

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Curso de Artes Cênicas – habilitação de Direção Teatral – 2014.2

Relatório final de 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você'

Rúbia Rodrigues Lima

DRE 109035168

rubiarodrigues17@gmail.com

(21)999718212

“Seja a mudança que você deseja no mundo”

Mahatma Gandhi



SUMÁRIO

1. Do Projeto ao início dos ensaios	4
2. Do diálogo com os atores	5
2.1. Construção do 1º Ato	5
2.2. Construção do 2º Ato	9
3. Do diálogo com a dramaturga	11
4. Do diálogo com a equipe de arte	13
5. Do diálogo com a equipe de iluminação	16
6. Do diálogo com a produção	17
7. Do diálogo com a orientação	17
8. Do resultado final	20



1. Do Projeto ao início dos ensaios

Partir de um projeto que não desejava tornar-se mimese da impossibilidade de diálogo entre o ser humano – repetindo a ideia de uma civilização fadada a não se comunicar, a não ser generosa, enfatizando pensamento tão difundido na contemporaneidade –, exigiu de mim, dos atores e dramaturga, a habilidade de cavar problemas, expandi-los, e trazer a vivacidade dos corpos, da presença performativa como maneira fazer o acontecimento maior que a reprodução desses conceitos. Interessava-me a descoberta que a beleza do momento presente nos daria.

Para tratar de assuntos como generosidade, encontro, dialogo, era, então, necessário partir do ‘real’ – a presença real (e não mimética) dos atores, a relação com o “aqui-agora” (o momento real), reconhecimento da presença de todos os presentes, realidade dos objetos, reconhecimento pela dramaturgia e encenação do espaço cênico (arquitetura e memória do espaço) etc. Assim, esta encenação deveria ser uma investigação sobre os limites entre realidade e ficção.

Compreendendo que acontecimento tem a ver com um ato que acontece de forma inesperada ou imprevista em um momento preciso e exclusivo de determinado tempo e espaço, então, como repetir acontecimentos? Como criar uma ficção que enfatizasse o acontecimento, tornando o público pertencente ao espaço-tempo ficcional. Fica nítido, neste momento, que ‘Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você’ deveria ser uma peça que contasse com a presença do espectador em sua escrita cênica.

Sendo assim, baseei todos os meus ensaios iniciais em treinamentos de improvisação em que existiam norteadores, mas não existiam marcas a serem cumpridas. Para mim, pensar em marcas era matar as particularidades das ações dos atores. Assim, através de improvisações, eu almejava criar um estado de presença na cena que estivesse preparado para lidar com qualquer imprevisto vindo da plateia, ou seja, que pudesse suportar aquilo que a própria encenação deveria abrir, a emancipação total do espectador.



2. Do diálogo com os atores

2.1. Construção do 1º Ato

Pensando na lógica do acontecimento, entendi, junto aos atores, que o certo das ações em cena não era o melhor a ser buscado na sala de ensaio. Compreendemos que era necessário encontrar uma linguagem que privilegiasse o erro, o desvio das ações. Desta maneira, chegamos à linguagem do palhaço.

Portanto, antes de iniciarmos nossos ensaios, convidei o aluno de Direção teatral da UFRJ e palhaço Daniel Cintra para fazer uma oficina conosco. Nesta oficina tivemos três encontros em que toda a equipe (cenógrafa, figurinista, cenotécnico, atores e direção) participou. A partir desta experiência em conjunto os atores puderam não apenas se testar na linguagem proposta como também observaram essa linguagem sendo praticada por outros e, através da observação, compreender a potência cênica do clown.

Sáímos, então, da oficina para os ensaios já com o entendimento de que era necessário usar, como ponto de partida para a construção dos personagens, características pessoais dos atores que ficaram latentes nos jogos. Ou seja, a construção das personagens era o palhaço que existia em cada um dos atores, expandido alguns traços específicos, tanto de personalidade quanto físico. Tínhamos a Dominique Arantes que desenvolveu uma palhaça mais expansiva e atrapalhada e o Ricardo Liberttini que desenvolveu um palhaço mais retraído e mais centrado. Ou seja, a partir da oficina já possuíamos um jogo entre os dois atores que tangenciava o jogo entre o Branco e o Augusto.

E, em seguida, entramos em sala de ensaio para praticar nossos jogos de improvisação.

O que tínhamos no projeto como um norteador da história da peça era que esses dois personagens se tratavam de dois amigos que estavam fazendo uma festa surpresa para um terceiro amigo. Isto posto, a base das improvisações iniciais era exatamente a montagem dessa festa.

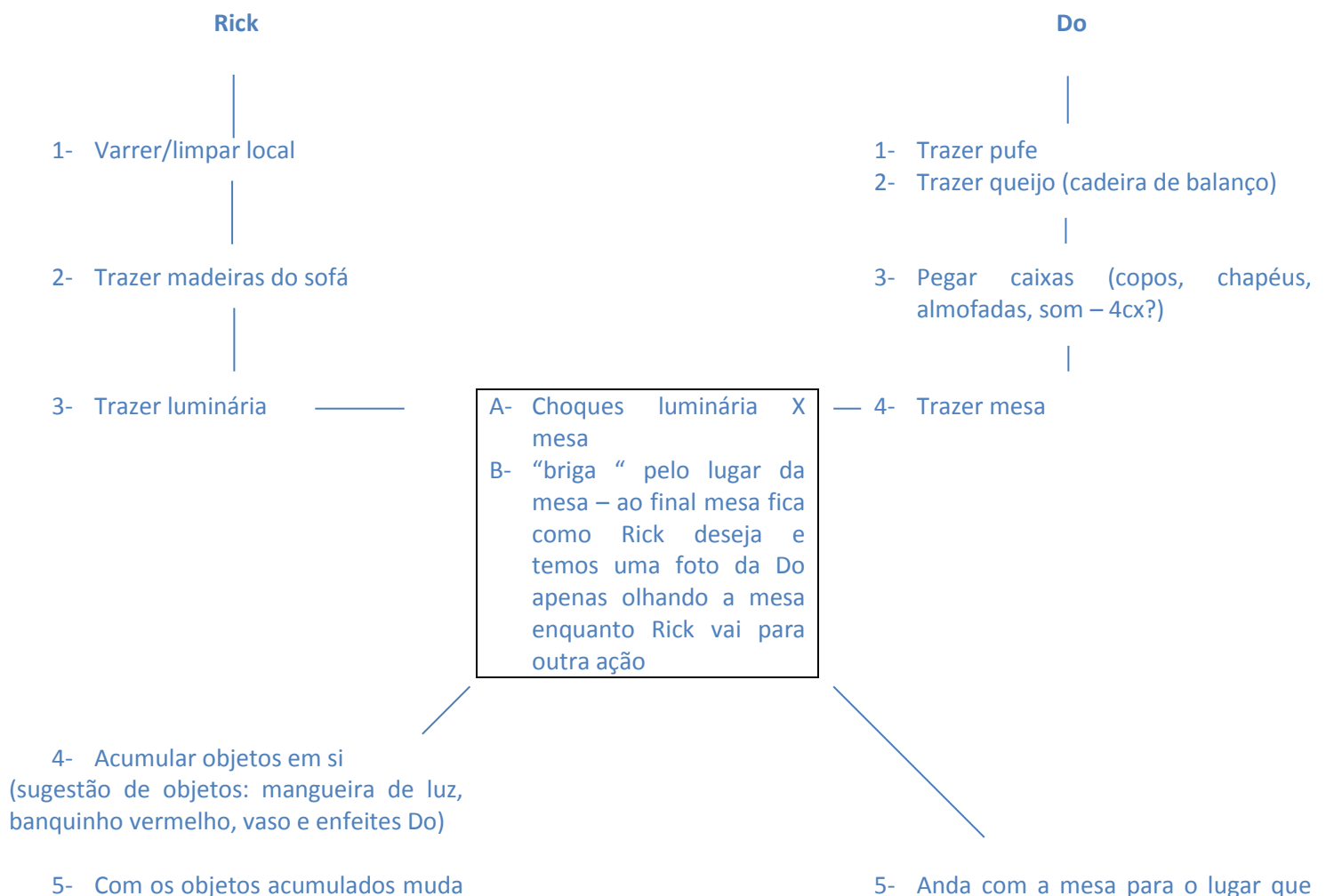
Durante os primeiros seis ensaios pedi que os atores construíssem, cada um o seu, o ambiente de festa com 21 objetos selecionados a partir do acervo do mezanino de Direção Teatral (mesa

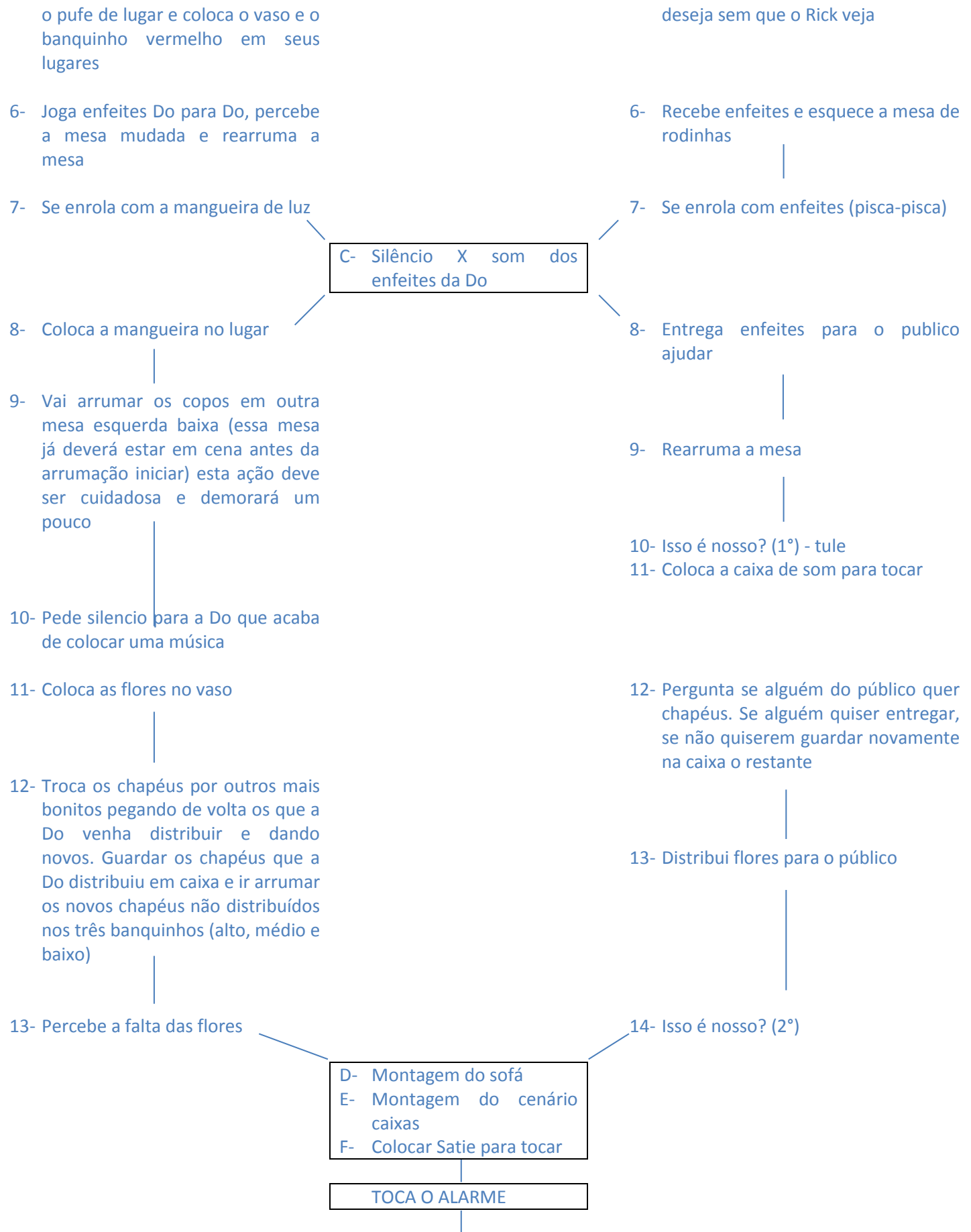


pequena, mesa grande, três banquinhos, cadeira, sofá, abajur, tapete, enfeites de aniversário, tule, pisca-pisca, mangueira de luz, vaso, flores, plantas, linha elástica, copos, chapéus, almofadas e pufe). Esses 21 objetos eram os mesmos para os dois atores. Após essas construções individuais eles deveriam, em um mesmo espaço e tempo, reconstruir juntos aquilo que planejaram individualmente.

Este era o nosso primeiro jogo de improvisação. Junto a esse jogo de improvisação ainda havia comandos secretos que eram tirados de uma cartola que visavam interromper a construção espacial. Esses comandos eram do tipo “dar um abraço no outro”, “imitar o outro por um minuto”, “fazer o outro se emocionar”, “fazer o outro te abraçar”, “convencer o outro a sair de cena” e assim por diante. Assim, criamos uma dinâmica em que a cada ensaio víamos os atores construindo e reconstruindo o espaço indefinidamente onde de tudo rolava.

Toda essa experimentação deu base para que no nosso sétimo ensaio eu construísse um roteiro de ações/acontecimentos a partir de uma seleção do que havia surgido de mais interessante nos ensaios anteriores. Assim, criei o seguinte roteiro:





CORRERIA!

Na correria ainda tem que entrar:

- as cadeiras do público
- o tapete
- o bolo (que será destruído e reconstruído)
- as velas do bolo (precisam ser acendidas)
- se esconder (3º “Isso é nosso” – Do se esconde no tecido / a ideia é que Rick se esconda dentro do sofá – a arte esta estudando isso)

Comandos a serem inseridos no roteiro: três abraços e o trocar de roupa de Do.

Sugestão de sequencia após o esconderijo:

- 1º- teremos a imagem do cenário e os atores escondidos ao som de Satie
- 2º- as velas do bolo se apagarão
- 3º- Música acabará
- 4º- Rick sairá de seu esconderijo pela porta dos fundos da Vianinha e baterá a porta
- 5º- Por conta do barulho da porta Do sairá do esconderijo gritando “surpresa!” com confetes e serpentinas

Com o roteiro em mãos, passamos por mais sete ensaios testando e aprimorando a sequencia a cima. Entretanto, não deixamos de lado os comandos secretos da cartola o que deu abertura para novas modificações surgirem. Assim, no nosso décimo quinto ensaio já tínhamos um roteiro concreto de ações apropriado pelos atores.

Em seguida, veio a nossa primeira sugestão de dramaturgia nascida a partir do que já era a cena. Sobre a dramaturgia discorro mais a frente no próximo item (3). Mas o fato é que a entrada da dramaturgia na cena gerou modificações e adaptações no nosso roteiro de acontecimento e, no nosso vigésimo ensaio (meados de setembro) tínhamos fechado o primeiro ato, já pressupondo as possíveis intervenções do público.

Com a construção desse primeiro ato, que foi entendido também como a construção do “teatro”, demos uma pausa de cinco dias para o fechamento inicial da dramaturgia do segundo ato que para nós instaurava uma espécie de quarta parede com o público.



2.2. Construção do 2º Ato

Após a pausa para a dramaturgia recebi o texto completo. E, junto aos atores fizemos nossa primeira leitura seguida de uma reunião. A proposta dessa reunião era tecer comentários e sugestões do Ricardo Libertini, como ator, e meus, como direção, para o aprimoramento do texto. Após essa conversa, mais três dias se seguiram para nova escrita do texto.

Entendemos que este ato, diferentemente do primeiro, deveria ser fechado na relação dos personagens, “excluindo” o espectador da trama, e formalizando uma relação teatral na forma de palco italiano pois, agora, o espectador deveria ocupar o lugar de quem assiste, criando suas próprias tramas de fora. Mas como gerar a participação do espectador mesmo este não estando literalmente participando? Ou seja, como emancipa-lo de forma diferente da do primeiro momento, porém com a mesma potencia? Ai residia nossa dificuldade maior.

Entretanto, com o tempo curto para a estreia, o jogo da cena não pode ser experimentado e desenvolvido. Logo, para agilizar o trabalho de levantamento do 2º Ato da peça, fui direto para a criação de um esboço inicial da planta baixa do espaço. Depois de testar as marcações de planta baixa sugeridas para o início do 2º Ato, partimos para uma improvisação em que os atores, com o texto nas mãos, davam suas falas e só podiam se locomover se sentissem impulso para tal. Portanto, partimos do simples comando “Ricardo entra em cena e vai para o ponto A” e “Dominique, depois de 20 segundos, entra em cena e vai para o ponto B” de acordo com o esquema a baixo retirado do meu caderno de direção:



Com esses primeiros comandos, os atores foram se apropriando do espaço e um esboço de cena foi surgindo. Eu, nessa etapa, por conta de seguidos atrasos de um dos atores, além de ser o olhar de fora, que sugeria e estimulava a criação cênica, também fui muitas vezes para a cena propor ações e entender percursos. E, por mais quatro ensaios, seguimos esse trabalho de tríade – planta baixa + improvisação + texto – até fecharmos por completo os acontecimentos e as marcações do 2º Ato.

A dificuldade, todavia, foi trazer a potência que parecia ter o primeiro ato, que aprofundava a proposta investigativa entre real e ficção, para este segundo momento. Assim, como pensar em um corpo e presença tão potentes mesmo sem jogar com o público?

Com a participação da orientadora em um dos ensaios, pudemos limpar as ações, potencializando a poesia existente nas escolhas cênicas, mas a distanciando do primeiro lugar conquistado. Este momento nos serviu para expandir nosso olhar sobre o percurso de cada personagem, no entanto, nos parecia frágil, visto que os atores não estavam conseguindo ultrapassar a forma, e isto quebrava o ritmo da cena tornando-a desinteressante. Como se houéssemos cavado um buraco no meio da nossa ficção.

Seguindo na busca pela potencia cênica, aos poucos fomos percebendo que necessitávamos quebrar com a forma, assim, dramaturgia e encenação foram se adaptando com a finalidade de ser o mais direta possível, ou seja, de conter, num tempo mínimo necessário, toda a pulsação que o drama do encontro dos personagens poderia oferecer. Logo, a indicação dada aos atores, após cortes sugeridos pela dramaturgia, foi trazer, no corpo, toda a explosão do momento, não deixando escapatória, a não ser nos momentos de “memória” em que os atores deveriam deslocar seus personagens, de forma imediata, para outro estado e tempo.

A curiosa dificuldade do trabalho entre os atores era que enquanto com um eu deveria dar o passo a passo das ações e intenções de falas, com outro eu deveria conter a energia e exagero das mesmas a fim de equilibrar as diferentes energias que cada um trazia (e que tornava-se mais evidente neste segundo momento que no primeiro).

A partir deste entendimento, conseguimos sustentar melhor a ação e ultrapassar o formalismo que estava “emperrando” o desencadear da cena. Assim, o 2º Ato foi jogado a partir de deslocamento dos atores em dois tempos: o momento real, que se assemelhava a linguagem do 1º Ato, e o momento das memórias, que instaurava a teatralidade.



Mesmo reconhecendo que ainda estamos no caminho de descobrir o ponto exato deste ato (seja dramaturgicamente, seja nas escolhas cênicas e no tom da atuação), as apresentações nos trouxeram o entendimento do que seria esta falta.

3. Do diálogo com a dramaturgia

O diálogo entre criação dramaturgica e escrita cênica foi o dos mais intensos e determinantes, visto que a dramaturga de 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' era também atriz da peça, possibilitando o desdobramento diário das propostas experimentadas em motes dramaturgicos . Logo, seria evidente que os polos de criação se cruzariam a todo instante.

O primeiro momento de diálogo entre encenação e dramaturgia se deu com a criação de um roteiro básico, ainda para o projeto, que dividia a peça entre prólogo, primeiro ato, segundo ato, terceiro ato e epílogo, trazendo resumidamente a ideia e as relações criadas em cada um desses momentos. Tudo isso, mais o já explicitado anteriormente neste documento, nos levou à etapa de improvisações relacionadas à construção do espaço da festa.

Cerca de um mês após o início dos ensaios, e duas semanas após a experimentação do roteiro de acontecimentos, uma primeira versão do primeiro ato foi entregue, criada a partir do olhar da dramaturga para o jogo já existente entre os atores. Assim, a dramaturgia entrou em cena para evidenciar os contrastes entre esses personagens – desenvolvendo as lógicas de pensamentos, ação, desejos e objetivos individuais de cada personagem diante o acontecimento maior -, dar suporte a construção do espaço como espaço comum a todos os presentes, dando ao público as informações e as 'regras' daquele espaço, enfatizar a participação do espectador como convidado, afim de apoderar o mesmo para que ele se sinta também intimo do espaço e escritor de acontecimentos, dando-lhe suporte para interferir ou não na cena. Ou seja, a palavra, neste primeiro momento, veio para tensionar ainda mais os limites entre real e ficção e a dicotomia entre os personagens, expandindo o que já havia sido construído e propondo novos acontecimentos.



A partir da experimentação e diálogo entre os três criadores presentes em sala de ensaio (atores e direção), pequenos cortes foram feitos. E assim, o 1º Ato foi ‘finalizado’ e sendo trabalhado.

Num segundo momento, em 11 de setembro, houve a entrega da primeira versão do segundo ato. A partir de uma leitura, e com uma reunião após esta, o ator, a atriz e dramaturga e a diretora conversaram sobre o caminhar da peça, entendendo a necessidade de modificações, apontando para pontos que a dramaturgia precisava seguir.

Dessa forma, uma segunda versão deste ato foi entregue cerca de três dias depois, quando fomos, enfim, para sala de ensaio experimentar o 2º Ato. Com uma busca incessante, no mês de setembro inteiro, a cada bloco de ensaios, após experimentações, entendimentos, a dramaturgia foi sendo reescrita, e experimentada. As reuniões e buscas diárias entre diretora-encenadora, assim como as conversas entre o outro ator e a dramaturga, foram tornando evidente a necessidade de uma lógica dramaturgicamente específica, conforme revela a dramaturga:

“Um dos pontos importantes, foi perceber, como, neste segundo ato, a dramaturgia poderia ir em direção a encenação e vice-versa. O que era uma dificuldade, pois, diferentemente do primeiro, a palavra veio antes dos acontecimentos. Agora o caminho precisava ser inverso, mesmo que sempre se cruzando e aberto a mudanças de ambas as partes. Já que havia uma escolha da direção sobre a duração curta deste ato, houve, então, de minha parte o entendimento de que não havia tempo para fuga, o segundo ato precisava ser certo e direto, explodindo logo o conflito sem escapatória, deixando toda a tensão pulsando naquele pouco tempo.” (Dominique Arantes)

Assim, entendeu-se que o 1º Ato tratava do espaço, do encontro, investindo na ação, não expondo os personagens, nem os problemas, mas pincelando “com tinta guache”, aquela de fácil dissolução, o que estaria por vir. E o 2º Ato, ao contrário, enfatizava justamente tudo que não foi dito, tornando a ausência da terceira personagem o motivo desencadeador do problema.

O 3º Ato foi escrito a partir de um jogo sugerido pela dramaturgia, no qual um os personagens, após chegarem ao ponto máximo da incomunicabilidade e mesmo assim persistirem no desejo de continuar juntos, deveriam, se autodirigir, e dirigir o outro, a fim chegar à um abraço, mesmo assumindo que o problema não estava resolvido. Assim, há a cena escrita e, ao mesmo



tempo, o jogo aberto que aos poucos vai reintegrando o agenciador de acontecimentos, a medida que abre para um brinde com todos os convidados.

4. Do diálogo com a equipe de arte

Para este projeto convidei as alunas Fabiana Miura e Thiná Moura da Escola de Belas Artes da UFRJ para realizarem a direção de arte. Fiz esse convite a elas pois, em outras duas vezes, trabalhamos juntas e sempre gostei das propostas estéticas que elas imprimiam nos cenários e figurinos que criavam.

Antes mesmo do início dos ensaios com os atores, eu, Fabiana, Thiná e Filipe (cenotécnico) já estávamos em sala de reunião discutindo o que deveria ser o cenário de 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você'. Nessas reuniões, levantávamos uma pesquisa sobre como transformar a cenografia em acontecimento. Pensávamos em mecanismos de acionamento de circuitos motores, criávamos dispositivos de queda para objetos, enfim, pensávamos em formas de gerar movimentos no cenário.

Entretanto, quando os ensaios se iniciaram tive que me ausentar um pouco dessas reuniões e, meu encontro com as meninas da arte passou a ser de quinze em quinze dias. O que reparei com esse meu afastamento é que o andamento da pesquisa do cenário foi diminuindo e aos poucos o que percebi era que a equipe de arte havia abandonado tudo o que havíamos pensado.

Como os ensaios estavam acontecendo de forma muito produtiva, comecei, nessas reuniões quinzenais, a levar o que estava sendo produzido junto aos atores e a exigir a presença delas nos ensaios. Ao final, o que chegamos de conclusão era que trabalharíamos com os tais objetos que já estávamos usando.

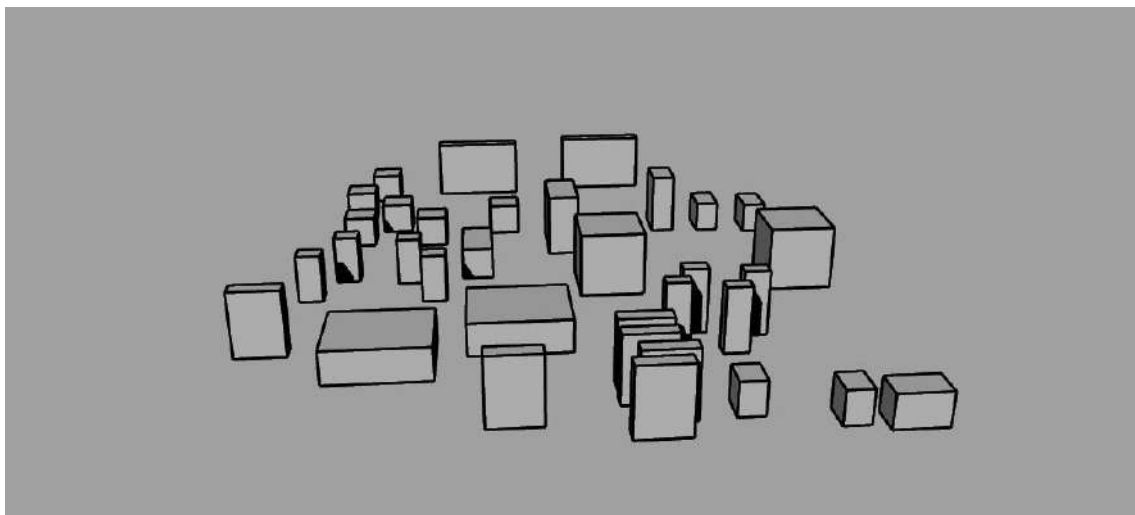
Até que, em outra reunião, levei a ideia de que o material que estava sendo usado nos ensaios deveria vir de dentro de caixas e, que essas caixas, além de revelarem os objetos que traziam, também revelariam as memórias dos dois personagens em cena e, a partir dessas memórias, o lugar seria construído. Até aqui, final de Setembro, já sabíamos que teríamos um sofá, duas



mesas e um banquinho em cena e, o que desejávamos, era que esses fossem construídos a partir das caixas como a foto a seguir:



Dentro dessa ideia, a equipe de arte calculou quantas caixas precisaríamos para fazer aquilo que já estávamos usando em cena e o modelo e o número de caixas que eles chegaram foi o do esquema abaixo:



Com essas trinta e quatro caixas, construídas segundo os moldes do desenho, conseguiríamos montar nosso sofá, nossa mesa e ainda teríamos caixas de sobra para, ao fundo da cena,



levantar um pequeno mural que seria um mural de lembranças. Este mural de lembranças traria imagens distorcidas e ofuscadas que imprimiriam a estética do espetáculo.

Entretanto, o tempo foi passando e os prazos de entrega do material cenográfico não foi cumprido. Já entrávamos por Outubro e nada havia sido entregue. Diante dessa situação, o que me restava era trabalhar exatamente com aquilo que já tínhamos. Por termos sido sorteados os primeiros da Mostra não podia correr o risco de abalar a segurança dos atores em cena em prol da entrada de um cenário que ainda não havia sido manuseado. E, no mais, já havíamos criado uma cena que podia se sustentar sem a ideia das caixas e da memória impressa no cenário.

Foi quando, faltando três semanas para nossa estreia, reuni a equipe de arte e decidimos que, com as doze caixas de papelão que já estávamos trabalhando, eles fariam um trabalho que as deixassem com cara de material cênico. Pensando na figura do quadrado pegamos algumas imagens de obras do Mondrian e, com o uso de cores primárias foi pensado e realizado o trabalho de adereçar nossos objetos.

No final do percurso, entendi que o que tínhamos não era propriamente um cenário, mas uma série de adereços que serviam a cena e que todo conceito de onde partiu o projeto, de pensar cenário também como acontecimento cênico, havia escapado.

Foi nesse momento que entendi que nosso cenário era, na verdade, a sala Vianninha e que a luz precisava mostrar esse espaço. Por esse motivo, a única luz que tínhamos de efeito (a luz da memória), diferente da geral que já revelava e privilegiava o espaço, era uma luz que vinha por dentro dos grades da sala revelando outra estrutura, muitas vezes esquecida, da própria Vianninha.



5. Do diálogo com a equipe de iluminação

Com a equipe de iluminação os encontros sempre foram muito produtivos. Sempre presentes nos momentos certos dos ensaios elas (Anna Duran e Ana Paula) acompanharam cada passo que dávamos na cena.

Logo que compreenderam a linguagem da encenação, já no segundo mês de ensaios, quando tínhamos o primeiro ato esboçado, iniciamos juntas a concepção da luz. O primeiro passo dado foi entender que a sala Vianninha era um espaço importante e que a luz deveria privilegia-lo. Sendo assim, trabalharíamos intensamente com o uso da geral dando vista ao lugar de apresentação.

Em seguida, já no mês de outubro, entendemos que o 1º e o 2º Ato da peça precisavam apresentar uma diferença de luz, mas, ainda assim, deveriam continuar dando a mesma importância ao espaço. Decidimos, então, trabalhar com os níveis e intensidades diferentes de branco na tentativa de manter a característica da luz geral.

O próximo passo foi o de entender como faríamos as luzes das memórias. Nessa etapa, o que ficou decidido é que utilizaríamos o recurso do recorte com os refletores elípsos. Todavia, ainda nos faltava uma coisa: como criar os recortes e, ainda assim, manter a devida importância da sala de apresentação no campo visual dos espectadores.

A princípio, pensamos numa luz que varresse o chão. Mas, com a sugestão e orientação do professor de iluminação José Henrique, optamos por cortar a luz de chão e substituí-la por refletores que dessem destaque as estruturas dos grades e, com essas opções de luz, fechamos nosso mapa de luz.

Teríamos, então, dois tipos de geral, uma fria e uma quente, os recortes das memórias e a luz dos grades.

Depois disso foi só fechar o roteiro e a luz estava pronta!



6. Do diálogo com a produção

A aluna responsável pela produção de 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você', inscrita na matéria de produção da grade do curso foi a Mariah Valeiras.

Começamos nosso diálogo de forma muito produtiva. Mariah, rapidamente conseguiu-nos apoios de materiais de cena como gelo, flores e parte da comida. Entretanto, acredito que por a aluna ter se comprometido com muitos projetos nesse período ela acabou, na metade final do processo, não dando a atenção necessária. Isso fez com que eu tivesse que me desdobrar e acumular uma série de funções que, na prática, ela deveria estar me auxiliando.

Mas, colocando esse problema de lado, ela acabou por tornar-se fundamental. Nos dias de apresentação ela estava pronta para ajudar no que era necessário e, assim, tornou-se uma assistente de produção e de palco fundamental para a realização da peça em seus dias de apresentação.

7. Do diálogo com a orientação

No meu projeto, minhas opções de pedido de orientação foram muito bem pensadas de acordo com a própria concepção do projeto. Em ordem de preferencia desejava que fosse a professora Eleonora Fabião já que ela tem uma pesquisa em teatro performativo e isso era algo que eu relacionava a lógica do acontecimento embasada no projeto. Em segundo lugar pedi que fosse a professora Gabriela Lírio por conta de sua pesquisa em teatro documental que estava diretamente relacionada ao projeto já que eu visava entender os limites entre real e ficcional dentro da dramaturgia tanto textual quanto de cena. E, por último mas não menos importante, pedi a orientação da professora Lívia Flores que já havia me orientado na montagem curricular anterior de Direção VI e que tinha uma pesquisa plástica que muito me interessava no desenvolvimento do aparato cenográfico que eu imaginava.

Entretanto, a orientação que me foi dada foi a da recém-chegada ao curso a professora Celina Sodré.



Como aluna, não entendi muito bem essa escolha dos docentes. Tudo que eu conhecia no trabalho da artista Celina Sodré não me parecia dialogar com a proposta do projeto. Inclusive, na nossa primeira reunião, ela mesma disse que não havia sido uma escolha dela orientar ‘Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você’.

Portanto, fiquei a pensar como era feita essa escolha de orientação. Já que nem eu a havia escolhido e tampouco ela a mim. Iniciei esse diálogo buscando entender pontos positivos que poderiam surgir para montagem, considerando as demandas do projeto.

O que reparei nesse encontro com Celina Sodré é que ela sempre me exigia uma postura mais incisiva em relação aos meus pedidos aos atores: marcando cena, marcando o passo a passo do ator, a forma da fala etc. Todavia, toda a metodologia e o objetivo do projeto sempre foram contrários a uma ideia de hierarquia entre atores e direção. Tudo o que a minha pesquisa de formação como diretora desejava era implantar uma metodologia baseada no diálogo, onde o diretor deveria ser o sujeito estimulador de criação para os atores, lhes dando suporte para serem, eles também, autores da cena. Eu já havia passado por processos, tanto como atriz como diretora, em que o que o diretor mandava era prontamente executado pelos atores e tais experiências não haviam sido bem sucedidas.

Diante disso, creio que a orientação não compreendeu este lugar de direção escolhido, pois fui, durante o processo, acusada de imatura e ingênua. Contudo, acredito que se não fosse a minha busca eterna pelo diálogo o resultado de ‘Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você’ não teria sido tão potente.

Mas, passando por cima dessa questão, segui sob orientação de Celina Sodré. O acordo estabelecido era que ela apareceria apenas nos ensaios de quarta-feira que eram os únicos horários que ela tinha disponíveis. Contudo, nos três meses de processo, só tive a presença dela em quatro ocasiões.

Tendo em vista que este processo, para mim, foi um processo árduo já que eu assumi diversas demandas para além das de diretora, preocupar-me com a orientação era algo que eu não iria fazer. Quando a orientação pudesse aparecer e se não aparecesse o trabalho continuaria sendo feito independentemente dela.

No terceiro, dos quatro ensaios que ela foi, pedi-lhe ajuda pois estava tendo uma enorme dificuldade com a cena do 2º ato que eu estava propondo. Ela, sem demora, se prontificou a ajudar e, com a cena construída, fez uma direção de atores, limpando movimentos, propondo ritmos etc. Ao final deste ensaio em que ela tomou as rédeas vi como a presença dos atores



tinha alcançado um estágio de potencia que muito poderia nos servir para a sequência do trabalho.

Cerca de três semanas se passaram até a visita seguinte da orientadora. E, neste período, junto aos atores e equipe, segui experimentando e construindo a peça. Ensaio após ensaios, já com o terceiro ato, percebeu-se que aquilo que há a um tempo atrás nos parecia interessante já não estava servindo a peça, visto que parecia algo endurecido dentro da linguagem que estava sendo desenvolvida. Logo tratei buscamos estender e fazer as modificações necessárias para tornar a peça o mais potente possível.

Já no ensaio geral, a quarta vez que a orientação se fez presente em sala de ensaio, fui acometida por um discurso que eu não esperava. Dentro de sala, com toda a equipe reunida e com praticamente tudo pronto para iniciarmos o “passadão”, informei a orientação que muitas mudanças haviam ocorrido desde sua última presença. Como resposta ao que estava dizendo eu e toda equipe ouvimos que ela diminuiria minha nota já que eu não estava fazendo o que ela havia mandado. Sem entender muito bem essa resposta e em um clima desagradável que se instaurou em todos após esse assédio moral, iniciamos nosso último “passadão” antes da estreia.

Na sequência desse encontro, a orientação esteve presente na estreia da peça e a última consideração que tive dela sobre o processo e o resultado foi, após a primeira apresentação do dia 28 de Outubro, o comentário “funcionou”. Depois disso, a única coisa que ouvi de Celina Sodré foi minha nota.

Como é possível perceber, o dialogo propriamente dito entre orientador e orientando não foi tão horizontal como eu desejava que ele fosse.



8. Do resultado final

Dirigir e conceber 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' foi, ao mesmo tempo, muito assustador e gratificante.

Assustador porque toda a escolha estética e a linguagem proposta eram muito novas para mim. E, isso, somado ao fato de termos construído uma cena com possibilidades de intervenção do público tornou-se aterrorizante já que a peça seria feita para sessenta pessoas e, até o momento da estreia, nosso público máximo havia sido de nove pessoas. Nos segundos que antecederam a abertura das portas eu ainda não tinha ideia de como seria 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' com a sala Vianninha cheia.

Quando as portas foram abertas e o público foi adentrando, em um misto de nervosismo e maturidade, os atores deram início ao espetáculo.

Aos poucos os espectadores foram respondendo e fazendo da peça, antes algo tão íntimo e fechado na equipe de criação, um acontecimento vivo e compartilhado.

Todavia, essa nossa primeira apresentação, apesar de revelar a potência da peça, nos serviu para identificar problemas de andamento e ritmo que algumas marcações estavam gerando.

Já para o segundo dia, alguns ajustes foram feitos no que havia dado errado. Entendemos que, para marcas como distribuição de chapéus, de cachaça e de flores, os atores precisavam ser mais rápidos. Dessa forma, pedi que eles delegassem a tarefa de distribuição a espectadores escolhidos e, desse jeito, ficassem livres para dar sequência as ações de cena.

Com essa pequena alteração, a peça ganhou outro ritmo na sua segunda apresentação, mais ágil e dinâmico. Buracos e pausas excessivas no trato com o público não se repetiram. Com os atores mais confortáveis e seguros de seus lugares em cena, tivemos um segundo dia muito melhor que o primeiro.

Contudo, ainda não satisfeita plenamente com o resultado, propus novos ajustes a serem implantados no terceiro dia. Com a presença de um público diferente, novos pontos frouxos na marcação ficaram latentes. Seguindo a lógica de crescimento do dia anterior, a peça teve, em seu último dia, a melhor apresentação.



Ao final, o que percebi é que 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' foi uma peça muito bem sucedida. Além de ter atingido TODOS os objetivos propostos pelo projeto, foi lindo ver o lugar de encontro, comunhão e cumplicidade que tínhamos atingido com os espectadores. As pessoas queriam participar do espetáculo. Elas, de fato, deixaram de ser apenas espectadores do acontecimento e se fizeram presentes, participativas e construtoras da cena. Como sugerido pela encenação e pela dramaturgia, eram todos os convidados da festa.

Neste sentido, 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' foi muito gratificante. Montar uma peça em que era visível a comunicação e a afetação dos espectadores com a proposta foi muito emocionante. Especialmente no terceiro dia em que era possível ver nos olhos de cada um que foi assistir o êxito do trabalho.

Para arrematar a felicidade de me formar com um projeto como este, vieram os feedbacks da professora Eleonora Fabião e do professor Evandro Ouriques, meus convidados para a banca avaliadora. Eleonora fez uma análise cênica que muito tem a contribuir com o trabalho já que ela levanta questionamentos sobre dramaturgia textual e a dramaturgia da cena que foram fundamentais para repensar e aprimorar algumas escolhas no projeto que segue em pesquisa. Enquanto Evandro trouxe uma análise política que evidenciava a necessidade da continuidade do projeto dentro de uma perspectiva artística e teatral contemporânea de reprodução mimética da realidade. Segundo ele, 'Nabo ou Uma grande improvisação sobre eu e você' faz renascer o teatro do encontro e coloca como ponto de fundamental discussão a questão do amor e da generosidade nos dias de hoje. Como ele mesmo disse em sua análise: *"é como se o velho teatro tivesse ido parar para nascer-se de novo, como teatro"*, numa referência a personagem da peça que não aparece pois foi ter seu filho.

Encerro, aqui, este relatório sobre a montagem e execução do meu Projeto Experimental de Teatro que muito me proporcionou crescimento artístico e pessoal. Terminei meu percurso dentro do curso de graduação Direção Teatral mais consciente e mais segura das minhas escolhas e afinidades artísticas.

Gratidão.

