

**MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ
DIRETORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO DO CÂMPUS CURITIBA
ESPECIALIZAÇÃO EM ENSINO DE LÍNGUAS ESTRANGEIRAS MODERNAS**

JEFERSON BARBOZA TORRES

**“AND ALL SHALL KNOW THE WONDER”:
DRAMA CLUB - UTFPR APRESENTA *SPRING AWAKENING***

MONOGRAFIA DE ESPECIALIZAÇÃO

CURITIBA

2015

JEFERSON BARBOZA TORRES

**“AND ALL SHALL KNOW THE WONDER”:
DRAMA CLUB - UTFPR APRESENTA *SPRING AWAKENING***

Monografia apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Especialista em Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas, da Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação do Câmpus Curitiba, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof^a Me. Márcia Regina Becker

CURITIBA

2015

RESUMO

TORRES, Jeferson Barboza. **“And all shall know the wonder”**: Drama Club - UTFPR apresenta *Spring Awakening*. 2015. 50p. Monografia (Especialização em Ensino de Línguas Estrangeiras Modernas) – Diretoria de Pesquisa e Pós-Graduação do Câmpus Curitiba, Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

O presente trabalho relata a experiência de produção e apresentação do musical “Spring Awakening”, pelo grupo de teatro amador Drama Club - UTFPR. Para tanto, a partir do momento de criação do grupo em 2012, é realizado um levantamento de todas as etapas do processo, quais sejam, a escolha dos textos, os ensaios, as etapas técnicas, o uso da língua e os dias de apresentação da obra.

Palavras-chave: Drama Club - UTFPR. *Spring Awakening*. Teatro. Musical. Língua Inglesa.

ABSTRACT

TORRES, Jeferson Barboza. “**And all shall know the wonder**”: **Drama Club - UTFPR presents *Spring Awakening***. 2015. 50pages. Monograph (Specialization in Foreign Language Teaching Modern) - Director of Research and Graduate Campus of Curitiba, Federal Technological University of Paraná.

This paper reports the experience of the production and performance of the musical “Spring Awakening” by amateur theatre group Drama Club - UTFPR. Therefore, from the moment of its creation, in 2012, it is realized a collection of the steps of the process, namely, the rehearsals, the technical steps, the use of English and the days of presentations.

Keywords: Drama Club - UTFPR. *Spring Awakening*. Theatre. Musical. English.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	05
1.1 “CYNTHIA WHO BORE IT”¹ OU “DA CRIAÇÃO DO DRAMA CLUB - UTFPR”	05
1.2 “IT’S THE PITCH OF READING” OU “DAS LEITURAS”	06
1.3 “ABOUT THE DARK WE KNEW WELL” OU “DO ENREDO E DOS PERSONAGENS”	07
1.4 “WILL THEY MESS YOU UP? WELL, YOU KNOW THEY’RE GONNA TRY...” OU “DA CENSURA AO MUSICAL”	09
1.5 “ALL THINGS THEY NEVER DID ARE LEFT BEHIND” OU “DO ORIGINAL AO MUSICAL”	10
1.6 “SO MAYBE WE SHOULD BE SOME KIND OF LAUNDRY LINE” OU DE COMO ENXUGAR O TEXTO”	11
1.7 “NEVER NEGLECTING THE THINGS WE SHOULD DO” OU “DOS ENSAIOS”	14
1.8 “THE WORD OF FOUR BODIES” OU “DA COREOGRAFIA, DA CENOGRAFIA, DA ILUMINAÇÃO E DO FIGURINO”	16
1.9 “LITORA, MULTUM ILLE...” OU “DA LÍNGUA EM USO”	18
1.10 “AND NOTHING IS THE SAME UNTIL YOU KNOW THAT THEY HAVE FOUND YOU” OU “DAS CONCLUSÕES”	21
REFERÊNCIAS	25
APÊNDICES	28

1 INTRODUÇÃO

1.1 “CYNTHIA WHO BORE IT”¹ OU “DA CRIAÇÃO DO DRAMA CLUB - UTFPR”

No ano de 2012, a partir de um convênio com o Fulbright¹, o Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas – DALEM, da Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR, recebeu como English Teacher Assistant (ETA) a professora Cynthia Martinez, mestre em Espanhol e em estudos Latinos e Latinoamericanos. De acordo com Martinez (2012), entre os projetos que desenvolveu na instituição, o Drama Club surgiu como oportunidade para que os alunos praticassem a Língua Inglesa de forma criativa. A partir dessa ideia, a ETA deu início ao projeto com atividades relacionadas a dinâmicas de RPG², diálogos, monólogos e alguns exercícios de aquecimento corporal e vocal para a atuação teatral. Entretanto, mesmo com o aparente progresso do grupo, que, além de nós, alunos de Letras, já contava também com alunos de diferentes cursos da UTFPR, ainda faltava ao projeto um objetivo mais específico, sobretudo no que diz respeito ao uso da Língua Inglesa. Partindo dessa carência e de conversas com professores do Departamento e com integrantes do próprio grupo, Martinez decidiu optar pelo trabalho com uma peça teatral.

A ideia, a princípio, era se debruçar sobre um texto curto, com linguagem simples, direcionado somente aos alunos do curso de Letras Português-Inglês da instituição; todavia, a escolha do grupo, pautada também no fato de já havermos redigido uma adaptação do texto, foi a montagem do musical “Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street” (SONDHEIM & WHEELER, 1991), obra composta em 1979 por Stephen Sondheim e Hugh Wheeler, reconhecida por ser uma peça largamente adaptada por instituições de educação americanas. A partir da decisão do grupo, nós, os integrantes, dirigidos por Martinez, começamos a ensaiar durante alguns dias da semana, uma vez que a instituição estava em greve à época. Conforme argumenta a própria Martinez (2012), muitos foram os empecilhos e grandes foram as

¹ O Fulbright é um programa do governo dos Estados Unidos da América que oferece bolsas de estudos para brasileiros e norte-americanos estudantes de graduação, de pós-graduação, professores, pesquisadores e profissionais em todas as áreas do conhecimento. (FULBRIGHT, 2015.)

² Jogos RPG, do inglês *Role Playing Game*, são atividades que apresentam situações das quais os participantes devem atuar como se fossem personagens.

dúvidas sobre se o grupo realmente seria capaz de promover um espetáculo teatral com mais de duas horas de duração, entretanto, as apresentações de “Sweeney Todd”, que ocorreram nos dias 31 de outubro e 14 de novembro de 2012 no Auditório da UTFPR, tiveram como resultado o apreço do público e as congratulações de toda a comunidade acadêmica pelo trabalho, afinal, aquela fora a primeira peça musical apresentada em inglês na instituição³.

1.2 “IT’S THE PITCH OF READING” OU “DAS LEITURAS”

Após a despedida da ETA Cynthia Martinez, uma vez que sua bolsa de estudo tinha duração de apenas um ano, o Drama Club necessitava de uma nova pessoa com a função de organizar os encontros e os ensaios do grupo e se responsabilizar pelas decisões do mesmo. Por possuir alguma experiência em teatro e por ter assumido a vaga de Professor Substituto de Língua Inglesa no mesmo Departamento onde nasceu o projeto, assumi, com o apoio do grupo, o papel da direção do Drama Club, que naquele momento passou a ter caráter de Projeto de Extensão e a ser coordenado pela Prof.^a Dr.^a Regina Helena Urias Cabreira.

O primeiro texto com que trabalhamos foi “Wicked” (HOLZMAN; SCHWARTZ, 2004), musical de 2003, composto por Stephen Schwartz e Winnie Holzman, outra obra de reconhecimento similar a “Sweeney Todd”, sobretudo por parte do público norteamericano. Após a divisão e entrega dos papéis, permanecemos durante dois meses dedicando os encontros à leitura do texto e a algumas tentativas de ensaio, entretanto, havia certo descontentamento do grupo em relação ao texto, porque víamos ali uma mensagem simplória alinhada a um enredo extremamente comercial⁴. Assim, após conversas entre os integrantes do grupo, decidimos optar por um texto que, de alguma maneira, apresentasse maior profundidade. Partimos então para o grão-mestre da dramaturgia inglesa, William Shakespeare.

³ Para maiores informações sobre a montagem de “Sweeney Todd”, ver “Apêndice 1 – INFORMAÇÕES SOBRE SWEENEY TODD” na seção “APÊNDICES”, p. 23)

⁴ Entre os comentários dos críticos especializados, destacamos aqui o de Howard Kissel do “The New York Daily News”: “Wicked, a 'prequela' para “O mágico de Oz”, é uma montagem interminável, sem lógica dramática ou centro emocional. Constantemente apontando para diferentes direções, a montagem parece acreditar que sempre que há um impasse artístico o melhor a se fazer é colocar dinheiro nisso – neste caso, 14 milhões de dólares.”. Tradução livre de: “Wicked, the 'prequel' to The Wizard of Oz, is an interminable show with no dramatic logic or emotional center. Constantly lurching in different directions, the show seems to believe that whenever you reach an artistic impasse, throw money at it—in this case, \$14 million.” (WINER, 2003). Para mais críticas em relação à produção e ao texto original, consultar os artigos “Did New York Critics Fall Under Wicked's Spell?” (“Os críticos de Nova Iorque foram enfeitiçados por Wicked?”) (BROADWAY STAFF, 2003) e “Broadway Theatre Review - Wicked” (“Críticas ao Teatro da Broadway - Wicked”) (NEW YORK THEATRE GUIDE, 2003).

Shakespeare, no entanto, “durou pouco”. Apesar de termos iniciado trabalho com “A Midsummer Night’s Dream” (SHAKESPEARE, 1994), considerado um dos textos mais simples do dramaturgo, sobretudo no que diz respeito a aspectos de estilística, a linguagem que tínhamos diante de nós, o clássico inglês do século XVI, não agradava aos ouvidos, além disso, entendemos que tal produção exigiria, sem dúvida, muito esforço de nossa plateia. Tampouco versões em inglês moderno foram suficientes para desmistificar a leitura primeira que fizemos do texto, leitura esta que, de acordo com o diretor russo Stanislavski, é primordial para o desenvolvimento de qualquer projeto teatral, considerando que, além de possuir “um frescor virginal”, as primeiras impressões de um texto são “os melhores estímulos possíveis para o entusiasmo e o fervor artístico, duas condições de enorme importância no processo criador.” (STANISLAVSKI, 1990, p. 19). Partimos então para outro mestre da dramaturgia de língua inglesa, Oscar Wilde.

Wilde também não “vingou”. Se a problemática anterior havia sido a linguagem a partir da qual foi escrito o texto de Shakespeare, as falas dos personagens de “The Importance of Being Earnest” (WILDE, 1954) soavam qualquer coisa artificial vindas dos *adolescentes* e *jovens* participantes do Drama Club. Mesmo possuindo uma trama e um enredo finamente elaborados, as conversas entre os personagens mais velhos, sendo interpretadas por pessoas muito mais novas, sempre soavam mais cômicas do que deveriam. Inquietos por mantermos a boa reputação que “Sweeney Todd” atribuiu ao nome do grupo e preocupados em não fazermos com que o público desmerecesse um clássico da literatura irlandesa, rebaixando-o a um mero pastelão, optamos por buscar um texto cujos personagens sentiríamos maior segurança ao interpretar. Chegamos, enfim, a “Spring Awakening”.

1.3 “ABOUT THE DARK WE KNEW WELL” OU “DO ENREDO E DOS PERSONAGENS”

Escrito entre o outono de 1890 e a primavera de 1891, pelo dramaturgo alemão Frank Wedekind, tendo como plano de fundo a Alemanha do fim do século XIX, o texto “Frühlings Erwachen”⁵ apresenta uma trama que se desenvolve a partir das questões

⁵ “Frühlings Erwachen” é o título original da peça em alemão. No Brasil, a peça ficou conhecida como “O despertar da primavera”. Para a montagem de “Spring Awakening”, utilizamos tanto o texto original de Wedekind, traduzido para o inglês por Francis J.

críticas por que passam os personagens da peça, adolescentes que se veem perturbados frente ao desabrochar da consciência de suas sexualidades.

Entre os personagens, Melchior Gabor destaca-se por ser o jovem inteligente e audacioso que, graças aos livros e às revistas, aprendeu diversos aspectos sobre a sexualidade humana, aspectos estes que, de acordo com ele, a sociedade se empenha em ocultar ou tachar como tabu. É ele também o confidente e melhor amigo de Moritz Stiefel, um jovem que se sente torturado diante dos sonhos eróticos que o acompanham durante as noites. Destacam-se também, entre os meninos, Georg, jovem que desenvolve uma paixão avassaladora por sua professora de piano; Otto, conhecido por ter sonhos sexuais com sua mãe e a dupla Hanschen Rilow e Ernst Robel, personagens que, ao fim da peça, se declaram apaixonados um pelo outro.

Do outro lado da trama, apresenta-se a figura da doce Wendla Bergman, uma jovem que fracassa na tentativa de descobrir de onde surgem os bebês. Suas amigas, Anna e Thea, também se questionam a respeito da maturidade e dos caminhos difíceis que poderão surgir na formação de uma nova família, conforme alcançam a fase adulta de suas vidas. Outras personagens de destaque são Martha e Ilse. A primeira, além de ser abusada fisicamente pela mãe, é violentada pelo pai, história similar a de Ilse, uma jovem que, depois de sofrer com a família, decide fugir de casa e viver em Priápia, uma aldeia de artistas, onde conhecerá profundamente a liberdade de expressão e também os desafios de, enquanto criança, conviver com adultos extremamente progressistas.

No desenrolar da trama, Wendla e Melchior apaixonam-se e, sem entender o que acontece, a garota engravida de Melchior, fato que desencadeará em sua morte, como o resultado de uma tentativa de aborto sugerida por um médico e acatada por sua mãe, a adulta que, investida de pudores e moralismos sociais, nunca se sentiu confortável para responder às perguntas de sua angustiada filha. Enquanto isso, Moritz Stiefel volta a rever sua paixão de infância, Ilse, quem o convida a fugir para Priápia. Entretanto, a tentativa de chamar Moritz para perto de si é vã. Por ter reprovado na escola e ter sido humilhado pelo pai, Moritz foge de Ilse e acaba suicidando-se.

Ziegler (WEDEKIND, 1912), quanto o libreto do musical, com texto de Steven Sater e músicas de Duncan Sheik (SATER & SHEIK, 2007).

Depois da morte do colega, Melchior é expulso da escola. Isso decorre do fato de o jovem Gabor ter escrito um ensaio teórico e ilustrativo sobre a reprodução sexual humana, documento que é encontrado junto dos pertences de Moritz. Desta forma, fica entendido que Melchior colaborou para a morte de seu amigo, uma vez que os responsáveis pela escola onde os garotos estudavam relacionaram o documento escrito por Melchior aos “distúrbios” que levaram o jovem Stiefel a tirar a própria vida. A partir disso, os próprios pais de Melchior decidem enviá-lo a um reformatório, de onde, acompanhado por um personagem misterioso, o Homem Mascarado, o jovem acabará fugindo, dando, enfim, um desfecho à trama da peça.

1.4 “WILL THEY MESS YOU UP? WELL, YOU KNOW THEY’RE GONNA TRY...” OU “DA CENSURA AO MUSICAL”

A partir do enredo da peça, é clara a percepção de que, além de criticar a cultura opressiva de temas relacionados à sexualidade da época, a obra de Wedekind também apresenta uma vivida dramatização das fantasias eróticas de seus jovens personagens. Além disso, por abordar de forma direta temas relacionados à puberdade, ao estupro, ao abuso infantil, à homossexualidade, ao aborto e ao suicídio, o texto de Wedekind foi diversas vezes alvo da censura, quando não era declaradamente banido dos palcos (THORPE, 2009).

Acompanhado com o subtítulo de “Uma tragédia infantil” (BOND, E.; BONDPABLÉ, E., 1993, p. 1), o texto de Wedekind teve sua primeira encenação em 1906, somente quinze anos depois de ser publicado, com estreia no *Deutsches Theater* de Berlim, sob a direção de Max Reinhardt, famoso diretor austro-americano de filmes e também de peças da Broadway.

Já a primeira montagem da peça em Língua Inglesa, conforme descreve Bentley (2000), com o título de “Spring Awakening”, foi encenada em Nova Iorque, no ano de 1917, sob a ameaça de ser cancelada pelo Comissário de Licenças da cidade, que considerou a peça pornográfica; a salvação surgiu quando o Tribunal de Julgamento emitiu uma injunção permitindo que a produção procedesse. Entretanto, apenas uma performance, em matinê, foi autorizada para um público limitado (TUCK, 1982).

Finalmente, em 2006, após mais de dez anos de produção, estreia no circuito off Broadway o musical “Spring Awakening: A New Musical”. Com músicas de Duncan Sheik e letras e livro de Steven Sater, o musical rock passou a integrar o circuito oficial da Broadway em dezembro daquele mesmo ano, vindo a receber 8 prêmios Tony, inclusive o de Melhor Musical, a maior condecoração entregue às produções cênicas norte-americanas. Foi justamente esta adaptação que o Drama-Club UTFPR tomou como base para a produção de “Spring Awakening”.

1.5 “ALL THINGS THEY NEVER DID ARE LEFT BEHIND” OU “DO ORIGINAL AO MUSICAL”

De acordo com Sater (SATER & SHEIK, 2007), a escolha pelo rock se deu a partir da ideia de que neste âmbito, no rock, os jovens das últimas gerações têm encontrado um meio reconfortante para expressarem e aliviarem uma dor que em outros ambientes seria calada (SATER & SHEIK, 2007, p. 7). Destarte, evidenciamos que cada momento no qual os personagens precisam expressar pontualmente as angústias que enfrentam é o instante em que têm em mãos os microfones. Além de distanciarem-se da fórmula mágica dos musicais da Broadway, ao declararem que aquele momento é uma música e não mais uma fala do enredo, mostrando os microfones que, por sua vez, não são simples acessórios cênicos, mas extensões da voz e do corpo dos personagens, Sater e Sheik também se distanciam neste ponto do texto original de Wedekind, afinal, mais do que um monólogo interior, os autores proporcionam aos personagens diálogos ...entre eles e a plateia. Se no texto original presenciamos separadamente o sofrimento de cada um dos jovens, as canções do musical são, com raras exceções, compartilhadas entre os adolescentes.

Outra mudança, esta mais sutil e relacionada à trama, é o fato de os personagens de Wendla e Melchior decidirem pela relação sexual. Ainda que Wendla não soubesse o que estava fazendo (SATER & SHEIK, 2007, pp. 58-61), o texto do musical apresenta um ato mais consensual do que a quase violação sugerida por Wedekind (WEDEKIND, 1912, p. 89). Desta forma, ambos os personagens se apresentam em um momento de descobrimento de seus corpos, sugestiva e paradoxalmente acompanhados por um coro quase eclesiástico de anjos, isto é, das

vozes cândidas dos amigos que recitam a oração “Eu acredito / Que há amor no céu / Tudo será perdoado” (SATER & SHEIK, 2007, pp. 58-59).

Finalmente, a figura simbolista do Homem Mascarado é eliminada da versão musical. Para Sater, este personagem surgia como um provável Deus Ex Machina (SATER & SHEIK, 2007, p. 10), ferramenta propulsora para que Melchior escolhesse pela vida, em oposição ao desejo de seu amigo Moritz, que surge neste momento da peça como um fantasma (WEDEKIND, 1912, p. 159). No musical, aquele personagem não se faz necessário porquanto a imagem de Moritz é elevada pelo mais intenso senso de carinho fraternal, o que faz com que seu espírito, acompanhado do fantasma de Wendla, surja no desfecho da peça como lembrança para que Melchior continue vivendo em busca de “um outro sonho / outro amor” (SATER & SHEIK, 2007, p. 91) que a vida o trará.

1.6 “SO MAYBE WE SHOULD BE SOME KIND OF LAUNDRY LINE” OU DE COMO ENXUGAR O TEXTO”

A primeira questão a ser posta quando se trabalha no Brasil com a adaptação de um texto cujos autores ainda não entraram em domínio público são os direitos autorais. Para nossa produção de “Spring Awakening”, agimos amparados pela Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998, especificamente pelo capítulo 4, inciso 6, segundo o qual não constitui ofensa aos direitos autorais “a representação teatral e a execução musical, quando realizadas no recesso familiar ou, para fins exclusivamente didáticos, nos estabelecimentos de ensino, não havendo em qualquer caso intuito de lucro” (BRASIL, Lei nº 9.610, 1998, cap. 4). Possuíamos o amparo legal, entretanto, isso implicaria não lucrar de nenhuma maneira com o espetáculo. Buscando, portanto, angariar outros fundos suficientes para custear a produção, além de dinheiro próprio do grupo, no caso de algum integrante ou familiar poder colaborar, e do apoio do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas – DALEM, especialmente da coordenadora do projeto, Prof.^a Dr.^a Regina Helena Urias Cabreira, e da chefe do Departamento, Prof.^a Dr.^a Marcia Regina Becker, precisamos realizar sorteios de páscoa e de natal, a partir dos quais conseguimos arrecadar maior capital para o projeto. Cientes da questão monetária, o segundo passo a ser seguido foi a adaptação textual, a qual se deu basicamente em duas etapas.

Assim como a maioria das produções da Broadway, o musical “Spring Awakening” possui duração de 2h15m e muito disso se deve ao intervalo entre os dois atos e entre os extensos números musicais. Objetivando produzir um espetáculo o mais enxuto possível, nossa primeira tarefa foi selecionar dentre as músicas aquelas que seriam extremamente essenciais para o desenvolvimento da trama. Devido a ideias e a diferentes contribuições que surgiam entre os integrantes do Drama Club, este processo se arrastou quase todo o percurso de ensaios. O resultado, entretanto, foi gratificante; dos dezenove números musicais originais apenas onze permaneceram ⁶. A partir disso, também ganhamos numa espécie de “horizontalização” de importância entre os personagens, haja vista não haver aquela personagem que cantasse mais do que este, ainda que, em certo grau, as protagonizações de Wendla e Melchior não pudessem ser extremamente diminuídas, afinal, tanto no texto de Wedekind, quanto de Sater, são esses os personagens que abrem e fecham a trama.

Em relação à distribuição dos personagens, levamos em consideração dois aspectos principais. O primeiro deles diz respeito ao número de atores do grupo. Durante o período de produção do musical, muitos estudantes passaram pelo Drama Club, entretanto, devido ao caráter de projeto de extensão e à intensa carga de ensaios⁷ do projeto, somente aqueles que realmente possuíam a disponibilidade necessária puderam continuar. Desta forma, os papéis das crianças, originalmente onze, foram reduzidos a dez, a saber, quatro meninas e seis meninos; a personagem Anna foi a única deixada de lado e suas falas redistribuídas entre as outras meninas.

Outro aspecto considerado na divisão dos personagens foi a decisão de que todo ator interpretando uma criança interpretaria também um adulto. O único que se distancia de tal aspecto é o personagem de Melchior, por ser, em nossa leitura do texto, o principal condutor de toda a trama da peça, enquanto “sobrevivente” da sociedade opressora. Vemos, na produção da Broadway, um mesmo ator - adulto - interpretando “Os Homens Adultos” e uma mesma atriz - adulta - interpretando “As Mulheres Adultas”, este fator nos permite admitir a singularidade das personalidades

⁶ Dos números musicais originais, permaneceram “Mama Who Bore Me”, “Mama Who Bore Me (Reprise)”, “The Bitch of Living”, “My Junk”, “The Dark I Know Well”, “I Believe”, “The Word of Your Body (Reprise)”, “Don’t Do Sadness / Blue Wind”, “Left Behind”, “Totally Fucked” e “Those You’ve Known”, sendo portanto desconsideradas “All That’s Known”, “Touch Me”, “The Word of Your Body”, “And Then There Were None”, “The Mirror Blue Night”, “The Guilty Ones”, “Whispering”, “The Song of Purple Summer”, conforme apresentadas na seção “Song List” (SATER & SHEIK, 2007, sem pág.)

⁷ Ver próxima seção, *Ensaio*.

infantis em detrimento a uma única figura opressora - a adulta, uma vez que os personagens adultos podem ser vistos como personificações das instituições castradoras presentes na Alemanha do fim do século XIX. Entretanto, na montagem do Drama Club - UTFPR, os atores que transmitiam ao público a trajetória opressiva deste ou daquele personagem “criança” poderiam aparecer na cena seguinte como um personagem opressor. Assim, por exemplo, a mesma atriz que interpretava Wendla, personagem que se vê desgraçada ao fim da peça por falta de orientação materna, em outra cena aparecia como a mãe opressora de Martha, personagem, por sua vez, interpretada pela atriz que assumia o papel da mãe de Wendla. Outro exemplo é o fato de o mesmo ator que em uma cena interpretava Moritz em outro momento surgir como o personagem de um professor extremamente coercitivo e inquisidor.

Esta talvez tenha sido a principal marca da montagem de “Spring Awakening” pelo Drama Club - UTFPR. Lembremo-nos, pois, da ferramenta de distanciamento do teatro épico, sugerida por Brecht e aqui esclarecida por Rosenfeld (2006), segundo a qual, o ator “deve ‘narrar’ o seu papel, com o ‘gestus’ de quem mostra um personagem, mantendo certa distância dele” (ROSENFELD, 2006, p. 161). Ora, tal distanciamento é intrínseco ao texto de Spring Awakening⁹; os personagens muitas vezes surgem como narradores de seus sofrimentos. Ademais, valer-se de tal ferramenta proporcionou à nossa montagem a clara transmissão ao espectador da diferença entre quem é personagem e quem é ator. Dessa maneira, como sugere o Teatro Épico (BORNHEIM, 1992, pp. 139-140), “aquele que assiste, e é também parte da ação, não se deixa comover e confundir-se com o sofrimento do ator”, uma vez que, em seguida, este aparecerá caracterizado de figura opressora; assim, o espectador compreende o trabalho de um ator investido na pluralidade de mensagens que o texto pode transmitir. Isto é, o espectador não se comove porque vê o personagem de Moritz sofrendo, mas entende que aquela mensagem não faz parte da vida daquele ator específico e, talvez, exatamente por isso, possa representar a vida de tantas outras pessoas oprimidas.

Finalmente, outra adaptação feita no texto pelo Drama-Club UTFPR foi a adição de algumas frases e vocábulos em alemão, além da canção de ninar “*Mariae Wiegenlied*”, cantada pelos personagens Ilse e Moritz quando do momento do suicídio do garoto. A ideia era justamente fazer referência ao texto original, no que diz respeito

à língua de Wedekind e ao ambiente, considerando que, apesar de o leitor saber que a peça se passa na Alemanha do fim do século XIX, em nenhum momento é mencionado por qualquer personagem o fato de que estão nesse território.

1.7 “NEVER NEGLECTING THE THINGS WE SHOULD DO” OU “DOS ENSAIOS”

Os ensaios, ou encontros, de *Spring Awakening* iniciaram no dia 26 de setembro de 2013 e estenderam-se até o dia de estreia, 22 de maio de 2014. Encontrávamo-nos durante as terças, quintas e sextas-feiras, dedicando 3 horas de ensaio por dia e, nos últimos meses, também aos domingos pela manhã e à tarde.

Os primeiros ensaios foram dedicados à leitura e ao estudo do texto da peça. Desta forma, todos os atores poderiam trazer dúvidas e questões a serem debatidas, fossem em relação ao enredo ou à língua inglesa. Depois de passada essa etapa, realizamos a distribuição de personagens, o que foi feito com certa tranquilidade, uma vez que cada ator havia encontrado, durante a leitura, aquele personagem que teria mais facilidade interpretar, pelas canções ou pelo texto. A partir disso, já sabendo quais atores interpretariam quais personagens⁸, passamos para o estudo mais aprofundado das músicas. Munidos de um teclado eletrônico, que pertencia a um dos atores do grupo, baseávamo-nos em vídeos da internet que trouxessem aulas sobre técnicas de aquecimento e trato vocal, técnicas essas que, depois de apreendidas, foram valiosas para o progresso dos ensaios.

Como não contávamos com uma banda para a orquestração musical da peça, tampouco com um orientador profissional de voz, ensaiávamos as músicas com base em playbacks disponibilizados virtualmente, fator que não permitia que adaptássemos as canções às nossas vozes, pelo contrário, precisávamos sempre nos aproximar do que a faixa que tínhamos sugeria ou, em alguns casos, exigia. Podemos dizer que, também por isso, o processo para aprender as minúcias das músicas durou todo o período de ensaios; mais do que nunca necessitávamos da orientação dos integrantes que possuíam maior facilidade com música, uma das razões que proporcionou maior envolvimento entre os integrantes do grupo. Tal ajuda quase sempre acontecia na

⁸ Para mais detalhes da distribuição dos personagens entre os atores, verificar a seção “Anexos”.

⁹ Não à toa, o próprio Brecht declarou a figura de Wedekind como uma de suas principais influências (BRECHT, 1997, p.3)

parte dos ensaios dedicada a explorar as músicas, no espaço que possuíamos para tal, entretanto, não raro ensaiávamos nas casas dos próprios integrantes do grupo.

No que diz respeito ao aquecimento do resto do corpo, tínhamos como base jogos teatrais e atividades de improvisação desenvolvidos pela autora e diretora de teatro Viola Spolin, em seu livro “Improvisação para o teatro”, um manual “igualmente útil para atores profissionais, atores leigos e crianças [...], para a escola e os centros comunitários, [...] para o diretor de teatro amador e profissional.” (SPOLIN, 2010, p. XXVIII). Além disso, os próprios atores eram convidados a pesquisar ou a desenvolver seus próprios jogos ou exercícios de aquecimento que pudessem compartilhar com o grupo, contribuindo também para a criação de uma identidade do time Drama Club - UTFPR.

A base para tal decisão foi o estudo do “Teatro do Oprimido” (BOAL, 1991), no qual se firmou o grupo. Criado por Augusto Boal, ensaísta, dramaturgo e diretor de teatro brasileiro, além de ter sido nomeado Embaixador Mundial do Teatro pela Unicef em 2009⁹, “o Teatro do Oprimido” tem como um de seus objetivos principais elevar a poética de Brecht, poética da Conscientização, em detrimento da poética Aristotélica da Opressão. Para Boal, o teatro, mesmo quando não revolucionário em si mesmo, não é nunca menos que um *ensaio* para a revolução (BOAL, 1991, p. 181). Foi a partir do estudo do Teatro do Oprimido que o grupo viu-se aliviado da angústia inicial, de quando tínhamos em mãos o texto de “Wicked” e víamos ali a mensagem comercial que se elevava em detrimento ao trabalho com uma questão social, esta última claramente encontrada em “Spring Awakening”.

Entre as atividades criadas pelo próprio grupo, temos como exemplo a “If I were in your shoes”, “Se estivesse em sua pele”, a partir da qual todos os atores deveriam demonstrar como agiriam, em pontos críticos da peça, se fossem personagens distintos daqueles que interpretavam. Além de fortificar o sentido de coletividade do grupo, este tipo de exercício também foi crucial para a conscientização da desprotagonização de personagens, uma vez que todo ator conhecia a fundo a trajetória de todos os outros personagens da peça, ideia largamente defendida pelo Teatro do Oprimido.

⁹ Maiores informações sobre Augusto Boal podem ser encontradas na página oficial do Centro de Teatro do Oprimido: <http://ctorio.org.br/novosite/quem-somos/augusto-boal/>.

Outro exemplo de atividade criada pelo grupo, está relacionada à atuação, diz respeito à presença corporal em cena. Por meio do “The Mute Theater of Carlitos” / “O Teatro Mudo de Carlitos”, em referência ao cinema mudo de Charles Chaplin, nos últimos meses de ensaio, depois de todos os atores já terem aprendido e decorado o texto, passávamos toda a peça sem falas. Desta maneira, maior atenção era dada aos gestos dos atores em cena, de forma a refinar a presença corporal e a valorizar as intenções do personagem sugeridas além de suas falas, apostando sempre no fato de que, além da língua inglesa, tínhamos a linguagem corporal, esta universal, para a transmissão da mensagem do texto.

De forma geral, a maior dificuldade em relação aos ensaios era o fato de o grupo não dispor de um local apropriado para os encontros. Graças à ajuda do Departamento Acadêmico de Línguas Estrangeiras Modernas – DALEM, foi-nos concedida a utilização de uma sala de aula e dos recursos audiovisuais ali disponíveis, por essa razão, parte do tempo que tínhamos para dedicar aos ensaios era investida na organização da sala de aula para o nosso uso e o do professor que a utilizaria em seguida. Ter um espaço como esse para os ensaios também não favoreceu o trabalho com as músicas, uma vez que outras turmas estavam em aula nas salas próximas a nós e cantarmos as músicas da forma e no volume que necessitávamos era, obviamente, impossível.

A partir de fevereiro de 2014, contamos também com o apoio do TUT - Grupo de Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, sobretudo do Prof. Dr. Ismael Scheffler, diretor do grupo, quem disponibilizou a utilização, aos domingos, do Laboratório de Poéticas do Corpo, um espaço onde podíamos explorar os ensaios de forma mais abrangente, por ser um local isolado e dedicado a esse tipo de atividade.

1.8 “THE WORD OF FOUR BODIES” OU “DA COREOGRAFIA, DA CENOGRAFIA, DA ILUMINAÇÃO E DO FIGURINO”

De forma geral, uma das razões de as etapas da coreografia, da cenografia, da iluminação e do figurino terem funcionado com tamanho êxito foi a divisão de atividades atribuídas a cada grupo de integrantes do Drama Club - UTFPR. Dessa forma, possuíamos comissões distintas para cada processo da produção de Spring Awakening, quais sejam, a equipe financeira / das rifas, a equipe do figurino, a equipe

da coreografia, a equipe dos *props* (objetos cênicos) e a equipe de edição e reprodução das músicas¹⁰.

No que diz respeito à coreografia, com exceção de três integrantes do grupo, a maioria dos atores não possuía qualquer experiência em dança, portanto, foi preciso basearmo-nos em diversas montagens do musical para a criação de coreografias simples e suficientemente expressivas, de forma que todos os atores pudessem apresentá-las e ao mesmo tempo cantar as músicas da cena. Finalmente, o espaço que tínhamos para os ensaios também foi decisivo para a criação das danças, pois havia ali a delimitação de espaço para que pudéssemos criar. Pensamos sempre em não ultrapassar aquele limite, para que não precisássemos adaptar o espaço cênico ao palco no qual apresentaríamos a peça.

Também do espaço dependeu a criação da cenografia. Criada pela designer e especialista em cenografia Karina Loezer, com contribuições do grupo, a cenografia de “Spring Awakening” teve a limitação dos recursos financeiros disponíveis e do espaço de que dispúnhamos. Cadeiras simples, escolares, sinalavam o lugar dos atores, quem, enquanto não estavam em cena, assistiam ao espetáculo, também como “*espect-ator*”¹¹ - premissa sugerida pelo Teatro do Oprimido e pela Poética Brechtiana do Teatro Épico (BOAL, 1991, pp.180181). Ao fundo do palco, o cenário revelava uma árvore, elemento representativo do despertar da primavera e do (re)nascimento da consciência das transformações vividas pelos personagens da trama. Além disso, a iluminação, montada pelo Departamento de Audiovisual da

¹⁰ Para lista detalhada da distribuição das atividades, ver “Apêndice 2 – INFORMAÇÕES SOBRE SPRING AWAKENING”, na seção “APÊNDICES”, p. 32.

¹¹ A fábula chinesa de Xuá-Xuá é utilizada por Boal para representar a ideia de espect-ator e espect-atriz: “XuáXuá viveu há dezenas de milhares de anos, quando as pré-mulheres e os pré-homens ainda vagavam pelas montanhas e pelos vales, à margem dos rios e dos mares, pelos bosques e florestas, matando outros animais para se alimentar, comendo plantas e frutos, protegendo-se do frio, morando em cavernas. Não havia se inventado ainda nenhuma linguagem falada ou escrita. Xuá-Xuá era a mais bela fêmea e Li-Peng o mais forte dos machos. Naturalmente, eles se sentiam atraídos um pelo outro, gostavam de ficar juntos, se lambar, tocar, abraçar, fazer sexo juntos, sem saber ao certo o que estavam fazendo. Um belo dia, Xuá-Xuá sentiu que seu corpo se transformava: seu ventre crescia mais e mais, além da elegância. Então ela preferiu ficar só, vendo seu ventre inchar. Uma noite, Xuá-Xuá sentiu seu ventre de mexer. Dentro do ventre da mãe, Lig-Lig-Lé – assim se chamava o menino, ou qualquer outro nome que fosse, porque nenhuma linguagem fora inventada. Lig-Lig- Lé crescia e se desenvolvia. Alguns meses depois Xuá-Xuá deitou-se à margem de um rio e deu à luz a um menino. Era pura magia! Xuá-Xuá olhava o seu bebê. Aquele corpinho minúsculo, que parecia com o seu, era sem dúvida uma parte sua que antes estava dentro dela e agora estava fora. Mãe e filho eram a mesma pessoa. De longe, LiPeng observava. Bom espectador. Uma noite Li-Peng queria criar sua própria relação com o menino. Xuá-Xuá ainda dormia quando os dois (pai e filho) partiram, como bons companheiros. Li-Peng soube perfeitamente que ele e Lig-Lig-Lé eram duas pessoas diferentes. Ele era ele, e a criança era o outro. Ensinou seu filho a caçar, pescar etc. Lig-Lig-Lé estava feliz. Xuá-Xuá chorava cada vez mais porque perdera uma parte bem-amada de si mesma. Xuá-Xuá reencontrou pai e filho alguns dias mais tarde. Tentou recuperar seu filho, mas o pequeno corpo disse não. Xuá-Xuá foi obrigada a aceitar que aquele pequeno corpo, mesmo tendo saído do seu ventre, obra sua – ele era ela! – era também uma outra pessoa com seus próprios desejos e vontades. Esse reconhecimento obrigou Xuá-Xuá a olhar para si mesma e a ver-se como apenas uma mulher, uma mãe, uma dos dois: obrigou-a a se identificar e a identificar os outros. Foi nesse momento que se deu a descoberta! Quando Xuá-Xuá renunciou a ter seu filho totalmente para si. Quando aceitou que ele fosse um outro, outra pessoa. Ela se viu separando-se de uma parte de si mesma. Então, ela foi ao mesmo tempo atriz e espectadora. Agia e se observava: eram duas pessoas em uma só – ela mesma! Era espect-atriz. Como somos todos espect-atores. Descobrimo o teatro, o ser se descobre humano.” (BOAL, 2005, pp. XV-XX.)

UTFPR, com coordenação do Assessor Técnico em Audiovisuais Ronaldo Mansano Custódio, também colaborava, pelas cores conduzidas, com a representação e transições entre as cenas e as músicas da peça.

No que diz respeito ao figurino, também por falta de recursos financeiros, as peças de roupas utilizadas pertenciam aos integrantes do grupo ou foram compradas em brechós. A escolha de tais elementos foi pautada em estudo que fizemos de algumas montagens e na ideia de utilizar elementos que, de alguma forma, mostrassem certa atemporalidade. Esta era também uma forma de ressaltar ao espectador que, apesar de contarmos uma estória baseada nos costumes da Alemanha do fim do século XIX, trabalhávamos com temas e problemáticas que são ainda hoje reflexos de nossas tristes condições sociais.

1.9 “LITORA, MULTUM ILLE...” OU “DA LÍNGUA EM USO”

Chegando ao fim do estudo, resta-nos a pergunta. E a língua?

Como descrito na primeira seção deste relato¹⁴, o uso da língua inglesa foi objetivado desde a fundação do Drama Club - UTFPR, e durante a produção de “Spring Awakening” este uso ocorreu de diferentes formas. Evidentemente, a primeira delas deu-se por meio da leitura dos textos em língua inglesa. Conforme já observado, tínhamos como meta encontrar um enredo com o qual todos se sentissem confortáveis em interpretar e por isso passamos por diferentes textos. Todas as peças foram lidas em inglês e, por isso, dúvidas em relação ao enredo e à própria língua do texto eram discutidas também em inglês.

O mesmo ocorreu no momento de atividades com diferentes musicais. Como nem todos os integrantes possuíam qualquer experiência com teatro ou teatro musical, cada ator passou pela atividade de assistir a três diferentes musicais. A partir disso, os integrantes deveriam responder a um questionário¹² com base na obra que assistiram, sobretudo no que diz respeito às suas percepções de corpo/voz dos personagens, da idade dos atores em relação aos personagens, da potência musical que cada número proporcionava e das transformações em enredo de um ato para o outro. Em todo este processo o uso da língua inglesa foi essencial.

¹² Ver “Questionário sobre musicais”, disponível na seção “APÊNDICES”, p. 45.

Além disso, apesar de haver a figura do diretor (e professor), em nenhum momento ficou declarado que somente o diretor deveria focar no trabalho com a língua no sentido de monitorar o discurso dos integrantes do grupo para que (só assim) eles percebessem os possíveis equívocos de suas produções enquanto utilizavam a língua. É claro que o professor serve de modelo de aprendizagem e deve ser uma fonte de consulta, mas, evitando causar qualquer tipo de "mental block", definido por Krashen como um filtro advindo das experiências negativas de aprendizagem de segunda língua (KRASHEN, 1985, p. 100), trabalhamos de forma a valorizar a aprendizagem vinda do uso livre da língua. A respeito deste uso, Willis argumenta que

[o] uso livre envolve um alcance mais amplo da língua e oferece ao aprendiz oportunidades mais ricas de aquisição. Eles [os estudantes] precisam de chances para dizerem o que pensam e o que sentem, e experimentar isso em um ambiente de apoio com o uso da língua que ouviram ou viram sem se sentirem ameaçados... Eles [os estudantes] precisam de chances para testar as hipóteses que formulam sobre a maneira como a língua funciona para perceberem se são entendidos. (WILLIS, 1996, p. 7)¹³

Naturalmente, a partir do uso livre da língua inglesa, até mesmo os atores que não possuíam qualquer experiência com o teatro mostravam conhecimento de atuação cênica, uma vez que entendiam da língua em uso e de suas intenções. Assim, mais do que poderiam sugerir as rubricas do texto, a orientação sobre esta ou aquela fala poderia surgir de qualquer ator que possuísse o conhecimento da língua. O que se criou neste ambiente foi a colaboração entre os integrantes do grupo. Vocábulos, entonações, expressões idiomáticas, essas eram algumas das questões a serem resolvidas também pela equipe formada por atores-alunos professores.

Shumin (2002) apresenta ideia alinhada a essa questão. De acordo com ele,

“[f]alar uma língua estrangeira em público [...] é geralmente algo que provoca ansiedade. Algumas vezes, uma extrema ansiedade surge quando os aprendizes de Inglês como Língua Estrangeira (EFL – English as a Foreign Language) tornam-se calados, incapazes de dizer qualquer coisa, ou perdidos com as palavras em uma situação

¹³ Tradução livre de: “Free use involves a far broader range of language and gives learners richer opportunities for acquiring. They (the students) need chances to say what they think and feel and experiment in a supportive atmosphere with using language they have heard or seen without feeling threatened... They (the students) need chances to test the hypotheses they have formed about the way language works, to try things out, to see if they are understood.” (Willis, 1996, p. 7)

inesperada, o que geralmente leva ao desencorajamento e a um senso comum de falha.”¹⁴ (SHUMIN, 2002, p. 206)

Se falar uma língua estrangeira para o público de uma sala de aula pode provocar ansiedade, falar para uma plateia pode ser ainda mais constrangedor. Eis a razão de se valorizar as produções de língua realizadas pelos participantes do Drama-Club e de se salientar para a diminuição (e redução, por que não?) da culpa por se cometer um erro. Apesar de o texto de uma peça ser decorado, todo ator sabe que precisa estar a postos para atuar como um âncora, um sujeito pronto a intervir no caso de outro ator esquecer as falas, por exemplo. Desta forma, o que acabou sendo criado, principalmente a partir do uso livre da língua, foi a capacidade de improvisação em outra língua por parte dos atores. Muito mais do que se preocupar com a forma, com as estruturas das orações que se falava, era fazer com que o ator se sentisse tão à vontade com o texto a ponto de poder improvisar qualquer situação, qualquer fala, também porque conhecia profundamente o texto. A atividade “If I were in your shoes”¹⁵ foi, sem dúvida, significativa para este processo.

No que diz respeito a valorizar o que o aprendiz de língua produz, em relação não só a estrutura da língua, mas ao seu conteúdo, seu uso de acordo com suas experiências de vida, Arnold (2005) argumenta que “[e]stes são aspectos (pensamentos, sentimentos e emoções) do processo de aprendizagem que são geralmente rejeitados de forma injusta, ainda que sejam de importância vital se pretendemos entender a aprendizagem humana em sua totalidade.”¹⁶ (Arnold, 2005, p.30). Ideia associada a essa é descrita também por Andrés (2005); de acordo com o autor, “[...] é essencial reconhecer a singularidade de cada estudante e proteger seus direitos e sentimentos de forma a desenvolver os cinco componentes da autoestima: um senso de segurança, um senso de identidade, um senso de pertencimento, um senso de propósito e um senso de competência pessoal.”¹⁷ (ANDRÉS, 2005, p.88)

¹⁴ Tradução livre de: “Speaking a foreign language in public, especially in front of native speakers, is often anxiety-provoking. Sometimes, extreme anxiety occurs when English as a Foreign Language (EFL) learners become tongue-tied or lost for words in an unexpected situation, which often leads to discouragement and general sense of failure.” (SHUMIN, 2002, p. 206)

¹⁵ Sobre as atividades desenvolvidas pelo drama-Club UTFPR, ver a seção “NEVER NEGLECTING THE THINGS WE SHOULD DO” ou “DOS ENSAIOS”, p. 9.

¹⁶ Tradução livre de: “[t]hese are aspects (thoughts, feelings and emotions) of the learning process that are often unjustly neglected, yet they are vitally important if we want to understand human learning in its totality.” (ARNOLD, 2005, p. 30)

¹⁷ Tradução livre de: “...it is essential to acknowledge the uniqueness of each student and to protect his or her rights and feelings in order to develop the five key components of self – esteem: a sense of security, a sense of identity, a sense of belonging, a sense of purpose, and a sense of personal competence.” (Andrés, 2005, p. 88)

Podemos dizer que, no caso do Drama Club-UTFPR, valorizar as produções e contribuições dos alunos, dos participantes do grupo, conforme argumentam Arnold (2005) e Andrés (2005), em contraposição à insistência na atenção aos erros, também foi significativo no sentido de ser essa uma das melhores ferramentas para o desenvolvimento dos personagens da peça. Stanislavski (1989) argumenta que a “a maioria dos atores antes de cada encenação vestem o figurino e se maquiam para que sua aparência exterior se aproxime daquela do personagem que interpretarão. Mas se esquecem da parte mais importante, que é a preparação interior. Por que precisam dar tanta atenção à sua aparência externa?”¹⁸ (STANISLAVSKI, 1989, p. 265) Da mesma forma, muito mais importante do que se valorizar as estruturas, o externo, era valorizar as intenções, as ricas produções que vinham dos atores da peça, baseados em suas experiências de vida e em seu conhecimento da língua.

1.10 “AND NOTHING IS THE SAME UNTIL YOU KNOW THAT THEY HAVE FOUND YOU” OU “DAS CONCLUSÕES”

“— Nós somos o grupo de teatro Drama Club - UTFPR. Como vocês puderam notar, somos um grupo de teatro amador. Amador apenas no sentido de não possuímos recursos financeiros suficientes para uma produção de qualidade técnica. Por essa razão, eu gostaria de pedir novamente os merecidos aplausos a esse grande time que, mesmo com as precariedades técnicas, foi capaz de conduzir do início ao fim este musical com toda a bravura necessária.” (Fala após o segundo dia de apresentação.)

As apresentações de “Spring Awakening” realizaram-se nas noites dos dias 22, 23 e 24 de maio de 2014. Graças à precariedade técnica com que contava o grupo e o teatro da universidade, a segunda noite de apresentação foi decisiva no sentido de deixar demarcada a identidade que o Drama Club - UTFPR desenvolveu até aquele momento.

Já na canção de abertura do musical, percebemos que tínhamos problemas com os microfones, uma dificuldade que se estendeu até a última canção da peça. A solução, rapidamente arranjada pelo grupo e transmitida principalmente pelos olhares nervosos dos jovens atores, foi ajudar um ao outro, cantando todas as músicas que os atores sabiam no mais alto volume possível. Por sorte, todos os atores conheciam

¹⁸ Tradução livre de: “Most actors before each performance put on costumes and make-up so that their external appearance will approximate that of the character they are to play. But they forget the most important part, which is the inner preparation. Why do they devote such particular attention to their external appearance?” (STANISLAVSKI, 1989, p. 265)

todas as canções. Não seria arriscado afirmar que um dos comentários do público, este vindo de uma das professoras de teatro da UTFPR, Maurini de Souza, sobre esta apresentação em especial, revela a impressão que o público teve do Drama-Club UTFPR em “Spring Awakening”: “Vocês demonstraram que Grotowski¹⁹ estava certo ao afirmar que em uma peça pode faltar tudo, menos o ator.”

Mais do que em qualquer outro momento o uso da língua foi necessário para que cada um se adaptasse a essa improvisação que necessitou surgir. Fosse qualquer grupo com menor aproximação entre os participantes, talvez o que se revelasse fosse um desastre de atuação e a atenção fosse dada somente aos erros. Às estruturas... Segurança e pertencimento! A conclusão a que chegamos, ao encerrar este relato de experiência, é de que só se faz teatro seguro, de boa qualidade (e aqui nos referimos ao teatro que é bem sucedido ao desempenhar sua função essencial: a de transmitir a mensagem construída e proposta pelo texto) se o grupo se sentir à vontade, se os atores se sentirem confortáveis ao dividir suas experiências de vida em um grupo onde encontram acolhimento.

O texto escolhido foi, sem dúvida, uma ferramenta propulsora para a construção desta identidade, a de coletividade do grupo. Wedekind foi o primeiro a se permitir tal exposição, afinal, a maioria dos episódios da peça foram, de acordo com o autor, acontecimentos de sua vida: “Eu comecei a escrever sem qualquer plano, esperando escrever o que me dava prazer. O plano veio a ser a terceira cena e consistia das minhas próprias experiências ou daquelas dos meus colegas de escola. Quase todas as cenas correspondem a um incidente real.”²⁰ (WEDEKIND *apud* BENTLEY, 2002, p. XXI)

Finalmente, durante todo o processo de montagem do musical “Spring Awakening”, o grupo se baseou na ideia de que o ator precisa assumir duas posições. A *exposição* e a *disposição*. A disposição para estar em cena com ganas e a exposição para assumir que seu corpo e suas ideias, suas mensagens, serão instrumentos do teatro. Este foi outro fator que contribuiu para a solidificação das

¹⁹ Jerzy Grotowski (1933-1999) foi um diretor de teatro polonês do século XX, importante figura do teatro experimental ou de vanguarda.

²⁰ Tradução livre de: “I began writing without any plan, intending to write what gave me pleasure. The plan came into being after the third scene and consisted of my own experiences or those of my school fellows. Almost every scene corresponds to an actual incident.” (WEDEKIND *apud* BENTLEY, 2002, p. XXI)

atuações, com felicidade, largamente elogiada pela comunidade acadêmica e externa à UTFPR.

E o que vem em seguida? Outra peça?

“Spring Awakening”, de certa forma, conclui o trabalho deste diretor, professor e ator que escreve até este momento, na UTFPR. O projeto criado, as amizades mantidas, todas essas são questões envoltas na afetividade que a construção do grupo permite levar adiante. O que vem em seguida é o reflexo do que os elogios e do que a gratificação do trabalho em grupo proporcionaram ao Drama Club - UTFPR, o sono de se continuar a fazer teatro. Um sonho, que possui qualquer coisa de concretude, de possibilidade, ao olharmos para os resultados de um projeto tão solidificado como foi “Spring Awakening”.

Assim, esperando divulgar este trabalho para que outros grupos sejam estimulados a reconhecer a preciosidade do texto de Wedekind e a explorarem o teatro em língua estrangeira, e esperando também que todos conheçam e valorizem o rico projeto por que passou este grupo de atores amadores, concluo este relato de experiência, assumindo aqui a primeira pessoa do singular, para agradecer a pluralidade de amizades e de conhecimentos adquiridos no contato com eles, os verdadeiros autores da peça: Belisa Ventura, Bruna Dias, Igor Padilha, Luiz Perotti, Mariana Cristina Marino, Tássia Setti, Victor Gaete e Vitor Caldas e a todos os que colaboraram com a presença ou a ausência.

A vocês, Mein herzliches Dankeschön!

*“Now they'll walk on my arm through the distant night
And I won't let them stray from my heart
Through the wind, through the dark, through the winter light
I will read all their dreams to the stars
I'll walk now with them
I'll call on their names
I'll see their thoughts are known*

*Not gone
Not gone
They walk with my heart
I'll never let them go*

*I'll never let them go
I'll never let them go*

*You watch me
Just watch me*

*I'm calling
I'm calling -
And one day all will know...²¹*

(Trecho de "Those You've Known", últimas palavras de Melchior Gabor.)

²¹ Tradução livre: "Agora eles caminham abraçados comigo pela noite distante / E eu não deixarei que se desviem do meu coração / Através do vento, através da escuridão, através das luzes invernais / Eu lerei seus sonhos para as estrelas / Eu caminharei com eles agora / E chamarei por seus nomes / E verei que seus pensamentos serão reconhecidos / Não se foram / Não se foram / Eles caminharão com meu coração / Nunca os deixarei partir / Nunca os deixarei partir / Nunca os deixarei partir / Me vejam / Apenas me vejam / Eu estou chamando / Eu estou chamando / E um dia todos saberão..."

REFERÊNCIAS

ANDRÉS, V. Self-Esteem in the language Classroom or the metamorphosis of butterflies. In: J. ARNOLD. **Affect in Language Learning**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

ARNOLD, J. **Affect in Language Learning**. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

BENTLEY, E. "Introduction." In: **Spring Awakening: Tragedy of Childhood**. Milwaukee: Applause Books, 2000.

_____. **Spring's Awakening**. New York: Applause, 2002.

BOAL, A. **Jogos para atores e para não atores**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2005.

_____. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOND, E.; BOND-PABLÉ, E. **Wedekind: Plays One**. By Frank Wedekind. Methuen World Classics Ser. London: Methuen, 1993.

BORNHEIM, Gerd. **Brecht: a Estética do Teatro**. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

BRASIL. Lei Nº 9.610, de 19 de fevereiro de 1998.

BRANTLEY, B. **There's Trouble in Emerald City**. The New York Times, New York, 31 out 2003. Disponível em <<http://www.nytimes.com/2003/10/31/arts/theater/31WICK.html>>. Acesso em 12 abr. 2015.

BRECHT, B. **Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic**. New York: Hill and Wang, 1997.

BROADWAY STAFF. **Did New York Critics Fall Under Wicked's Spell?** 2003. Disponível em: <<http://www.broadway.com/buzz/92611/did-new-york-critics-fall-underwicked-s-spell/>>. Acesso em 09 abr. 2015.

FULBRIGHT. Página oficial da Comissão Fulbright Brasil. Disponível em <<http://www.fulbright.org.br/>>. Acesso em 10 abr. 2014.

HOLZMAN, W.; SCHWARTZ, S. **Wicked: The Untold Story of the Witches of Oz (Piano/Vocal Selections)**. Milwaukee: Hal Leonard, 2004.

KRASHEN, S. D. **The Input Hypothesis**. New York: Longman, 1985.

MARTINEZ, C. **Drama Club**. Not just another travel blog...but it kind of is, 12 nov. 2012. Disponível em <<http://cynthiamartinez0.blogspot.com/2012/11/drama-club.html>>. Acesso em 11 nov. 2014.

NASTASI, A. **The Stories Behind Some of History's Most Controversial Theatrical Productions**. Flavorwire, Nova Iorque, 27 out. 2011. Disponível em <<http://flavorwire.com/224968/the-stories-behind-some-of-historys-most-controversialtheatrical-productions>>. Acesso em 15 dez. 2014.

NEW YORK THEATRE GUIDE. **Broadway Theatre Review – Wicked**. 2003. Disponível em <<http://www.newyorktheatreguide.com/reviews/wicked03.htm>>. Acesso em 13 abr. 2015.

ROSENFELD, A. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

SATER, S.; SHEIK, S. **Spring Awakening**. New York: Theatre Communications Group, 2007.

SHAKESPEARE, W. **A Midsummer's Night Dream**. London: Penguin Popular Classics, 1994.

SHUMIN, K. Factors to Consider: Developing Adult EFL Students' Speaking Abilities. In: J. C. RICHARDS & A. W. RENANDYA. **Methodology in Language Teaching: An Anthology of Current Practice**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

SPOLIN, V. **Improvisação para o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

STANISLAVSKI, C. **A criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **An actor prepares**. New York: Routledge, 1989.

THORPE, V. **Banned sex play now a teenage hit**. The Guardian, London, 31 jan. 2009. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/stage/2009/jan/31/spring-awakening-sextheatre-stage>>. Acesso em 12 fev. 2015.

TUCK, S. "O'Neill and Frank Wedekind, Part One". **The Eugene O'Neill Newsletter**. Boston, v. 6, n. 1, primavera de 1982. Disponível em <http://www.eoneill.com/library/newsletter/vi_1/vi-1e.htm>. Acesso em 06 fev. 2015.

WEDEKIND, F. **The Awakening of the Spring: A Tragedy of Childhood**. Philadelphia: Brown Brothers, 1912.

SONDHEIM, S.; WHEELER, H. **Sweeney Todd: The Demon Barber of Fleet Street**. London: Nick Hern Books, 1991.

WILLIS, J. **A Framework for Task-Based Learning**. London: Longman, 1996.

WILDE, O. **Lady Windermere's Fan / A Woman of No Importance / An Ideal Husband / The Importance of Being Earnest / Salomé**. London: Penguin Plays, 1954.

WINER, L. **Bewitched and Bothered, Too / Bewildering 'Wicked' tries to be both dark and cute; so witch is it?** Newsday, New York, 30 out. 2003. Disponível em <
<http://www.newsday.com/lifestyle/bewitched-and-bothered-too-bewildering-wicked-tries-tobe-both-dark-and-cute-so-witch-is-it-1.338904>>. Acesso em 11 abr. 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE 1 – INFORMAÇÕES SOBRE “SWEENEY TODD”

CARTAZ:

UTFPR DRAMA CLUB
IS PROUD TO PRESENT

Sweeney Todd

THE DEMON BARBER OF FLEET STREET



OCTOBER 31st
16h

UTFPR
AUDITORIUM

NOVEMBER 14th
19h

MUSIC AND LYRICS BY
STEPHEN SONDHEIM

BOOK BY
HUGH WHEELER

DIRECTED BY
CYNTHIA MARTINEZ

WITH

IGOR PADILHA • WILNEY DOVHEPOLY • JEFERSON TORRES • NAIRE CARDOSO • RODRIGO BATHORY • LUIZ PEROTTI • BELISA BIAVATI • EVANDRO SANTIAGO • DANIEL GERMANO

FICHA TÉCNICA:

ELENCO: Belisa Ventura Biavati, Carolina Ceccon, Daniel Germano, Evandro Santiago, Igor Padilha, Jeferson Torres, Luiz Perotti, Naire Cardoso, Natasha Saboredo, Rodrigo Bathory, Tassia Setti e Wilney Dovhepoly.

DIREÇÃO: Cynthia Martinez

ADAPTAÇÃO: Jeferson Torres

DATAS: 31 de outubro de 2012, às 16h e 14 de novembro de 2012 às 19h

LOCAL: Auditório da UTFPR

CENOGRAFIA: Drama Club-UTFPR

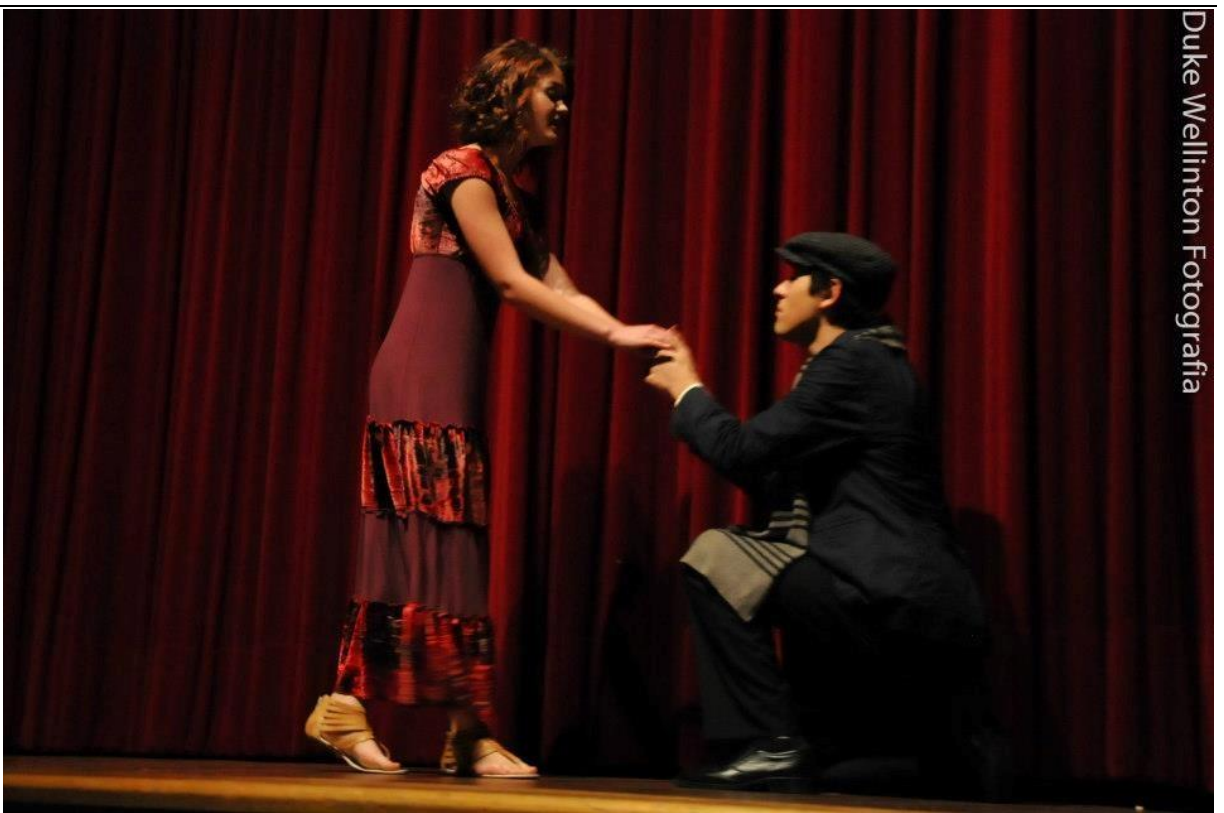
ILUMINAÇÃO: Alex Kelm

SONOPLASTIA: Cynthia Martinez

MAQUIAGEM e CONTRARREGRAMENTO: Ágata Erhart e Mariana Cristina Marino

FOTOGRAFIA: Duke Wellington Fotografia e Gabriela Debas

FOTOS DO ESPETÁCULO:



Duke Wellington Fotografia





Duke Wellington Fotografia



Duke Wellington Fotografia



Duke Wellington Fotografia



Duke Wellington Fotografia



Duke Wellington Fotografia



APÊNDICE 2 – INFORMAÇÕES SOBRE “SPRING AWAKENING”

CARTAZ:

FRANK WEDEKIND'S
SPRING AWAKENING



DRAMA CLUB_{UTFPR}

LYRICS BY STEVEN SATER

ADAPTED & DIRECTED BY JEFERSON TORRES

MUSIC BY DUNCAN SHEIK

FREE ENTRANCE

AT **UTFPR** AUDITORIUM

Classificação Indicativa **16** MAY **22, 23** AND **24** AT **8** P.M.

Supported by:   DALEM  

ARTE: Eduardo Dario

FICHA TÉCNICA:

ELENCO: Belisa Ventura Biavati, Bruna Dias, Igor Padilha, Jeferson Torres, Luiz Perotti, Mariana Cristina Marino, Tassia Setti, Victor Gaete, Vitor Caldas e Yuri Amaury.

DIREÇÃO E ADAPTAÇÃO: Jeferson Torres

DATAS: 22, 23 e 24 de maio de 2014, às 20h

LOCAL: Auditório da UTFPR

EQUIPE FINANCEIRA: Victor Gaete e Vitor Caldas

EQUIPE DO FIGURINO: Belisa Ventura Biavati, Tassia Setti e Mariana Cristina Marino

EQUIPE DA COREOGRAFIA: Victor Gaete e Belisa Ventura Biavati

EQUIPE DOS PROPS (OBJETOS CÊNICOS): Bruna Dias, Igor Padilha e Tassia Setti

EQUIPE DE EDIÇÃO E REPRODUÇÃO DAS MÚSICAS: Jeferson Torres, Luiz Perotti e Yuri Amaury

CENOGRAFIA: Karina Loezer

ILUMINAÇÃO: Matheus Henrique Rosa

SONOPLASTIA: Bruno Batistella Favretto

MAQUIAGEM e CONTRARREGAGEM: Talita Albuquerque e Natasha Saboredo

FOTOGRAFIA: Georgia de Macedo

APOIO: TUT - Teatro da Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Maurini Souza & Grupo Revanche, DERDI-UTFPR.

FOTOS DOS ENSAIOS







FOTOS DA APRESENTAÇÃO











foto: Georgia Macedo



foto: Georgia Macedo

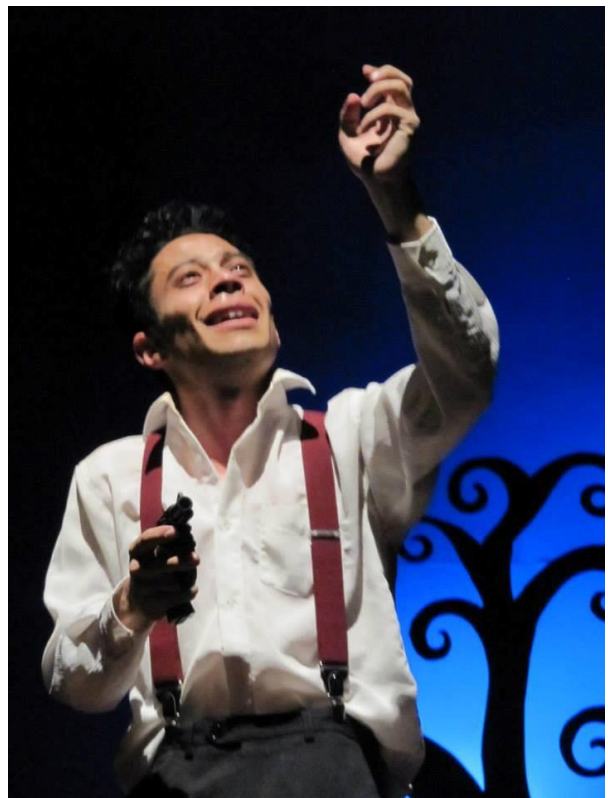






foto: Georgia Maccido



QUESTIONÁRIO SOBRE MUSICAIS

Após assistir aos dois musicais designados, responda as questões abaixo. Todas as respostas servirão para discussões entre o grupo sobre os seguintes aspectos:

ATUAÇÃO:

1. É evidente a diferença entre idades do personagem e do ator? Por exemplo, em *Wicked*, as atrizes geralmente possuem pelo menos 15 anos a mais do que as personagens adolescentes/jovens que interpretam. O que isso pode implicar, no que concerne aos musicais que você deve assistir, em relação à atuação?
2. Qual a importância do controle da respiração no processo de atuação para cada um dos musicais? Selecione uma cena, de cada um, em que você considere o controle da respiração uma ferramenta crucial para o desenvolvimento da cena. Discorra a respeito.
3. Qual você acredita ser a importância do controle e da projeção da voz dos atores nos dois musicais? De cada musical, cite algo que tenha despertado seu interesse em relação ao trabalho de voz dos atores.
4. Você consegue encontrar algum tipo de relação entre os personagens principais dos musicais que você assistiu aos personagens principais de *Spring Awakening*? Se sim, qual?

MÚSICA:

5. Quais as diferenças e as semelhanças entre as canções destes musicais e as de *Spring Awakening*?
6. Qual a importância da canção que fecha o primeiro ato? Qual a relação dessa canção com a abertura do segundo ato? Se você está assistindo a um filme de estúdio e a passagem entre os atos não está clara, qual canção você acredita sugerir a possibilidade de tal passagem? Qual a importância dessa canção para a passagem?

PRODUÇÃO:

- 7.1. Se você deve assistir a um musical gravado em teatro: qual você acredita ser a principal implicação em trazer isso às telas do cinema? O que se ganha e se perde nesse processo?
- 7.2. Se você deve assistir a um filme gravado em estúdio: qual você acredita ser a vantagem em se transformar uma produção teatral em filme? O que se perde nesse processo?
8. Faça uma pesquisa em relação ao investimento financeiro para a produção dos dois musicais. O que isso pode refletir, na sua opinião, no que diz respeito à produção de musicais feitos por produções amadoras?