filmando outras coisas, quintal, e vocês sempre apareciam, o corpo de vocês sempre aparecia, ou era uma coisa que às vezes escambava para uma espécie de videoarte?

I: No início era sentado e em frente à câmera, porque, como também era online, às vezes...

Tinha essa dificuldade da câmera que está conectada ao PC de sair, mas aí posteriormente isso foi mudando. E aí teve alguns estudantes que fizeram dessa forma, onde o corpo todo aparecia, onde tinha interação na árvore, no quintal.

E: Você fez isso não? Sim.

I: E acho que inclusive é uma das fotografias que está no... Na dissertação, que eu estou no quintal, já caracterizado.

E: Como foi a sua primeira experiência? Você de frente à câmera, você fez o quê?

I: Foi uma improvisação... Foi uma improvisação em conjunto, numa aula online. E, se eu me lembro bem, foi eu e a Arícia.

E aí nós fizemos o encontro de duas pessoas que não se falava há muito tempo.

E: Então teve texto? Teve essas falas, mas eram improvisadas. Tá, sim, mas teve texto?

I: Sim. Quer dizer isso?

E: E aí depois como é que foi desenvolvendo? Como é que você chegou nesse personagem?

I: Então, através desse desenvolvimento dessas imagens, posteriormente as professoras trouxeram...

vários textos de Beckett, depois que a gente já tinha definido que era o Teatro do Absurdo. E a minha dupla, eu e a Amanda, nós escolhemos Dias Felizes justamente pelo que a gente estava construindo.

E: Então, quando é que surgiu essa dupla, você e a Amanda? Porque agora pouco você falou que você fez a primeira improvisação com a Alicia. Isso.

I: No primeiro momento foi em improvisações aleatórias e aí já lá no final do semestre... Do primeiro semestre. Do primeiro semestre foi quando já estava desenvolvendo esses personagens. E aí eu acabei contracenando com a Amanda e isso se deu naquele vídeo que foi apresentado no Fuga.

E: Então foi no final do primeiro semestre que mudou assim, afunilou o processo criativo para a ideia de que cada um escolhesse uma parceira, um parceiro, para poder passar a desenvolver as atividades agora em duplas e não mais do individual para o coletivo.

I: Isso, mas só que houve alguns alunos que optaram por desenvolver esse trabalho individual.

E: E aí eles acabaram fazendo essa cena individualmente.

Mas era sempre do individual na relação com o coletivo e da dupla na relação com o coletivo.

I: Isso. Certo.

E: Então, a partir da dupla já formada, foi que vocês, estudando os fragmentos de texto que tinham sido levados, decidiram, você e a Amanda, decidiram pela escolha do Beckett Winnie Winnie.

I: Isso, dessa cena. Dias felizes

E: Como é que vocês começaram a montagem desse fragmento de Dias Felizes?

I: Nós voltamos nas imagens que cada um tinha trazido.

E: Isso foi em escolha de vocês ou foi uma orientação?

I: Em escolha. E aí, através dessas imagens, nós investigamos as sensações que aquilo trazia.

Nós também analisamos, através desses elementos, as cores que nos traziam aquelas sensações, os sons que nos traziam aquelas sensações, e aí com isso também foi possível desenvolver aquele figurino primário, que foi desse primeiro momento, para que pudesse caracterizar cada um dos personagens.

E: Certo. Então vamos por partes aqui. Vocês fizeram esse estudo, né? Voltando às imagens. E dos estudos das imagens, vocês trabalharam também leitura dramática do texto. E a partir dessa... Vocês fizeram uma adaptação, selecionaram um trecho específico. Como é que ficou essa questão do texto?

I: A gente selecionou alguns trechos bem específicos.

E: Aí retiraram esses trechos do texto completo e digitaram ele no Word, por exemplo?

I: Isso. Porque uma cena completa ia dar muito tempo no vídeo. Então a gente pegou especificamente o que mais aproximava com a nossa investigação e foi desse modo que a gente chegou à conclusão daquela cena.

E: E a partir daí vocês foram também compondo a questão do figurino e da maquiagem. Sob a orientação da Natácia.

I: Sim.

E: E como é que isso encaixou no contexto coletivo? Vocês traziam para o encontro online, cada um ia demonstrando. E quem foi que fez a costura dramatúrgica?

I: Foram os próprios estudantes que fizeram, com a orientação das professoras.

E: Mas como vocês fizeram essa costura dramatúrgica? Os próprios estudantes como? Porque alguém tem que ir com a mão e ir colocando num arquivo só. Quem colocou num arquivo só? Foi a... Depois que toda a cena...

I: Estava tudo pronto e quando a gente foi editar, os que ficaram responsáveis por fazer essa costura do vídeo, a edição do vídeo, foi a Mariana e eu.

E: Tá. Mas vocês, antes do vídeo, fizeram a costura do texto escrito, ou não? Sim. Quem fez a costura do texto escrito? Quem colocou no doc? Foram os professores. Tá, certo. Mariangela ou Natássia?

I: As duas.

E: Provavelmente foi uma, mas você não sabe qual das duas. Essa costura no arquivo.doc foi feita antes da edição do vídeo, correto?

I: Certo,

E: Ok. Pra isso ficar claro, tá?

Porque poderia ser o contrário, mas não, isso aqui surgiu antes. E quando isso foi sendo colocado, costurado no arquivo .doc, isso foi feito a partir do que vocês estavam definindo, de qual cena vinha antes, vocês estavam ensaiando online, como é que foi isso?

I: A gente estava ensaiando online e através de algumas opiniões de cada um, Foi sendo discutida onde o que poderia ser possível encaixar. A ordem, né?

E: Aham. Certo. Bom. E aí nasceu, então, digamos, a dramaturgia da cena, né?

I: Isso já estávamos no segundo semestre, então

E: É, no início do segundo semestre. Essa postura do arquivo .doc já era segundo semestre?

I: É.

E: Tá.No primeiro vocês fecharam com as cenas individuais, mas ainda sem uma relação entre elas, uma ordem, etc. Isso foi logo no início do segundo?

I: Foi.

E: E aí foi definindo o doc, foram lá colocando isso. O espetáculo enquanto audiovisual, ele surgiu online e depois gravado ou foi o contrário? Ele surgiu primeiro gravado e depois vocês foram assistindo e discutindo.

I: Ele surgiu gravado através desses exercícios, dessas gravações que a gente fazia online. E aí, posteriormente, se transformou nesse espetáculo online. Juntou-se e editou-se.

E: Na hora de gravar, para fazer a edição, vocês gravaram em casa? Sabe cada grupo separado?

I: Sim, cada um separado.

E: Não foi uma gravação de uma coisa online. Junto, não. Isso também demarca uma estética, uma poética que se seguiu. Poderia seguir a poética do como fazer online, ao vivo, depois trabalhar em cima disso. Mas não, vocês fizeram... Cada grupo fez a gravação do seu... E depois isso foi sendo editado conjuntamente.

Tá, e aí depois então foi essa gravação. Daí pro final, o que é que isso foi feito mais?

I: No segundo semestre foi os encontros presenciais e aí a gente se encontrava na cena e foi desenvolvido.

E: Ah, então no segundo semestre já temos os presenciais. Foi bem... Porque já era o retorno da pandemia, né?Então vocês passaram a ter três ensaios por semana presencial ou menos?

I: Se eu não me engano, acho que eram dois.

E: Eram dois, certo. E aí me diz uma coisa. O resultado dele, que você me falou, que era audiovisual, ele foi feito somente para basear a apresentação. presencial ou ele foi feito para ser um objeto artístico em si?

I: Através desse audiovisual que a gente desenvolveu, ele se expandiu e tornou-se outra coisa, não um outro processo artístico, que é claro que existe essa aproximação, mas...

O processo culminou em algo distinto, né? Não 100% igual ao que foi feito em vídeo. Quando ficou pronto o vídeo? No final do primeiro semestre.

E: Ah, então no final do primeiro semestre ficou pronto o vídeo. Que você disse agora há pouco que tinha sido no início do segundo. É tipo, no final pro início, foi. Tá.

Mas ele ficou pronto? Pronto, pronto para ser apresentado no Fuga, que foi no final do semestre. Do primeiro? Do segundo?

I: Do primeiro.

E: Tá. Então a gente fez o Fuga naquele ano no primeiro semestre? Não, é porque... Ah, o primeiro semestre estava sendo no final do ano. Ah, tá. Certo. Então vocês apresentaram o espetáculo em formato de vídeo no final do primeiro semestre. Isso. Em dezembro, é isso?

I: Acho que dezembro ou novembro, alguma coisa assim, mas eu tenho.

E: Aí quando continuou no ano seguinte, foi 2023, é isso?

I: É.

E: E aí vocês já começaram tipo em março de 2023. E aí começou a fazer os encontros presenciais e o objetivo era transportar aquilo para uma experiência ao vivo. Como é que vocês fizeram isso? Vocês começaram a seguir... estava lá no vídeo, vocês começaram a reconstruir tudo de novo?

I: Imagino que não foi reconstruído, mas aquilo que nós tínhamos no vídeo foi desenvolvido e expandido para que pudesse apresentar de uma forma presencial, não mais em uma live.

E: E aí foi nesse sentido que acabou, apesar de ser o mesmo objeto, acabou sendo um resultado um pouco diferente.

I: Certo.

E: Porque você filmou em casa. Isso. E lá você estava num teatro. Então muda tudo. Como é que foi essa questão da espacialidade na cena de vocês? Vocês fizeram a cena onde?

I: Foi apresentado no La cena.

E: A cena foi no La cena. Mas aonde no Lacena você desenvolveu a sua cena de Winnie Winnie com a Amanda?

I: E aí que tá, por exemplo, o que nós tínhamos desenvolvido para o vídeo, por exemplo, comigo e com a Amanda, acabou que isso nem foi para o espetáculo presencial. Eu acabei fazendo uma cena...

Com a Mariana, ela foi feita no saguão de entrada do La cena e acabou tendo essa perspectiva diferente. Mesmo que, por exemplo, o meu personagem não era o Willie em si, mas tinha conexões com...

com o que esse personagem trouxe no vídeo do primeiro semestre.

E: Por que vocês não fizeram o Intuito conforme estava no vídeo? A Amanda continua no processo?

I: Continuou também, mas aí a cena dela foi com a outra pessoa e desenvolveu uma outra cena. A cena dela foi chamada As Mulheres no Bunker, que foi ela e a Arícia. ainda continuou tendo essas características de Winnie, mas com essa expansão da personagem não era mais a Winnie, era uma outra personagem. Acho que com a pesquisa e com...

O intuito de trazer a relação de como a pandemia nos influenciou, acho que isso se expandiu de uma forma que esses personagens ficaram... maiores, eu acho que se aproximaram mais do que cada aluno ator viveu nesse período. Então, o Willie virou júnior, a Winnie da Amanda virou a... não vou lembrar agora o personagem.

Tem, tem o nome da personagem.

E: Mas nesse caso, não é que eles se ampliaram, eles mudaram, né? Porque ampliar seria a mesma cena, você e a Amanda, com o Winnie e o Willie, expandindo aquilo. Se você passou a fazer uma outra cena com outra pessoa e ela passou a fazer uma outra cena com outra pessoa, houve uma mudança, né? Na qual se transportou uma experiência anterior, mas o texto foi outro.

I: Isso que eu estava tentando processar, apesar de ter a essência daquele primeiro momento, se transformou em outra coisa.

E: Então a gente tem dois espetáculos, praticamente. A gente só pode afirmar das duas uma. Estou falando de fora, inclusive. Ou tem dois espetáculos, na verdade, duas experiências. Um espetáculo a partir do desenvolvimento na rede, audiovisual, e um outro presencial.

que mudou totalmente, pelo jeito. E aí, a outra forma de encarar é dizendo que isso foi um work in progress com duas paradas. Uma parada no final do primeiro

semestre, em audiovisual, e outra parada em outro momento, com um formato bastante diferente, pelo jeito. Foi só isso que mudou ou mudou tudo?

I: Acho que algumas cenas continuaram, algumas... O que continuou? Que cenas continuaram?

E: Desculpa, foi gravada a apresentação ao vivo?

I: Acho que eu tenho ao vivo, não tenho certeza.

E: Tá, porque ela é importante.

Você mostrou o link da gravação online.

Está faltando a gravação ao vivo para poder a gente fazer e fazer justamente esse estudo. Isso você não fez.

Você teria que discutir, fazer até uma análise, olhar o que há de semelhante e o que há de diferente entre as duas.

E aí você pode trabalhar isso, discutindo isso à luz do que o Renato Cohen chama de work in progress. No livro dele, o work in progress na cena contemporânea, conhece? Pronto. Ou você trabalha com isso como dois resultados de um mesmo processo. Mas é importante você estar... Analisando. Analisando comparativamente até. E vai ser importante você deixar um link da gravação.

Independente do julgamento crítico e estético sobre o resultado, porque a gente está aqui discutindo uma outra coisa, né? A gente está aqui fazendo um escrutínio, até porque o material audiovisual a gente pode discutir, enquanto o material audiovisual, sim, porque ele foi feito nesse formato. Mas a apresentação ao vivo gravada, ela é uma experiência ao vivo, né? Que não é impossível de ser transportada para o gravado. Então também há essa dimensão, que eu acho que é importante você relatar isso também lá.

Mas isso não ficou claro, por exemplo, no texto inteiro que você falava sempre era o mesmo processo, só que na verdade não é a mesma coisa, são duas coisas que tem cenas diferentes, ou é um work in progress que teve muitas mudanças entre a primeira e a segunda apresentação, muitas.

I: Eu acredito que seja um work in progress.

E: Pronto, pode discutir a luz desse conceito, work in progress, e aí você vai analisando todas as mudanças.

Isso é importante estar colocado lá. Você percebe como isso vai expandindo, vai crescendo? E o tempo curto que você tem? A primeira sugestão é você transcrever essa entrevista e ela pode ser usada, né? E ela pode se constituir anexo também, enquanto tal. Mas ela pode ser usada até pra poder orientar na síntese, entende? Desse capítulo.

I: Sim.

E: nisso que está se chamando de desmontagem. Porque a gente agora está justamente desmontando. A gente não estava desmontando do ponto de vista prático, como normalmente o pessoal da desmontagem gosta de fazer. E talvez fosse importante também essa dimensão. Mas aí a gente teria que ter a dimensão da sua prática no seu quarto, na sua sala, na sua casa, e a dimensão do que foram os ensaios presenciais aqui. Como é que foram os ensaios presenciais aí?

I: No início, porque a gente estava voltando da pandemia, acho que tinha um pouco de resistência de todos os estudantes em relação ao espaço, em relação, mas isso foi superado rapidamente.

E: O espaço que o pessoal com medo de ficar próximo um do outro?

I: Também, e sobre como utilizar o corpo no espaço, porque estava bem engessado naquilo. E aí, posteriormente, começou a desenvolver essas cenas, onde a gente usou o próprio LaCena como...Parte da cenografia do espetáculo, usando as escadas, o balcão, as varas de luzes.

E: Como é que era um dia de trabalho? Chegava lá, fazia trabalho de corpo ou não? Sim, aquecimento, trabalho de corpo. Aquecimento, como era o aquecimento, guiado por quem?

I: Dependendo do dia, talvez uma das duas.
professoras, e aí esse aquecimento era bem físico, para que pudesse ativar o corpo.

E: Como é que era o bem físico? Energético? Isso. Energético? E vai se espreguiçando, acelerando?

I: Isso, e depois correr e perceber esse espaço, e aí depois desse aquecimento... a gente passava para alguns exercícios de improvisação e também o texto, e aí começavam os ensaios em si.

E: Certo.

E quando não era nem a Maria Ângela, nem a Natália, quem conduziam essa preparação corporal inicial, quem era?

I: Às vezes, acontecia de cada...
estudante ir para o seu próprio espaço e fazer esse aquecimento individual. Também tinha isso em alguns momentos.

E: Cada um fazendo por conta própria? Ou existia a possibilidade de um conduzir todo mundo e depois o outro conduzir todo mundo? Era uma coisa assim? Ou era cada um por si?

I: Teve momentos cada um por si, teve outros momentos que alguém conduzia.

E: Certo. E aí quando ia para o ensaio, como é que era?

I: Quando já tinha essa costura, já tinha esse texto.

E: Que texto? O texto novo ou o texto antigo? O novo. Então a gente tem todo um processo de discussão agora. Vocês chegaram em algum momento... a ensaiar exatamente aquilo que estava no vídeo?

I: Não, mas a gente assistiu o vídeo em conjunto presencialmente para que pudéssemos...

E: Mas não chegou a tentar ensaiar aquilo, não?

I: Não. E como é que foi dependendo desse novo texto? Foi através da análise desses podcasts que a gente já tinha feito.

E: E... Que podcast nesse que eu não sei ainda? Você não falou deles ainda.

I: No... Na dissertação eu falo bem rapidinho que foi... Textos que nós fizemos, gravamos no final do semestre, ainda não estava presencial.

E: Mas não entrou no vídeo.

I: Não, ele entrou no teatro, no presencial.

E: Então esses podcasts foram feitos no meio, mas no final do primeiro semestre? Isso, no final do primeiro semestre. Com que finalidade?

I: No primeiro momento era para que pudesse desenvolver esses personagens, mas aí acabou culminando que esses podcasts... Assim, nós usamos o nome de podcast, mas eram gravações.

E: Gravações de quê? De... Personagem falando?

I: Não, num primeiro momento era o que cada ator pesquisador trazia em relação a esses sentimentos da pandemia e aí isso foi se transformando no que seriam as falas dos personagens.

E aí também foi usado esses áudios no espetáculo presencial.

E: Tá, mas essas falas dos personagens não foram no vídeo?

I: Não, mas tiveram origem de lá, mas não foram.

E: Mas para que foi feito então se não ia ser usado no vídeo?

I: Eu imagino que porque fazia parte da construção do trabalho, porque...

E: Como subtexto do personagem? Isso. Como é que era o seu podcast? Foi só um para cada um? Ou foi mais de um? Acho que foi mais de um para cada um.

I: E fala de todos os seus podcasts. O meu, um que eu consigo lembrar agora, ele falava sobre não...não está satisfeito com a situação. Um resumo bem resumido. E aí isso acabou sendo desenvolvido no meu personagem no segundo semestre, quando ele não concorda com a personagem do Otair. quando eles estão discutindo aquela coisa de relação de gênero. Mas teve outras coisas dentro do meu podcast que eu não vou me recordar.

E: Mas quem falava no seu podcast? Era você enquanto ator ou o seu personagem?

I: Eu quanto ator e esse material serviria de base, de pesquisa para desenvolver o personagem.

E: Já no primeiro semestre? No final. No segundo?

I: No final do primeiro para o início do semestre.

E: Tá, ok. Então, quando foi feito o podcast, o personagem era você mesmo, na verdade, era você que atuou, falando sobre essas coisas. Isso.

O que você pensava sobre essas coisas, e isso deveria ser elemento de constituição do seu personagem, daquilo que ia ser gravado, que não tinha sido gravado ainda.

I: Isso.

E: Era como uma espécie de subtexto para o seu personagem.

I: Exato.

E: Você tem todos os podcasts? Acho que sim. Eu quero todos eles, eu quero a gravação.

I: Vou procurar. O mais rápido possível tudo isso.

E: Isso tudo é material da dissertação. Tá. Mas aqui interessa o conjunto na medida em que tem relação com o seu trabalho.

Ou seja, em primeiro plano interessa o seu trabalho. E aí no segundo semestre vocês começaram a trabalhar e como é que foi construído esse texto? Levantou de volta os podcasts e começou a trabalhar com eles?

I: Isso, através desses podcasts e do que a gente já havia...

Não que a gente pegou exatamente o que havia sido construído no vídeo, mas a partir daquilo pôde se desenvolver o trabalho que acabou culminando no espetáculo.

E: Tá, mas o seu texto era o texto do podcast ou virou outra coisa?

I: Tinha alguns textos do podcast, mas acabou se transformando também.

E: Foi você e quem? Aline? Mariana.

I: Mariana

E: Estou conhecendo aqui os nomes. E aí virou uma outra coisa. Como foi que você passou a trabalhar com a Mariana? Quando foi que isso aconteceu, essa decisão? E você deixou de trabalhar com a Amanda? Já no início do primeiro semestre, do segundo, perdão.

I: Quando já estava desenvolvendo essas cenas, acho que aleatoriamente foi escolhendo outras pessoas e onde a gente começou a desenvolver essas cenas e transformar esse texto, esses personagens. Isso já no início.

E: E aí por que chegou-se à conclusão de que ia mudar de duplas? Foi bem no começo por uma decisão, né? Que se percebeu que era preciso recomeçar tudo, refazer tudo.

I: Acho que não foi com o intuito de recomeçar e mudar tudo, mas foi no sentido da necessidade de cada um continuar a desenvolver aquilo.

E: Eu entendo que talvez o caminho mais fácil seria continuar com a mesma pessoa, mas não foi isso que aconteceu. Porque não foi isso que aconteceu.

I: Porque não houve, e tanto é que outras duplas também se alternaram.

E: Todas as duplas se alternaram ou não? Ou teve alguma dupla que se manteve do primeiro para o segundo? Não, todas. Todas mudaram. Por que mudou?

I: Não sei dizer.

E: A partir de que experiência mudou? Estavam fazendo improvisações e as pessoas começaram a perceber que estava rolando com fulana, não estava rolando...

O mesmo clima eu acho que foi isso através da improvisação e ao perceber que nesse espaço presencial era diferente do online as interações e o jogo, a troca a cênica começou a acontecer mais em subgrupos diferentes e aí não foram mais duplos foram subgrupos, é isso?

I: tinha alguns que eram duplas teve outros que eram grupos e aí Também na construção dessas cenas, teve interseções de cenas onde um personagem que era de uma dupla passava por esse grupo.

E: E aí você trabalhou com a Mariana, né?

I: Isso. Mariana...

Depois teve uma parte também das cenas que eu estava com o Otair e a... esqueci o nome dela.

E: Você teve outras interações também lá.

I: Isso.

E: E como se chegou então a esse texto final? Porque você diz que usou o podcast, só que o texto final não foi o podcast. Você tem escrito...

o texto final da apresentação presencial? Tem, é aquele que está na dissertação. Ah, aquele que está na dissertação não é do online.

I: Não, é o final de tudo.

E: Não, então você tem dois textos, vai ter que ter os dois. Os dois.

Porque são totalmente diferentes pelo que você falou. Está faltando justamente o texto do online. Porque aí dá para, inclusive, são elementos de comparação, de diferenciação. Isso é fundamental.

I: Certo.

E: Tá. Beleza. Você precisa fazer uma revisão de português nos dois textos. O do online, você vai ter que fazer... Existe ele, o arquivo? Do texto do online? Você me disse que tinha. Alguém tinha feito. O docx, a Maria Ângela e a Natássia. Você disse que... Ou não existe?

I: Não, acho que tem sim.

E: Então procure nos seus arquivos, porque aí você precisa colocar de anexo também. E aí nesse texto tem o texto falado de cada cena? Cada cena. A colagem dos textos do Beckett, etc. Isso é fundamental. Tem uma tela pra poder analisar. Tá vendo como tem muita coisa? Não é muita coisa, é um mundo. Essa sensação que a gente tinha era justamente essa, que tava faltando justamente o objeto, ele tava só pincelado.

I: Entendi.

E: E a gente precisava...

Abrir a caixa dele, né? E desmontando, literalmente, né? Ou remontando, né? Tirando de dentro da caixa os elementos todos para poder ter essa noção do que se tratava. Tiago, essa imagem aqui é do quê? Essa imagem é...

I: de uma das atividades assíncronas na qual eu fiz.

E: O que era para fazer?

I: Era para trazer em forma de imagem, as sensações que estávamos tendo durante aquele momento da pandemia.

E: Tá. E aí você compôs isso aqui como?

I: Eu peguei uma folha de papel A4, fiz...

Peguei uma fotografia minha, fiz um recorte de silhueta, coloquei em cima desse papel, usei tinta e spray.

E: Grafite também? Lápis? Lápis também.

I: E aí eu queria trazer essa representação de coração, só que como...

Tudo para mim era... Eu imagino que a pandemia foi um momento que me desestabilizou também e eu queria representar esse coração de uma forma orgânica, uma forma diferente, não pegar o lápis ou a tinta em si. Então eu vi as amoras, no pé de amora eu peguei.

E: e foi passando. Você tem esse trabalho ainda?

I: Sim.

E: E essa foto foi tirada quando?

I: E aí eu tirei a foto...

E: Essa foto foi tirada quando?

I: Foi para apresentar ela no início do semestre como conclusão desse exercício. Então essa foto é antiga, foi tirada logo depois que você fez. Isso.

E: Então você precisa tirar uma foto agora, porque se você usou a Amora... Houve uma oxidação, provavelmente alguma coisa. Seria importante ter uma foto atual, até para ver a diferença entre um e outro, e o objeto material. O que é que você... Isso aqui representava você em que sentido? Representava a sua sensação, é isso? Fala sobre ela. É o que eu estava sentindo durante a pandemia, porque quando... O que você estava sentindo durante a pandemia? Quando a pandemia aconteceu...

I: Me trouxe sentimentos de instabilidade, de desamparo, de falta de perspectiva, de medo também. Então, acho que esse elemento artístico que eu tentei representar e esses sentimentos que eu estava sentindo naquele momento.

E: Precisa ser dito aqui. A imagem parece que você não fala nada sobre ela. Entender nem que você é o autor. Ela representa o seu personagem. Você diria que ela representa a sua experiência, embora tenha sido no começo. Ela seria um bom retrato da sua experiência enquanto artista nesse processo.

I: Sim. Mas ela não consegue representar o Willie.
Eu acho que ela representa o processo em si porque foi uma das atividades iniciais.

E: Tá, certo. Mais do que o Willie, etc. E depois você deixou de ser o Willie e passou a ser o Júnior. Existe relação entre o Willie e o Júnior?

I: Sim.
tem essa relação entre esses dois personagens. Uma delas, por exemplo, a falta de perspectiva, o que esperar do que está por vir.
E aí acho que isso está presente nesses dois personagens, que também é o que é característico do absurdo.

E: Essa imagem aqui, o que?

I: Também um outro exercício no qual...

E: Primeiro semestre?

I: Primeiro. Que a professora Natássia pediu que nós fizéssemos, mas esse foi bem específico, porque...

Nós usássemos materiais que trouxessem relações com cada um e que era para fazer esse desenho, né? Como é que fala? A sombra? Silhueta? É, a silhueta de cada um e a gente colocasse elementos que nos representavam. Como assim a sua silhueta? Eu deitei em cima do papel.

E: É um papel bem grande, então. Você não escreveu nada disso aqui. Você não pode colocar uma imagem e não falar sobre o que ela é, como ela foi composta. Todos esses aqui são justamente o corpo do seu trabalho. Aqui o bem literalmente, inclusive. E isso tem que estar exatamente sendo dito, porque a gente vai vendo a construção. A escolha vai ser sua se você trazer isso por uma ordem temporal, conforme a gente mais ou menos conversou aqui.

Ou você traz tematicamente. Discussão das imagens, discussão dos podcasts, discussão, sabe? Ou você divide assim, o campo temático, ou você divide por ordem temporal. Mas esse é o corpo do trabalho que tá faltando. Isso que você fez é praticamente só uma introdução.

I: Sim.

E: Agora o tempo tá curto, viu?

I: Uhum.

E: E aí tem outras imagens daqui que é importante compreender. Tem uma aqui de maquiagem, inclusive, que a gente quase não entende o que é maquiagem e o que é essa aqui. É, exatamente. A gente fica um pouco confuso aqui porque ela é uma imagem que a gente pensa que isso aqui é criação de computador, mas ao mesmo tempo tem algumas coisas que parecem foto. Ao final, isso aqui é o quê? É uma foto?

I: É uma foto.

E: De você. O que é isso aqui no seu olho?

I: Uma lente de contato. Ah, então você usou uma lente de contato dessa cor aqui. Esses desenhos aqui são maquiagem.

E: Maquiagem. Tá. O branco também é maquiagem. E esse nariz aqui é tudo maquiagem. Maquiagem. É, porque isso aqui tá dando a ideia de uma pintura. Mas ao mesmo tempo a gente vê que tem uma pessoa real ali. Não é máscara. É tudo pintura, de maquiagem mesmo. Então tudo isso tem que ser descrito. Como é que você fez essa maquiagem? Foi com...

I: Pancake. Pancake branco.

E: Lápis de olho preto. Vai descrevendo tudo o que você usou. Para envelhecer a barba, o que você usou.

Foi, acho que o próprio pancake também. Pancake também. Quem orientou isso, A nastassia?

I: Foi.

E: E vocês fizeram a distância ainda?

I: A distância. Isso também foi na construção a distância.

E: Isso tem que ser muito descrito. Claramente como é que foi feito. Porque isso tudo faz parte do processo criativo.

E daquilo que você disse que vai fazer, que é a desmontagem. Aqui é você em cena. Isso, a cena do vídeo. É o frame do vídeo.

I: Certo.

E: Aqui já é o processo, né? Que você estava falando e tal. E já é outra fase. Tá, então você vai ter que escrever todas essas coisas que a gente conversou aqui. E a gente vai ter que ter todos esses materiais que a gente conversou aqui.

I: Sim. Ok.

E: Quer perguntar alguma coisa?

I: Não, eu vou rever esse material, separar e começar a escrita. Ao meu ver, eu acho que tanto mais interessante e fácil também é descrever tudo isso em ordem cronológica.

E: Quer desligar já ou quer gravar mais alguma coisa?

I: Não.

E: Quanto deu o tempo dele aí?

I: 33. 33 minutos? Pouco.

E: Ah não, é pouco.

I: Teve a primeira parte que eu parei, mas não continuou.

E: Então deve ser uns 40. Uns 40, né? Tá, então... Não, ficou bom!

ABSURDO ISOLADO

Release

Sinopse:

O espetáculo é o resultado final do componente curricular de Processo de Montagem que teve seu início em agosto de 2021, durante a pandemia de Covid-19. Os estudos cênicos percorreram as questões que circunscrevem a nov(a)normalidade atual e a estética do Teatro do Absurdo. A maior parte deste processo criativo foi realizada no modo remoto. Estes estudos deram sustentação à montagem cênica que pode ser finalizada no modo presencial em março e abril de 2022. Tempos e espaços difíceis, híbridos, de isolamento, solidão e terreno fértil para criação.

Concepção:

“E se eu ouvir uma bomba?” É o fim do mundo? A dramaturgia proposta, dentre outras coisas, explora o medo, a solidão, o isolamento, a loucura e as relações de poder entre as personagens, desdobrando-se em questionamentos sobre o que o discurso do poder impõe às vidas humanas. Esta perspectiva nasce da conjunção de nossa experiência na pandemia da Covid 19 e os estudos do Teatro do Absurdo. Por longo período, este processo se desenvolveu no modo remoto, o que, inevitavelmente, gerou um espectro de criações individuais de cenas. Assim, a concepção do espetáculo é experimental, de caráter coletivo, dando ênfase ao trabalho e criação do ator. Em seu cerne, esta perspectiva permeia múltiplos espaços e referências investigadas pela cena contemporânea. Além de uma investigação sobre nossa experiência neste momento social, político e sanitário pandêmico, tivemos como referência estética a dramaturgia de Samuel Beckett, principalmente “Dias Felizes” e “Fim de Partida”, mas também uma experiência audiovisual ao lado de Buster Keaton e Alan Schneider: Film - a única incursão de Beckett no cinema. A direção de arte investe em uma paleta de cores que inclui preto, branco e tons de neon, apresentando um ponto de convergência visual entre o passado e o futuro. Do futuro, que já se fez presente, são trazidos temas como tecnologia e inteligência artificial permeando tanto os corpos e os objetos quanto a própria dramaturgia absurda e não linear do espetáculo. A luz pretende acompanhar estas referências ao expandir o espaço vazio e da ausência. O espaço cênico proposto nos remete a um não lugar. Um espaço vazio, preto, branco, fluorescente, radioativo, poeirento e despedaçado tanto no desenho de cena quanto na relação entre as personagens, remetendo-nos também ao espaço-tempo do real, desmembrado pela narrativa de uma virtualidade quase esquizofrênica na atualidade. Um futuro envelhecido evoca inspirações no expressionismo. Bauhaus inspira o trabalho não com suas linhas retas modernistas, mas com as explosões do branco ou do neon, que evoca também outros tipos de explosões e quebras: da emoção, do corpo e da razão. Medicamentos, remédios, remediar o irremediável. O figurino são pedaços de memórias dos atores. Coisas que tiveram seu uso cotidiano ganham espaço e novos sentidos, ressignificados em cena. Como isso afeta cada ator? Poucos objetos, ressignificados, preenchem o espaço vazio: uma

chave, uma bolsa, uma cerveja, um cigarro, elementos vazados, bancos vazados, um espelho, o reflexo, o narciso, o duplo.

FICHA TÉCNICA:

Dramaturgia coreográfica: Criação Coletiva

Orientação cênica: Profas. Maria Ângela de Ambrosis e Natássia Garcia;

Estagiários docentes: Jéssika Hannder, Lia Monteiro, Vitória Santana e Thiago Moura

Direção Geral: Maria Ângela Ambrosis

Direção de Arte e Espaço Cênico: Natássia Garcia

Iluminação: Rodrigo Assis

Operação de luz: Thiago Moura

Espaço acústico e sonoplastia: Criação Coletiva

Figurino: Natássia Garcia e Otair Flor

Maquiagem: Otair Flor

Arte Gráfica e Design: Otair Flor e Thiago Moura

Elenco: Amanda Borges Nascimento, Arycia Lopes Pereira, Dhssika Morais Lima Barbosa, Joamma Maizza Coimbra Rodrigues Peixoto, Mariana Ferreira Martins, Otair Flor da Silva Junior, Thiago Harley dos Santos, Victor Vinícius Guimarães Pereira, Vitoria Lima Gomes da Costa

Serviço:

Local: LACENA - Laboratório de Estudos do Espetáculo e Artes da Cena. Universidade Federal de Goiás - Campus Samambaia, Av. Esperança, s/n - Chácaras de Recreio Samambaia, Goiânia - GO, 74690-900.

Localização: <https://goo.gl/maps/yekYuo3gLqjq52GQ6>

Data: 12 de abril de 2022 - sessões fechadas às 19h e 20h

Data: 14 de abril de 2022 - sessão aberta ao público às 19:00 horas

Lotação: 20 (ingressos para os primeiros a chegarem - distribuição inicia-se às 18:00 horas)

Email: absurdoisolado@gmail.com

Instagram: @absurdoisolado

*Obrigatório o uso de máscara.