

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

ARTES CÊNICAS – HABILITAÇÃO EM DIREÇÃO TEATRAL

**MEMORIAL DO ESPETÁCULO “B I R D”
ANÁLISE E REFLEXÕES SOBRE O PROCESSO CRIATIVO**

Aluna diretora: Lívia Ataíde - DRE: 110038412

Disciplina: Projeto Experimental em Teatro

Orientador: José Henrique Moreira

Rio de Janeiro

2015

SUMÁRIO:

Introdução	3
Primeira Etapa	4
Segunda Etapa	5
Terceira Etapa.....	8
Ensaio Geral	10
Reflexão Final	10
Referências Bibliográficas.....	13
Anexo I – Fotos de Ensaio.....	14
Anexo II – Fotos do Espetáculo	16

Memorial – B I R D

Introdução

Dentro de toda boa peça mora uma questão. Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real.¹

O espetáculo B I R D foi um trabalho desenvolvido ao longo de 09 meses, interrompidos pelas festas de fim de ano, pequeno recesso e carnaval (a somar 01 mês aproximadamente), com uma média de 02 encontros semanais. Esse processo fez parte da disciplina “Projeto Experimental em Teatro”, com orientação do professor José Henrique Moreira. Os ensaios encontros tiveram início no dia 10 de Junho de 2015 e a peça teve sua estréia no dia 11 de Março de 2016 (semestre interrompido e alongado por motivo de greve). 17 pessoas estiveram envolvidas no projeto, entre os quais: orientadores, diretores de arte, produtores, colaboradores, preparadores corporais e vocais e diretor.

O projeto partia de diversas inquietações minhas: com a escrita dramaturgical e cênica, com o trabalho do ator, com o processo colaborativo, com os terrenos incertos da criação. O fato de estar envolvida numa dupla função (diretora e dramaturga) acarretou diversos problemas, mas analiso que o desafio por fim tenha proporcionado um aprendizado enorme. O espaço para o erro e o risco foi fundamental para meu crescimento enquanto profissional de teatro. Foi também muito importante observar o meu amadurecimento como diretora entre a Direção VI e a formatura. As dificuldades eram muitas, mas novas. Eu pude analisar e perceber de maneira muito clara tudo o que eu já

¹ BOGART, Anne. A Preparação do diretor. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011, p.29.

havia absorvido, todos os erros que não cometi novamente e, por fim, um olhar muito mais aguçado para a cena e para o ator.

Neste memorial apresentarei as etapas do processo de “B I R D”, descrevendo-o de forma cronológica e desenvolvendo uma análise crítica do meu trabalho como diretora.

--- uma interrupção ---

O processo tem início, na verdade, na aula de projeto, espaço importante no qual surgirão os primeiros questionamentos sobre o projeto. A obrigação da produção semanal de conteúdo e pensamento, por mais enlouquecedora que seja, acaba nos fazendo questionar aqueles primeiros pensamentos que nos motivaram a princípio, os motes, os jogos. Nesse espaço fui provocada a assumir uma dupla função: diretora e dramaturga. Talvez seja uma escolha não recomendável, mas penso que nunca teria esta coragem se não no espaço de experimentação que o curso propõe. Este é o momento e que pensamos muito sobre o que virá e provavelmente muitas dessas idéias cairão por terra. Mas, por fim, é uma preparação do terreno para o que vai ser vivenciado a seguir. A escrita do projeto responde questões e angustia. E, principalmente, nos deixa ansiosos por começar.

Primeira Etapa

Esta etapa tinha como objetivo a realização de programas performativos, jogos que integrassem o grupo, trabalho corporal com foco em tônus precisão e treinamento de Viewpoints. Com isso, pretendia obter um elenco que respondesse mais a si próprio e às demandas da peça de maneira mais uniforme, sem que se apagassem as individualidades. Gosto de ver quando a peça funciona como uma grande sinfonia: a menor respiração afeta o corpo de todos.

Este período, ainda descompromissado com personagens, dramaturgia, criação cênica foi fundamental para certas ativações sensoriais e o despertar de algumas consciências necessárias para a cena que se estabeleceria mais a frente. Assistindo a tudo,

eu, enquanto diretora e dramaturga, colhia também algumas informações preciosas sobre os corpos, a ocupação espacial pela qual o grupo se interessava, as dinâmicas, os tempos. A partir disso podia entender o que eu já possuía e o que era ainda necessário trabalhar com mais precisão.

Podemos dividir essa etapa em três pilares: treinamento corporal, programas performativos e atividades sensoriais, jogos. Juntos, pudemos preparar o terreno para o que viria a seguir: a invasão da sala de ensaio na construção dramaturgica.

Segunda Etapa

Como material dramaturgico inicial eu possuía um prólogo que esboçava o drama central da peça. Além disso, sabia que havia uma personagem chamada Maria Elisa, que um dia acordaria de barba, a família, e que ao final de tudo a personagem viraria, de alguma forma, um pássaro.

Resolvi começar pelos personagens e lancei três perguntas para meus atores. Uma delas era: *se você pudesse ser outra coisa por um dia, o que seria?*

Marcelo de Paula me respondeu que gostaria de ser Deus, não por seu poder, mas pela sua onipresença, pela sua capacidade de ser qualquer coisa a qualquer momento. Essas idéias deram origem ao personagem *O Quarto*, forma humana do quarto da protagonista (que viria a se tornar também seu duplo), das paredes da casa, um observador silencioso, porém crítico e ativo.

Bernardo de Assis queria ser um avião. Não somente por interesse pelo vôo, mas também pela queda livre. Como seria apenas por um dia, e depois poderia voltar a ser ele, o desejo era de que o avião se acidentasse e caísse. Somente algumas mortes podem nos proporcionar certos prazeres. Creio que a cena se manifeste da mesma forma. O teatro como experiência de morte diária nos proporciona um contato extremo e violento com a vida. Era destino de Maria Elisa virar pássaro. Sua morte em cena também salva. Nem quem escrevia sua história poderia evitá-la quando a única possibilidade que restava era o vôo.

Tamires Nascimento decidiu que sua maior vontade era a de ser um pênis. Não ter. Ser. A possibilidade de ter o corpo inteiro como depósito de prazer e sensível a todo e qualquer estímulo fascinava. Pensamos juntos os corpos anestesiados e seus centros de prazer recortados, definidos, oprimidos. Berta, a mãe, é pulsão, tesão e desejo presos em uma forma (ou fôrma), casca inviolável em repetição infinita, surdez e histeria. Quando vemos os contornos borrados em cena, ela tem o direito inegável ao surto dos que de tanto serem silenciados, calam os próprios desejos e as pulsões de vida.

João Vitor Novaes, por ter uma vida corrida e dividida entre cidades, abriu mão do animal belíssimo que todos admirassem (sua primeira escolha) e escolheu o poder de se teletransportar. Uma espécie de super herói. João preencheu o espaço da sala de ensaio com o espírito daquele que, inocente, desconhece muito do mundo, porém tem a nobreza de desvendá-lo, errar nele e persistir, insistindo no amor. Uma criança era o equilíbrio necessário, o preenchimento da demanda por um olhar mais justo, mesmo que cruel algumas vezes, e por um amor que se torna a própria consciência do mundo.

Jasmin Sanchez queria ser música para que pudesse acessar de uma forma única as pessoas. Afinal a música é um estímulo físico que move corpo e emoção. Talvez Maria Elisa fosse se apaixonar. Por uma música? Personificar a música seria, ali, personificar o amor ele mesmo. O amor que nos descontrola e performa no nosso corpo desconstruindo cada pedaço de nossas certezas, que opera no impossível e é também insuportável, um pouco surdo e exigente. Tenho muito carinho por este papel gestado por duas atrizes, já que Jasmin, mesmo vislumbrando a impossibilidade de estar até o fim do processo, desejou estar até onde fosse possível. Sendo assim, tivemos uma Clara gentilmente cedida para Luiza Rangel e gestada em conjunto, como sinfonia composta a quatro mãos.

O pai foi descartado enquanto figura humana ainda na primeira etapa. Com a saída do Jefferson Almeida do elenco acabei pensando essa presença de maneira diferenciada. A dramaturgia estava começando a ser construída então propus que investigássemos esse pai (em contraponto com o quarto) como um objeto. Escolhi então uma cadeira vestindo um paletó e exploraríamos isso nos jogos para construção das cenas.

A partir de tudo isso que foi estabelecido, elaborei um mapa de cada personagem e

entreguei aos atores, ainda sem revelar quem seriam de fato. A partir desses dados jogamos usando os estímulos dos Viewpoints e improvisamos a relação entre eles. Anotava e registrava em vídeo esses jogos e a partir disso escrevi as primeiras cenas. Esse foi o método de escrita das duas primeiras partes da peça. Eu juntava esses materiais com uma escaleta que eu vinha desenvolvendo e somava às necessidades que eu identificava para informar aquilo que eu desejava com a dramaturgia. Em seguida, começamos a jogar com as cenas em si, a fim de levantar materiais para a construção das mesmas.

Quando eu falava de dramaturgia do ator, queria ressaltar a existência de uma sua lógica que não correspondia às minhas intenções de diretor, e nem àquelas do autor. O ator extraía essa lógica da própria biografia, das próprias necessidades, da experiência e da fase existencial e profissional em que se encontrava, do texto, da personagem ou das tarefas que tinha recebido, das relações com o diretor e com os outros companheiros.²

A idéia de uma criação “atoral” de cena e dramaturgia muito me interessa. É muito bonito observar um processo feito desta forma. Esse é o sentido de colaborativo: pertence a nós. Por muitas vezes me sentia mero observador e organizador de materiais que ali se apresentavam (o que não eliminava as angústias da criação artística de forma alguma). Quando estou em cena e criando tenho muito prazer em perceber que aquilo pertence a mim, que ajudei a construir, e desejava que meus atores tivessem a mesma sensação. Isso não me isentou da responsabilidade de identificar o caminho estético da peça, ler e solucionar seus problemas cênicos e dramáticos, estabelecer a identidade do espetáculo. Esta é a grande dificuldade de dirigir: orquestrar. Saber o que se deseja com um espetáculo não é fechar-se para o incontável, para o novo, para o inimaginável. Porém é infinitamente mais fácil quando você se conscientiza de que não está sozinho, que existem responsabilidades específicas de cada função no processo, mas que ele é de todos. Isso inclusive ajuda a entender quando algo está além de mim: existem responsabilidades do ator que, por mais que eu cobre, estimule, pense junto, só ele pode dar conta. Ao mesmo

²BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 58.

tempo, parece que tudo é minha culpa: dirigir é inventar diariamente novas e impensáveis formas de se chegar aos objetivos.

Terceira Etapa

A terceira etapa correspondeu ao levantamento das cenas e escritura/levantamento da terceira parte da peça. Ao final da terceira etapa tínhamos um esboço de toda a encenação, ainda carente de muito trabalho. Além disso, seria o momento de chegada dos materiais de cenografia e figurinos. Estávamos atrasados, não havia tempo a perder.

Queria que as últimas cenas dialogassem de maneira mais radical com a cidade, a violência e a mídia. Para dar conta disso surgiu a figura do repórter, presença que o sensível trabalho de atriz da Luiza me indicava como fundamental. A Luiza trouxe a urgência de falarmos do que invade a casa. Desta forma, além dessa presença que atravessava a cena, interrompendo-a com notícias de jornal, tínhamos a personificação da invasão midiática nas cenas finais. Foram as cenas mais difíceis de serem escritas e levantadas, já que o tempo corrido não permitia que experimentássemos com tanta calma as possibilidades.

Comecei também uma jornada de encontros individuais com os atores, a fim de discutir personagens e trabalhar as falas, o que sempre representa um desafio pra mim. Esta é a parte que tenho buscado estudar com mais atenção nos últimos tempos, para tentar aumentar minhas ferramentas de trabalho e também para saber dar indicações com mais facilidade, clareza e precisão, tentando demonstrar menos e sendo capaz de guiar mais o ator para uma compreensão e criação próprias.

O ator não tinha mais que justificar a psicologia de uma personagem, mas desenvolver a sua dramaturgia por meio de ações físicas e vocais. Essa dramaturgia dava vida a uma *presença cênica* que estimulava a minha dramaturgia de diretor e, logo depois, aquela do espectador.³

³ BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 58.

A presença da preparadora corporal, Caroline Ozório, foi fundamental para o trabalho em algumas cenas já esboçadas, como por exemplo o monólogo da Berta, interpretada por Tamires. Já tínhamos um desenho da cena, algumas intenções vocais apontadas, porém o corpo ainda carecia de uma atenção especial. Com o trabalho com os rasaboxes, um mapeamento cuidadoso de como esse corpo vibrava, de como ele percorria esses caminhos, ganhamos uma potência física mais livre e exata. Assim foi acontecendo em cada cena do espetáculo.

A direção de arte já acompanhava o processo e já havíamos entendido que a demanda de cenografia era pontual, porém complexa: uma cadeira que representasse o pai. O trabalho sensível de Karine Drumond permitiu que ela criasse um cenário que, bebendo nas artes plásticas, era objeto e humano, uma cadeira de pernas cruzadas. Como demanda de figurino, solicitei roupas que caracterizassem menos e traduzissem mais essas personalidades, desejos ocultos, dualidades, duplos. Nesse quesito não fomos tão felizes. O diálogo foi difícil, a escuta pouca, e, mesmo com uma inegável disposição para o trabalho, havia pouco desejo por envolvimento com a linguagem estabelecida na peça. Uma sucessão de falhas e dificuldades acabou gerando um mal estar e uma necessidade de intervir de alguma forma, tentando ainda respeitar a concepção original. Tive que vetar muitas coisas, ir pra rua, procurar opções e sugerir. Esse tipo de situação é muito delicada, pois é necessário escutar a criação do artista que ali está, mas também saber ser claro e taxativo quando a coisa ultrapassa o limite do aceitável.

O levantamento das cenas finais nos aproximava de um esboço de peça, aquilo que seria trabalhado até a estreia, ainda cheio de demandas, com algumas cenas ainda carentes de bastante revisão. É um momento violento que compreende as escolhas finais, que nos faz tomar decisões e abrir mão de milhões de outras possibilidades. Em contrapartida, nos aproxima de um material mais concreto, sobre o qual é possível estar sempre criando, renovando, aprofundando. Era hora de listar tudo o que precisava ser trabalhado, as prioridades e organizar o calendário para os ensaios finais até a estréia.

Articular-se diante das limitações: é aí que a violência se instala. Esse ato de violência necessária, que de início parece limitar a liberdade e diminuir as

opções, por sua vez traz muitas outras alternativas e exige do ator uma noção de liberdade mais profunda.⁴

Ensaio Geral

Esta etapa final é bastante complexa, pois exige um refinamento no olhar para identificar e solucionar os problemas da cena. Ter a presença da direção de movimento, colaborando com um olhar de outro ângulo foi fundamental. Da mesma forma, o orientador chega questionando algumas escolhas e colaborando com a identificação de possíveis problemas da cena, já invisíveis ao olhar acostumado, resistentes ao apego.

É uma etapa que envolve organizar em prioridades as demandas da cena e de produção. É momento de calma e atenção para que o tempo seja aproveitado da melhor maneira possível

Reflexão Final

A primeira comparação que faço é entre as duas últimas direções que fazem parte desta graduação. Na primeira montei “A Tempestade”, de William Shakespeare. Embora feliz com várias coisas que havia conquistado com o desafio, com a estética da encenação, falhei em muitas coisas. Não soube administrar o tempo, os corpos dos atores em cena não estavam na potência que eu sentia ser necessária, a encenação possuía diversas fragilidades, tive imensa dificuldade de diagnosticar e solucionar problemas. A presença da orientação naquele momento foi fundamental nesse sentido, para que eu possuísse uma “voz” ao meu lado constantemente questionando minhas escolhas, meus caminhos, meus prazos. Quando comecei o processo de B I R D parte daquela “voz” passou a ser minha. Percebi claramente desde o início que minha consciência em relação ao processo como um todo havia mudado. Eu já possuía uma inteligência outra para administrar a sala de ensaio e cumprir com os

⁴ BOGART, Anne. A Preparação do diretor. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011, p.53.

objetivos. Comecei com mais clareza, mais segurança, já buscando várias qualidades que eu sabia serem necessárias desde o primeiro encontro. Os erros, é claro, agora foram outros, novos. Mais uma vez a orientação esteve me alertando deles. Já percebo uma nova consciência e maturidade para um próximo processo. Coragem e calma são extremamente necessárias e acho que estas foram minhas grandes conquistas. É importante saber qual é a realidade e solucionar a partir dela. Teatro é sobre as condições e sobre os modos de produção também. Acabamos por aprender a criar a partir da dúvida e do problema, do ator que sai, dos dois meses sem ter o elenco por completo em sala de ensaio, das surpresas, dos acontecimentos à nossa volta. Assim a peça acaba sendo sempre viva: o tempo passa e novas questões somam-se às antigas e repensamos nosso trabalho.

Mesmo que não saiba em que ângulo uma cadeira deve estar no palco, tento agir de maneira decidida. Faço o melhor que posso. Tomo decisões antes de estar pronta. É a tentativa de articular que é heróica e indispensável ao mesmo tempo.⁵

A decisão, a escolha. Partes mais difíceis e essenciais desse aprendizado. Dirigir nunca será estar pronto. Jamais será ser a figura com mais certezas e que por isso ocupa esse lugar. Há uma coragem específica no ofício que diz respeito às decisões. A cada ofício, suas coragens. O diretor é aquele que articula esteticamente idéias. É aquela figura que está de fora ocupando o futuro lugar da plateia e organizando a cena para este contato indomável. Aprendi a querer ter coragem e buscá-la no curso de Direção Teatral. Tenho o erro como parceiro.

O autobiográfico esteve no espetáculo de forma muito especial. Não sou Maria Elisa, mas existo nela, todos existimos nela e em cada personagem do espetáculo. Aí reside uma das coisas que mais prezo neste processo: a sensação de que algo nos pertence de maneira muito radical. E que deseja pertencer a todos, mutável e vivo. Construimos uma dança, uma sinfonia de corpos precisa, composta por linhas, diagonais e esfumaçada por

⁵ BOGART, Anne. A Preparação do diretor. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011, p.54.

circularidades pontuais. Reforço aqui a importância do trabalho com os Viewpoints, responsáveis por conferir aos corpos exatidão, presença e resposta, uma ocupação espacial potente.

Sempre tive a sensação de que o espaço teatral era sólido. O deslocamento de um ator no espaço tinha consequências imediatas sobre os outros atores, como se eles fossem unidos entre si por vínculos de ferro. Em cena, o efeito de um passo provocava uma reação *equivalente* em todos os outros atores. Cada ação, mínima que fosse, desencadeava uma resposta dinâmica: como espectador, eu era parte da engrenagem de um relógio biológico.⁶

O momento do café (intervalo dos ensaios) revelou-se de grande importância para o processo. Nele, falávamos livremente sobre o tema, esclarecíamos questões e eu podia (discretamente) abrir mais a escuta para os trabalhos seguintes. Além disso, é um momento de intimidade no qual as relações interpessoais se reforçam. Os laços são levados para a cena. É possível fazer de outra forma, claro, mas dessa maneira temos uma densidade outra. Nem melhor, nem pior: outra.

As poucas três apresentações a que temos direito me possibilitaram entender vários aspectos que ainda precisamos trabalhar, me deram várias novas vontades. Ainda precisamos entender as narrações, o trabalho vocal, aprofundar a presença da mídia e da sociedade na cena. Há coisas que só a presença da plateia pode proporcionar. Ainda há muito processo pela frente. Além disso, a conversa na banca de avaliação, mesmo que curta, traz novas perspectivas.

Bird é fabula. Bird sabe a que veio. Ainda tenho (e temos) muito o que caminhar. Mas sei que nesta peça mora uma questão. E moramos nós.

⁶ BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 84.

Referências Bibliográficas

BARBA, Eugenio. Queimar a casa: origens de um diretor. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BOGART, Anne. A Preparação do diretor. São Paulo: editora WMF Martins Fontes, 2011.

Anexo I – Fotos de Ensaio





Anexo II – Fotos do Espetáculo, por Maíra Barillo



