

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Artes Cênicas – Habilitação em Direção Teatral

Memorial do espetáculo “Rinocerontes” – Análise e Reflexões sobre o processo criativo

Aluna-diretora: LUIZA RANGEL CORDEIRO

DRE: 110038527

Projeto Experimental em Teatro

Orientação: Professora Eleonora Fabião

RIO DE JANEIRO

DEZ DE 2014

Sumário

Introdução -----	3
Primeira etapa -----	5
Segunda etapa -----	8
Terceira etapa -----	12
Reflexões finais -----	14
Referências Bibliográficas -----	17
Anexo I - Fotos ensaios -----	18
Anexo II – Fotos espetáculo -----	20

Introdução

O espetáculo “Rinocerontes” foi um trabalho desenvolvido ao longo de 4 meses, como parte da disciplina “Projeto Experimental em Teatro”, cursada no momento de conclusão do curso de Direção Teatral. O processo de criação ocorreu entre Julho e Novembro do ano 2014, com uma média de três ensaios por semana. No elenco, oito atores - que somados à equipe compõem um total de 19 pessoas envolvidas no projeto, entre os quais: dramaturgista, compositores, diretoras de arte, produtora, iluminadores, preparadora vocal, diretora e orientadora.

A vontade de trabalhar com um elenco relativamente grande, o desafio de resolver cenicamente um texto complexo e extenso, e a descoberta da relação com um dramaturgista, são exemplos de experiências pelas quais eu nunca havia passado antes. Ao coloca-las como meta neste projeto, me proporcionei um caminho de aprendizado inigualável, ainda que incerto e completamente novo. Foi no risco que me permiti errar e também crescer. Meu trabalho de diretora sempre teve um objetivo: preparar o terreno para que os atores e a equipe fizessem florescer um caminho frutífero, ou ainda, preparar os ingredientes para que eles cozinhassem juntos um saboroso prato. Esta imagem me remete a uma interessante comparação entre culinária e a encenação, feita pelo ator japonês Yoshi Oida, em seu livro “Um ator errante”, que compartilharei aqui:

“A encenação é um pouco como a culinária. O cozinheiro prepara sua refeição, reunindo os ingredientes antes da vinda dos convidados, depois quando já chegaram, joga tudo na panela. O paladar final não é obra do cozinheiro, mas provém da mistura dos ingredientes no óleo fumegante. É a combinação de diversos elementos que cria o sabor particular. Para o paladar final, o cozinheiro só pode agradecer aos céus. Se existe uma incompatibilidade entre os ingredientes, todos os cuidados que ele terá tido para a confecção do prato não servirão de nada. Com a encenação é a mesma coisa. São os atores que dão o sabor. A tarefa do encenador consiste somente em preparar o terreno para os atores, tanto quanto for possível, a fim de que possam, em seguida, dar a melhor forma a um prato maravilhoso. Quando o público está na sala e a cortina se levanta, tudo depende dos atores. É por isso que a tarefa primordial do diretor é a de ter sucesso na preparação”¹

¹ OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca produções Culturais, 1999 Pg.: 54.

Acredito que, nesse quesito – o da “preparação do terreno” - eu tenha sido uma diretora feliz, mais do que em todos os outros aspectos, talvez. Claro que não basta fazer os convites e preparar os ingredientes, há também que se dizer não ou sim para isso ou para aquilo, fazer escolhas, apontar caminhos para onde a encenação deve seguir, ter jogo de cintura, equilíbrio e cuidar para que todas as áreas dialoguem entre si. Uma mistura de fatores, que tornam cada processo único a seu modo.

Neste memorial, apresentarei as etapas do processo de “Rinocerontes”, descrevendo e analisando os principais momentos do percurso ao longo do segundo semestre do ano de 2014.

Primeira etapa

*Escolhas iniciais/ integração do grupo

O primeiro momento do processo foi dedicado à integração dos atores. O elenco estava dividido entre atores que se conheciam há bastante tempo, e outros que nunca haviam trabalhado juntos anteriormente. Reuni atores vindos de diferentes escolas: UNIRIO (Marina Nagib); UFRJ (Giulia Grandis, Davi Palmeira e Lívia Ataíde); Martins Penna (Thiago Becker); CAL (André Locatelli) e UCAM (Hugo Camizão). Inicialmente, propus jogos que tinham como foco o desenvolvimento da confiança, da concentração e da interação do grupo. Além disso, passamos por jogos que estimulavam a expressividade dos corpos, a escuta e a composição de imagens - muitos desses jogos iniciais foram completamente inspirados no treinamento de Viewpoints.

Quando o elenco encontrou uma relação equilibrada de trabalho, começamos as leituras do texto “Rinocerontes”, do autor Eugene Ionesco, ainda sem definição de personagens, numa completa experimentação. O texto ainda estava bastante extenso, com pouquíssimos cortes. No ensaio em que conseguimos ler o texto completo, fizemos um levantamento rápido de palavras após a leitura e esta foi a lista que surgiu: *Medicina; Metamorfose; Descrença; Trabalho; Racismo; Apatia; Alcoolismo; Hipocrisia; Intolerância; Sonho; Capitalismo; Vício; Abuso de poder; Massificação; Epidemia; Mito; Sensacionalismo; Contágio; Destruição; Poeira; Velocidade; Cidade; Rasgo; Massacre; Guerra; Linguagem; Egoísmo*. Essas palavras reverberaram, de algum modo, ao longo de todos os nossos próximos encontros.

Depois dos primeiros contatos com o texto, dividimos cada ato em cenas, a fim de organizar melhor as unidades e facilitar a comunicação no momento de decorar as falas. Agora, se fazia necessário escolher os personagens. Resolvi propor improvisações de algumas situações do texto, para que cada ator experimentasse um personagem. As escolhas que fiz se deram não somente a partir do desempenho/sintonia de cada ator com determinado personagem, mas principalmente levando em conta a disponibilidade de cada ator. Eu precisei amenizar os efeitos das faltas que teria ao longo dos ensaios. Desde o início, eu já sabia que as agendas de alguns atores estavam lotadas de trabalho e muitos horários eram incompatíveis. Como a ausência de determinado ator afetaria o mínimo possível a estruturação das cenas? Pensei bastante a respeito disto. E hoje percebo que essa decisão foi fundamental para que o levantamento das cenas acompanhasse o

cronograma, já que em determinado mês, cheguei a ter somente seis ensaios com o elenco completo - para um mês de trabalho a todo vapor, esse número é bastante desesperador. Feitas as escolhas, começamos a levantar algumas cenas do primeiro ato, iniciando a segunda etapa do processo, que citarei mais adiante.

*O dramaturgista e o início da pesquisa

Paralelamente à sala de ensaio, me reunia frequentemente com o dramaturgista Renan Guedes (que chamarei de Renan). Nossos encontros mais intensos aconteceram nesta primeira etapa. Estávamos ansiosos para entender os caminhos que minha encenação apontava. Foi um momento de muita troca. Renan sugeriu referências que alimentaram o trabalho e verticalizaram a investigação de camadas que ressoavam por trás do texto. O campo de concentração, a morte de identidade, as psicoses coletivas, a rotina massacrante exposta no texto, entre outros motes, foram os primeiros caminhos de nossas pesquisas. Entre as leituras que separamos, estavam: “Diálogos com Ionesco”, de Claude Bonnefoy; “Semiótica do corpo no universo concentracionário de Primo Levi”, de Izidoro Blikstein; “O teatro do absurdo”, de Martin Esslin; “O teatro da morte”, de Tadeuz Kantor e “O Teatro e a Peste”, de Antonin Artaud. As mencionadas referências acrescentaram uma dimensão de crueldade ao espetáculo.

Propus uma adaptação do nome dos personagens, que eram nomes tipicamente franceses. Para não cairmos numa tradução literal dos nomes, que parecia neste momento um caminho superficial, Renan sugeriu que investigássemos nomes brasileiros, que outrora já tivessem sido noticiados em nossos jornais, por envolvimento em brutalidades, e, de alguma maneira, estivessem adormecidos em nosso imaginário. Ao abrir esta pesquisa para os atores, que contribuíram com diversas reportagens, nos atentamos para o fato de não listar somente nomes dos envolvidos nos crimes/incidentes, mas também perceber como a informação era manipulada por quem escreveu, listando ainda, nomes de jornalistas.

Na lista abaixo seguem alguns exemplos dos nomes escolhidos e uma resumida explicação sobre sua origem:

Berenger – Sandro : único morador de rua sobrevivente da chacina da candelária. Alguns anos depois, foi o responsável pelo sequestro do ônibus 174.

Jean – Alex : homem conhecido como “mostro de bangu”, que matou o filho (André) com tesouradas no estômago, porque o garoto “não queria cortar o cabelo” e “tinha trejeitos afeminados”.

Daisy - Digna : mãe de André, menino que foi morto pelo pai.

Dudard – Constantino : jornalista Rodrigo Constantino, ex-colunista/blogueiro da Veja. Conhecido por classificar como: "bárbaros incapazes de reconhecer a própria inferioridade" os que participavam dos rolezinhos em shopping no ano de 2014. Outros termo criado por ele foi: “esquerda caviar”.

Botard – Gregório : Grégório Duvivier , ator, roteirista, um dos criadores do canal Porta dos Fundos. Atualmente assina uma coluna semanal na Folha de São Paulo.

Sr Papillon - Sr. Seu Sillas : Sillas Malafaia, líder religioso pentecostal ligado à Assembléia de Deus. Conhecido por apresentar opiniões polêmicas quanto aos direitos homossexuais.

Sra Boeuf - Sra Machado : cozinheira Conceição Machado. Trabalhava na cozinha de um retiro psiquiátrico em Minas Gerais, onde ocorreu um holocausto pouco conhecido no Brasil. Ao descobrir as torturas que aconteciam com os pacientes, Sra Machado enlouqueceu.

A mudança do nome dos personagens contribuiu para investigarmos as camadas que pretendíamos relatar em nossa encenação. Não há obrigatoriamente uma construção de personagem diretamente ligada à história dessas pessoas. Em alguns pode haver simplesmente inspiração em imagens ou apenas subtextos. Os nomes, e principalmente as situações que esses nomes evocam, tornaram mais clara a dimensão de terror/absurdo por trás do texto: a brutalidade da vida em comum.

Segunda Etapa

O início da segunda etapa foi marcado pela investigação de diferentes atmosferas para cada ato da peça. Essa proposta já estava contida em meu “projeto de encenação” e direcionava fortemente a composição visual e sonora do espetáculo. Dediquei dois ensaios à experimentação de atmosferas. As improvisações foram muito ricas em imagens. Ricardo e João (música) contribuíram com sonoridades que intensificaram a criação dos atores, como por exemplo, som de chuva, efeitos com microfone, manipulação das vozes e músicas instrumentais. A partir das ideias levantadas nestes ensaios, decidi que as primeiras imagens do espetáculo seriam compostas por um espaço mais aberto e iluminado, que aos poucos, ia perdendo a luz, ganhando sombras e se tornando cada vez menor e incômodo, delimitado por um quadrado bem pequenino cercado de rinocerontes. Guardei essas imagens como uma linha condutora de estruturação das cenas.

Em meio a isto, experimentamos a construção dos personagens do primeiro ato, envolvendo qualidades de movimento e qualidades de elementos da natureza. O corpo de cada ator, saía de seu lugar habitual para experimentar novas posturas. Ao chegarmos a uma primeira possibilidade de definição, algo ainda soava incoerente. Talvez tenhamos nos apegado demais aos tipos e caricaturas que as características dos personagens traziam. A primeira construção soou monocórdia, com um peso grande na forma e na fôrma. Depois de suavizar esses traços, sensibilizar os corpos e rever nossos parâmetros, acredito que caminhamos para um lugar melhor, mais concreto e vivo. Os personagens de Ionesco são criaturas muito complexas, que expõem cruamente a incomunicabilidade, a crueza e o lado obscuro e grotesco da humanidade. *Crueza, violência e segura* são três palavras que encontrei em minhas anotações, além de uma importante citação do próprio autor, que separei especialmente para o personagem Alex (interpretado por Davi): “Em resumo, os personagens das minhas peças são pessoas que dizem slogans, o que lhes poupa o esforço de pensar.”² Nosso maior desafio era não deixar os personagens caírem na caricatura e numa definição fechada, pouco arejada e inflexível. Um ponto importante foi quando atentamos nossos olhares para as relações entre os personagens, que, na realidade, era o mais importante para embasar as construções.

² IONESCO, Eugene. **Diálogos com Ionesco**. Entrevistas com Claude Bonnefoy. Editora Mundo Musical LTDA. 1970. Pg 93.

*Primeiro Ato

Começamos a adentrar o primeiro ato, a partir de com jogos entre as duplas de personagens: Alex e Sandro, Patrão e Garçonete, Senhor idoso e Lógico. Minha primeira proposta foi experimentar negociações em dupla. Eu estabeleci regras que não necessariamente ficavam claras para o espectador, e os atores poderiam jogar com isso, revelando ou não os motes. As negociações nos serviram como uma espécie de vetores internos, que estimularam o estado de prontidão e a escuta em cena. Além disso, pelo fato de termos muitas cenas paralelas, exercitamos jogos de mudança de foco nos quais uma dupla passava o foco para a outra sem precisar parar o que estava fazendo.

Ao começarmos a estruturar as cenas do primeiro ato, tudo parecia estar emperrado pois o texto é bastante entrelaçado. A simultaneidade das falas soavam falsas na medida em que não conseguíamos a agilidade e o ritmo necessário para cruzá-las. Ao mesmo tempo, as cenas em duplas e em quartetos evoluíam bem, o que me deixava tranquila. Acredito que a melhora na escuta e na concentração se deu quando começamos a treinar com os exercícios propostos por Ricardo (música). Esses exercícios estimulavam os atores a “emitir um som escutando a si mesmo, mas principalmente conseguindo escutar todo o grupo”. De início, ficava nítido: o primeiro impulso dos atores era jogar a voz num volume alto e automaticamente não escutar os outros. Cada ator queria ouvir a si mesmo e para isso, aumentava o volume de sua voz, perdendo a escuta do todo. Depois de perceber isto, os atores ganharam consciência da qualidade de escuta necessária pra nossa cena.

E assim, enfrentando o texto, trabalhando com jogos baseados em lógicas invertidas, explorando a repetição, experimentando risos e choros coletivos em diferentes níveis e treinando com as raias ligadas às ações físicas, estruturamos o primeiro ato. Foram, em média, 12 ensaios para estruturar o esboço deste ato desafiador.

*Segundo Ato – quadro I

O quadro I - a repartição pública – foi um ato que me permitiu investigar sobretudo soluções cênicas. Cada vez que eu lia as rubricas, eu me surpreendia. As imagens soavam cinematográficas: parede que desmorona, chão que treme, bombeiro que chega no andar de baixo, um rinoceronte que ataca o prédio, uma mulher que se joga do alto do prédio.

Muito desafio para uma diretora novata. Ainda bem que existe o teatro e podemos jogar em sua potencialidade! Essa experiência foi bastante importante para meu amadurecimento. De início, travei. Travei e não consegui dar um feedback aos atores. Travei e minha cara de medo deixava claro que eu ainda não sabia escolher entre as maravilhosas ideias e imagens que surgiram. “Como os atores são bons! Agora eu preciso saber responder suas questões e escolher as melhores soluções a partir deste incrível material.”, pensei. Ainda assim, nada saía da minha boca nessas primeiras experimentações. Percebi que os atores ficaram desapontados, inseguros e eu também. Lembrei-me de um trecho do livro “A preparação do diretor”, de Anne Bogart:

“A questão é tentar dizer alguma coisa quando se está em um momento de indefinição, mesmo que você não saiba direito o que dizer. Fazer uma observação. Ficar em silêncio, evitar a violência da articulação diminui o risco de fracasso, mas permite a possibilidade de avanço.”³

Então, com este conselho em mente, resolvi falar, escolher, pedir para que os atores experimentassem um outro modo de fazer isso ou aquilo, enfim, usar a “violência” de um diretor, porque o percurso precisava continuar e eu não conseguiria colocar as mil e uma ideias em cena. E assim, fomos levantando as cenas e construindo os personagens. A construção de personagem deste segundo ato se baseou em objetos. Cada ator escolheu um objeto do escritório e trouxe para seu corpo a ação deste objeto e as qualidades dele, formando inicialmente a imagem de uma grande máquina. Trabalhamos também alguns estímulos como: olhar desfocado, corpos anestesiados e repetição de ações mecânicas. Em seguida, tentei experimentar neste ato, as mudanças de velocidade e ritmo entre os diálogos paralelos, que no primeiro ato ficaram mais leves. Agora, ao trazer essas variações de modo mais claro, a ideia era provocar certa estranheza e esgarçamento/surpresa no tempo do espectador. A sujeira que contaminava o espaço se deu através das imagens dos papéis cinzas e bejes que caíam das mãos dos personagens

³ BORGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**; Tradução: Anna Viana. São Paulo. Martins Fontes, 2011. Pg 55.

e se espalhavam por todo o chão. O quadro I terminava completamente contaminado por papéis em branco, que de nada serviam.

*A necessidade dos elementos cênicos

Na primeira etapa do processo, me reuni todas as sextas-feiras com a equipe de direção de arte composta pela figurinista Thina Moura e pela cenógrafa Fabiana Mimura para definirmos os rumos da arte. Foi muito enriquecedor trabalhar com essas duas figuras, pois elas sempre me traziam diversos questionamentos e ao mesmo tempo sugeriam modos de solucionar problemas. Porém, nesta etapa do processo, por estarem atarefadas com outros trabalhos, acabaram não cumprindo o prazo que estipulei como limite para termos a escada, o gato, os sapatos e outros elementos importantes nas ações da peça. Começou a se tornar impossível fazer as cenas sem os elementos de verdade porque eles também alimentariam as ações dos atores. Resolvi seguir para a próxima etapa, ainda com algumas cenas indefinidas. Estipulei um novo prazo para que as meninas conseguissem os materiais. Para a próxima etapa, consegui um plástico de colchão, já que o plástico era o material que não poderia faltar. E assim, seguimos.

*Música – experimentações e definições

Com os músicos compositores, que estavam presentes acompanhando a maior parte dos ensaios, precisei direcionar que tipo de materiais poderíamos aproveitar melhor nas gravações, e como a música era importante para estimular as cenas, principalmente no momento do rinoceronte Sr. Machado, que chamava pela esposa. Ao aprofundar as pesquisas com o uso do microfone para captação dos sons ambiente e a voz dos atores, Ricardo e João decidiram trabalhar com manipulação ao vivo desses estímulos. Considero esta decisão importante. Um trabalho consistente surgiu a partir daí. O espetáculo ganhou atmosferas, estranhamento e uma camada de reverberação de sons. As condições da sala Vianinha eram pouco favoráveis para este tipo de trabalho – os aparelhos de som ficam posicionados próximos ao teto e não na altura da cabeça dos espectador, além disso, as caixas ficam deitadas e inclinadas para cima. Ainda assim, nos adaptamos às condições da sala, já que ao consultar o coordenador técnico da Mostra, ele nos informou que não faria diferença alguma mudar o posicionamento das caixas.

Terceira Etapa

*Quadro II

O quadro II foi o quadro da investigação do plástico e do espelho, quando o duplo se concretizou. Os espelhos em cena surgiram de uma improvisação sobre atmosferas, quando dei a seguinte regra: - um ator deve ser o espelho da casa. Assim que a improvisação começou, achei aquela imagem fantástica, grotesca, insólita e decidi que o quadro II teria esses espelhos manipuladores dos personagens. Considero este refinamento, uma virada bastante intrigante e perturbadora que contribuiu para atmosfera da cena.

O quadro da metamorfose, da transformação. Um difícil trabalho de interpretação que corria o risco de cair num lugar banal, não fosse o ator experiente que escalei (Davi) e a preparação vocal bastante atenciosa da Verônica Machado. Foi difícil encontrar uma técnica que fosse confortável para o ator realizar as modulações em sua voz. Depois de alguns testes, chegamos a um som grave, um “aroto pra dentro” como a Verônica chamava, um ruído bastante potente.

A iluminação também contribui muito com a composição visual e sensorial do quadro. Com pouca luz, experimentamos um pequeno refletor manipulado ao vivo, criando sombras e fantasmagorias. Junto a isto, experimentamos a marca do corpo, a transformação da pele, a tinta, a sujeira. Toda uma composição visual foi investigada e aos poucos, selecionamos as melhores ideias.

*Terceiro ato

O terceiro ato demorou um pouco mais para ser levantado, pois ao longo da estruturação do quadro II, fiquei voltando ao primeiro ato, na tentativa de limpar e aprofundar algumas cenas. Comecei a me desesperar em relação ao tempo que faltava para a estreia e o número de faltas que comecei a ter no elenco desestruturou as datas programadas. Talvez eu tenha demorado demais para levantar este último ato. Com certeza aprendi muito com isso, eu poderia tê-lo experimentado antes ao invés de volta ao primeiro ato.

O resultado a que cheguei não foi o melhor. Mas foi o que consegui naquele momento. Precisaria de mais tempo para entender os mecanismos e as soluções deste ato. O texto era bastante extenso e cansativo, eu demorei para fazer os cortes porque não sabia

o que poderia ser mais importante. Afinal, tratava-se do fechamento do espetáculo. Resolvi novamente usar a “violência” do diretor. Mesmo sem ter certeza, fiz minhas apostas. Os cortes não foram ruins, consegui enfatizar os principais pontos do texto. Ainda assim, há mudanças de assunto e quebras na continuidade da fala - provocados pelos cortes - que para os atores soou incômodo. Afinal, de 25 páginas cortei para 7.

Muitas falas foram substituídas inicialmente por ações. E a repetição de ações aconteceu com frequência neste ato, de modo desconstruído, seco e duro. Os três colegas de trabalho – Sandro, Digna e Constantino – estavam cercados por rinocerontes. O espaço da casa de Sandro era um quadrado de luz muito pequeno em meio ao mar de rinocerontes.

Para a composição do coro deste ato, utilizei o jogo do coro-corifeu. Antes do jogo, mostrei aos atores algumas imagens enviadas pelo Renan, de diversos tipos de manifestações coletivas, desde manifestações políticas até religiosas. Essas imagens serviram de estímulo para as improvisações. Depois de improvisar, definimos movimentos que nos interessavam sonoramente e plasticamente. No entanto, o resultado final ainda precisava ser pesquisado. Faltava vigor, vontade, faltava o instinto, a massa. Não havia tempo. A estreia se aproximava e eu precisava entender melhor toda a estrutura do espetáculo. Assim que os objetos e figurinos chegaram, decidir dar o máximo de passadas possíveis para que os atores ganhassem ritmo e tivessem consciência das mudanças de linguagem que ocorriam ao longo de cada ato. Ao passar a peça inteira, também percebi que algumas transições poderiam ser melhor resolvidas, porém, só agora é que tínhamos os materiais. Lidar com seu volume, peso, entender como entrar no palco com eles e deslocá-los já tomava boa parte do nosso tempo.

As passadas também serviram para que eu me atentasse para os movimentos esvaziados. Com a repetição, alguns desenhos se encaminhavam diretamente para a forma esvaziada, para uma simples marca. Eu tive que injetar bastante gás, bastante vida para que meus atores redescobrissem como os jogos surgiram e desenvolvessem total escuta e sensibilidade para estar em cena, presente, desfrutando da repetição como heróis, como lembra Anna Bogart:

“O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda, dentro dessa forma estabelecida. E isso, para mim, é o que faz dos atores heróis. Eles aceitam essa violência, trabalham com ela, levando habilidade e imaginação à arte da repetição. É

significativo que a palavra francesa para ensaio seja *répétition*. Com certeza, pode-se afirmar que a arte do teatro é a arte da repetição.”⁴

Reflexões finais

*Dia da Montagem – Dia do aprendizado

O dia de minha montagem foi bastante traumático. O coordenador técnico da Mostra se ausentou sem motivos satisfatórios, sem qualquer explicação convincente, por motivos que não dizem respeito ao trabalho em si. No período entre 09h e 14h deste dia, ele não apareceu em minha montagem, que só aconteceu porque as alunas Nadine, Rachel e Ana Carolina deixaram suas salas de ensaio para ajudar e orientar os técnicos e o aluno-iluminador, que por sinal, estava cheio de dúvidas. Aquele era seu momento de ser orientado e avaliado, mas o professor não estava ali. Fico me perguntando que tipo de formação é essa e como momentos tão importantes para o aluno podem ser tratados de forma desmerecida e desrespeitosa. Sinto tristeza. Ainda não me conformei com esta situação e torço muito para que outros alunos não passem pelo que minha equipe passou. Não fosse todo o apoio de minha orientadora, que esteve presente durante a montagem e ajudou em vários aspectos, tanto práticos quanto emocionais, eu me sentiria sem chão, porque levei uma rasteira. E dentro de uma universidade, no momento de minha formatura, eu jamais esperaria levar uma rasteira de um professor, de um educador.

Fato é que precisei ser sagaz. Aprender na marra. Na maioria das montagens, o período compreendido entre 09h e 14:30h é tempo suficiente para que os refletores estejam colocados em seus devidos lugares, para que no horário entre 14:30h e 17:00h, a luz seja afinada, as cenas sejam gravadas na mesa, para que então, os atores possam realizar uma passada técnica dos principais pontos da peça que dependerão da iluminação. No meu caso foi diferente, ao perceber que a montagem estava atrasada (já que por volta das 14h ainda havia muitos refletores no chão para subir), aproveitei enquanto almoçava para simplificar ao máximo as mudanças de luz e reduzir o número de movimentos, que diminuiu de 32 para 18. Seria impossível gravar 32 cenas no período de tempo que tínhamos. Terminamos de gravar as 18 cenas por volta das 17:30h e então começamos a

⁴ BORGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**; Tradução: Anna Viana. São Paulo. Martins Fontes, 2011. Pg 51.

passar rapidamente algumas cenas que precisavam de certa consciência por parte dos atores em relação a luz.

No fim das contas, tentei não contaminar os atores de toda essa carga negativa e sinto que fui forte para segurar a estreia com equilíbrio, apesar de toda a dor que estava sentindo.

Sempre fui muito organizada, durante meu processo, tentei cumprir todos os prazos, todos os meus deveres de aluna (que são muitos, até demais) e não tive meus direitos assegurados no momento em que precisei. Isso tudo serve como uma reflexão para quem fica no curso. Não escrevo tudo isto porque guardo mágoas, escrevo porque esta memória não pode se perder. Foi um momento caótico e de extrema falta de profissionalismo por parte do coordenador técnico da mostra/professor de iluminação José Henrique. Isto não pode se repetir.

*Os olhares

As apresentações foram satisfatórias para mim. O primeiro dia foi o mais vivo. O segundo, com menor ritmo. O terceiro, o mais equilibrado.

Com a presença do público, percebi como esse texto é bonito. Consegui escutar o texto sob um outro aspecto, apreciando-o, e apreciando também a equipe, o elenco que reuni. Tão harmonioso, tão sintonizado, tão forte, tão presente, tão enriquecedor. Senti felicidade e paz. Foi bonito e marcante ver o público assistindo este trabalho. Como sempre, as reações inesperadas, os risos onde nunca pensamos poder existir. Um olhar novinho em folha. O olhar que eu gostaria de ter em todos os ensaios. Que exercício difícil este de “olhar como se estivesse vendo pela primeira vez”, eu tentava praticá-lo em vários ensaios. Ali estavam os 64 olhares novinhos em folha que eu invejava. Achei engraçado isso, mas eu teimava, não deixava de anotar os erros, as melhorias, nada passava. Fiquei ajeitando todo dia uma coisa. Eis a diretora, coisa que me tornei e, que bom, ao lado das pessoas certas.

Sou muito agradecida à professora Eleonora Fabião, minha orientadora, que nesta intensa convivência contribuiu muito para a jovem diretora que sou. Aprendi demais. De início, o susto, porque ela fala reto, sem curvas. Incrível sinceridade. O melhor modo das coisas funcionarem é esse mesmo. Comigo funcionou, era na reta que eu descia a ladeira

desenfreada e passava as noites refletindo sobre nossas conversas. Aprendi que ter seriedade no trabalho também envolve ter sensibilidade. Eleonora é professora afetuosa, que sabe a medida certa das coisas. Foi meu chão em todos os momentos em que precisei. Respeito e gratidão a ela.

Depois das apresentações, a banca. Momento fundamental, em que pude escutar de professores os comentários sobre meu trabalho. O professor Fernando Fragoso falou sobre o cômico “com peso” que a peça alcançou - que o fez sair tenso do espetáculo, profundamente mexido, mesmo depois de rir tanto. Essa camada do cômico foi muito investigada em meu processo. Eleonora me atentou de início sobre os riscos de cair na superficialidade e, então, busquei uma camada mais pesada do cômico, que é crítico e cruel para quem ri. Fiquei feliz por ser um ponto destacado por ele. Os apontamentos da professora Gabriela Lírio sobre o sentido do coletivo, a inserção da tecnologia, o uso do corpo para construir imagens atentaram meu olhar para novas perspectivas do trabalho. Ela também falou das entradas e saídas, sobre os movimentos da cidade que podem tornar o espetáculo mais fluido. Senti que a banca foi um momento muito feliz de troca, respeito e carinho com meu trabalho.

Este espetáculo proporcionou encontros singulares em minha vida. Não sei mensurar o quanto amadureci, mas “AMADURECIMENTO” foi uma palavra citada pelos três professores presentes em minha banca, logo, ela aconteceu de algum modo. E o que importa no final das contas é mesmo o amadurecimento, a experiência e as boas relações que tecemos ao longo do caminho. As feridas? o teatro cura coletivamente!

Referências Bibliográficas

- BERGSON, Henri . O Riso – ensaio sobre a significação do cômico. Tradução: Nathanael Caixiero. 2ª edição. Zahar Ed. Rio de Janeiro. 1983.
- BORGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**; Tradução: Anna Viana. São Paulo. Martins Fontes, 2011.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Tradução: Peter Pál Pelbart. São Paulo. Ed. 34. 1992.
- ESSLIN, Martin. **O teatro do absurdo**. Tradução: Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro. Zahar, 1968.
- IONESCO, Eugene. **Diálogos com Ionesco**. Entrevistas com Claude Bonnefoy. Editora Mundo Musical LTDA. 1970.
- KANTOR. Tadeuz. **O teatro da morte**. Organização: Denis Bablet. São Paulo. Perspectiva: Edições Sesc SP. 2008.
- OIDA, Yoshi. **Um ator errante**. Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- SAADI, Fátima. **A prática do dramaturg**. Artigo publicado originalmente em 1999 no Folhetim nº 3. 2008. Acesso junho de 2014:
<http://www.questaodecritica.com.br/2008/07/a-pratica-do-dramaturg/>
- SCHAFFER, Murray. **O ouvido pensante**. 2ª edição. São Paulo. Editora UNESP, 2011.

Anexo I

Fotos de ensaios:





Anexo II

Fotos das apresentações, por Maíra Barillo:





