

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

HOMERO FERREIRA KANEKO

ALICE & BALTAZAR OU INDEVASSÁVEL
MEMORIAL

Rio de Janeiro

2018



UFRJ

**MEMORIAL
PET – PROJETO DE EXPERIMENTAÇÃO TEATRAL**

Aluno: Homero Ferreira Kaneko
DRE: 114050775

Entregue p/
Professora
Carmem Gadelha
em 30/12/2018

E aqui cheguei há exatos cinco anos atrás. O objetivo único de, digamos, médio prazo: me formar diretor teatral. Um atravessamento, um lapso temporal numa trajetória em teatro que se construía profissionalmente já há dez anos numa cidade do interior de São Paulo. Como deixar tudo para trás em busca de viver um sonho? Coragem. E terapia, muita terapia.

Este é meu memorial de conclusão de curso, onde vou analisar um pouco de tudo que foi definidor de minhas escolhas acadêmicas e, principalmente, da minha montagem de Direção VII ou PET – Projeto de Experimentação Teatral, o que em outros cursos é mais conhecido como TCC.

Confesso que é difícil começar a escrever o fim. Escrever sobre o que acaba, iniciativa ingrata com quem fez ou procurou fazer tudo isso com tanto amor. Confesso também que agora já estou com lágrimas nos olhos, vir aqui não é fácil e, já com um certo atraso, começo essa incrível viagem memorial, uma viagem pela memória. Mais que um registro, um relato de sentimento, do sonho e já de um longo trecho de vida dedicado ao teatro, afinal, teatro é muito exigente de corpo e espírito e nisso consiste todo teor da nossa busca de organizar matéria e memória como já dissertou Bergson. Teatro, esse vovô maneira que nos apresenta o mundo através de seus objetos antigos, expressões em desuso, de suas manias, imitações, truques e sentimentos. Teatro, espaço guardião de segredos, portal pro onírico, sacro à medida que se torna um lugar de sacerdócio e profano à partir do momento que expurga nossas entranhas, rompe com o real, liberta nossos corpos. Uma gincana da qual a gente participa, onde o objetivo é não deixar apagar aquela que aparenta ser uma fraca chama, mas que ainda permanece acesa e mais acesa do que nunca.

Quantos e quantos caminhos haveremos de passar em busca de aprender mais, movimentar o cérebro para conhecer mais, trabalhar essa função cognitiva por excelência que é conceber um espetáculo de teatro? Parece-me que é exatamente isso que nos aponta o curso de direção teatral que, mesmo com seus altos e baixos, nos possibilita ampliar os horizontes, trabalhar perspectivas e, sobretudo, experimentar voar por conta própria.

Sendo assim, para entender um pouco das minhas escolhas em PET é necessário passear brevemente sobre algumas fortes influências ao longo do curso. Dentro disso vale dizer que quando o iniciei tinha em mente uma ideia totalmente diferente do que montar em meus exercícios abertos de direção (V, VI e VII). Pensar com larga antecedência me dava certo conforto de ter tempo para definir caminhos e

poder pensar as escolhas com mais tranquilidade, ledo engano. Ocorre que o acesso às diversas fases e referências ao longo do curso vão moldando minhas vontades.

A passagem pelo grotesco, já é por si só grande definidora desses caminhos que reporto. Na verdade, a minha vinda para a UFRJ se deve, em grande parte, ao neogrotesco em que já me debruçava no trabalho com a Companhia Hecatombe de São José do Rio Preto – SP, da qual faço parte desde 2005. A necessidade de validar alguns pensamentos, aprofundar o tema e investigar de uma forma mais aplicada norteiam esse processo de mudança que me faz aportar no Rio de Janeiro. À propósito, foi na iniciação científica, onde fui orientado pela professora Livia Flores, que pude compreender diversos aspectos do grotesco que me levaram a concatenar ainda mais esse conceito de neogrotesco que venho apregoando. Uma das principais fontes de pesquisa para o tema foi o professor Muniz Sodré (1992) que nos dá pistas muito definitivas sobre o que viria a ser o neogrotesco:

Configura-se, entretanto, como anomalias ou aberrações sem efeitos históricos, [...] porque já surge como figura de um campo intensivamente equacionado por uma ordem tão operativa (tecnoburocrática) que já não dá lugar à lucidez pelo escândalo de estrutura. O traço grotesco continua a ser a adequação monstruosa de disparidades, mas no quadro de uma indiferença estrutural à deformação das regras e das cenas (que ajudaram a constituir o sujeito moderno) e à frieza do controle estatístico das populações. (SODRÉ, 1992, p. 110)

O professor Sodré lança um olhar muito lúcido e abalizado sobre aquilo que intuitivamente eu vinha pesquisando e isso começa a se somar com outras tantas visões e conhecimentos que o grotesco já possibilitava naquele momento. Era excitante encontrar tanta menção do corpo e essa “descoberta” passa a fazer todo o sentido. Ora, será mais que natural que uma companhia de teatro que se engaje tanto em investigar o corpo terá interesse efetivo no grotesco. Ocorre que não tínhamos essa clareza, o que parecia intrínseco desde o princípio não era, para nós, tão aparente assim. Portanto, o corpo, que já ocupava um espaço gigante em meio as minhas preocupações teatrais, vai assumir a primeira posição entre elas. Pensadores como Minois e Victor Hugo vão produzir em mim pertinentes questionamentos acerca da minha busca, mas é o teórico russo Mikhail Bakhtin que vai possibilitar contornos significativos na visão do corpo grotesco quando nos diz que

O verdadeiro grotesco não é de maneira alguma estático: esforça-se, aliás, por exprimir nas suas imagens o devir, o crescimento, o inacabamento

perpétuo da existência: é o motivo pelo qual ele dá nas suas imagens os dois polos do devir, ao mesmo tempo o que parte e o que está chegando, o que morre e o que nasce; mostra dois corpos no interior de um único, a germinação e a divisão da célula viva (BAKHTIN, 2003, p. 45).

E ao reconhecer o grotesco como algo não estático, Bakhtin sintetiza um pouco da minha humilde percepção que intui um movimento, ainda que sutil, do grotesco na atualidade. É essa intuição que me permite adicionar o *neo* ao grotesco e passar a pensar os diversos componentes que essa combinação nos traz, tal qual eu mesmo discorro quando digo que

O entendimento clássico do grotesco ressalta seu aspecto rústico, escatológico, grosseiro, por vezes caricatural. Entretanto, percebemos em nossas pesquisas que os tempos atuais sugerem um novo tipo de grotesco, o neogrotesco. A cena neogrotesca apresenta-se mediada pela tecnologia, pelo controle midiático das informações, pelo sensacionalismo sobre as tragédias urbanas, pelas redes sociais. Aparece a partir do não-reconhecimento do outro, da falta de espanto, do conformismo, tornando o grotesco um lugar comum. Consequentemente, podemos afirmar que é na banalização do grotesco que vemos o neogrotesco operar. (KANEKO, 2017, p.45)

Isso posto, requer que eu traga aqui outras influências importantes que vão se aliar com a minha pesquisa para formar o panorama das minhas direções ao longo do curso. Encenadores tais como Meyerhold, Brecht, Grotowski, Brook, Anne Bogart e Tina Landau vão me permitir uma identificação imediata. São artistas que admiro por suas propostas e pelo que representam para cena contemporânea. Meyerhold por fazer do corpo um campo de pesquisa pela via do grotesco. Brecht por seu teatro político, seus direcionamentos na relação ator/personagem, o dito distanciamento ou estranhamento, o romper com a fronteira do real quando opera a entrada e a saída do discurso por diferentes vias. Grotowski pela sensibilidade como aborda o corpo, o trabalho com o ator, a forma orgânica do fazer que se estabelece a partir das suas ideias e a potência da experiência que não é apenas resultante do produto teatral, do espetáculo, mas também de uma fonte inesgotável de pesquisa. Como também, Peter Brook por sua inventividade, seu olhar para o espaço vazio, seu aval ao retorno da imaginação, mentes e corpos no espaço-tempo, criando e recriando a experiência teatral. E então, o método que carrego comigo em meus trabalhos que especifica de forma prática minhas buscas na cena, os *viewpoints* de Anne Bogart e Tina Landau. As duas diretoras americanas ao sistematizarem esse método, entregam uma ferramenta poderosa aos encenadores que dele se utilizam. Para além de toda

contribuição teórica e filosófica que a Academia me proporcionou durante os cinco anos de curso, posso dizer que esse método transmitido pela professora Eleonora Fabião nas aulas de ‘ator I’ mudou a minha forma de dirigir. Os *viewpoints* me possibilitaram uma concisão na condução dos meus processos e permitiram aliar a teoria com a prática de uma forma muito direta, por vezes pragmática, mas com muita sensibilidade. Trata-se de um método que extrai do ator aquilo que ele pode dar, expõe as habilidades do intérprete, dá ao diretor condições de ir por caminhos possíveis a partir do material humano que ele possui. Sob esse “ponto de vista”, a peça nunca perde, ela se molda a partir do que ela tem pra existir, isso me atrai.

Depois de ter visto tanto, em minha direção V me confrontei com Shakespeare. Se não fosse a obrigatoriedade de montar textos do bardo, talvez eu não tivesse tido esse reencontro lindo com o dramaturgo inglês. E quando digo que o confronto é porque eu não fazia nada do universo shakespeariano desde 2008 e estava decidido a nunca mais me aproximar dele por traumas de visões e caminhos equivocados da sua obra. Dessa vez tive a oportunidade de lançar meu olhar de diretor e fazer as escolhas que mais me interessavam em *Hamlet* e pude constatar, utilizando todas essas influências que abordei aqui (sim, uma mistura geral), o apaixonante e pulsante universo shakespeariano. Minha montagem reforçava o tom político que, originalmente, ao meu ver, a obra tem. Uma Elsinore/Brasília, uma Dinamarca/Brasil pós Golpe jurídico-político-militar instaurado, um ser-ou-não-ser na voz de um duplo Hamlet, estratégias de um (des)aprofundamento na ideia de existencialismo, mas, na tentativa outra de existir nos dias de hoje, isso sim.

Já em minha direção VI, o que estava em jogo era como lidar com a iminência de escolhas políticas em nosso país que estavam por vir. A entrada em 2018 já anunciava que o pior podia acontecer e, enfim, elegemos um presidente cujo nome não gosto nem de pronunciar, quanto mais escrever. Este prenúncio estava todo ali contido na parábola feita por Brecht em *Aquele que diz e aquele que diz não*. Trata-se de propor e acolher essas escolhas, com prós, com contras, mas entender as formas como as coisas se dão ou não nas decisões coletivas. O curioso é que a minha visão inicial da peça queria retratar um não como resposta ao previsto, às eleições, à ultradireita, às opressões vindouras, no entanto, fui alertado pela minha orientadora professora Carmem Gadelha a refletir sobre o que estava de fato implicado naquele jogos de espelhos que Brecht fazia ali. Há que se explicar que a peça de Brecht traz em seu enredo um grupo de estudantes guiados por um professor que precisam ir à

outra cidade em buscar de remédios para uma grave epidemia que a cidade deles vem sofrendo. Ocorre que no meio do caminho um dos estudantes sente-se mal, então, segundo o costume, seria necessário deixá-lo para morrer pela estrada e continuar a caminhada. No entanto, o menino que será deixado precisa estar de acordo com a decisão e é aí que mora o conflito entre o sim e o não. Na primeira parte do espetáculo o menino diz sim, então é atirado vale abaixo para que a caravana prossiga, já na segunda parte ele diz não e problematiza assim a real validade de prosseguir em detrimento da sua própria vida.

O que estava colocado em questão naquele momento para mim, quando da minha montagem de *Aquele que diz sim e aquele que diz não*, era justamente a ideia de reforçar o não, dar visibilidade pra necessidade de dizer não ao que estava posto politicamente em nosso país naquele momento. No entanto, a professora Carmem me fez olhar para além dos fatos dados, pensar que o não também apontava consequências e me apresentou referências que punham luz sobre a ideia de que o mais importante, portanto, era entender porque aquele espelhamento se processava. Qual oportunidade Brecht estava nos dando para exercitar nossa análise? Não se tratava, de forma alguma, sobre qualquer tipo de maniqueísmo, mas de uma abalo sísmico nas estruturas de pensar cultura, coletivo, e para me deixar mais pasmo, democracia. Esse abalo da ordem do terremoto, que desestrutura as coisas para tentar reestruturá-las de outra maneira é um tema que bem aborda o filósofo Roland Barthes (2007), quando aborda o discurso brechtiano e sua contribuição para o estudo da discursividade, nos trazendo a seguinte análise:

O que é, pois, esse afastamento, essa descontinuidade que provoca a sacudida brechtiana? É somente uma leitura que destaca o signo de seu efeito. [...] Portanto, melhor do que uma semiologia. Estruturalmente, o que é uma sacudida? Um momento difícil de manter (e portanto antipático à ideia mesma de “estrutura”); Brecht não quer que se recaia sob a capa de uma outra cobertura, de outra “natureza” linguageira: não há herói positivo (o herói positivo é sempre pegajoso), não há prática histórica da sacudida; a sacudida é nítida, *discreta* (nos dois sentidos da palavra), rápida, se necessário repetida, mas nunca *instalada* (não é um teatro de subversão: não há grande máquina contestatória). (BARTHES, 2007, p.312 e 313)

À partir da fala de Barthes é que Brecht se descortina definitivamente para mim e me parece tão rico poder acessar esse lugar poderoso da mente pensante desse artista incrível que ele foi.

Esses singulares exemplos vão me fazer pulsar cada vez mais pela vontade de traduzir na cena as minhas questões políticas, do corpo, da vida em sociedade, dos costumes herdados de uma cultura quase sempre equivocada. Esses pensadores de teatro vão falar comigo profundamente e influenciar meu trabalho e minha trajetória, vão lapidar em mim uma autoconfiança em dizer o que é preciso dizer, o que é preciso entender através da arte ou se ao invés de entender, apenas sentir. É esse teatro do corpo, das questões políticas, dos temas urgentes da nossa sociedade que me engaja, que me apaixona na feitura da arte teatral.

E é assim que chego, finalmente, a minha direção VII: munido. Há toda uma bagagem que me faz olhar para o meu último exercício de direção na faculdade com muita atenção. Agora não se tratava mais de produzir uma experiência estética ou uma tentativa de me lançar em outras linguagens como anteriormente eu chegara a pensar. As cartas foram reembalhadas e o jogo, portanto, se redefinía. Desse modo, quando sou perguntado sobre que peça vou querer montar, a única coisa que vem a minha cabeça é que precisa ser algo que me corresponda, que faça sentido com o que estou vivendo, que dialogue com as minhas questões do hoje, que procure responder ou até mesmo perguntar sobre os temas que me movem.

É assim que chego em *Alice & Baltazar ou INDEVASSÁVEL*, projeto que começa em 2014 – ano da minha chegada ao Rio de Janeiro – e que se concretiza em 2018, ano de conclusão do curso de Direção Teatral.

A chegada à cidade Maravilhosa, para além da euforia inicial, tornou-se um desafio cotidiano em certas questões práticas da vida. Uma delas e que é o ponto central para o início de toda essa história foi o fato de eu ter que procurar um lugar pra morar por aqui. Em uma época pré-Copa e pré-Olimpiadas em que só se falava do *boom* imobiliário que vivia a cidade, qualquer vaga em beliches estava com preços altíssimos. Parti para um garimpo de anúncios e um dia encontrei um que dizia:

ALUGA-SE
kit CENTRO 40m2
R\$1.200,00
Indevassável

Sem saber muito bem o que significava a palavra indevassável e muito menos podendo arcar com um aluguel de R\$1.200,00 naquele momento fui mesmo assim olhar o apartamento. Cumpre-se então o ritual imobiliário, – que vivi diversas vezes na vida, o de procurar imóveis ou até mesmo de visitá-los com a minha mãe, uma vez

que a própria é corretora de imóveis – deixar o RG, responder a questionários, pegar a chave, devolver até tal hora. Finalmente chego ao apartamento, obviamente nunca concordo com o valor que está sendo cobrado, ainda mais se tratando da conservação do prédio, o elevador antigo, mas um porteiro muito solícito e bacana. Entro, não se tem muito para onde ir, o espaço é um grande vazio da porta à janela com fugas para os minúsculos cômodos que são cozinha e banheiro. Vou direto para janela, abro. Ali vou passar algumas horas, que podem ter sido minutos, mas que podem ter sido horas, nunca sei muito bem quanto tempo demora pra se ter uma ideia. Uma janela escancarada para a Avenida Marquês de Sapucaí. O olhar interiorano, televisivo, surpreso de estar tão perto daquele palco e ali, perdido naquele camarote, numa noite de carnaval, em pleno dia, pensei: isso dá uma peça. Saí de lá, devolvi a chave, nunca alugaria aquele apartamento, por mais que eu quisesse, o preço era alto e os documentos não foram aceitos. Não importa, como artista eu vibro quando acho lugares de associação artística e chegando na casa provisória, me ponho a escrever. A ideia nasce, as primeiras cinco páginas aparecem, mesmo sem saber muito bem o rumo da história, elas estão ali e vão permanecer por bastante tempo.

Nessa pausa, entre a epifania e a gaveta onde ficaram guardadas as ideias, a vida vai se impor. Foram greves, batalhas pessoais, saudade de casa, vontade de desistir, sonhos se erguendo e se destituindo, existências em curso. Nesse fervente período acadêmico de greve pude conhecer de perto coletivos de lutas sociais e tive tantas experiências até então fora do meu círculo que, de alguma maneira, começaram a me modificar: meu pensar; minhas práticas e minhas ideias para com aquele texto engavetado. Os estudantes na greve lutavam por moradia, por permanência estudantil, por reconhecimento do povo negro e eu estava ali, quando não engrossando o caldo, aprendendo muito sobre tudo que estava sendo exposto, me reconhecendo como uma pessoa em um lugar de privilégios e isso tudo foi definitivo.

Em 2016 resolvi desengavetar o projeto e o enviei em formato de argumento para um concurso de bolsas para escrita de dramaturgia e para minha surpresa em meio há mais de 150 inscritos fui um dos 4 selecionados. Passei o ano de 2016 pesquisando ainda mais e cheguei ao tratamento final em meados de 2017. Foram diversas mudanças e caminhos percorridos para finalização do texto, o que calhou justamente com o momento de decidir qual seria a montagem final do curso de Direção Teatral. Não restavam mais dúvidas, eu me formaria com aquele texto fresquinho, acabado de sair do forno, pulsando, quentinho.

As aulas de Projeto Encenação deram o *start* para a concepção toda da montagem começar a se definir. Ali passo a pôr no papel os conceitos elaborados e muita coisa se estabelece.

Defino a espacialidade como sendo a mesma descrita do texto, ou seja, 40m². O que mais tarde se efetivará com a utilização de fitas de demarcação brancas que desenham o espaço da cena, delimitando a presença única do espaço quase como um personagem da cena também. É preciso fazer com que o público acredite e embarque no que está assistindo e para isso me inspiro em Brook quando nos diz que

Para fazer isso precisamos provar que não haverá trapaça, nada de escondido. Temos que abrir as mãos vazias e mostrar que não temos nada mesmo escondido na manga. Só então poderemos começar. (BROOK, 1970, p.101)

E conjuntamente ao espaço, apoiado em Brook, penso a temporalidade em como transitar no tempo tendo apenas um “onde” que ainda por cima é um espaço vazio. Essa brincadeira com o tempo vai se dar de diversas formas, quase que em todos os outros quesitos do espetáculo, na narrativa fragmentada, na luz, no som, na movimentação do cenário, na interpretação dos atores. Tornou-se um desafio pensar no tempo, um jogo prazeroso de pensar e executar. O tempo aqui se rompe, se desfaz e se refaz, está no limiar do verossímil até que uma ação disruptiva acontece e transfere a ação pra outros planos temporais, uma alucinação possível de qualquer personagem da peça, um lapso, inclusive, de qualquer espectador. Em dado momento da peça as fitas são retiradas, há a quebra com o espaço e consecutivamente com o tempo.

Dentro desse espaço vazio há apenas um elemento cenográfico, um baú, e dele saem todos os outros elementos, exceto por uma pá, que aparece pendurada em uma corda desde o início da peça. O baú, que possui rodinhas e se desloca pelo espaço, tem a função inicial de ser a janela do espetáculo e dizer isso é quase que filosófico, “a janela do espetáculo”, mas é mesmo no sentido literal que digo. O efeito desejado é o de perspectiva da cena, numa tentativa de participar o público o tempo todo. No momento em que a janela está de frente pra plateia o público se torna o *voyeur* da cena, espia pela janela, olha de fora pra dentro. No momento em que a janela é deslocada para o fundo, a plateia passa estar dentro da intimidade, participa da ação, é olhada nos olhos, é convidada a interagir. É também no baú, como já dito, que outros

elementos ganham vida na cena, cumpre ele função de guardar e revelar os adereços e demais objetos.

A viabilidade de um corpo neogrotesco, talvez seja um lugar de pesquisa que, ao final deste processo, terá me deixado intrigado. Contudo, em meu projeto deixo claro a necessidade de investigação corporal para a dinâmica. O que não chega a se concretizar efetivamente em vista do pouco tempo de montagem que tivemos. Aliás, é válido que se registre aqui que o período de 2018.2 foi bastante conturbado e por vezes promoveu altos e baixos emocionais na vida dos alunos-diretores. A imprevisibilidade de se ter a Mostra ou não, com bolsa ou não, os acontecimentos políticos, entre outras questões concernentes ao funcionamento da formatura foram as responsáveis por essas oscilações. No entanto, o barco tocou-se e, ao final, tivemos apenas 2 meses para ensaios e montagem, fomos avante. Assim sendo, o corpo foi ficando a serviço de correr para uma estreia muito próxima e não teve a devida dedicação que seria necessária a ele. Porém, foram algumas descobertas possibilitadas aí, tal como a forma rápida como conseguimos organizar minimamente o nosso corpo, o que nos faz pensar no como também podemos nos adequar corporalmente as circunstâncias dadas para a montagem de um trabalho. Na peça, o corpo precisava dar conta de deixar-se escapar do real, aproximar-se do grotesco pela estranheza dele, fechar a peça sem estar do mesmo jeito que começou. Neste ponto a interferência de minhas orientadoras as professoras Carmem Gadelha e Gabriela Lírio foram bem decisivas para o trabalho. Elas sempre me instigavam a ir um pouco mais e isso exigia de mim pensar em estratégias para alcançar esse mais que elas queriam, sem dizer pros atores como eu achava que eles deveriam fazer. O corpo do ator é sempre mais interessante quando proposto no universo de criação colaborativa, vou com estímulos e deles nasce aquilo que o personagem precisa para se compor, acho isso lindo.

Dirigir o próprio texto é uma tarefa curiosa, ao passo que existe certo apego sobre a história, porém, o diretor precisa se mostrar autônomo em suas decisões. Cortar, colar, suprimir, deslocar é algo que o diretor tem que fazer sem dó. Parece-me que há uma barreira que separa o diretor do autor até um ponto, depois ela se rompe e então o diretor assume o manche e decola. Fato é, que a proposta de dramaturgia, para mim, sempre foi a mais ousada de todas. Colocar-se à mostra, não só no campo da organização e conceituação de um espetáculo, mas também em seu discurso jamais poderia ser um lugar fácil. *Alice & Baltazar ou INDEVASSÁVEL* narra nada mais que o encontro de um homem com uma mulher que mais tarde descobrirão que são irmãos

em plena noite de carnaval. Junto a tudo isso, acontecimentos inusitados a partir de um texto fragmentado contextualizam a obra. O que busquei foi tentar contar um melodrama só que com ferramentas textuais mais moderninhas. Obviamente que as questões que perpassaram a minha trajetória, as que já comentei aqui, ancoram completamente no texto. As questões de moradia e ocupação, as questões de raça, os disfarces sociais, o carnaval como alegoria da vida e da morte – isso é muito grotesco. Era importante que o texto fosse relevante, de fato. E não apenas uma cama para o trabalho minucioso do diretor aparecer. Infelizmente vejo isso acontecer muito na atualidade e não que a minha crítica seja de supervalorização do texto, pelo contrário, mas a de escolher o que se quer valorizar e apostar nisso. Tenho me decepcionado recorrentemente com diretores que usam o método dos *viewpoints*, por exemplo, e criam com isso cenas que são, ao meu ver, pura demonstração de formas alcançadas pela técnica. A busca pelo grotesco é tão ampliadora que me faz não ter vergonha de recorrer ao melodrama para escrever uma história que pode ser muito atual. A presença de um discurso bem estruturado por um texto é a garantia de não recorrer por uma cena *fashion*, que se dá estetizante, fragmentada, superestimada. Não tenho pretensão de entrar pro TBC (Teatro Blasè Carioca), piada engraçadinha que se ouve sobre este tipo de espetáculo que citei.

Na iluminação do espetáculo foi possível fazer algumas descobertas muito interessantes para a cena. O uso da projeção já é o primeiro recurso lumínico que aparece e nos permite criar em conjunto. Colada na ideia de espaço vazio, o que pretendo é aguçar ainda mais o conceito quando ao invés de apagar a cena eu a ilumino. Os *blackouts* são um clarão de muita luz branca que estoura a cena e evidencia todas as ações de troca de cenário, figurino e etc. A brincadeira da sombra dos atores nessa luz branca passa a ficar séria, já não era mais o efeito da pá erguida fazendo sombra na parede, dando apenas mais ares de suspense à cena, mas sim, uma operação que passa a se espalhar para o corpo dos atores. Passou a nos intrigar, a mim e aos atores, como poderíamos brincar ainda mais com aquelas sombras. É então, que formas pra lá de grotescas passam a se criar, a sugar a atenção de quem vê, a dançar na parede a dança carnavalesca de movimento e euforia. Ainda não era o suficiente, a professora Carmem ainda acreditava que eu precisa achar um ligame para todas as propostas que eu vinha fazendo e é então que a necessidade de ritmo e a pressão do pouco tempo me fazem confeccionar vários slides. Como numa apresentação de trabalho, esses slides conversariam diretamente com a proposta. Com as projeções,

consigo redimensionar ainda mais o espaço e brincar com um ar inacabado, assumindo a qualidade duvidosa dos recursos do Power Point. O jogo de luz e sombra, a interação ainda maior com plateia a partir dos textos que apareciam na parede, foram alguns objetivos alcançados. Houve quem achasse algumas formas muito ilustrativas, o que fica para ser elaborado por vir, mas acredito bastante que tem certas ilustrações que são necessárias.

E afinal, o som. De início tomei a decisão de não tê-lo e por final acabei estabelecendo 6 precisos movimentos de som no espetáculo e creio que os mesmos deram uma enorme contribuição para o todo. São dois choros de cuíca que aparecem em momentos impactantes (primeiro *blackout* e na aparição da imagem do carnaval) que estão estrategicamente colocados ali para chamar o arrepiante som da bateria de escola de samba. E é ao som da bateria *Ritmo Quente* que a plateia é atravessada por esse abalo sísmico, que eu roubei de Barthes e Brecht, um som tão poderoso que tremeu as tábuas da Vianninha toda. Essa ação em si, a grande surpresa do espetáculo, refunda a organização do espetáculo, é o reembaralhar das cartas, o clímax. Se até a essa altura do espetáculo estava tudo um pouco confuso, agora é chegada a hora de começar a entender que, trata-se de luta de classes sim, crítica ao Capital sim, um grito à esquerda sim, uma forma de dizer não à injustiça social, racial e a qualquer tipo de desigualdade. Os outros três sons que aparecem são completamente opostos a ideia do samba, do carnaval. É uma proposta de quebra consciente, feita especialmente para sugerir no espectador um outro tipo de sensação àquela experiência carnavalesca. Como se na emoção de viver a experiência, o som ao redor se abafasse dando lugar ao som interno que ouve os pensamentos e uma música muito *sui generis*. Trata-se de uma música da performer Laurie Anderson, *O Superman*. A letra da música, apesar de estar em inglês, conversa diretamente com o tema da peça, da relação dos irmãos, da proteção dada pela mãe à Alice e a Baltazar, fala sobre força, justiça, militarismo, palavras que para mim estão para longe de ter vínculo, hoje, com a ideia de defesa, muito longe de ser igual a defesa provinda de uma mãe.

Alice & Baltazar ou INDEVASSÁVEL concretizou-se nesse escopo, buscando ainda como objetivos discutir especulação imobiliária, aprofundar a linguagem neogrotesca, transitar por uma metáfora de esquerda sobre o debate político atual, entre tantos outros.

Foi um projeto que mostrou-se um celeiro de bons exemplos, de boas descobertas, de possibilidades de investigação. A sala de ensaio composta pelos atores

Jasmin Sánchez, Lucas Garbois e Rodrigo Andrade era de extrema harmonia, comprometimento com o trabalho e o que posso dizer é que superou todas as minhas expectativas. Algo que poderia ter sido amplamente desastroso e infundado, mostrou-se possível e latente. Um esforço contínuo de trabalho em conjunto, com muita escuta, muito respeito mútuo, a nós mesmos e ao público.

Enfim, restou a festa, a comoção e a esperança necessária a quem acaba de concluir uma etapa importante da vida. O pensamento nos objetivos futuros e a continuação do trabalho para fora dos muros da Universidade. Um projeto com um ar de conclusão plena, produtor de uma das melhores sensações que é a de poder vivenciar o fechamento desse ciclo e desse ano tão, mas tão tortuoso. O milagre teatral de me fazer ser incansável em sua busca.

Agradeço a minha banca formada pelos professores Carmem Gadelha, Gabriela Lírio, Lívia Flores e Ronald Teixeira. Seus apontamentos vão ficar no meu coração, o carinho das palavras, a emoção envolvida, o olhar tão singelo e motivador transmitido com tanto elogio só me dão forças para permanecer nos trilhos do teatro e na contramão de tudo o que vem por aí.

“Não é mais você que olha para a peça, mas a peça que olha para você”¹.

Gratidão!

Rio de Janeiro, 29 de dezembro de 2018.

Homero Ferreira Kaneko

¹ Citado pelo professor Ronald Teixeira em minha Banca.

GALERIA DE IMAGENS

Ensaaios



O espaço vazio



O corpo: precisão do movimento, linhas simétricas de movimentação



A projeção como recurso de efeito e iluminação



A descoberta da sombra como recurso estético



O baú como único elemento cenográfico de onde saem adereços e objetos da cena.

Formas e interações com a projeção



Cena de plateia: o público é parte da ação



O corpo tomando formas grotescas



O diálogo assumido com a sombra



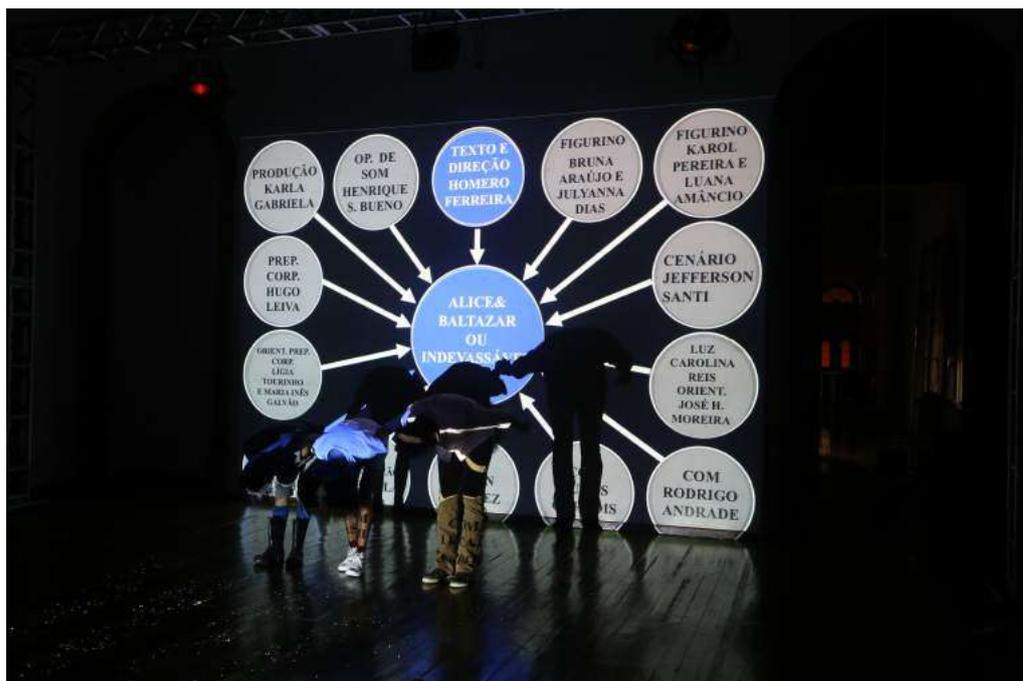
A ruptura: passagem de bateria de escola de samba pela cena



A passagem de um corpo simétrico, para um corpo grotesco e a finalização com formas estáticas



O slide piada: pitadas de crítica política com um humor mais cáustico.



A plateia cai no samba



Da esquerda para a direita: Ronald Teixeira, Homero Ferreira, Carmem Gadelha e Gabriela Lório.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento – O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Editora Hucitec, 2013.

BARTES, Roland. *Escritos sobre teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço (The empty space)*. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 1970. Disponível em <https://pt.scribd.com/doc/20061686/O-Teatro-e-seu-espaco-Peter-Brook>. Acesso em: 03 jun. 2018.

KANEKO, Homero. *Atravessando a rua da crise*. In *Ciclorama - Cadernos de Pesquisa da Direção Teatral*, v. 4, p. 45-51. Rio de Janeiro: Carmem Gadelha, 2017.

SODRÉ, Muniz. *O Social Irradiado: violência urbana, neogrotesco e mídia*. São Paulo: Editora Cortez, 1992.