

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**

**DIREÇÃO TEATRAL**

**Orientador: CAIO RISCADO**

**Aluno: MARCÉU VALADARES PIERROTTI - 115046517**

**Grau Zero – memórias de um processo**

## **Grau Zero – memórias de um processo**

### **1. A ideia**

Um ator me mostra um texto. “Primavera Leste” de Diogo Liberano. Lemos juntos - João, Talita, Guilherme e eu - em um quarto de hotel na brecha de um trabalho que fazíamos no interior de São Paulo. Na primeira leitura acho interessante aquela dramaturgia. Tem uma pulsação que me interessa levar à cena.

Durante o mês seguinte nas brechas deste trabalho releio o texto algumas vezes, peneirando o que daquele conteúdo me impulsiona a montá-lo - Educação. Violência. História. Minha intuição e razão acenam para a relação daquela dramaturgia com a nossa atualidade político-social.

Em uma tarde de 40 graus no Marrocos, decido montar “Primavera Leste” como minha peça de formatura na UFRJ. Faço o convite aos atores. Não sei se o calor delirante ajudou, mas todos toparam - João Pedro Novaes (quem me apresentou o texto), Guilherme Dellorto, Leonardo Miggiolin e Talita Castro. Elenco formado.

De volta ao Rio, encontro Diogo Liberano. Revelo a ele por que acho importante montar esta peça agora.

— Três homens agindo violentamente contra uma mulher, professora, que questiona a história, a escrita da história, a possível manipulação da história... - digo isso com um ímpeto verdadeiro e com o intuito de convencer Diogo.

Diogo concorda, e apesar de ter questões com este seu texto, entende eu ter visto isso nesta dramaturgia escrita em 2012. No entanto, ele abre uma brecha para atualizarmos esta peça, ou melhor, olhar para ela com nosso olhar de hoje incluindo os últimos acontecimentos a fim de modifica-la. Em suma, saímos daquele encontro com os personagens dos três alunos fazendo mestrado ao invés de graduação, e com o desejo de sair da superfície e ir fundo nos problemas que a peça propõe. Na próxima semana ele me enviaria uma escaleta com as novas cenas, e ainda incluindo algumas propostas de deslocamentos cronológicos que fiz.

Recebo a escaleta com as modificações. Vislumbro que o novo texto ficará melhor. Redijo o projeto e incluo referências. Envio-o para os professores-orientadores do curso de Direção Teatral da UFRJ.

Enquanto aguardo Diogo me enviar o primeiro rascunho. Marco a primeira leitura em solo carioca. Agora com todo o elenco, mas ainda com a versão original do

texto. Com esta leitura desejo que nós comecemos a tocar neste material, levantar questões para nossa atualização do texto, e firmar com este elenco a empreitada dos próximos meses.

A leitura foi extremamente válida - ouvir os atores falando aquele texto e depois levantando problemas foi ouro pra mim. Saio do encontro com muito a pensar e desdobrar com Diogo. Mas com um elenco muito a fim de fazer e disposto ao cronograma que proponho - 10 semanas de ensaio, 3 dias por semana, 12 a 15 horas semanais, começando dia 10 de setembro.

Naquele momento tínhamos 4 ou 5 semanas para começar os ensaios. E elas foram cruciais para todo este projeto. Desejava me debruçar sobre o texto, e começar a levantar imagens, dinâmicas de ensaio, detalhamento do cronograma, mas não era muito possível, pois Diogo não me mandava nada do texto novo. Eu aguardava. Precisava da concretude do texto para avançar no meu pensamento sobre a montagem. Ainda sim, esteticamente não iria mudar muito, então inicio minhas conversas com Nicolas Gonçalves, o cenógrafo, e Rafael Torres, o figurinista. Com Rafael conversamos apenas o básico, e deixo ele me propor um caminho. Já com Nicolas avançamos mais. Tenho um grande amor ao cenário em uma peça. Se não visualizo o cenário não consigo dirigir. Então encho Nicolas de referências pinçadas durante horas e horas de pesquisa na internet, principalmente no Pinterest. Assim, iniciamos nossa conversa imagética quase que diária que durará todo o processo. Quero um cenário contundente, uma instalação, com materiais corroídos, queimados... - o sucateamento da educação fisicalizado.

Neste tempo, Leonardo Migliorin precisa sair do projeto devido a um trabalho em SP. Quem chamar? Conheço vários bons atores, mas preciso pensar em alguém que encaixe aqui, dentro deste time que já tem 3 jogadores. Penso em outros 3 atores, dois que eu adoro trabalhar, mas não é a energia que preciso para ocupar este espaço, e Manoel Madeira, ator que já conheço a um bom tempo, mas nunca trabalhamos juntos. Arrisco. Em uma ligação, conto o projeto a Manoel e ele topa. Sinto o ímpeto dele de falar sobre este conteúdo e a disponibilidade ao trabalho. Acho que acertei.

Diogo finalmente entra em contato. Lembra quando falei que essas 4 semanas seriam cruciais? Pois bem.

— Não consegui escrever nada da escaleta que propus. Eu tentei, escrevi, joguei fora, reescrevi, mas não tá ficando bom.

Após algumas semanas esperando uma nova versão, Diogo está me dizendo que não tem nada para me mostrar? Não é bem isso. Ele complementa:

— Eu tenho uma proposta pra te fazer. Tentando atualizar o texto de 2012 acabou que escrevi um negócio novo. Posso te mandar? Se você não topar, tudo bem, eu dou um jeito de reescrever “Primavera Leste”.

Apesar de levemente assustado, sentia que Diogo estava muito mais animado com este texto novo do que reescrever “Primavera”.

— Me manda, vou ler e a gente conversa em seguida - falei, torcendo para eu gostar das páginas que chegariam pelo Whatsapp no próximo minuto.

O objetivo principal do meu projeto era lidar com a atualidade da educação no Brasil e a manipulação da história, permeada pela violência presente e autoritária. E para isso me propus desde o início a modificar o texto original. Claro que não esperava que Diogo fosse escrever um texto novo, mas isso era muito potente.

Mensagem recebida. GRAU ZERO, este é o título do texto de 5 páginas que recebo. 5 páginas com um escrita sem divisão de personagem. Um texto corrido nascido a partir da pergunta principal da nossa peça - Como escrever outra história? A estética daquele texto é completamente diferente. Eu adoro aquilo. Fico animado com a possibilidade de um texto completamente inédito, mas tenho medo que vire completamente outra coisa. Ligo para Diogo.

— Bora! Eu adorei. E sinto que você tá com muito mais tesão de escrever “Grau Zero” do que reescrever “Primavera Leste”. Só que eu quero que a história-base dos três alunos que levam zero e sequestram a professora continue existindo.

— Sim! – diz Diogo contente pela minha resposta.

Claro que falamos muito mais. Aliás, nas próximas 3 semanas, Eu e Diogo iríamos conversar todos os dias até chegarmos na versão #23, a versão final a ser montada.

Durante estas semanas, fui um provocador para a escrita de Diogo. Apesar de impetuoso com sua palavra escrita, foi muito generoso às minhas considerações e encaminhamentos. Já começava ali a minha direção da montagem. Alguns exemplos pedidos por mim:

a) o retorno de duas cenas de “Primavera Leste”- o interrogatório inicial e a cena do estupro. Entraram reescritas. – A meu ver, elas eram importantes para manter a violência proposta;

b) a quebra cronológica entre as cenas;

- c) uma cena da professora sozinha;
- d) uma cena que só tivesse o Aluno 1 e o Aluno 2;
- e) Propor pela escrita uma dinâmica teatral diferente entre cenas. - Queria que o texto trouxesse para a forma o problema proposto pelo conteúdo (Como escrever outra história?).

Com o texto inédito “Grau Zero”, um dos principais objetivos do meu projeto havia sido bem sucedido. Tínhamos em mãos um texto que falava do agora. Decido então escrever um novo projeto:

### **1.1 A tese da [H/h]istória (Apresentação/sinopse)**

“Grau Zero” de Diogo Liberano é um texto inédito no qual conta a história de três alunos, reprovados em uma disciplina do curso de mestrado em História, que questionam sua professora sobre o grau zero. Diante desse embate, todos tentam compreender como é possível escrever outra história.

Eis o desafio: como escrever outra História? A personagem da professora é uma mulher de 42 anos que busca investigar, durante uma disciplina de mestrado, questionamentos sobre a escrita da História, questionamentos sobre o fazer historiográfico. Para isso, ela compartilha com uma turma de mestrandos as suas indagações, porém, sempre de modo irresoluto, buscando – junto à turma – especular caminhos para aquilo que ela julga ser de extrema importância: como escrever a História junto ao calor de seus movimentos? Seria possível contar o que está acontecendo no mundo contemporâneo a partir de uma escrita também contemporânea, colada ao que está ocorrendo?

O que acontece, no entanto, é que o propósito dessa professora é lido de uma maneira negativa por três de seus alunos. O UM (34 anos), o DOIS (32 anos) e o TRÊS (25 anos) em vez de aproveitarem o jogo proposto pela professora, ficam à espera de uma resposta definitiva para uma pergunta que nunca quis ser respondida: como escrever outra História? Ao término do semestre, quando entregam suas respectivas monografias, a professora é categórica e os reprova com um grau zero, por um mesmo motivo: seus três alunos que não se posicionaram criticamente em relação à questão proposta, ao contrário, tentaram repetir saberes e morais que, justamente, vinham sendo colocados em cheque durante o semestre.

Eis o ponto chave desta dramaturgia: o quanto nos dispomos a ler, interpretar e intervir no nosso tempo presente ou não, o quanto somos preguiçosos e anêmicos em

relação a nossa época. Ou, em outras palavras: que tipo de disponibilidade, que tipo de generosidade, é necessária para o aprendizado? As indagações da professora, sintetizadas na pergunta “como escrever outra História?”, antes de objetivarem por respostas, buscam lançar seus alunos – e ela mesma – naquilo que chama de “privilégio da pergunta”. Interessa a ela que se possa, frente a uma determinada época, interpela-la criticamente, desconfiando de seu curso e de tudo aquilo que se tornou natural. E ainda, trazendo luz à possibilidade de múltiplas respostas e caminhos, e não a existência de uma só verdade.

Frente a esse tremendo desafio, esses três alunos sucumbem e, diante de sua reprovação, voltam a operar num modo automático e, justo por isso, violento e autoritário. Eles enxergam a professora e seu curso como uma grande mentira, como um modo de se aproveitar dos esforços individuais dos alunos para que esses desdobrem os caminhos de uma pesquisa individual dessa mulher. Mais que isso, os três alunos sentem-se ideologicamente formatados, como se ela e sua pedagogia existissem apenas para impor a eles um modo único e estreito para interpretar e escrever a História. Sem perceberem que é exatamente o oposto.

### **1.2 A questão atual (Justificativa)**

Nesse jogo de vitimização no qual se lançam os três homens, inevitavelmente, a dramaturgia busca chamar a atenção para aspectos que seguem muito presentes na sociedade brasileira, sobretudo neste ano de 2019: a demonização da educação e da formação universitária, a destruição dos professores e de sua autonomia crítica e criativa, bem como a forçosa discussão de que pesquisas acadêmicas agem sob o mando de ideologias comunistas e de esquerda. Além do revisionismo histórico, e a sombra do fascismo que nos impõe uma resposta/visão única, sem espaço para a pluralidade.

Para a professora – e também para o dramaturgo – a importância de escrever outra História reside justamente no fato de que a realidade é também um texto e nos é dada por textos, sejam eles midiáticos, oficiais, marginais ou ficcionais. Escrever outra História, antes de ser um gesto de recusa, é uma prática de posicionamento e pertencimento ativo e crítico aos dilemas do tempo presente: um jogo de aderências e resistências aos fatos tal como divulgados e, ao mesmo tempo, uma prática que busca mirar à realidade por meio de um propositivo gesto disposto a reescrevê-la, ou seja, a modifica-la.

### **1.3 Possibilidades de respostas (Encenação)**

Zero. Uma sala. Branca. Um espaço. De aula. Talvez. Branco. Uma parte. Cadeiras meio destruídas. Corroídas. Janelas enferrujadas. Algumas coisas queimadas. Vestígios do passado. O branco do presente. E todo aquele espaço para criar um futuro.

Como escrever. Escrever no palco. Escrever de uma forma que não dê uma resposta, mas lance diversos fragmentos para que o espectador escreva seu próprio entendimento.

A encenação se propõe verticalizar o conteúdo do texto - contar a história, mas com diversas possibilidades de interpretação. Para isso fricciona na cena o que é verdade, o que é fato - manipulando a forma como uma ação é feita, deslocando esta ação para outro contexto, e ainda refazendo aquela imagem enquanto outro texto é dito. E nesta instalação híbrida entre uma sala de aula branca com apontamentos de destruição e um espaço a ser criado, os atores/personagens vão deixando rastros e vestígios pelo ambiente – escritos nas paredes, sangue no chão e outras memórias fisicalizadas.

Um jogo de escrita cênica. Um jogo de elaboração da palavra. Um jogo que busca diversas possibilidades para - *Como escrever outra história?* - tendo a certeza que não terá a resposta, mas levantará esta história que problematiza e dará a ver questões extremamente necessárias no hoje para nós.

O conceito do cenário nasce da potência que tem uma sala de aula atravessada por todo o descuido e desinvestimento na educação e cultura - O sucateamento e abandono das universidades públicas, um museu e um prédio universitário que viram cinzas, e os cortes que não param.

## 2. O processo

Como iniciar? Uma leitura. Sim. Com um longo bate-papo após. Entendermos juntos o material escrito que será nosso ponto de partida e estrutura-base. Falo pouco de início, gosto de ouvir os atores. Preciso conhecê-los. Começar a entender suas posições em relação ao texto, suas dinâmicas corporais e de pensamento. Nestes dois primeiros encontros de leitura e conversa falo sobre algumas intuições sobre a montagem. Gosto de usar essa palavra: intuição – defino como um apontamento possível, um borrão imagético, nada definitivo. Só começo a dar algumas bordas:

— Não vamos ser partidários. Teremos posição, mas não uma bandeira de partido político.

— Esses três alunos não são um time. Eles se encontram em um objetivo, mas cada um tem sua particularidade.

— Ela, a professora, vamos descobrir...temos muito trabalho pela frente. Ah! Sem vitimização!

— Será que o sequestro e as cenas relacionadas ocorrem mesmo, ou pode ser uma alegoria da relação entre eles?

Convido o elenco a adotar diariamente uma prática que me propus – ler e separar matérias publicadas sobre educação, violência e história. Passo alguns materiais que vi na última semana:

Duas matérias da revista Piauí

<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/o-grau-zero-da-linguagem/>

<https://piaui.folha.uol.com.br/o-grau-zero-da-politica/>

(último acesso 17/12/2019)

Artigo sobre revisionismo histórico de Eurico da Silva Fernandes

[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes\\_pde/2016/2016\\_artigo\\_hist\\_uem\\_euricodasilvafernandes.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2016/2016_artigo_hist_uem_euricodasilvafernandes.pdf)

(último acesso 17/12/2019)

Reflexão de Gaudêncio Frigotto sobre a educação

<https://www.youtube.com/watch?v=emsjBAVIOu8>

(último acesso 17/12/2019)



E o filme *Violência Gratuita (Funny Games)* de Michael Haneke. Indico este filme principalmente pela forma como os meninos são violentos com a família - a estranheza, a falsa gentileza em seus rostos, e este invólucro branco e fascista que disfarça o sangue a ser derramado.

Ainda, com o intuito de nos informar e criar material teórico coletivo, eu arrasto todos para uma série de palestras do evento Educação 360:

*A escola tomando partido – da dignidade e do humanismo*

Palestrante: Eduardo Bueno, escritor, jornalista e historiador.

*O Dia Seguinte: lidando com os traumas*

Palestrantes: Fábio Silva Vilela, pai de aluno da Escola Raul Brasil – Suzano; Adriana Silveira, mãe de aluna, presidente da Associação dos Anjos de Realengo – RJ; Sergio Kodato, Coordenador Observatório da Violência, USP/ Ribeirão Preto

*Educação em tempo de conflito*

Palestrantes: Thiago Santos Conceição, professor; Carolina Ricardo, Instituto “Sou da Paz”; Telma Vinha, professora da Unicamp; Vicente Delorme, professor do Colégio pH

Materiais teóricos voltarão a aparecer no processo, mas agora precisamos ir para os corpos, para o espaço, para a ação.

## **2.1 Procedimentos iniciais**

Segunda semana. Crio uma série de procedimentos para:

- a) Conhecer os atores;
- b) Equalizar linguagem de atuação e encaminhar as relações entre personagens;
- c) Colher imagens, sons, e propostas cênicas que só o outro é capaz de oferecer;
- d) Explorar dinâmicas estéticas que vislumbro para a montagem.

Todo ensaio é formado com pelo menos um procedimento/exercício que contempla cada objetivo descrito acima.

- a) Conhecer os atores

Utilizo alguns exercícios de Bioenergética para visualizar o corpo de cada um, entender os padrões, onde está a maior concentração de energia, dissolver as tensões,

buscando liberar o ator para a cena. Trazer um estado de atenção e presença. Descondicionando as reações padronizadas, a fim de dar ao ator consciência de suas ações para que qualquer movimento em cena seja escolha e não automatismo. Além desses exercícios serem um bom criador de elo entre os atores.

Exercícios de aquecimento:

Grounding; Arco; entre outros. Sempre buscando a consciência corporal e o fluxo de energia.

(<https://iabspbionergetica.wordpress.com/2014/11/11/aprenda-a-fazer-o-grounding/> - breve descrição.) *Último acesso dia 18/12/2019*

Aproveito o estado em que os atores ficam após estes exercícios e lanço a pergunta:

1) “No que você acredita?”.

1.1 Para eles como atores.

1.2 Para eles como personagens (sem grandes estudos de texto, só a partir das leituras que fizemos na semana anterior)

Todo esse trabalho se torna mais desafiador com a inclusão da fala, e do pensamento. Como estamos lidando com a história e a sua manipulação adiciono mais uma dinâmica no segundo momento (respostas como personagens).

1.3 Sem anotar, é preciso inserir no seu relato trechos do relato do outro.

Quero criar essas camadas de apropriação e manipulação da informação.

2) Exercício do Empurrar (com contenção dos parceiros de cena);

Descrição: O ator 1 está de pé com os pés paralelos, em postura de grounding, e outros dois atores ficam nas laterais pressionando para dentro, enquanto o ator 1 precisa empurrar com os braços os dois outros atores. A partir do conteúdo ficcional, levanto perguntas, o ator 1 deverá responder individualmente enquanto executam o exercício:

2.1 O que te sufoca? ;

2.2 O que te espreme? ;

2.3 O que te endurece?;

3) Grounding na parede

Descrição: Enquanto estão na posição de cadeira com as costas na parede (pernas dobradas no ângulo de 90 graus), explico lentamente o exercício gerando desconforto e exaustão neles. Nesta posição responderão a pergunta:

### 3.1 O que gera violência?

Trabalharemos com cena de tortura na peça, quero gerar neles a relação extenuante no corpo e a expressão verbal do o que gera violência.

Com estes exercícios conseguimos momentos bem importantes. Ativadores emocionais são revelados pelos atores, e algumas máscaras rígidas se dissolvem. Não tenho intuito terapêutico, mas eu preciso conhecer os atores, e eles precisam se dar a oportunidade de relacionar com o material (peça) com mais abertura, sem as escolhas e conceitos condicionados.

#### b) Equalizar linguagem de atuação e encaminhar as relações entre personagens

Interesso-me por atuações que relacionam com o aqui, com o agora, com o que está realmente acontecendo dentro de si, no outro, e no espaço, naquele momento. A partir deste interesse, a fim de descobrirmos todos essa região de atuação e iniciarmos a criação de uma linguagem neste elenco, proponho:

##### 1) Improvisações Estendidas.

Descrição: Improvisações de 25 a 45 minutos. Onde cada ator tem de 2 a 4 dispositivos a lidar. Com um tema em comum (frase, foto, pergunta e etc). O tema é dado a todos por mim, relacionado diretamente a peça, claro. E os dispositivos são individuais, e secretos. Ao criar os dispositivos para cada ator, já encaminho as relações entre personagens, e algum ponto específico que quero trabalhar naquele ator.

Por exemplo: Manoel, é um ator que representa demais, sempre dá tintas excessivas à suas escolhas cênicas. Então, escolhi dar dispositivos a ele para retirá-lo desse lugar, como:

- Ser Suave;
- Ameaçar o outro sem gritar e sem contato físico.

E também já encaminhava assim a relação dele com os outros personagens, adicionando:

- Não permitir que João Pedro fale;
- Fazer perguntas a Talita de um tema que ela desconheça.

O importante com os dispositivos não é se eles conseguirem ser cumpridos dentro do tempo, e sim todo o caminho interno e percurso que ator percorre para tentar executá-lo.

Isso é necessário estar claro, pois assim temos mais chances de conquistar o que me interessa nas atuações. E ainda, criar acervo de funcionamento para cada personagem/ator, e dinâmicas de relação entre eles.

Pensando sobre não criar um time entre os três personagens alunos, certo dia eu proponho um jogo aos três atores. Quero problematizar a relação entre eles, personagens.

## 2) Estourar balões

Descrição: Eu solto balões pela sala, um por vez, e enquanto batalham por estourá-los, precisam responder a pergunta: Tenho medo do que? Quem estourar mais balões ganha.

Nesta competição tensionada, as individualidades vão sendo desenhadas. Aquele corpo inicial integrado entre os três é quebrado – algo muito mais interessante para a cena.

## c) Colher imagens, sons, e propostas cênicas que só o outro é capaz de oferecer.

### 1) Palestra/Aula

Descrição: Preparem uma composição cênica individual com as balizas:

- Tema: História e/ou Educação e/ou Violência

Precisa conter:

- uma pergunta
- uma música
- uma imagem
- uma mudança brusca

Com este balizamento surgem 4 composições bem distintas entre si.

Talita faz sobre a violência contra a mulher, percebo nela uma emoção pessoal, sinto que tem dores internas que irão se relacionar com as dores da professora. Ela faz um descrição de imagem e um depoimento que encaminho direto para a cena 1 (Tortura).

João faz um paralelo entre prós e contras do Regime Militar, tensionando uma imagem de tortura com uma forma doce de falar sobre a mesma. Uma boa possibilidade para a cena 7 (Estupro).

Manoel discorre como Hitler se elegeu, e encena uma luta entre ele e um amigo com tons orientais e Tarantinescos. Ele traz uma prepotência camuflada na atuação

desta composição que se for bem dosada pode ser muito rica para o Aluno 1, e todo aquele ímpeto corporal me interessa.

E por último, Guilherme inicia com um pedido que fechemos os olhos, e solta a música “Era só mais um Silva”, e depois faz uma aula com o uso do quadro negro de “Como podemos nos tornar transformadores da Educação Pública?”. Tem um deboche, e uma provocação político-social que me interessa muito, como também a dinâmica de fechar os olhos de início enquanto escutávamos o rap.

Firmo com eles um espaço de compartilhamento de propostas. Busco dividir com eles a responsabilidade pela criação:

— Imagens, músicas, textos, tudo é bem vindo. Mas sejam sempre responsáveis com a proposta.

d) Explorar dinâmicas estéticas que vislumbro para a montagem;

Desde o início me propus a explorar a violência em cena. Quero que tenhamos um vocabulário de imagens e sons sobre esse tema para podermos usar no espetáculo.

1) Imagem e som da palavra - Violência

Descrição: Dar a ver a imagem visual e sonora para cada palavra. Escrevo uma lista grande de palavras (sujeitos e verbos) como: tiro; metralhadora; bomba; granada; helicóptero; míssil; perfurar; enforcar; dor; desespero; entre outras. Eu falo a palavra, e eles a interpretam individualmente.

1.1 Só sonorização;

1.2 Som e Corpo (incluir uma imagem corporal para cada som criado anteriormente);

1.3 Corpo. Sem sonorização, com músicas (explorar corporalmente cada palavra a partir da música-estímulo).

No 1.3, eu já uso referências pop cinematográficas que quero dialogar – Trilha sonora de Full Metal Jacket e Apocalypse Now.

Apesar de todos esses procedimentos ditos iniciais terem mais foco na segunda e terceira semana de ensaio. Eles retornam ao longo de todo o processo de levantamento de cenas, às vezes modificados e mais específicos, mas com a mesma essência.



(Guilherme, João e Manoel – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)



(João, Guilherme e Manoel – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)



(João, Manoel, Guilherme e Talita – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)



(Guilherme – ECO/UFRJ. Por Camila Moreira)



(Talita, Guilherme, Manoel e João – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)

## 2.1 Seguindo com o processo

Fiz um pedido bem específico de trabalho à nossa preparadora corporal Thábata Ribeiro – trabalhar a *violência* e a *escrita* nos corpos. Entre o que ela tinha disponível de horário dentro do nosso cronograma e o que eu julgava importante para o processo chegamos ao consenso que ela trabalharia com os atores de duas a três horas semanais para essa investigação. Thábata inicia pela *violência*, ao meu pedido, e conduz muito bem. Logo no primeiro dia já nascem imagens e relações muito potentes. Destaco a forma como Guilherme agride Talita usando seu peso do corpo para sufocar ela, pressionando-a contra as paredes e no chão. E enquanto isso se dá, João e Manoel brigam/brincam de luta. Eu sentado ali no canto, observo essa composição que diz muito sobre a peça pra mim - enquanto uma mulher é violentada, outros homens ao lado estão brincando, e não são afetados por aquilo.

Percebo que pelo tempo que Thábata poderá estar conosco, prefiro que ela foque na *violência*. Irei me encarregar da *escrita* – sinto que as marcações de cena, e desenhos corporais irão criar esta escrita no espaço. Tem uma dinâmica que quero explorar quando começarmos a fisicalizar as cenas - criar marcas que se repetem em outras cenas, e em outros contextos, como uma informação que é modificada/manipulada/revisada e já não sabemos mais qual é a verdadeira.



(Guilherme e Talita – ECO/UFRJ. Por Camila Moreira)



(João e Manoel – ECO/UFRJ. Por Camila Moreira)



Temos 8 semanas até a estreia, é preciso levantar as cenas. Encarar o problema. Depois desse estudo das semanas iniciais, nós já temos condições de enfrentar essa empreitada como uma equipe.

Faço um cronograma bem detalhado - cenas a serem trabalhadas dia a dia. Pelas minhas contas, o primeiro passadão ocorrerá dia 9 de novembro (duas semanas antes da estreia). Tenho uma dinâmica-base para atacar as cenas – lemos juntos, discutimos o conteúdo, decupamos movimentos gerais, e jogamos no palco. Aviso quais cenas trabalharemos na próxima semana para que possam estudá-las no final de semana.

Escolho começar pela cena 3 e não pelo início da peça. Esta dramaturgia me possibilita fazer isso, ela não tem necessariamente uma lógica contínua, é fragmentada, com possibilidades de deslocamento cronológico. Por que a cena 3? É uma cena mais tradicional como estrutura e conteúdo - três alunos entrando na sala e questionando a professora sobre o grau zero. É a cena que pode fornecer mais material para os atores entenderem esses personagens, e que pode me dar mais concretude para eu entender este espaço.

Coloco uma mesa e duas cadeiras para eles jogarem com. Começamos a jogar. Incluo mais uma cadeira. No ensaio seguinte, coloco mais uma cadeira. Nós vamos entendendo aquele espaço, aqueles personagens, aqueles móveis, aquela cena... É tudo junto mesmo.

Como já disse anteriormente o espaço/o cenário é muito importante pra mim. Preciso encontrar nem que seja um borrão logo. Algo concreto. Depois modifico se necessário. Lembro agora que a posição da mesa e das três cadeiras que propus logo no segundo dia que trabalhamos a cena 3, é basicamente o mesmo que estreamos. Aliás, como o espaço da sala de ensaio é fundamental. Neste mesmo ensaio, estávamos em uma sala da Educação Física (uma sala de chão frio, com espelho e com colchonetes no canto) entendi ali que só poderia ensaiar essa peça nas salas do prédio da ECO. Claro! Basicamente o cenário da peça. Aquelas paredes brancas, pé direito alto, uma sala de aula, mas ao mesmo tempo fechada. Com as janelas fechadas aquelas quatro paredes geravam certa opressão. Desde então só ensaiamos na sala 108 e na sala Vianninha (onde seriam as apresentações).

Nesta mesma cena 3, já sinto possibilidade para explorar aquele material dos sons e imagens de violência, denomino dinâmica WAR + Cinema – porque o texto da cena 3 abre esse espaço ao refletir sobre a guerra através de um jogo de tabuleiro (War) e falar sobre filmes de super-herói. Uma suspensão no realismo.

Essa ideia de suspensão é algo presente nessa montagem. Suspensão do tempo e do espaço – atores no mesmo espaço em tempos diferentes, ou no mesmo espaço físico, mas em diferentes espaços cênicos. A cena 4 é toda construída com este pensamento. Foi a segunda cena a ser trabalhada. Diogo escreveu uma cena quase sem divisões de personagens, só alguns trechos que eram da Professora. A cena é um texto corrido que apresenta a pergunta cerne desta peça “Como escrever outra história?”. Uma das cenas mais difíceis. Eu trouxe dois pontos de início: é uma aula/palestra e escreveremos nas paredes. A professora tem suas falas, mas não sabemos a ação. Separei algumas falas para o Aluno 3, e com todo resto do texto estabeleci uma dinâmica - o Aluno 1 e Aluno 2 teriam o mesmo texto e eles dariam a aula. Queria trazer um estado de presença para eles, e esta dinâmica os obrigaria lidar com o agora. Manoel e Guilherme (Aluno 1 e Aluno 2) precisariam comunicar todo aquele texto, mas não era para falar todo texto juntos, era para ser complementar ao outro, questionador do outro. Era preciso se escutar, e jogar no incerto.

Ficamos duas semanas trabalhando nestas, e em mais outras duas cenas. Apesar de levantarmos as quatro cenas, o processo não estava fluido e vibrante. Sentia que em certos dias eles estavam motivados e ativos, assim as cenas aconteciam, mas na maioria dos ensaios ficavam esperando direções minhas para tudo (Para onde ando, o que escrevo na parede, qual a minha ação...). Decidi que era preciso ter uma conversa com eles.

Nesta conversa, falo sobre eles terem uma maior dedicação criativa, serem mais curiosos e inquietos na pesquisa. Aproveito para chamar a atenção para algo que tem me incomodado. Digo:

— Vocês são jogadores, um time dentro do palco. Só eu paro o jogo, ou dou coordenadas. Vocês resolvem dentro do jogo e do personagem, não fiquem querendo dirigir o outro ou a cena. Se quiserem propor, proponham para si como ação dentro da cena. E antes ou depois conversamos sobre, mas não durante a cena.

E ainda, pergunto a cada um:

— O que é a peça/a história para você? O que/quem é seu personagem? - sinto que precisamos restabelecer este pacto e compreensão.

Foi um excelente papo, esclarecemos muitos caminhos, e todos concordaram com a importância daquela conversa. No entanto, o que eu temia aconteceu. Guilherme, que já havia precisado faltar a ensaios por causa de outro trabalho, precisará faltar toda a próxima semana. E revela que está muito difícil conciliar os ensaios com a preparação para a novela. Não quero perder este ator, pela qualidade dele e por todo trabalho que já foi feito. Ainda tento manejar os ensaios na próxima semana - mudo meu cronograma de cenas, trabalho duas cenas em que ele não está. No entanto, uns dias depois eu e Guilherme conversamos por telefone e decidimos que a melhor coisa pra ele e para a peça é que saia do projeto. Difícil decisão.

Naquele ponto tínhamos 4 cenas levantadas. Teria que encontrar um novo ator, e refazer alguns trabalhos. Como colocar esse novo jogador após 4 semanas de estudo e ensaio? Bom, vamos lá. Meu primeiro movimento era encontrar esse ator que eu julgasse ser bom para o projeto e que estivesse bastante disponível. Penso em algumas possibilidades, mas o que me norteia é que queria algum ator que tivesse características próximas ao que eu e Guilherme estávamos encaminhando para o personagem do Aluno 2. Não que não pudesse vir algo novo, aliás, isso seria inevitável e aproveitaríamos isto. Mas pra mim era uma questão de causar menos impacto negativo no que já havíamos construído naquele time. Ligo para Pedro Yudi, já havia trabalhado com ele em outro

projeto (eu como ator e ele como assistente de direção). Não tinha tanta clareza da sua qualidade no trabalho com um texto dramático, mas admirava seu pensamento como artista, e sua disciplina e rigor no trabalho. Conversamos. Ele havia acabado de estrear uma peça, e estava totalmente livre para os ensaios. Vamos nós!

Dia seguinte à conversa, Pedro já está junto de nós no ensaio. Vamos ler a peça.

— Vamos encarar esta leitura não como “voltar alguns passos atrás”, mas como possibilidade de ler este material com outra compreensão, escutando uma nova voz no jogo – digo.

E neste dia temos a presença fundamental do meu orientador Caio Riscado. Um daqueles ensaios que quando eu olho para trás sei o quanto foi importante. Caio levantou diversas questões sobre a peça, sobre os personagens e relações, mas destaco a sua articulação sobre o ambiente de mestrado em universidade. Isto foi essencial para conseguirmos aprofundar as questões, sair de uma leveza e superficialidade das relações, e encarar o problema. Parafraseio Caio - Entrar em um mestrado não é fácil, esses Alunos são inteligentes. Se eles decidiram fazer um mestrado neste momento no Brasil, eles estão implicados naquilo. O cansaço daquela Professora que trabalha horas e horas extenuantes com uma recompensa financeira questionável precisa ser levado em conta. E este ambiente que se esforça para ficar em pé e, ainda, em condições de exercer sua função de gerar autonomia de pensamento.

Esta leitura nos coloca todos em outro patamar, e cria um necessário elo de compreensão do projeto.

Adoto a seguinte tática para inserir Pedro na cena - faço um encontro só eu e ele decupando toda peça, e lançando a ele caminhos que já havíamos descoberto.

— Tudo isso que trago a você, Pedro, receba como atalhos, use-os, e com o tempo você encontrará novos caminhos e poderá até abandonar estes que te trago.

Pedro adora a ideia, sem problemas em usar o que eu e Guilherme havíamos construído.

Depois no ensaio com todos, começo com alguns jogos que fiz nas semanas iniciais para criar no Pedro algum material e linguagem que os outros já experimentaram, e também para estabelecer a nova relação deste elenco. Em seguida partimos para as cenas. Vou encaminhando as marcas que já havíamos levantado, pois não temos tempo para começar do zero e gosto do que já criamos. Não vejo porque ser diferente.

Preciso ter pulso firme em relação à dinâmica que propus na cena 4 entre o Aluno 1(Manoel) e Aluno 2(Pedro). Claro que na primeira semana, Pedro chegando ao projeto e ainda com o texto não decorado, teríamos problemas com aquela proposta - o texto não ser dividido previamente, e sim eles irem dividindo/partilhando enquanto a cena se dá, a cada apresentação. Manoel insiste pela divisão do texto. É a insegurança deste ator gritando. Mantenho firme minha posição. Sabendo que não estava bom, mas acreditando que iria funcionar no futuro. Era preciso continuar testando, ainda tínhamos tempo para isso.

Temos 6 semanas para a estreia. Temos 4 cenas levantadas, 1 esboçada, faltam 8 para fechar o total de 13 cenas da peça. 2 cenas novas por semana, mais o aprofundamento no que já foi levantado = em 4 semanas teremos um rascunho da peça. Preciso dessa matemática. Preciso ter essa rede de segurança e organização que o cronograma detalhado me dá, para assim poder ficar livre para a criação dentro da sala de ensaio.

### **3. Pontos importantes**

#### **3.1 Fragmentação**

Visualizei desde o início que havia grupos de cenas. Ou seja, cenas que se relacionavam por ser no mesmo espaço cênico, ou ter qualidades similares. Era importante que todos entendessem essa divisão que fiz, pois isso influenciaria na energia e atmosfera de cada cena. Dividi as cenas em grupos: Tortura; Sala de aula 1 e 2; Especiais (casa da Professora e dos Alunos); e Final(Epílogo). Criei um tipo de espacialidade para cada grupo. Uma arrumação do cenário e área de atuação. Queria que esta formação visual fosse algo que pudesse dar concretude de entendimento ao espectador, visto que todo o texto já entregava uma fragmentação. Durante os ensaios eu usava exaustivamente esta nomenclatura de grupo e numeração de cenas com os atores. Até metade do processo eles não conseguiam acompanhar e ter clareza sobre do que se tratava, mas eu insisti. Acreditava que era importante eles acessarem a disposição do cenário, a atmosfera da cena sem precisar criar um sentido cronológico. Por mais que não fossemos mudar a ordem das cenas, era preciso que o sentido de fragmentação (espacial, cronológica e estética) estivesse instaurado no corpo deles.

#### **3.2 O que é escrito na cena e quais vestígios são deixados?**

Provoquei-os com essa pergunta. E a mim também. Voltemos ao meu desejo de pesquisar a escrita na cena. Tanto o escrever literalmente quanto escrever através das marcações e desenhos dos movimentos dos atores na cena. E também a possibilidade dos objetos poderem ser usados, e depois reutilizados por outro ator em outro contexto, e até transformados dentro do jogo cênico. Claro que a escrita cênica se dá independente do meu desejo. Mas a minha atenção a isto é especial, pois quero trazer o conteúdo à forma. “Como escrever outra história?” - gerar essa pergunta na linguagem de cena com o objetivo de criar múltiplas possibilidades para o espectador. Problematizando a ideia da “verdade”, do “fato”, possibilitando interpretações sobre o acontecimento. Acredito que conseguimos dinâmicas interessantíssimas - Nas partituras corporais que retornavam em outras cenas, às vezes modificadas, outras exatamente iguais; Nos objetos, como por exemplo: as peças de WAR que são pipocas derramadas no chão, depois viram artefatos de conexão e provocação entre dois personagens, até se tornarem pedras em uma manifestação.

A escrita literal no cenário foi algo difícil. Tentei muito que os atores me propusessem. Insisti por trazerem notícias, desenhos, símbolos de grafite e pichação,

mas poucos momentos ocorreram propostas contundentes. Com exceção da escrita do poema do Fernando Pessoa, um jogo de força que propus na quarta semana de ensaio, e duas inserções da cena 4 (“H ou h?” ; “Como?”), o resto se deu nas duas últimas semanas. Aproveitei muito do texto distópico da cena 12, e adicionei outras coisas. Desenhei literalmente em folhas de ofício o que e como queria que estivesse escrito em cada um dos 6 quadros que tínhamos no cenário. E fizemos um ensaio inteiro focado nisso.

### **3.3 Cena do Estupro**

Esta é uma cena que sempre tive muito cuidado. Eu, diretor, homem, colocando em cena uma ação de um homem estuprando uma mulher. Nunca pensei em cortar a cena, acho importante ela existir tanto para a trama, quanto para o debate social. No entanto, como encenávamos foi objeto de muita pesquisa. No primeiro ensaio, reforcei a obviedade da Talita dar os limites para a ação. Conduzi a pesquisa lado a lado com a Thábata, e sempre refletia sobre com a assistente de direção Camila Moreira.

Havia uma primeira intenção de implicar os três alunos na ação, de forma não-realista, apesar do texto claramente apontar que a cena era entre o Aluno 3 e a Professora. Chegamos a fazer algumas pesquisas, no entanto foi na semana em que Guilherme saiu do projeto. Naquele momento, decidi investir na ação realista somente entre os dois (Talita e João). Especialmente desloquei a cena para trás do cenário, gerando uma visão parcial da cena. Essa escolha tinha o intuito não de aliviar a ação, mas de incomodar mais o espectador por não conseguir ver direito, e assim dar mais espaço para seu imaginário. E acredito que isso se concretizou mais, após um apontamento do Caio – se o Aluno 3 em dado momento saísse da ação direta ao corpo da Professora e relacionasse de forma não-realista com a plateia. Encontramos aí uma grande dinâmica para a cena. O Aluno 3 olhava a plateia, sinto que por alguns segundos o espectador se sentia violentado, pois recebia diretamente aquele ato grotesco.

### **3.4 Transições**

Eu entendo transições entre cenas em um espetáculo como uma engrenagem fundamental para o ritmo da peça e condução do entendimento e sensações do espectador. E ainda, algumas transições se tornam cenas. A dramaturgia fragmentada de “Grau Zero” me trouxe muitas possibilidades de alargar e preencher o entre. Utilizei as transições para instaurar a nova espacialidade das cenas seguintes, mas trazendo à cena-

transição um objetivo dramático. Em alguns casos, com a ajuda da trilha sonora as transições implementavam a atmosfera do que viria a seguir. Digo em alguns casos, porque me atentei para não usar dessa dinâmica sempre, então havia transições longas com trilha sonora, e outras eram um corte seco acionado por uma batida no balde, ou uma partitura corporal, ou uma fala. E aqui retomo a importância dos atores fazerem essa mudança brusca de energia e atmosfera no seu próprio corpo, sem depender do auxílio técnico da encenação para a nova cena se dar.

Voltando a trilha sonora, fiz uma pesquisa em músicas relacionadas à guerra e a violência, trilhas de filmes de guerra como *Apocalypse Now* e *Full Metal Jacket*, e também busquei canções cantadas em revoluções populares. Encontrei canções da revolução espanhola, italiana, chilena, francesa, e cantos das manifestações políticas brasileiras. Usamos tudo isso no processo, exploramos diversas possibilidades. Cheguei a fazer um mash-up de cantos das revoluções atuais no Chile com as do Brasil de 2013 a 2019. Esta mixagem nos serviu para trazer uma atmosfera e imagens para a cena final. No entanto, as músicas selecionadas como trilha da peça foram: três músicas instrumentais de *Full Metal Jacket*, “Territory” do Sepultura, uma parte instrumental de “Cais” de Mallu Magalhães, “Bella Ciao” música cantada na Revolução Italiana e “Si me quieres escribir” na Revolução Espanhola. Aliás, fiquei com muita dúvida no uso destas duas últimas canções em uma transição específica. Eu queria ter um momento que todos dançassem juntos se divertindo, como uma grande festa popular. “Bella Ciao” mexe muito comigo pessoalmente, então era a minha primeira opção para esta cena, no entanto esta canção ficou muito marcada pela série “La casa de papel”. Não queria perder a potência daquele momento que se dava na nossa história, por um atravessamento de referência. Então, decidi usar “Si me quieres escribir” que, aliás, tinha mais relação com o conteúdo da cena (dois alunos tentavam escrever a monografia, e o outro finalizava a sua sobre Guerra Civil Espanhola). Assim coloquei “Bella Ciao” na transição seguinte e em uma versão instrumental.

### **3.5 Cena Final**

Ao ler pela primeira vez, senti que a cena dava um grito muito forte e importante. Nas leituras seguintes, já me surgiram dúvidas sobre este epílogo. Digo epílogo porque é uma cena descolada da trama que assume um caráter de fechamento e um posicionamento contundente. Não me preocupei com ela durante o processo, só poderia pensar sobre ela com todo o resto encaminhado. Dentro do meu cronograma



havia me organizado para fazermos um rascunho da peça toda com a presença do Diogo Liberano com 3 semanas antes da estreia. No entanto, isso não se deu. Diogo estava tão ocupado que nem consegui conversar com ele por telefone. O que restou foi encarar o problema e montar este epílogo, esta CENA FINAL.

O caminho que escolhi foi por criação de imagens. O texto tem um caráter de descrição poética de imagens. Eu queria dar concretude e pluralidade imagética. Através de fotos de manifestações e revoluções, e das músicas que mencionei. Assim, fomos criando nossas imagens cênicas. Iniciei encaminhando eles para partituras individuais, depois estátuas coletivas, e assim fomos encontrando o percurso da cena. A priori, eu queria que tivessem três imagens: uma de manifestantes; outra que o texto me indicava (uma professora confrontando uma barricada de policiais); e por último recriar a imagem da primeira cena (três homens em uma tortura psicológica da Professora). Precisávamos fisicalizar estas fotos, e preencher o resto. E ainda, queria que terminássemos a peça com aquele ambiente destruído. Fico satisfeito com o que criamos, é um jorro de imagens sobrepostas e complementares, mas acredito que é uma boa forma de terminar a peça.

A estética estava resolvida, mas ainda havia algo que discutimos até uma semana antes da estreia – usar as frases “Ele não!” e “Eles não”. Esta questão era importantíssima, porque não queríamos ser partidários. Claro que assumiríamos uma posição política, mas não queríamos defender partidos. Para Diogo era muito importante que essas frases fossem à cena. Debatemos, eu e Diogo, eu e elenco, e mantivemos as frases. Decidimos coletivamente falar isso. Pelo menos agora. Pelo menos nestas apresentações. E falamos.

— Eles não!



(Talita, Manoel, Pedro e João – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)



(Talita, Manoel, João e Pedro – ECO/UFRJ. Por Marcéu Pierrotti)

## 4. Composições técnica-criativas

### 4.1 Cenário

O processo de criação deste cenário foi constante. Eu e Nicolas trocamos muitas referências e desenhos da estrutura. Tínhamos apontamentos, e foi muito interessante como foi tomando forma durante o processo. Onde ficariam os quadros que seriam escritos em cena? Como seria a parede do fundo? Pois queria que fosse vazada e revelasse fragmentos dos corpos em ação atrás. Como montar essa parede-mosaico? Quais materiais usar nesta parede? Fomos encontrando as respostas durante os ensaios. Até chegarmos numa maquete linda. A proposta de materiais em decomposição e sucateados encontrou um caminho conceitual importante – usamos 60% de material de dentro da UFRJ (Materiais abandonados, restos do incêndio da EBA e etc.). Esse garimpo de material também possibilitou montarmos o cenário grande que queríamos com a pouca verba que tínhamos. O gasto foi para o esqueleto-base da estrutura.

Aliás, este é um ponto importante – a execução. Pois a criação foi de forma muito fluida. E como disse, a maquete era incrível. Havia pedido duas coisas para o Nicolas logo nos nossos primeiros encontros: Não quero cenário com paredes balançando, e nem que tenha uma montagem muito demorada. Achei necessário frisar isso pelo tamanho de cenário que estávamos criando.

Nicolas havia me mostrado uma mostra do ferro que usaríamos quando apresentou o conceito final da estrutura-base. Eu achei ótimo. No entanto, por causa do nosso baixo orçamento ele teve que comprar uma ferragem 30 vezes mais fina. E não me avisou.

Bom, cinco dias antes da estreia eu separei nosso último ensaio na Vianninha para montar o cenário. Não me importava ensaiar a peça naquele momento. Eu precisava ver o cenário levantado. Ainda bem que isso aconteceu. Pois foi caótico. O material era tão fino que amassava na montagem, e não suportava o peso dos quadros brancos, imagina quando colocássemos os outros materiais. Nicolas estava triste com aquilo também, mas foi corajoso e junto com seus assistentes colocaram o cenário todo de pé, mesmo que escorando com cadeiras para tudo aquilo não desabar. Consegui mais horas dentro da Vianninha, uma sorte daquelas - outra produção havia desistido de ensaiar. Então, conseguimos passar a peça íntegra com o cenário. Passado o primeiro sufoco, enquanto ensaiávamos eu fui percebendo que nosso conceito estava ali. Aquilo estava interessante. E poderia ficar incrível. Mas era preciso trabalho.

Acabado o ensaio, eu e Nícolas conversamos, traçamos estratégias, e com a ajuda do Ronald Teixeira (Orientador do Nicolas) e toda a equipe de assistentes de cenário (Marcela Anjos, Eduardo Reis e Amanda Veiga) conseguimos! Todos os dias até a estreia eu presenciei de perto os ajustes, pinturas, colocação das mãos francesas (o que salvou a fragilidade da estrutura) e ajudei no que podia. Fizemos uma montagem rápida e eficiente no dia da estreia. E conseguimos que a maquete se tornasse realidade.



## **4.2 Figurino**

Rafael me apresentou uma proposta conceitual de início - uns macacões monocromáticos. Eu queria um figurino realista. Já havia muita fragmentação na dramaturgia, precisava que elementos como o figurino ajudasse a dar contorno e nitidez aos personagens. E assim, foi. Pedi para que fizesse uma pesquisa in loco no IFCS-UFRJ. E a partir disto me apresentou ótimas propostas que conseguimos praticamente executar com as roupas do próprio elenco. Compramos apenas uma camiseta com uma imagem do Apocalypse Now para o Aluno 2, e alguns adereços. Essa camiseta era um detalhe de referência no qual eu achava importante.

## **4.3 Iluminação**

Assim como o cenário, a iluminação é outro elemento da cena que particularmente adoro pesquisar e explorar. Nesta montagem, eu não tinha uma equipe de iluminação com uma autonomia criativa e conhecimentos técnicos, porém interessados e presentes de forma geral. Sabia da importância da iluminação neste espetáculo para desenhar com clareza as mudanças espaciais. Adotei aqui, aquela mesma divisão de grupos de cena. O que mais cobrei da minha equipe foi: ir ao ensaio e conhecer bem a peça. Pois assim elas entenderiam as transições, poderiam criar junto comigo o desenho de luz, e estariam aptas para operar. Assim se deu, eu fui pensando a iluminação com elas entre as semanas 4 e 8 de ensaio. E na semana 9, com a maquete à nossa frente e uma reunião de 6 horas, Eu, Wanessa Oliveira e Maria Laura Abreu desenhamos todos os movimentos de luz. Conrado Cerqueira uniu-se à equipe no último ensaio, mas foi essencial na montagem e operação no dia da apresentação.

Com o belíssimo rider disponível na UFRJ, obtivemos um desenho e uma operação de luz de grande qualidade. Usando-se de cores para trabalhar algumas imagens e tempos suspensos, trabalhando com muita sombra nas cenas de Tortura, bons recortes para dar ver com mais contundência certos movimentos e informações, e uma geral não óbvia - com uma luz lateral solar para as cenas na Sala de Aula.

## **4.4 Assistentes**

É preciso expressar a importância de um bom assistente. Em “Grau Zero” tive dois. Não por uma escolha inicial. Mas Camila precisou se ausentar durante duas semanas, para se preparar para uma prova de mestrado. E assim, André Celant entrou no processo. Foi incrível. Camila continuou com sua posição mais provocativa sobre a

cena, sobre os modos de criação - um caminho mais teórico. E André, muito presente e me ajudando muito em tudo – na produção para o ensaio e na ação da cena. A troca de percepções com os assistentes é tão essencial para mim. Sempre gosto de ter mais de um ponto-de-vista, e questionar o meu.

## 5. Aprendizado

Sem grandes retornos biográficos, mas necessito de um breve panorama do meu caminho. Durante toda a minha infância e adolescência eu fui atleta. Com condições e entrega para fazer do esporte minha carreira profissional. E isso fazia com que nunca pensasse em um curso de ensino superior. Adorava os estudos, mas não pensava em cursar faculdade.

Quando desisti do esporte aos dezesseis anos, fui fazer teatro. E então, comecei a pensar em faculdade. Fiz Artes Cênicas – Atuação em uma faculdade particular. Era um curso bem prático para formação de atores. Desde então, fiquei com vontade de fazer um curso superior mais contundente. Eu adorava ler, estudar em geral, e queria um espaço que me oferecesse mais caminhos, me mostrasse horizontes para cada vez mais eu tivesse condições de elaborar um pensamento crítico qualificado, diverso, plural, e autônomo. Tomei coragem com 27 anos de prestar o ENEM, e tentar uma das sete vagas disponíveis no curso de Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Hoje com 32 anos eu me formo em uma universidade federal. Choro enquanto escrevo. Uma conquista. Um privilégio. E me formo montando esta peça que reafirma a importância da educação pública neste país desigual. Afirma a importância dos cidadãos terem um pensamento crítico. Pensamento para olhar o passado e a história com atenção e sabedoria. Para questionar o presente. Para buscar um futuro sem preconceitos e com mais igualdade em todos os âmbitos. E o único caminho para isso é a educação.

Acredito que precise ser feito um contingenciamento das finanças atuais do país, mas não é no salário e redução de professores. Não mesmo. Temos outras opções: Fundo Partidário, auxílio-terno, entre outros.

Ao olhar a Professora em “Grau Zero” vejo o reflexo de muitos dos professores que tive no meu processo de formação acadêmica. Vejo nela: prazer, luta, entrega, cansaço, raiva, coragem, e acima de tudo, afeto. Afeto pelo ensinar, por entregar ao outro a possibilidade de pensar por si. De questionar.

Como escrever outra história?

A sua, a partir do seu pensamento. Sem simplesmente reproduzir a história que é contada.

Como contar a sua história?

Não saio da universidade com um pacote de verdades, mas saio com ferramentas para encontrar diversos caminhos. Saio com autonomia de pensamento, e autonomia de

estudo. E essa autonomia, paradoxalmente, me encoraja e me conduz à partilha e a troca.

Ao falar sobre este lugar de encontro e compartilhamento de pensamento, é preciso destacar o encontro entre Diogo Liberano, Caio Riscado e eu. Diogo e Caio são dois artistas formados na UFRJ, e que hoje são professores universitários. O conteúdo de “Grau Zero” move a nós três. De minha parte, um grande agradecimento por finalizar este curso desta forma: montando este texto riquíssimo do Diogo, e orientado cuidadosamente por Caio. E ainda agradeço aos professores José Henrique Barbosa e Ligia Tourinho pela generosidade de pensamento e fala ao fazer parte da minha banca.

Tenho um grande orgulho e me sinto um privilegiado de ter feito esse curso público universitário. Um trajeto que não veio de forma natural em minha vida, e que faz toda a diferença na mesma.

















