



UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

CLARISSA DOS SANTOS BÖDDENER

**O TRABALHO DA ATRIZ-DRAMATURGA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO  
ESPETÁCULO “DesEncontros”**

Ouro Preto

2025

Clarissa dos Santos Böddener

**O TRABALHO DA ATRIZ DRAMATURGA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO  
ESPETÁCULO “DesEncontros”**

Artigo apresentado como Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) ao Curso de Artes Cênicas – Bacharelado do Departamento de Artes Cênicas (DEART) do Instituto de Filosofia, Artes e Cultura (IFAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), como requisito parcial para a obtenção do diploma de Bacharel em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dra. Raquel Castro de Souza

Ouro Preto

2025



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO  
REITORIA  
INSTITUTO DE FILOSOFIA ARTES E CULTURA  
COLEGIADO DO CURSO DE BACHARELADO EM ARTES  
CÊNICAS



**FOLHA DE APROVAÇÃO**

**Clarissa dos Santos Böddener**

**O trabalho da atriz-dramaturga no processo de criação do espetáculo**

**“DesEncontros”**

Monografia apresentada ao Curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Ouro Preto como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Interpretação Teatral

Aprovada em 20 de março de 2025

**Membros da banca**

Dra. Raquel Castro de Souza - Orientadora (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dra. Leticia Mendes de Oliveira - (Universidade Federal de Ouro Preto)  
Dr. Marcelo Eduardo Rocco de Gasperi - (Universidade Federal de Ouro Preto)

Raquel Castro de Souza, orientadora do trabalho, aprovou a versão final e autorizou seu depósito na Biblioteca Digital de Trabalhos de Conclusão de Curso da UFOP em 15/05/2025



Documento assinado eletronicamente por **Raquel Castro de Souza, COORDENADOR(A) DE CURSO DE BACHARELADO EM ARTES CÊNICAS**, em 15/05/2025, às 10:58, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [http://sei.ufop.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](http://sei.ufop.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **0911832** e o código CRC **54194F11**.

## **O TRABALHO DA ATRIZ-DRAMATURGA NO PROCESSO DE CRIAÇÃO DO 19 ESPETÁCULO “DesEncontros”**

CLARISSA DOS SANTOS BÖDDENER<sup>1</sup>

### **Resumo**

Para este artigo tenho como foco principal realizar uma reflexão sobre o trabalho de atriz-dramaturga que desempenho no espetáculo autoral “DesEncontros”, em parceria com a discente Julia Siqueira. A peça foi desenvolvida para a prática do Trabalho de Conclusão de Curso de Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação, pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Além disso, abordo a fusão da escrita e da atuação dentro do processo colaborativo, abordagem escolhida para inspirar a criação do espetáculo, e como esses dois papéis foram afetados por uma dramaturgia aberta, repleta de jogos teatrais e interações com o público. Com esse objetivo, utilizo como principais referências o livro “Trilogia Bíblica”(2002), do Teatro da Vertigem, que traz relatos da trajetória do grupo, e também o livro “Improvisação para o Teatro” (2010) da Viola Spolin.

**Palavras-chave:** Atriz-dramaturga; processo colaborativo; jogos teatrais.

---

<sup>1</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação.

## **THE ACTRESS-PLAYWRIGHT'S WORK IN THE CREATION PROCESS OF THE PLAY “DesEncontros”**

### **Abstract**

For this article, my main focus is to conduct an investigation and reflection on the work of the actress-playwright that I performed in the original play "DesEncontros", in partnership with student Julia Siqueira. The play was developed as part of the final project for the Bachelor's Degree in Performing Arts - Acting at the Federal University of Ouro Preto (UFOP). In addition, I address the fusion of writing and acting within the collaborative process, an approach chosen as inspiration for the creation of the play, and how these two roles were affected by an open dramaturgy, full of theatrical games and interactions with the audience. To this end, I use as main references the book “Trilogia Bíblica” (2002) by Teatro da Vertigem, which presents accounts of the group's entire journey, and also the book “Improvisation for the Theater” (2010) by Viola Spolin.

**Keyword:** Actress-playwright; collaborative process; theatrical games.

## Primeiro Encontro

“Mina: Boa noite, gente. Pra quem não me conhece ainda, eu me chamo Mina e estou trabalhando aqui nessa belíssima noite.” (DesEncontros)

Nunca estive em um primeiro encontro, ao menos não em um que considero tradicional, mas neste primeiro encontro pretendo contar brevemente sobre a minha trajetória, não apenas acadêmica, como também anterior a ela. Então, sem me prolongar, tudo começou quando eu era criança e tive meu primeiro contato com o teatro. Não lembro ao certo a minha idade ou a ordem cronológica dos eventos, mas graças aos meus pais tive a oportunidade de experimentar diversas atividades ao longo da minha vida. Fiz dança, ginástica, capoeira, iatismo, yoga, natação, mas as únicas que se mantiveram por anos foram a música e o teatro.

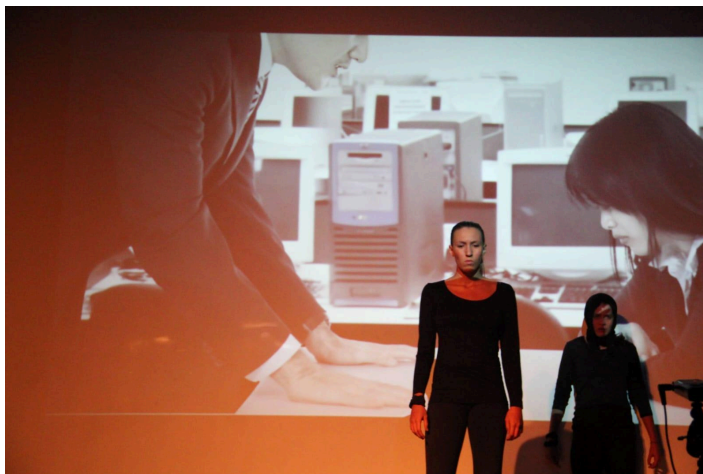
Nesse sentido, ao chegar ao Ensino Médio e me deparar com a necessidade de escolher um curso, a escolha mais óbvia para mim foi cursar Artes Cênicas. A minha história no teatro começou aos sete/oito anos de idade na escola, com a professora Julia Cardenas<sup>2</sup> e se manteve dessa forma durante vários anos. Somente em 2017 tive aula com outra professora, Dorys Calvert<sup>3</sup>, na qual apresentei “Performance artístico-científica no Encontro de Artes Performáticas e (Neuro)Ciências”, no Teatro Roxinho CCMN/UFRJ (Figura 1), uma experiência incrível que une o teatro com a neurociência. No geral, entretanto, grande parte das experiências que tive foi com montagens criadas em grupo, a partir de jogos teatrais e muita improvisação. As apresentações alternavam entre as realizadas inteiramente dessa maneira e adaptações de obras conhecidas, algo que me ofereceu uma pequena vivência com a atuação e a dramaturgia, experiência relatada neste artigo.

**Figura 1** - Apresentação no Teatro Roxinho.

---

<sup>2</sup> Atriz e professora de teatro, formada pela Casa de Artes de Laranjeiras (CAL).

<sup>3</sup> Atriz, bonequeira e professora, possui três graduações: Odontologia pela Universidade Federal Fluminense (2009); Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1999) e Psicologia pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (1994). Mestre (2000) e Doutora (2014) em Estudos Teatrais pela Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris 3. Pós-doutora em Interdisciplinaridade pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e pela Turku University of Applied Sciences, Finlândia. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/5703304/dorys-faria-calvert>>. Acesso em 23 set. de 2024.



**Fonte:** arquivo pessoal.

Desde o início, eu e minha parceira de trabalho, Julia Siqueira<sup>4</sup>, tínhamos alguns desejos em comum, sobretudo o de desenvolver uma peça autoral musicada a respeito das nossas inquietações e momentos de vida: duas pessoas aos vinte e pouco anos e sem clareza sobre qual direção seguir. Então, me ofereci para ficar responsável pela dramaturgia, visto que, já era algo do meu interesse, enquanto a minha dupla, Julia Siqueira, teve preferência por se concentrar em outras áreas, como a iluminação. Por não ter tanta experiência na área, fui em busca de um curso de dramaturgia para auxiliar na construção do projeto e encontrei o “Dramaturgia em construção” com a Daniela Pereira de Carvalho<sup>5</sup>, na Casa de Artes de Laranjeiras (CAL). O curso me fez pensar sobre o processo da escrita e me desprender de algumas crenças, algo que ajudou bastante para o começo do projeto.

Para a pesquisa teórica que deveria resultar neste artigo, existiram diversos momentos nos quais eu remoi, assim como tantos outros estudantes, o que gostaria de pesquisar. Nessa perspectiva, durante o processo foram várias etapas tentando entender o tema, e demandou muitos encontros, tentativas e erros, para entendê-lo. Assim, com a ajuda da minha orientadora Raquel Castro de Souza<sup>6</sup>, chegamos ao principal estímulo do estudo, o duplo papel que desempenho na peça, o de atriz-dramaturga. Com o objetivo de compreendê-lo melhor, a leitura de trabalhos que abordam essa dupla função foi essencial, sobretudo para

<sup>4</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, também fazendo o Trabalho de Conclusão de Curso teórico e prático sobre a peça “DesEncontros”.

<sup>5</sup> É dramaturga e foi duas vezes indicada ao Prêmio Shell Rio de Janeiro, por *Tudo é permitido* (2005) e por *Não existem níveis seguros para o consumo destas substâncias* (2006), pela qual recebeu o Prêmio APTR. Em 2007, foi indicada ao Prêmio Shell São Paulo e ao Prêmio APTR, pela peça *Por uma vida um pouco menos ordinária* (2008). Daniela foi indicada ao Prêmio APTR, pelo musical *Renato Russo* (2006). Informação coletada pela Editora Cobogó. Disponível em <<https://www.cobogo.com.br/daniela-pereira-de-carvalho>>. Acesso em 23 set de 2024.

<sup>6</sup> Professora do Departamento de Artes Cênicas (DEART) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) na área de Interpretação Teatral. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/3680447/raquel-castro-de-souza>>. Acesso em 23 set. de 2024.

entender que cada processo será diferente e único, e para usufruir das semelhanças, ferramentas e métodos nos quais podem auxiliar no desenvolvimento da pesquisa. Assim, utilizo o livro “Trilogia Bíblica”<sup>7</sup> do Teatro da Vertigem, em que o grupo e o diretor, Antônio Araújo, descrevem os estudos processuais de três espetáculos montados por eles: “O Paraíso Perdido” (1992), “O Livro de Jó” (1995) e “Apocalipse 1, 11” (2000). Apesar do livro não abordar exatamente a função da atriz-dramaturga, identifiquei semelhanças entre o processo colaborativo relatado e as minhas descobertas como dramaturga e atriz da peça, como minhas dúvidas acerca do meu desempenho e produto final. Ademais, utilizo as noções sobre jogos teatrais e improvisacionais estabelecidas pela Viola Spolin<sup>8</sup>, escritora do livro “Improvisação para o Teatro”<sup>9</sup> que me basearei, para explorar interações com o público pré-definidas na dramaturgia.

No primeiro momento, intitulado “A construção de nós”, pretendo expor o início de tudo e como os eventos nos conduziram durante os meses de trabalho. Para isso, trago a experiência que tive nesse processo, desde as dificuldades, a elementos que me auxiliaram na escrita e nos ensaios. Diferente do Teatro da Vertigem, em que existe um grupo com a vontade de criar e cada pessoa participa do processo como um todo, mesmo tendo suas respectivas funções previamente determinadas, neste projeto eu e a minha dupla temos a palavra final, visto que este é o nosso Trabalho de Conclusão de Curso (TCC). As pessoas que convidamos para produzir o espetáculo tiveram total liberdade para colaborar nas diferentes áreas, e mesmo que o projeto não parta do pressuposto de “... uma contraditória vontade, uma longínqua e difusa vontade de que o processo vire produto.” (Araújo, 2002, p.82), acredito que, devido às diversas semelhanças, ele se inspira no processo colaborativo, o qual será melhor explicado ao longo do texto.

Posteriormente, em “Uma viagem juntos”, aprofundo a análise sobre a complexidade e limitações enfrentadas na prática deste TCC. Aspectos importantes, como a influência do espaço alternativo para a interpretação e a escrita da dramaturgia; detalho melhor os momentos de improvisação e discorro brevemente, também, sobre a banda composta por: Mateus Oliveira<sup>10</sup> (vocalista), Rafael Viestel<sup>11</sup> (baixista), Mayne Pastore<sup>12</sup> (tecladista),

<sup>7</sup> Livro publicado em 2002, pela Publifolha, em homenagem aos dez anos de existência do Teatro da Vertigem.

<sup>8</sup> Viola Spolin foi atriz, educadora, diretora, autora e criadora de jogos teatrais, um sistema de treinamento de atores que usa jogos que ela criou para ensinar organicamente as regras formais do teatro. Disponível em <<https://www.violaspolin.org/bio>>. Acesso em 18 de fev. de 2025.

<sup>9</sup> Ver referências.

<sup>10</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Artes Cênicas - Bacharelado em Interpretação.

<sup>11</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em História - Licenciatura.

<sup>12</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Música - Licenciatura.



Gabriela Rodrigues<sup>13</sup> (cajon) e Pedro Lázaro<sup>14</sup> (guitarrista), que estiveram presentes durante a apresentação, tocando músicas ao vivo. Esses elementos desempenham papéis cruciais na minha função como atriz-dramaturga.

Por fim, em “Término”, concluo a respeito de todo o desenvolvimento e sobre a experiência que foi desempenhar a dupla função de atriz-dramaturga no espetáculo. Quais os aprendizados pessoais e profissionais que tive nesse processo de criação? Houve momentos em que a minha abordagem poderia ter sido ajustada para melhorar o resultado final? Quais as experiências adquiridas neste projeto poderiam ser aplicadas em futuros processos? Enfim, esses são alguns dos questionamentos que pretendo responder ao final deste artigo.

### **A construção de nós**

“ Aisha: Você não acha que está tão perdida quanto eu? ” (DesEncontros)

Durante muitos momentos desse projeto eu me senti como as minhas personagens: completamente perdida. Nos meus pensamentos até tinha uma ideia do que gostaria de apresentar, porém como se estivesse na posição de espectadora da peça, as sensações que gostaria de sentir, mas para criar um texto é preciso mais do que isso, é preciso de algo concreto. E muito além disso, por ser oficialmente meu primeiro trabalho como atriz-dramaturga e sem o uso de textos já existentes para adaptar, surgiu um sentimento bastante desestabilizador: a insegurança. Acredito que ela seja completamente natural e inúmeros artistas passam por essa mesma experiência, o que me tranquilizava, porém, de qualquer modo, não deixava de me assombrar. Em relação a isso, o próprio Antônio Araújo diz, dentre diversas reflexões em “E a Carne Se Fez Verbo”<sup>15</sup>: “Quando será que essa dramaturgia vai ficar pronta? Quando será que vamos parar de reescrever esta cena? Algum dia esse roteiro vai ficar bom?” (Araújo, 2002, p. 82). Não apenas eu, bem como a minha dupla, Júlia Siqueira, o diretor Henrique Luchiari<sup>16</sup> e o diretor musical, Mateus Oliveira<sup>17</sup>, nos questionamos também ao longo dos meses desenvolvendo o espetáculo, quando estaria finalizada a dramaturgia. Sobretudo no começo, em que vários aspectos ainda não estavam

---

<sup>13</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Música - Licenciatura.

<sup>14</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Música - Licenciatura.

<sup>15</sup> Ver referências.

<sup>16</sup> Discente da Universidade Federal de Ouro Preto, em Artes Cênicas - Bacharelado em Direção.

<sup>17</sup> Além de vocalista da banda e diretor musical, ele também foi assistente de direção.

devidamente esclarecidos e sem estabelecer o “processo colaborativo” como inspiração para a abordagem do espetáculo. E o que, exatamente, seria um processo colaborativo?

Para um melhor entendimento, no teatro, o processo colaborativo é um meio de criação em que os envolvidos no projeto têm a liberdade de contribuir nas diferentes áreas da produção. Nesse modelo, atores, diretores, dramaturgos, iluminadores, cenógrafos, figurinistas, entre outros profissionais, participam ativamente para a construção da obra final, o que torna mais flexível as fronteiras entre as funções. De acordo com a autora e pesquisadora, Rosyane Trotta<sup>18</sup>, no texto “Autoralidade, grupo e encenação”<sup>19</sup>, ela diz: “Deste ponto de vista, o processo colaborativo seria uma modalidade que procura conjugar ao mesmo tempo individualismo e pluralidade...” (Trotta, 2006, p.160). Essa citação destaca o tênue equilíbrio que caracteriza o trabalho colaborativo. Isso porque, apesar das funções ainda serem definidas e destinadas a determinadas pessoas, a fluidez entre os papéis de cada integrante permite que as habilidades e ideias se complementem para um resultado mais enriquecedor. Por exemplo, apesar da Julia Siqueira ser a atriz e o Mateus Oliveira ser o diretor musical, ela diversas vezes contribuiu para a trilha sonora da peça.

Em relação ao espetáculo “DesEncontros”, a princípio, a ideia era criar as cenas a partir de jogos teatrais e musicais realizados na sala de ensaio, porém percebi com a ajuda da minha orientadora e do coorientador da Júlia Siqueira, Marcelo Rocco<sup>20</sup>, que a prática não estava de acordo com a proposta que elaborei na teoria. Logo, mudei o foco para a dupla função que exerci de atriz-dramaturga, mas sem perder completamente a questão dos jogos, pois eles fizeram parte da dramaturgia, só não da maneira como eu havia previsto inicialmente, isto é, previamente ao texto.

Nesse sentido, o plano foi criar diferentes interações com a plateia e a partir de jogos teatrais, explorar a participação do espectador na peça, possibilitando momentos de improvisação e, por conseguinte, uma criação imediata. Dessa maneira, em “Improvisação para o Teatro”, Viola Spolin observa, “O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. (Spolin, 2010, p.4)”. Sendo assim, pensamos em uma espécie de mestre de cerimônia,

---

<sup>18</sup> Professora do Departamento de Direção Teatral da UNIRIO, me dedico à pedagogia da direção de processos criativos em projetos acadêmicos de graduação. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/1216488/rosyane-trotta>>. Acesso em 21 de fev. de 2025.

<sup>19</sup> Ver referências.

<sup>20</sup> Professor do Departamento de Artes Cênicas (DEART) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) na área de Licenciatura e Bacharelado em Artes Cênicas. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/5210626/marcelo-eduardo-rocco-de-gasper>>. Acesso em 30 jan. de 2025.

interpretado por Henrique Luchiari, para conduzir esses momentos da melhor maneira, algo que foi descartado posteriormente e sua função substituída um pouco pela minha personagem.

Entretanto, independente disso, ao explicar as regras, o jogo tem a capacidade de envolver as pessoas no momento presente e conectá-las entre si, para, então, dar vida ao fazer teatral. E tudo por meio do próprio ato de jogar, algo que foi evidenciado na prática durante a peça. Paralelamente, para que isso aconteça é necessário disponibilizar momentos específicos dentro da dramaturgia, pois sem tempo nenhuma dinâmica interessante poderia surgir nas apresentações, algo pensado durante o processo. Dessa forma, além da história sendo contada e interpretada por mim e pela Júlia, a dramaturgia é finalizada apenas quando encenada, visto que algumas cenas dependem diretamente do público.

A interação entre público e cena foi um dos pilares fundamentais na construção dramática de ‘DesEncontros’. A abordagem adotada se alinha à noção de ‘dramaturgia do espectador’, como desenvolvida por Letícia Mendes de Oliveira<sup>21</sup> (2014) em sua tese<sup>22</sup>, que destaca a importância de um espectador programado, concebido já no processo de criação do espetáculo. Como Oliveira aponta, “a visão do espectador é uma mola essencial na engrenagem de funcionamento da máquina teatral, e não apenas um elemento estático e ilustrativo” (OLIVEIRA, 2014, p. 23). Essa perspectiva reforçou a necessidade de abrir espaço para a improvisação e a participação ativa do público, tornando a dramaturgia flexível e permeável às respostas dos espectadores. Ao criar momentos de participação ativa deles, buscamos um teatro mais dinâmico, no qual a dramaturgia não se encerrava no texto escrito, mas se completava na relação viva entre atores e público.

O público, portanto, tem uma função intrínseca não apenas nos dias dos espetáculos, como durante os ensaios, e “...deve se tornar uma parte concreta do treinamento teatral.” (Spolin, 2010, p. 11). Assim, destinamos dias de ensaios abertos com diferentes plateias, compostas por pessoas de dentro e fora do Departamento de Artes Cênicas (DEART), com o intuito de receber percepções de diferentes meios. Com isso, nós atrizes poderíamos aprender a lidar melhor com possíveis cenários gerados por esses espectadores, nos preparando adequadamente para o dia da estreia e possíveis desafios, mas claro, sabendo da incapacidade de se controlar tudo nessa proposta.

---

<sup>21</sup> Letícia Mendes de Oliveira, conhecida artisticamente como Letícia Andrade (sobrenome materno), é atriz, dramaturga, diretora e artista feminista. Professora efetiva (Adjunto IV) do DEART/IFAC, da Universidade Federal de Ouro Preto, na área de prática e teoria da encenação. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.escavador.com/sobre/6356130/leticia-mendes-de-oliveira>>. Acesso em 18 de fev. de 2025.

<sup>22</sup> “Estamos trabalhando para vocês: práticas e teorias da dramaturgia do espectador no teatro” (2014). Ver referências.

Com essa parte definida, ainda tinha todo o restante a ser concluído. Basicamente, tínhamos uma cena definida e prazos a serem cumpridos. Aos poucos fui me entendendo como atriz-dramaturga, conforme a dinâmica do grupo se desdobrava, como essas relações se manifestaram durante os meses de trabalho e a necessidade de uma polivalência, pois dentro do TCC surgiram diversas demandas técnicas, normalmente destinadas a diferentes pessoas, as quais precisei resolver junto com a Júlia. E no meio desse contexto um pouco caótico, precisei me despir dos julgamentos e autocríticas relacionadas à atuação, que frequentemente me permeiam, para liberar meu lado criativo e escrever algo que representasse a nós duas, assim como a atriz Miriam Rinaldi<sup>23</sup>, do Teatro da Vertigem, diz no livro “Trilogia Bíblica”:

Um verdadeiro embate psicológico, em que cada ator desafia o seu limite, mais e mais, para poder dar um passo à frente, se libertando das falsas ideias, dos preconceitos, dos limites já estabelecidos. (Miriam Rinaldi, 2002, p.46-47)

Esse embate psicológico, para mim, se deu não apenas durante os momentos de interpretação, os quais já estou familiarizada, mas também nos momentos de roteirizar a peça, algo novo para mim. Pensar em qual estilo de interpretação queríamos para esse espetáculo, qual tom dos diálogos se encaixaria melhor. Me colocar em uma posição vulnerável dos outros lerem e assistirem aquilo que escrevi. Estar aberta para as críticas e saber filtrá-las, pois além de receber opiniões diferentes, não são todas que fazem sentido para o que realmente queríamos. Mostrar para as pessoas não era um problema para mim, porém, após cada retorno sobre as percepções relativas às cenas, era desanimador pensar nas novas questões dramáticas que precisavam ser revistas e até mesmo na dramaturgia como um todo. No meio do processo, ao assistir um ensaio, recebemos dos orientadores o *feedback*<sup>24</sup> de que a peça estava remetendo a um “programa de auditório”, o que não correspondia ao nosso objetivo. Em consequência, decidimos modificar os jogos selecionados que transmitiam essa impressão. Dessa forma, a escrita foi desenvolvida, um pouco como o Antônio Araújo diz no livro:

Processo Colaborativo. Dramaturgo, atores e diretor igualmente autores, apesar de suas respectivas funções. Funções como zonas limítrofes tênues, delicadas, nebulosas. Intersecções, contaminações, fricções. A promiscuidade nossa de cada cena. Dramaturgo, atores e diretor igualmente à deriva. (Araújo, 2002, p. 82)

<sup>23</sup> Formada pela Escola de Arte Dramática/USP (1987), graduada em Educação Artística com Habilitação em Teatro pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista UNESP (2001). Mestrado e Doutorado em Artes pela Escola de Comunicações e Artes/USP (2006 e 2016). Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://bv.fapesp.br/pt/pesquisador/67963/miriam-rinaldi/>>. Acesso em 06 de fev. de 2025.

<sup>24</sup> Feedback é uma palavra inglesa que significa realimentar ou dar resposta a um determinado pedido, ou acontecimento (feed = alimentar e back = de volta). Disponível em <<https://www.significados.com.br/feedback/>>. Acesso em 21 de fev. de 2025.

Cada integrante do projeto, com o seu papel, participou de diferentes áreas, o que nos trouxe essa percepção de buscar juntos o que seria exatamente o espetáculo. Tal como também relatada na passagem “O Que Fazemos na Sala de Ensaio”<sup>25</sup> escrita por uma das atrizes do Teatro da Vertigem, a Miriam Rinaldi:

Como grupo, identificamos nossa prática como Processo Colaborativo. Nele, cada ator é simultaneamente autor e performer. Há também a liberdade de participar em outras áreas de criação, como dramaturgia, figurino, som, iluminação, cenografia, assim como no material já criado anteriormente por um companheiro em sala de ensaio, somando soluções em infinitas possibilidades. O processo colaborativo é a expressão do diálogo artístico, num jogo de complementaridade. (Rinaldi, 2022, p.45-46)

A contaminação e o diálogo artístico, dito nos trechos acima, são inevitáveis e diria até que essenciais para o espetáculo, pois com ela é possível encontrar soluções mais enriquecedoras para a dramaturgia. Inclusive, em “O Ator Compositor”<sup>26</sup>, o pesquisador Matteo Bonfitto<sup>27</sup> escreve: “Mas a palavra *texto* significa também ‘tecendo junto’” (Bonfitto, 2016, p.153), algo realizado neste projeto pelas atrizes, diretores e dramaturga. Muitos encontros foram destinados à simples leitura do roteiro em grupo para, assim, tecer uma dramaturgia porosa, com uma narrativa aberta que permite trocas e interações inesperadas entre as personagens e o público. Experimentá-la em cena, com espectadores, improvisando, sem o compromisso de encontrar um desfecho perfeito ou definitivo, foi fundamental para o meu entendimento como atriz do espetáculo e para compreender como o texto estava se desenvolvendo na prática junto com o corpo. O diretor de cena, o diretor musical e os convidados foram indispensáveis para perceber os detalhes, ritmos, expressões e, principalmente, os problemas. Mais uma vez cito aqui o diretor do Teatro da Vertigem:

O prazer de trabalhar com dramaturgos antigabinetes, antitorres-de-marfim. Generosos e arroçados. Sem preguiça de ouvir as necessidades que nascem na sala de ensaio, sem pudor de jogar seu texto fora se a cena assim o pedir. Dramaturgos que abdicam da eternidade em prol de uma escrita tão fugaz e temporária como a dos atores e diretores. (Araújo, 2002, p. 82 -83)

Sob essa perspectiva, confirmei na prática a importância de considerar a possibilidade de descartar uma cena inteira, conforme as demandas do processo, o que requer um completo desapego do texto. Em uma das versões, quando ainda existia o mestre de cerimônia, este iria contar uma história escrita pela Mina<sup>28</sup>, enquanto ela e a Aisha<sup>29</sup> executavam uma partitura

<sup>25</sup> Ver referências.

<sup>26</sup> Ver referências.

<sup>27</sup> Matteo Bonfitto é Ator-Performer, Diretor Teatral, Prof. Titular do Depto de Artes Cênicas - IA - Unicamp. Informação coletada pelo Lattes. Disponível em <<https://www.iar.unicamp.br/docente/12/>>. Acesso em 06 de fev. de 2025.

<sup>28</sup> Personagem da peça “DesEncontros” (2025).

<sup>29</sup> Personagem da peça “DesEncontros” (2025).

corporal que conversava com essa história. Logo no início, percebemos, nós atrizes e diretores, que essa cena poderia ter um potencial, porém não funcionava no formato que estávamos buscando. Por isso, com um pouco de tristeza da minha parte, decidimos retirar a cena para, assim, investigar outras maneiras da Mina contar essa história e de forma coesa para a estrutura como um todo.

Esse gesto de desprendimento, que pode parecer difícil no início, é essencial para o desenvolvimento do espetáculo, pois permite que o trabalho se molde às necessidades reais da cena. A cada ensaio, novas ideias surgiam e, muitas vezes, as anteriores precisavam ser revisadas ou abandonadas para que algo mais relevante e adequado pudesse entrar. Inclusive, a disposição de alterar toda uma cena é um bom indicativo de que o projeto está sendo verdadeiramente alimentado pela troca constante entre as pessoas que o constroem. Ao incorporar essa flexibilidade, o projeto se fortaleceu, pois permitiu que eu, a Julia Siqueira e os diretores criássemos juntos e de forma mais autêntica, sempre dispostos a transformar o material em algo que fizesse sentido para a maioria, e não apenas a seguir um roteiro rígido.

### **Uma viagem juntos**

“Mina: Às vezes se está realmente perdido ou às vezes só se está esperando ser encontrado. Saúde.”  
(DesEncontros)

Se no início o nosso foco estava na construção do texto e na experimentação inspirado nas bases do processo colaborativo, nos últimos meses de ensaio novos desafios surgiram. Qual a influência do espaço alternativo para a interpretação e para a dramaturgia? De que forma a improvisação poderia contribuir para o desenvolvimento das cenas? Como seria a relação da banda com a dramaturgia e com as atrizes em cena? Quais transformações na atmosfera do espetáculo? Essas são algumas questões importantes que moldaram a encenação e exigiram ajustes significativos para que o espetáculo ganhasse corpo e coerência.

Desde o início do projeto, escolhemos como local de apresentação o Clube XV de Novembro<sup>30</sup>, em Ouro Preto, um espaço alternativo que trouxe novas camadas de significado ao espetáculo. Como observa Antônio Araújo, “a necessidade do sentido do espaço para a construção dos sentidos do espetáculo” (Araújo, 2002, p. 83 -84) foi um aspecto essencial no nosso processo. Por já conhecer o espaço de outros eventos que aconteceram lá, eu conseguia visualizá-lo ao idealizar a peça, antes mesmo dos ensaios começarem a ser no espaço, fato que

---

<sup>30</sup> Espaço de eventos, localizado na Rua Santa Efigênia, 26 - Ouro Preto, MG, 35400-000.

me ajudou como dramaturga, porém como atriz ainda existiam diversas questões a serem trabalhadas.

**Figura 2** - Ensaio no Clube XV de Novembro.



**Fonte:** arquivo pessoal.

A adaptação ao ambiente exigiu experimentações contínuas, já que atuar em um local não convencional requer ajustes na projeção vocal, na movimentação e na interação com o público. Nós tivemos dificuldade na comunicação com os responsáveis pelo local, fato que limitou o acesso a ele e dificultou o nosso trabalho de criação. As marcações pensadas no DEART diversas vezes precisaram ser reestruturadas, quando experimentadas no Clube XV de Novembro. Um ambiente dramático vivo, em que a cenografia foi construída a partir do próprio espaço, aproveitando suas características físicas para potencializar a narrativa. E o espaço poderia ser em um teatro convencional ao invés de um espaço alternativo? Com certeza seria tudo menos trabalhoso, mas fazê-lo em um espaço alternativo transforma o espetáculo em uma experiência para o público, a partir da iluminação, dos estímulos olfativos, dos jogos e da espacialidade como um todo.

A respeito do último tópico citado, a improvisação feita a partir dos jogos, foi uma ferramenta fundamental para o processo de criação e para a apresentação final. Os jogos teatrais ajudam a romper com padrões fixos de interpretação, possibilitando a criação de cenas mais autênticas. Não é tão simples assim se libertar “das falsas ideias, dos preconceitos, dos limites já estabelecidos” (Rinaldi, 2002, p.47), principalmente aqueles consolidados por você mesma. Todavia, ao integrar elementos de surpresa e espontaneidade à prática constante, fomos capazes de explorar essa dramaturgia aberta, em que o texto e a atuação surgiam de maneira orgânica, contribuindo para um espetáculo dinâmico. E desde os primeiros ensaios, utilizamos jogos teatrais como forma de experimentação e descoberta, alinhando-nos ao pensamento de Spolin:

A espontaneidade é um momento de liberdade pessoal quando estamos frente a frente com a realidade e a vemos, a exploramos e agimos em conformidade com ela. Nessa realidade, as nossas mínimas partes funcionam como um todo orgânico. É o momento de descoberta, de experiência, de expressão criativa. (Spolin, 2010, p. 4)

Como ela sugere a partir dessa abordagem, percebemos que a espontaneidade, ao ser cultivada através dos jogos, não só facilitou a interação entre os atores, mas também estabeleceu uma relação mais direta com o público, para criar momentos únicos e imprevisíveis em cada apresentação. Para exemplificar melhor, um dos jogos que utilizamos foi uma adaptação de “Sugestões da Plateia” (Spolin, 2010, p. 200-202), no qual Spolin sugere algumas ideias para estruturar o jogo - seguimos com a “preparação fora do palco” - e o público tem a possibilidade de sugerir elementos para a cena, seja eles o “Quem”, “Onde”, “O que”, “Objetos”, “Emoções”, “Acontecimentos” ou “Estilos de Interpretação”. Assim, optamos por solicitar que o público, antes mesmo do início da apresentação, propusessem “Emoções”, como tristeza, alegria, medo, entre outras, e durante um monólogo da primeira cena teríamos que interpretá-lo de acordo com essas emoções. Ao praticar a improvisação, fomos desafiadas a estar totalmente presentes, respondendo às situações à medida que elas se desenrolavam.

Nesse sentido, a função de atriz-dramaturga trouxe desafios adicionais à interpretação, pois exigiu um equilíbrio entre a construção do texto e sua encenação. Em um determinado momento, meu foco ainda estava na dramaturgia, quando, na verdade, eu precisava direcionar minha atenção na interpretação e buscar aprimorá-la. Entender isso foi difícil, porque meus pensamentos se voltavam para os detalhes do texto, enquanto, na verdade, a investigação nesta etapa do trabalho deveria estar dedicada à atuação e o texto deveria ser revisado em casa posteriormente. A atuação em “DesEncontros” foi, portanto, um processo em constante evolução e mudança, que combinou a escrita dramática, a improvisação e a relação com o público e o espaço. Esse modelo de atuação não busca uma reprodução estática, mas sim uma experiência cênica fluida e aberta, reafirmando a ideia de um teatro vivo e interativo. Sob essa perspectiva, surgiu novamente o sentimento de insegurança, porém relacionada a minha interpretação. Em “Trilogia Bíblica”, Araújo diz: “Ensaiar é ir em direção ao outro indo simultaneamente em direção a si mesmo” (Araújo, p.83), algo que faz muito sentido, pois me vi diante de questionamentos acerca de minha própria capacidade de conseguir realizar o espetáculo com sucesso. Esse tipo de inquietação é prejudicial para a atriz, uma vez que a autocrítica excessiva compromete o processo. É essencial manter o foco no momento presente, evitando a preocupação com defeitos que, muitas vezes, nem sequer existem.



Em relação à banda, a presença dela ao vivo trouxe desafios e enriquecimentos à encenação. A relação que as personagens tinham mudou algumas vezes, principalmente pela nossa preocupação em encontrar os membros para compor e, por conseguinte, com o tempo de ensaios que tínhamos. Diferentemente de um musical tradicional, onde as canções são parte integrante da narrativa, em “DesEncontros” a música funcionava como um elemento que ora dialogava com o texto, ora criava atmosferas para determinadas cenas. Durante um dos diálogos das personagens, a Aisha diz “Que às vezes a gente só precisa se permitir errar um pouco.” e os músicos tocam com o volume bastante alto o refrão da música “Velocidade da Luz”<sup>31</sup> do Grupo Revelação<sup>32</sup> com a frase “Todo mundo erra / Todo mundo erra sempre / Todo mundo vai errar”. Dessa forma, em um momento que deveria ser de reflexão entre as personagens, introduzimos, por meio da música, uma interrupção que dá um tom cômico à cena.

## **Término**

“Mina: Porque se eu terminar, significa que posso falhar. / Aisha: Se nunca terminar, significa que já falhou.” (DesEncontros)

Esse projeto foi, sem dúvida, um dos maiores desafios que já enfrentei, tanto pessoal quanto profissionalmente. Assumir a dupla função de atriz-dramaturga exigiu de mim uma entrega completa e muita resiliência, não apenas à criação textual e à atuação, mas também à construção coletiva do espetáculo. Acredito que uma das maiores dificuldades, também, foi o tempo que tivemos, pois, devido a greve, o calendário acadêmico mudou e o período foi interrompido pelas férias e pelo carnaval. Em meio a tantas mudanças e transformações, os obstáculos enfrentados ao longo do processo reforçaram a importância da flexibilidade na construção dramática. A cada ensaio surgiam ao mesmo tempo respostas para questões anteriores e, inevitavelmente, novas dúvidas.

Nesse sentido, penso que dentro do meu papel como atriz-dramaturga eu poderia ter equilibrado melhor as duas funções, deixando claro para mim, para os diretores e para a minha dupla os momentos em que eu precisava ser a atriz e quais eu deveria ser a dramaturga. E só foi possível enxergar isso na reta final do processo, com o olhar do professor Marcelo

<sup>31</sup> A música 'Velocidade da Luz', interpretada pelo Grupo Revelação, é um clássico do samba e pagode que aborda a temática do amor não correspondido e a dor que ele pode causar. Disponível em <<https://www.letas.mus.br/revelacao/670171/significado.html>>. Acesso em 5 de março de 2025.

<sup>32</sup> O Grupo Revelação é conhecido por suas canções que misturam melodias contagiantes com letras que falam ao coração. Disponível em <<https://www.letas.mus.br/revelacao/670171/significado.html>>. Acesso em 5 de março de 2025.

Rocco, pois impactou diretamente o meu desempenho na atuação. Dessa forma, a improvisação se mostrou uma ferramenta essencial nesses últimos ensaios antes da primeira apresentação, permitindo que a dramaturgia se adaptasse às respostas do público. Ao longo do percurso, compreendi que a espontaneidade significa um estado de presença cênica que exige preparação e escuta.

O espaço alternativo e a música não foram apenas componentes adicionais, mas elementos estruturantes que deram identidade ao espetáculo. A possibilidade de reescrever e ajustar cenas com base nas experimentações reafirmou a ideia de que a dramaturgia, dentro de um processo criativo, deve estar sempre aberta ao diálogo e à transformação. Ao olhar para trás, percebo que este trabalho não foi apenas sobre criar um espetáculo, mas sim sobre experimentar, no geral, os limites da minha própria prática artística como dramaturga e atriz. O trabalho da escuta e de impor um limite a ela, entender os desejos para a peça, saber lidar com a indecisão e a necessidade de escolhas tangíveis. Se há algo que aprendi com esse projeto, é que o teatro, assim como a vida, não se fecha em certezas, mas se cria a partir do encontro com o outro.

## Referências

ARAÚJO, Antônio. **E a Carne Se Fez Verbo**. In: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 81-4.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor: As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba**. São Paulo: Perspectiva. 2002.

OLIVEIRA, Leticia M. **“Estamos trabalhando para vocês: práticas e teorias da dramaturgia do espectador no teatro”**. Tese de doutorado. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

RINALDI, Miriam. **O Que Fazemos na Sala de Ensaio**. In: Trilogia bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 44-54.

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o teatro**. Trad. Ingrid Dormien Koudela e José de Almeida Amos. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TROTTA, R. **Autoralidade, grupo e encenação**. Sala Preta, v. 6, p. 155-164, 28 nov. 2006.

**APÊNDICE - LINK DO TEXTO “DesEncontros”**

[https://docs.google.com/document/d/1M1K\\_sp0s7vFm60kydbYbCtDtYb3cNjEZ6JQID2wK\\_K\\_M/edit?tab=t.0](https://docs.google.com/document/d/1M1K_sp0s7vFm60kydbYbCtDtYb3cNjEZ6JQID2wK_K_M/edit?tab=t.0)