

Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação
Curso de Direção Teatral

Memorial de Tebas

Carlos Eduardo Proença Dias
DRE: 109035061
Email: edproster@gmail.com
Orientação: Alessandra Vannucci

Para a montagem da minha peça de formatura como diretor de teatro para o curso de graduação em Direção Teatral da UFRJ, primeiramente, pensei em montar uma comédia inglesa de Peter Shaffer chamada “Black Comedy”. Motivava-me a ideia primordial da peça que coloca os personagens em uma situação de não se enxergarem em cena por conta de um *black out*, pois um disjuntor queimou, deixando no escuro a casa onde se passa a trama. Esta situação me possibilitaria, como diretor, um trabalho delicado e preciso com os atores, uma vez que eles, sendo vistos pelo público, deveriam agir como se não pudessem enxergar nada no palco.

Esta metáfora de não se enxergar o que está “a um palmo do seu nariz” (como dizemos nós brasileiros), além da possibilidade de um trabalho cuidadoso com os atores e seus corpos, me pareceu um debate bem atual sobre o país em que eu vivo. Uma questão que se esgota nos âmbitos político, econômico e social.

Eu comecei a traduzir a comédia, mas fui abandonando a ideia ao longo do caminho, porque comecei a entender, conforme traduzia, que o que eu desejava de fato era colocar a minha cidade em questão. E, para falar de cidade e do lugar do cidadão, nada melhor que as peças gregas, sobretudo as tragédias. Pensei até em alguma comédia grega, mas a minha aproximação e carinho com a tragédia me levaram a ela.

Da mesma maneira, como aluno da Escola de Comunicação também entendi sempre as limitações de espaço e verba que acometem o curso de Direção Teatral. Portanto, sempre em minhas montagens trabalhei com a simplicidade, dando carga ao trabalho com os atores e com o texto e na relação deles com a cena, sem perder o senso estético - plástica e sinestesticamente falando.

Meu primeiro pensamento foi na recepção da tragédia pelo público. Não me interessava montar o texto em sua estrutura original, mas trabalhá-lo de modo a ficar mais próximo do público, sem coloquialismos e respeitando a mitologia por trás da trama. Aliás, a mitologia foi a pedra fundamental para eu entender através de que dinastia eu poderia tirar o exemplo para a relação dos cidadãos na cidade contemporânea.

Tróia e sua guerra de dez anos foi o ciclo onde fui buscar as primeiras peças para este processo. “Filoctetes” e sua discussão sobre palavra, respeito e ética, a trilogia “Oréstia” (da qual eu já havia trabalhado “Eumênides” para uma pesquisa de iniciação científica, orientado pela professora Gabriela Lírio) e Elektra com seus temas de vingança

contra a justiça são exemplos de dramaturgias que fui revisitar para ter idéias. Mas voltando ao ciclo tebano que compreendi em qual terreno eu estava querendo pisar.

Mais do que o filho que mata o pai e casa com a mãe sem saber, a história de dois jovens irmãos que se matam em campo de batalha sempre me angustiou e arrebatou. São dois seres ligados por um laço consangüíneo, que sempre conviveram, mas que, apesar disso, se ferem mortalmente de maneira intencional.

Revisitando a dramaturgia grega, descobri o texto “As Fenícias”, que nunca tinha lido. Nele, Eurípedes retrata a saga tebana desde Laio até os irmãos, abrindo ainda, no final, um precedente para a história contida no mito de Antígona. Mais do que dar este panorama completo sobre os Labdácidas, o dramaturgo ainda coloca frente à frente os dois irmãos: Etéocles e Polínices, discutindo e argumentando sobre os seus motivos. Episódio do qual Ésquilo em seu “Sete contra Tebas” nos privou em sua versão do mito. E, para mim, era importante que os argumentos de ambos fossem apresentados, de modo que não houvesse um vilão e um mocinho. Em contrapartida, Ésquilo nos dá uma noção da guerra através de suas imagens, que a peça de Eurípedes não dá.

Portanto, na primeira etapa de elaboração deste projeto comecei a trabalhar em cima dos dois textos: “As Fenícias”, de Eurípedes e “Os Sete contra Tebas”, de Ésquilo, de modo que eu pudesse adaptá-lo em um só, com o objetivo de contar o mito dos Labdácidas, focando na conseqüência da maldição já na geração da prole de Édipo, mais especificamente, com Etéocles e Polínices.

Com isto, o meu desejo era retratar uma realidade não muito distante da que se vive no mundo contemporâneo. Guerras por território e bens; assassinatos de correlatos e conhecidos por herança, etc não são novidades nos noticiários nacionais e internacionais. E quando pensei em discutir a cidade à luz da Tragédia Clássica, o que me inquietava era como o papel de cidadão veio mudando ao longo do tempo, levando este mesmo cidadão a se afastar cada vez mais de um conceito coletivo de cidade. Exatamente a postura adotada pelos dois irmãos, pois no momento em que eles colocam o seu interesse particular (o de ter o governo de Tebas) na frente do coletivo, eles negligenciam os interesses da cidade como um todo, e abandonam a ideia de um governante que, antes das suas ambições, deve olhar primeiro para o bem comum. Com isto, analogamente, quis discutir a postura do governante e do cidadão atuais. Porque percebo que a negligência em relação ao coletivo acontece

tanto no momento em que eu jogo o meu papel de bala no chão da rua quanto na execução do projeto municipal superfaturado, que esvazia os cofres públicos, impossibilitando maiores investimentos em infra-estrutura, saúde, cultura e educação para cada indivíduo morador da *pólis* atual.

Assim, para conhecer um pouco mais da formação da cidade antiga, usei como bibliografia “A cidade Antiga”, de Fustel de Coulanges. Neste livro, entendi melhor que a força da relação do homem antigo com seu espaço está ligada à relação que ele tinha com seus mortos. Coulanges defende a idéia de que a mais antiga religião dos povos arcaicos foi a “religião dos mortos”, a quem as famílias enterravam abaixo dos solos de suas próprias casas, oferecendo-lhes banquetes e sacrifícios para que eles tivessem um bom “pós vida” e proporcionassem abundância e sorte aos vivos. “Antes de conceber e de adorar a Indra ou a Zeus, o homem adorou os seus mortos; teve-lhes medo e dirigiu-lhes súplicas. Parece que o sentimento religioso do homem tenha tido origem com este culto. Foi, talvez, à vista da morte que o homem teve pela primeira vez a idéia de sobrenatural e quis confiar em coisas que ultrapassavam a visão de seus olhos. A morte teria sido o primeiro mistério, colocando o homem no caminho de outros mistérios. Elevou o seu pensamento do visível ao invisível, do passageiro ao eterno, do humano ao divino” (p.20). Além disso, o autor diz que foram estes mesmos ancestrais enterrados “abaixo das casas”, que habitaram aquele espaço familiar anteriormente e que o construíram, ajudando também a construir aquela fratria de propriedades que, juntas através de casamentos, formariam mais tarde a grande *pólis*. Portanto, compreendi melhor a importância do *güenos* (os laços sanguíneos) e das uniões familiares para formar o sentimento coletivo do cidadão.

E para a relação do homem com as mazelas do seu tempo, consultei “Ira e Tempo”, de Peter Sloterdijk, aconselhado pela minha orientadora Alessandra Vanucci. Já na abertura do livro, o autor defende que a ira sempre foi um sentimento primordial para a formação do caráter humano. Apresenta, inclusive, a condição divina da ira, fazendo um paralelo sobre sua percepção antes e agora. Enquanto hoje pejora-se o sentido do termo, para Homero, por exemplo, como ícone representante do homem antigo, a ira é material a ser decantado, uma vez que a “Ilíada” trata da ira de Aquiles e a “Odisséia” conta passagens da ira de Ulisses ou Odisseu, não retirando de ambos sua condição heróica. “Pertence à virtude do herói grego arcaico estar pronto a se tornar o recipiente de uma

energia que aflui de forma repentina” (pág. 19). Assim, “o deus do campo de batalha fala com o guerreiro através da exaltação” (p. 21).

Desta maneira, ao pensar minha cena, a primeira coisa que me veio à cabeça foi em que lugar é este que a trama se passaria. Onde eu poderia localizar esses personagens que, da prece uníssona para a salvação de sua cidade, chegam ao ponto extremo de assassinar um companheiro, que tomam como bode expiatório, por conta da divergência de opiniões e comportamento? Em Tebas mesmo? Em um campo de guerra? Na cidade do Rio atual?

Pensando espaço, então, cheguei na conferência “Outros espaços – heterotopia”, de Michel Foucault. Ali, descobri que o espaço que eu gostaria de contar a história fosse algum que pudesse fazer uma referência ao momento atual, mas sem indicar nada explicitamente. Foucault problematiza as idéias de “sítios”, se interessando por aqueles que “tem a curiosa propriedade de estarem em relação com todos os outros lugares, mas de tal modo que eles suspendem, neutralizam ou invertem o conjunto de relações que eles designam, espelham ou refletem” (p. 4). O filósofo francês diz que os sítios podem ser de dois tipos principais: utópicos ou heterotópicos. Se a utopia corresponde a espaços irreais que aperfeiçoam ou invertem a sociedade, as heterotopias, ao contrário, são espaços reais onde a utopia acontece, pelo fato de estes lugares se referenciar a todos os outros lugares no interior da cultura e estarem, ao mesmo tempo, fora destes lugares, diferentes deles, sendo localizáveis. Apropriei-me desta idéia, então, e decidi trabalhar com um espaço e tempo suspensos, de maneira que aquele lugar pudesse representar presente e passado, fazendo com que estes tempos colidissem através de elementos que indicassem o contemporâneo e o antigo, explicitando a relação entre os personagens.

Aliás, o cenário propriamente dito não foi trabalhado desde o início. O cenógrafo, que dialogou muito bem com minhas idéias e logrou um resultado do qual gostei muito, chegou depois dos trabalhos iniciados com os atores. Minha indicação inicial foi que a gente pudesse pensar em ruínas. E, em se tratando da cidade do Rio de Janeiro em vésperas de Olimpíadas, logo após a Copa do Mundo, o que me veio à cabeça foi um canteiro de obras. Um lugar onde aqueles personagens, fugindo da guerra, pudessem encontrar um refúgio comum, naquela situação de guerra em comum, de modo que se identificassem e, com isso, fossem capazes de esquecer as diferenças para se salvarem.

O canteiro de obras que construímos continha a tela de proteção de obra das cidades atuais, mas era também composto por bambus, um elemento milenar e tradicional, usado para diferentes finalidades em diversas partes do mundo, sobretudo no oriente. Tradição e modernidade juntas no mesmo cenário de forma sutil. Além disso, o nosso canteiro também dava a idéia de um ringue de lutas, onde pessoas se colocam para competir e se digladiar. Contudo, este cenário ia se modificando ao longo da peça e, aquele espaço vazio e limpo primordialmente, virava um lugar desordenado e caótico ao final da peça, preparando a última atitude dos personagens: diante do caos em que se transformou o cenário, quatro personagens se juntam para matar um, usando-o de bode expiatório, como dito anteriormente. A ideia de um espaço de cena livre no início do espetáculo tinha também a ver com uma adequação ao que já havia sido pensado em relação a movimento de cena. Por isto, orientei o cenógrafo a pensar este espaço de evolução de cena (um que fosse vazio, pelo menos inicialmente), de modo a permitir a evolução do coro.

Agora, tocamos no ponto mais controverso e delicado em relação a minha opção de encenação. E sobre o qual quero me ater neste momento durante estas memórias: escolhi trabalhar em coro. Esta decisão eu tomei por uma vontade de investigar o funcionamento de um coro em cena. Sua potência e suas especificidades, suas possibilidades de formação de imagem e de dissonância e consonância vocais e corporais. A opção pelo coro também aconteceu como uma alternativa dramaturgico-cênica de salientar o conflito do individual *versus* o coletivo. Meu objetivo não estava em propor este debate no texto apenas, mas de forma prática na cena, na medida em que eu pensei em um coro frágil, capaz de se dissociar por uma simples divergência de opinião e se juntar novamente pelo medo. Com este coletivo de atores eu dialogaria para dar ao texto mais a cara da questão de cada ator com a cidade.

Isso porque o primeiro trabalho que fiz com cada ator em sala de ensaio foi o que chamei de “sabatina”: uma série de perguntas que visavam me fazer entender quais eram as questões que aquele indivíduo que ia trabalhar comigo na montagem tinha com a cidade em que vivia. E a maioria dos meus atores era de fora de Rio. Por isso, cada um tinha uma relação muito particular, pois vinham de um trânsito e, por mais que estivessem aqui há algum tempo, ainda estavam em adaptação. Algumas dessas sabatinas podem ser vistas algumas páginas abaixo, no trecho do diário de bordo do meu processo.

Digo que a escolha em coro foi controversa porque, por mais que fosse o que mais me interessava no trabalho de ator, isto requer treinamento e disponibilidade. E em um trabalho de graduação, onde os atores se comprometem, mas com ressalvas, pois de mais compromissos remunerados sempre são levados à sério, isto pode ser um risco. E eu resolvi correr este risco, posso dizer que ingenuamente (hoje eu não correria este risco novamente). Até porque um trabalho em coro requer todos os atores presentes no ensaio sempre, o que, obviamente não aconteceu. E várias vezes eu precisava adaptar um ensaio pensado para cinco atores, ou três atores...às vezes até para dois atores (também há como ver as adaptações que fiz no trecho do Diário de Bordo nas páginas abaixo).

Já havia discutido com minha orientadora este assunto. Conceber uma peça junto com o ator, dando a ele uma autonomia de criação, de modo que seja a partir dele que o personagem toma forma é um ideal que funciona para grupos já formados. Em um trabalho de graduação é difícil chegar a este ideal. Mas resolvi correr este risco. Foi pensando nessa construção em conjunto, inclusive, que decidi reduzir o meu elenco a cinco atores e não sete, como era minha idéia inicial. Como comecei a trabalhar com estes cinco atores em setembro de 2015, acabei me valendo na interação que consegui entre eles para firmar o trabalho. A sala rendia muito, era produtiva de mais e eles jogavam bem entre eles. Assim, não quis trazer dois elementos novos, para treinar desde o início, de modo que esses dois adquirissem a ferramenta que os cinco conseguiram adquirir em um mês de ensaio.

Estas ferramentas foram pensadas por mim justamente para que eles tivessem recursos de impulso e resposta em cena, baseado principalmente em técnicas desenvolvidas por Stanislavski através das ações físicas, experimentadas por Vsevolod Meyerhold em sua biomecânica (que eu já havia pesquisado em minha Direção VI na montagem da peça “O Abajur Lilás”, de Plínio Marcos) e pensadas por Anne Bogart e Tina Landau em seus viewpoints.

Para isto, meu método de desenvolvimento de ensaios partia sempre do trabalho em etapas (como pode ser visto no trecho do Diário de Bordo abaixo), buscando uma didática para que os atores entendessem onde eu queria chegar, falando o mesmo “vocabulário corporal” em sala de trabalho. Esse vocabulário corporal era composto de termos provindos das técnicas mencionadas acima e também da idéia de “nervura da ação”,

desenvolvida pela ex-professora Eleonora Fabião, de quem fui monitor nas matérias “Ator I” e “Ator IV” e, por isso, pude acompanhar mais de perto.

Todos os ensaios eram precedidos por uma etapa de alongamento, de aquecimento corporal e aquecimento vocal. Preciso destacar aqui a importância da preparação vocal para este processo.

Loren Vandal, cantora lírica, foi a responsável por pensar comigo formas de passar conceitos básicos de musicalidade e música para os atores. Conceitos como os registros vocais (de frente, de fundo, de peito e de cabeça), fluxos musicais (o *staccato*, por exemplo), dentre outros, de modo que pudéssemos criar (os atores e eu) as variações vocais e de movimento musical do coro. O que conseguimos realizar de forma eficiente e criativa.

Também preciso destacar a preparação corporal de Dandara Ventapane, que entendeu de pronto minha idéia de corpo e ajudou o grupo a se fortalecer, gerando interação através do corpo.

Tudo isto funcionou muito bem durante os três primeiros meses de trabalho (e que hoje me convenço que para um trabalho de graduação é o suficiente para aprontar o trabalho), quando ao final do terceiro mês acontece a primeira baixa de elenco. Uma das atrizes conseguiu um trabalho remunerado na área e precisou sair.

Eu, em contrapartida, como diretor, demorei para me decidir se ia substituí-la ou reduzir o elenco para quatro atores (sempre pensando na interação adquirida em sala de ensaio). Decidi substituir, claro. E outras atrizes passaram pelo grupo. Duas até firmar uma em seu lugar.

A saída desta atriz foi em novembro. Em janeiro, o grupo foi se dissociando e, aos poucos, outros elementos do grupo iam saindo da peça por conseguirem trabalho remunerado. Um deles, aliás, sumiu e, mais tarde, descobri que ele teve síndrome do pânico, e por isso, abandonou todas as atividades em que estava envolvido. Isto me custou duas semanas de ensaio tentando descobrir seu paradeiro, até que não teve mais jeito e eu o substituí.

O que estou querendo rememorar neste memorial é como fui condescendente com os atores e os coloquei numa posição muito privilegiada de aprendizado e participação. Coisa que numa situação análoga, hoje em dia, eu não faria mais. Fato é que toda esta experiência me fez entender como eu sou um diretor versátil. Pois eu conseguia ir driblando

as adversidades e fazendo uma sala de ensaio produtiva, apesar dos novos elementos que chegavam, porque no meio de janeiro, com um mês e meio para estreiar a peça, e ainda trocando atores na sala de ensaio, eu definitivamente aprendi que naquele processo e naquele momento, eu precisava ser prático e objetivo, levando idéias prontas de marcação.

De qualquer maneira, eu não abria mão de basear as marcas no que se produzia em sala. Isto, na verdade, foi um trunfo. Porque os atores ficavam motivados a trabalhar vendo que suas criações anteriores em sala de ensaio não eram em vão. Eu precisava manter uma sala harmônica, produtiva e potente. E isto eu consegui ao longo de todo processo, apesar de todas idas e vindas dos atores no elenco.

O que me deixou satisfeito e orgulhoso como diretor foi o fato de eu ter conseguido manter a idéia do espetáculo viva para cada ator novo que entrava no processo, apesar de ter de adequar o projeto original a essas novas situações (das substituições uma após a outra). Todos os atores desde o início compravam as idéias e sempre entravam na sala de ensaio com gosto pelo trabalho, estudavam em casa e chegavam com propostas muito adequadas ao que eu propunha. Assim, as cenas eram criadas muito rápida e criativamente, levando a um resultado final que me agradou bastante.

Apesar de eu ter insistido nas dificuldades das cenas, não me deixando levar por facilidades pela necessidade de ter o “produto” pronto, desafiava os atores e, por mais que algumas cenas (sobretudo a de os personagens vendo o ataque às portas da cidade) não terem saído totalmente a contento, o esboço está ali para ser trabalhado e melhorado. O que me deixava motivado como diretor também, apesar das intempéries, é que eu de todos os atores que passaram por mim, todos queriam e gostavam de ter um encenador que os desafiava. Menos uma das atrizes, que também, não durou um dia de ensaio. Ela apareceu em um dia, trabalhou conosco, mas logo me mandou um e-mail, dizendo que o trabalho era muito desafiador para aquele momento da vida dela, em que queria priorizar outras coisas e, por isso, não poderia se dedicar para realizar um trabalho a contento. Uma atitude que, na minha opinião, foi ótima, porque abriu espaço para quem realmente estava querendo trabalhar na época.

Dada esta situação apresentada acima, em relação à turbulência que acometeu meu elenco com tantas idas e vindas de atores, claro que os trabalhos de corpo e voz acabaram não ficando com toda potência que eu gostaria que ficasse, por ter pensando um

trabalho continuado com o mesmo grupo durante quatro a seis meses. No entanto, para meu orgulho pessoal como diretor, os trabalhos de voz e corpo ganharam uma potência e magnitude bem maiores do que eu poderia pensar que conseguiria fazer em um mês e quinze dias de trabalho (porque a última atriz que entrou para o grupo que apresentou o espetáculo propriamente dito entrou com um mês e quinze dias para a estréia).

Preciso destacar ainda a importância da atriz Mayara Tenório, também uma das produtoras da peça e do meu assistente de direção Vitor Emanuel. Ambos estiveram comigo desde o início do processo. Acompanharam tudo desde setembro de 2015 até a apresentação em março de 2016. Um dos meus maiores desafios como diretor era introduzir as ferramentas para os novos atores, sabendo que Mayara já havia passado pelo treinamento. Contudo, eu consegui na maior parte das vezes fazer um ensaio que fosse produtivo para todos, inclusive para ela, para mim e para a saúde da cena (o que é o mais importante). Vitor, para mim, foi (assim com ela) um fiel escudeiro, sempre pronto para debater as idéias e presente na sala de ensaios.

Tudo isto reforça a minha idéia de que, na academia, dois meses de processo de ensaio é suficiente para um diretor independente, ou seja, que não administra um grupo ou uma companhia, de onde saem pesquisas continuadas. De qualquer maneira, pensando não academicamente, mas no mercado como é hoje, dois meses me parecem suficientes para um processo de ensaio.

Resta ainda falar sobre o figurino, que foi a parte mais tranqüila do processo. Cícilia Nascimento, a figurinista, começou a trabalhar comigo desde o início da sala de ensaio. Presente sempre, foi uma profissional que gostou da idéia do projeto, comprou-a e dialogou genialmente com ela. Para os figurinos e adereços, eu também pensei numa junção do clássico com o contemporâneo, apostando em elementos de roupa que pudessem se transformar ao longo da peça no corpo de cada personagem. E o resultado final foi até melhor que isso, pois ela se apropriou da idéia me trazendo a opção de termos um figurino que se transformasse mesmo ao longo da cena, através de amarrações, nós, desamarrações, velcros e botões. Assim, os personagens começavam com uma aparência e terminavam com outra. Houve também um pensamento sobre a palheta de cores dos figurinos se reportarem às cores que lembrassem cidade. Tijolo, concreto, areia, sol e asfalto foram alguns dos elementos que ela tomou como referência para criar os croquis dos figurinos. Assim, cada

personagem ganhou uma cor distinta, de acordo mais ou menos com seu comportamento em cena, o que dialogava com a personalidade de cada um daqueles cidadãos tebanos que se refugiavam nesse canteiro de guerra, ou melhor, de obras.

Eu gostaria de ter os esboços e as imagens de pesquisa da figurinista para compor este memorial. No entanto, assim como em toda tragédia grega, uma catástrofe acabou acontecendo comigo: perdi meu hd externo, onde eu guardava todos os registros de vídeo e fotos, assim como a maior parte dos documentos que eu tinha da peça. Por isto, inclusive este memorial está com um formato diferente ao formato original. Explico-me: eu vinha trabalhando no “Diário de Bordo de Tebas”, onde desde o dia 31 de agosto de 2015 (quando comecei os ensaios) até o dia de estréia da peça em março de 2016, eu anotava toda minha rotina de trabalho de cada dia, bem como às conclusões a que ia tirando quanto às dificuldades e facilidades dos atores, e sobre minhas resoluções em relação à encenação. Mas ele se foi junto com o hd. Tudo o que consegui recuperar desse diário que eu fiz foi o primeiro mês e meio de anotações, pois tinha uma cópia dele guardado em um pen drive antigo.

Este memorial, na verdade, era para ter sido composto em sua maioria deste diário de bordo, que eu complementaria com um ou outro comentário. Mas, como os textos gregos, meu diário pereceu no tempo (na verdade o hd quebrou...), por isso, eu coloco o que consegui resgatar do diário aqui abaixo, como anexo destas palavras, que me fizeram compreender melhor o meu trabalho em “Tebas/Rj”. Um processo de montagem de espetáculo, onde eu consegui formar uma sala de trabalho potente, criativa, eficaz e desafiadora, que deixou em mim e em toda a equipe técnica e artística (como eles ainda me falam hoje) a vontade imensa de continuar o trabalho, melhorando e aprimorando aquilo que começou dentro da Universidade. Vamos para frente, “para o alto e avante!”...

ANEXO I

Tebas/RJ
Diário de Bordo

Ensaio 1 (31-08-2015): Apresentação

Comparecimento: Giulia, Mário, Caio e Casé

Início da Etapa A – Espaço de Pesquisa.

Apresentação dos atores. Início da “sabatinação”. a) Por que acreditam no teatro; b) Para que acreditam no teatro; c) Qual sua relação com a cidade; d) um problema da cidade que pessoalmente te aflige; e) uma possível solução; f) personagem ou símbolo universal que te traduza na cidade ou que traduza a atitude que você gostaria de ter em relação a ela.

Mário: 22 anos. Do interior do Rio. Chega aqui em 2012. Anda cada vez mais rápido por conta das circunstâncias da cidade;

- a) forma de comunicação, abre reflexões. É capaz de transformar;
- b) para propiciar diálogos;
- c) Cada vez mais inseguro. Vulnerável; a rua assusta; risco; Relação de medo. Cidade – um espaço que não é teu. Pessoas cruéis. Querem se dar bem em cima dos outros. Indignação: muito acontecendo e pouco a se fazer.
- d) Transporte público
- e) Fiscalização funcional com participação. Abrir as contas públicas (ex. episódio da pintura dos arcos para copa);
- f) Mário Bros

Caio: 27 anos. Trabalhou como técnico de Telecom, mas não se sentia preenchido. Com hora para entrar, sem hora para sair. Busca da satisfação pessoal no trabalho. Daí, o teatro. Sempre atrasado. É meio macaco, tem a chave da casa de um amigo.

a) Primeiro foi uma válvula de escape, um hobby. Depois uma escolha de vida. Força para transformar; troca cte com os parceiros de trabalho e com o público.

- b) Para melhorar o ambiente, o espaço, o mundo;
- c) Transita entre Irajá, centro e Gávea. Não se identifica com o espaço e a região onde mora. Não pode contar com o transporte, nem trânsito. “O jardim do outro é sempre mais florido” (coisa que sua avó dizia). O olhar do turista vê a cidade mais bonita do que é. Se vê integrado no caos urbano. Atitude blasé como proteção, mas que distancia as relações humanas e faz o homem virar robô. Indigna-se com o que vê, mas se vê cúmplice por não se sentir de mãos atadas.

- d) Violência;
- e) Reformular a segurança pública;
- f) Samurai alado

Giulia: 24 anos. Teatro desde pequena. Mãe bailarina que não seguiu a profissão. Morou em Brasília (não gosta de lá). Lá é possível ver o pior lado do ser humano. Gosta de criança e está na tentativa do mestrado.

- a) Consegue enxergar o pior e o melhor do ser humano. Auteridade;
- b) Para transformar, mudar. Para fazer as pessoas mais felizes;
- c) Medo. Sendo mulher, quando está sozinha, sente-se um pedaço de carne. E, por conta de sua feminilidade, chega a sentir culpada por ser desejada como mulher por qualquer alheio na rua.

- d) Falta de respeito dos homens em relação à mulher. Polaridade homem/mulher;
- e) Educação. Fazer o outro se colocar no lugar do um. Um dia, sazonalmente, em que todos possam se revoltar “controladamente” e fazerem o que quiserem
- f) Camaleão.

Ensaio 2 (02/09/2015): Os Sete contra Tebas I

Comparecimento: Giulia, Mario, Chico e Casé.

Caio estava viajando.

Seria o primeiro dia de William, mas ele foi assaltado no caminho para o lugar de ensaio e não foi.

Discussão de “Os sete contra Tebas”, sem, no entanto, que todos tivessem lido.

Panorama sobre o teatro na pólis grega. Sua importância. Sua relação com as instâncias político-religiosas. De que forma ele estava ligado à sociedade e como, ele mesmo e em sua estrutura arquitetônica, traduzia as hierarquias sociais. A que festival e cerimônias a tragédia estava associada.

Os Sete contra Tebas e sua visão da guerra. Uma primeira explicação sobre o enredo da peça.

Dia 07/09/2015: Feriado. Não teve ensaio.

Ensaio 3 (09/09/2015): Os Sete contra Tebas II

Comparecimento: Giulia, Caio, Williams e Casé.

Mário tem curso uma quarta por mês, que acaba em outubro. Esta foi a quarta de setembro.

Apresentação Williams (sua sabatina aqui não é necessária, visto que, mais para frente, ele sai do grupo)

Discussão do texto. Relações entre os personagens. A cidade como personagem. A guerra e suas consequências como mote principal. Quem são os sete contra Tebas hoje. Quais as situações que hoje, analogamente, correspondem ao conflito de “Os Sete...”

Ensaio 4 (14/09/2015): As Fenícias I

Comparecimento: Giulia, Vitor e Casé.

Rolou tiroteio perto da casa de Mário. Ele não foi. Caio adoeceu e precisou de repouso durante toda a semana.

Um pouco sobre a peça.

Ensaio 5 (16/09/2015): As Fenícias II

Comparecimento: Giulia, Mario, Caio, Mayara, Amanda e Casé.

Introdução das duas novas integrantes do grupo.

Amanda: 21 anos. De Santos, já tendo passado por vários estados do Brasil. Vem para o rio por causa da música. Formada em elétrica porque queria reduzir a carga horária de trabalho para ter sua mãe mais tempo perto. Conhece, então, o mundo masculino. Saudade é um sentimento cte. Aprendendo a lidar com ela como ferramenta. Antes de se fixar no Rio teve contato com o “mundo das despesas” por conta da passagem cara. Um dos motivos pelo qual optou por vir pro Rio de vez. Admira o avô.

a) Muitas linguagens envolvidas. Ferramenta para comunicar dotada de outras ferramentas. Corporifica a voz, porque ela é cantora. Tudo é dispositivo.

b) para ser um instrumento de militância. Espaço de troca. Escuta e discussão: diálogo com as pessoas. Auto-conhecimento. Gosta da proximidade com o público

Relação teatro-cidade: a tecnologia faz as pessoas se distanciarem do teatro. O audiovisual e a Internet, no caso, é que são os maiores responsáveis por este afastamento, por darem tudo mastigado para o público. O teatro traz as pessoas para o agora. Hoje percebe um teatro impositivo. Pouca escuta. Este teatro representa a relação das pessoas hoje em dia.

c) A cidade é um “mata-mata”. Cada um por si se matando pela sobra. Parece que estão todos andando de joelhos (acham que estão confortáveis, mas não estão). A cidade cansa, dói e assusta, mas também inspira e engrandece. Sensação de que a qualquer hora um buraco pode abrir e tragá-la. Na cidade mais violenta, o carnaval mais bonito: sorrisos lindos, mas efêmeros. Quando é ruim é assustadora, mas quando é boa, é maravilhosa. Rotina embrutecedora.

d) Relações Impessoais. Frieza camuflada de espontaneidade.

e) honestidade nos momentos de crise, tipo Arandir em “O beijo no asfalto”. Trepada como analgésico para os problemas. Perceber a necessidade do outro. Pessoas perto são vistas como encosto, mas deveriam se ver como semelhantes.

f) Nora, de “A casa de bonecas”. Curandeiro.

Mayara: 23 anos. De PB, criando-se em SP (Santana). Adora o sobrenome “Tenório” por conta da descendência. Avô e mãe como referências. A família tem toda um mesmo destino, desviando-se para o submundo, ela vence o conformismo. Aponta a diferença que vê no trajeto entre Paciência e a zona sul. Conformismo das pessoas. Entrar no trem é uma guerra. Está sempre em busca e acha que não é deste mundo. Sem meio termo.

a) Gosta de se exhibir. Mas agora questiona o lugar da exibição. Comunicação, diálogo; precisa ouvir o outro.

b) Estabelecimento de troca Sempre trabalhou com muita gente no teatro. Espaço de discussão saudável. Observar/absorver/expor – aprendizado.

Relação teatro/cidade: no trajeto para casa só se fala de novela. Nota um afastamento das pessoas em relação ao teatro. A polaridade geográfica do teatro segrega. Teatro perde a função de diálogo e vira remedinho para o lazer.

c) paradoxo: será que é necessário pertencer a um lugar? Deslocamento para a zona sul. Parece que abre um portal. Vê todo mundo com muita preguiça de pensar. Sente-se angustiada. Vive num entre-lugar: pensamento de imobilidade que no trem X pensamento das pessoas da zs. Cultura distante da periferia. Quer um teatro que fale a língua do outro – teatro como pedagogia. Vê indignação, mas pouco movimento de mudança, sobretudo de quem pode mudar.

d) Reprodução de uma att bárbara, que gera uma reação em cadeia. Falta de escuta.

e) “vamos esperar Deus descer”: começar a tomar att e fazer. Não esperar que alguém faça. Fazer no dia-a dia.

f) Lisa Simpson.

Além disso, falamos mais de “As Fenícias”, que tem como mote a trégua durante a guerra. As perspectivas que Eurípedes dá de cada personagem. Analogia entre as situações apresentadas na peça e nossas atitudes em relação ao bem coletivo sob a perspectiva da moral e da ética (fundamento das situações no texto).

Ensaio 6 (21/09/2015): Redespertando

Comparecimento: Mário, Caio, Mayara, Amanda, Vitor, Dandara e Casé.

Início da Etapa b deste processo.

O objetivo deste ensaio foi revisitar a “corporeidade do corpo”, o que estou chamando aqui de dispositivo/**interface**. Corpo e suas possibilidades + voz e suas possibilidades = dispositivo/**interface**. A partir de agora, uma consciência no palco que envolve presença e jogo. Jogo com o parceiro, jogo com o público, jogo com o inesperado do momento. Corporeidade como propulsor da teatralidade. Importância do centro de energia no movimento. Início da instituição de um vocabulário comum na sala de trabalho. Presença de Dandara, a preparadora corporal, e trabalho em conjunto comigo.

Etapa I: Andada pelo espaço. Respiração;

Etapa II: Alongamento. Um alongamento que já impulsionasse a próxima etapa, baseando-se em forças de oposição.

Dandara trabalhou com alongamento no plano alto que privilegiou torções. Inclusive com uma partitura de movimento que girava o tronco em torno do eixo pela bacia.

Etapa III: Aquecimento/prática: “Tai chi das posturas”. Através de torções, expansões e retrações, criar posturas abstratas e concretas, pensando nas forças de oposição.

Etapa IV: Andada e parada. Ativar o corpo em estado de repouso (parado). Palmas, corpo ativado; estalo de dados, corpo relaxado. Noção do estar “de corpo presente”, ativado. Centro ativado, distribuindo as energias pelo corpo. A parada. Noção de “freio”. Ao parar, entender que há um final de movimento, que leva à parada. Esta “freada” deve ser aproveitada, ser composta com um último respiro que leva a ativação do corpo parado, deixando-o levemente fora do eixo. Ritmos.

Etapa V: Paragens. Andada e parada, mas desta vez, a parada se transforma em uma postura. Esta postura visa desenhar o corpo no espaço. Visa trazer uma plasticidade para a parada, transformando-a em paragem. Uma forma de parar no espaço, privilegiando o “teatral”, que dialogue com o espaço em um primeiro momento, modificando-o. Uma parada plástica. Depois, deixar que as posturas dos parceiros de cena contaminem a postura de cada um. Andada e Paragens. Ritmos.

Etapa VI: Na próxima andada, partir da paragem. Uma postura levando a outra em um fluxo dinâmico, de modo que não haja paragem, nem parada. Andar é ação e uma ação que pode ser preenchida de plasticidade. Depois, na palma, ficar em paragem, deixando-se contaminar pela paragem do outro.

Etapa VII: Agora as paragens são movidas por motes. São motivadas por um termo sorteado por mim na hora que os atores usaram durante sua “sabatagem”: Vulnerabilidade; Blasé; Feminilidade; Saudade; Divertimento; Divertimento. A partir de

agora, deixar que o barulho da rua que invade nosso espaço de ensaio contaminar o movimento também, sem motes. Neste momento, eles começaram a se relacionar (culminando com um corpo – Mário – caído no chão). Então, um mote geral para a movimentação foi adicionado: desconfiança.

Etapa VIII: Coro-Corifeu, deixando o barulho da rua influenciar o jogo.

Roda de debate: Grupo com boa escuta ao parceiro. Esta etapa chama-se “Revissitando o dispositivo”, porque, como atores sobretudo, já temos (e incluo a mim, porque também sou ator) a ciência de que nosso corpo é nosso instrumento de trabalho, mas não o trabalhamos com disciplina para desenvolver e tomar consciência de suas potencialidades. A importância de um treinamento diário para deixar o corpo ativo para o dia. A importância do centro para que a energia seja irradiada para os pontos de tensão necessários ao corpo para o movimento e para que o corpo não se machuque em ação. A importância disto para gerar uma noção holística do corpo, de modo que o ator saiba o que ele está fazendo em cena. Termos apresentados: paragem, fluxo, torção, postura, corpo ativado, corpo relaxado, tonus.

Ensaio 7 (23/09/2015): Ainda redespertando

Comparecimento: Mário, Mayara, Giulia, Vitor, Dandara e Casé.

Amanda estava doente e Caio em uma consulta médica pelo problema que ele havia apresentado antes.

Ainda com o objetivo de levantar as potencialidades do corpo, este ensaio focou na fragmentação das partes do corpo para que os atores entendam que o corpo pode ser decomposto em partes, de modo que eles tenham ciência de suas ações em cena. Início de uma busca por movimentos que não sejam espasmódicos, a menos que se eleja fazer espasmos para significar. Início de uma consciência das ações.

Etapa I: alongamento com Dandara privilegiando movimentos em fluxo. Desmanchar e por-se em atividade novamente. Centro de energia, de onde parte o movimento.

Etapa II: Tai-chi das posturas – decompondo. Parte por parte do corpo, começando pelo pescoço que leva a cabeça. Inserir aos poucos ombros, cintura torácica – plexo solar, cotovelos, pulsos e mão. Região inferior do tórax – cintura. Bacia, pélvis, joelho, tornozelos e pés. Em cada parte, entender como as outras partes que não estão no movimento são influenciadas por ele, sem no entanto, inseri-las, mas dar ênfase as que estão trabalhando deixando as partes que são influenciadas apenas responderem ao movimento e não fazerem parte dele.

Etapa III: com o corpo acordado e ciente de si, criar posturas. Jogo das posturas. Criar posturas em movimento fluido, entrando em estado de paragem quando achar necessário. Explorar como esta paragem leva a outra postura, mas ainda permanecendo no mesmo lugar. Sem deslocamento. Explorar. Inserir a idéia de paragem em ação. Quando uma paragem é explorada através de uma parte do corpo apenas em movimento, focando na ação em detalhe, explorando unicamente uma parte do corpo, que está em paragem. Olhar-se. Relação com o outro apenas no olhar, à distância. O outro te influencia, mesmo de longe.

Etapa IV: Inserir deslocamento pelo espaço. Deslocamento que acontece a partir da postura, ou seja, a partir da paragem ou da paragem em ação.

Em movimentos fluidos. De uma postura a outra, eleger os momentos de paragem e os momentos de paragem em ação, que não precisam se dar ao mesmo tempo para todos. Deixar-se contaminar primeiramente pelo trabalho do outro. Depois pelo barulho da rua.

Etapa V: Evoluir fluidicamente para o coro/corifeu.

Regra 1: inserir paragem;

Regra 2: inserir paragem em ação;

Regra 3: alternar entre paragem e paragem em ação.

Para o próximo ensaio os atores devem trazer uma notícia que traduz “os sete contra Tebas” no Rio de hoje. Devem também selecionar um trecho desta notícia para levarem decorado.

Na roda de debates, os atores explicitaram a dificuldade para eles em fragmentar as ações no corpo. Por isto, este é um trabalho que insistirei ao longo dos próximos ensaios.

Ensaio 8 (28/09/2015): A corporeidade do som I

Comparecimento: Amanda, Caio, Loren e Casé.

Baixa do elenco: Anúncio da saída de Williams oficialmente. Primeiro dia de trabalhos com voz com Loren, a preparadora vocal.

Como houve apenas dois integrantes do elenco no ensaio, trabalhamos apenas voz. Noções dos registros básicos (cabeça, peito, fundo e frente). Todo o planejamento que fiz foi dividido para os outros dois dias de ensaio.

Ensaio 9 (30/09/2015): A corporeidade do som II

Comparecimento: Mário, Mayara, Caio, Dandara e Casé.

Etapa I: Respiração. Respirar e soltar o ar em “s” e “z”. Práticas de inspirar e expirar. Prática de inspirar em n tempos e soltar em n tempos. Prática de inspirar em n tempos, reter em n tempos e expirar em n tempos.

Etapa II: Retomada dos registros básicos, mas focando cabeça e peito. Vocalizações com vogais praticando estes tipos de registros; levantamento das frases que ficaram para casa. Apenas Caio levou: “PMs mexem na cena do crime. Colocam uma arma na mão do jovem baleado. Aparentemente simulando confronto”. Falar as frases praticando os registros básicos.

Etapa III: Tai chi das posturas – decompondo.

Etapa IV: Deslocamento pelo espaço a partir das posturas, buscando paragem ou paragem em ação. Quando em qualquer tipo de paragem, retomar o texto.

Etapa V: Coro/Corifeu.

Regra 1. O corifeu sempre fala o texto e não precisa terminá-lo para passar para o próximo corifeu. O novo corifeu começa o texto já na transição e o antigo só termina de falar quando o texto acaba.

Ensaio 10 (05/10/2015): A corporeidade do som III

Comparecimento: Mário, Mayara, Caio, Giulia, Loren, Dandara e Casé.

Amanda doente.

Etapa I: Respiração com Loren;

Etapa II: retomada dos registros básicos através de vocalização. Ainda com mais uma complexidade – a inserção de segundas vozes. Frequências diferentes no mesmo registro feitas por cada ator.

Etapa III: A fala. De posse do texto do dia, levado por Mayara, praticar os registros. Texto: “Briga de trânsito termina mal, após piloto de ônibus dar golpe de canivete em taxista”.

III.1) Regra 1. Meninos vocalizam, meninas dizem o texto.

III.2) Regra 2. mulheres vocalizam , homens dizem o texto.

Etapa IV: Aquecimento com Dandara.

Etapa V: Tai chi das posturas, livre.

V.1) Regra 1. Não falar o texto, mas deixar que ele influencie no trabalho das posturas.

EtapaVI: Deslocamento pelo espaço, buscando paragem ou paragem em ação. Praticar o texto, cada um na sua. Mas, logo eles começaram a se relacionar e relacionar também, como consequência, suas palavras. Uma garrafa jogada no espaço por Caio gerou o conflito e a tampinha virou a briga de trânsito.

Etapa VII: Coro/Corifeu. Corifeu sempre com o texto, levando em conta o acabamento das palavras na passagem de um corifeu para outro.

VII.1) o coro vocaliza para o corifeu com vogais a & u. Os atores, a seus cargos, experimentaram ruídos e repetições também.

Bibliografia

(usada para conceber o projeto da peça e que foi usada ao longo do processo)

AGAMBEM, Giorgio. **O que é o contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Rio de Janeiro: Ed. Tecnoprint S.A.. Coleção Universidade de Bolso, s/d.

BOGART, Anne, LANDAU, Tina. **The viewpoints book: a practical guide to viewpoints and compositions**. New York: Theatre Communications Groups, 2005

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2013

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Rio de Janeiro, RJ: 1978

BROOK, Peter. **O Espaço Vazio**. Lisboa: Ofeu Negro, 2008.

CAMPBELL. Joseph. **As Máscaras de Deus – mitologia ocidental**. Paraíso, SP: Palas Athena Editora, 2008

CAMPBELL. Joseph. **O Poder do Mito**. Cambuci, SP: Palas Athena Editora, 2001

COULANGES, Fustel de. **A Cidade Antiga**. São Paulo, SP: Hemus, 1975

DELEUZE, Gilles. Um manifesto de menos. In: DELEUZE, Gilles. **Sobre o Teatro**. Rio de Janeiro, RJ: Jorge Zahar Editora, 2010

ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1986

ÉSQUILO. **Teatro Completo**. Lisboa, Portugal: Editorial Estampa, 1975

FOUCAULT, Michel. De outros espaços, Heterotopias. Disponível em <http://ghiraldelli.pro.br/wp-content/uploads/michelfoucaultheterot_carmela.pdf> Acesso em 2 de Junho de 2015

GOLDHILL, Simon. **How to stage greek tragedy today**. London: The University of Chicago Press, 2007

JUNG, C. G.. **Os arquétipos e o inconsciente coletivo**. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 2000

JUNG, C. G.. **O homem e seus símbolos**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, s/d

JUNIOR, Waldir Moreira de Souza. **As Fenícias de Eurípedes: Estudo e tradução (versão corrigida)**. 2015. 211f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. 2015. Disponível em <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-29062015-152739/publico/2014_WaldirMoreiraDeSouzaJunior_VCorr.pdf> Acesso em 10 de setembro. 2015

LASKY, Albin. **A Tragédia Grega**. São Paulo, SP: Perspectiva, 1996

MOTTA, Gilson. **O espaço da Tragédia**. São Paulo, SP: Perspectiva, 2011

MOTA, Marcus. Os Sete Contra Tebas de Ésquilo. **Archai: Revista de Estudos Sobre as Origens Do Pensamento Ocidental**. Universidade de Brasília, Brasília. n. 10, jan/jul. 2013. Disponível em <<http://periodicos.unb.br/index.php/archai/article/viewFile/9020/6778>> Acesso em 12 maio. 2015.

SALVADOR, Evandro Luiz. **Tradução da tragédia As Fenícias, de Eurípedes, e ensaio sobre o prólogo (vv. 1-201) e o primeiro episódio (vv. 261-637)**. 2010. 109f. Tese (Doutorado em Lingüística) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. 2010. Acesso em 12 de maio. 2015

SLOTERDIJK, Peter. **Ira e Tempo – ensaio político-sociológico**. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.