

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Escola de Comunicação – Direção Teatral

Projeto Experimental em Teatro

Orientação: Carmem Gadelha

Bruno Pinheiro Ribeiro

DRE: 113103096

Memorial

Introdução

Concórdia, Horizonte Inacabado é fruto do Projeto Experimental em Teatro promovido como trabalho de conclusão do curso de Artes Cênicas – Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

O trabalho começou a ser gestado no primeiro semestre de dois mil e dezesseis dentro da disciplina de nome *Projeto de Encenação* ministrada pela professora Jacyan Castilho, através de debates promovidos entre a docente, eu e os demais discentes. Durante essa trajetória um projeto escrito foi produzido e posteriormente encaminhado para direção do curso. Após uma reunião de colegiado foi decidido que a orientação acadêmica do processo ficaria a cargo da professora Carmem Gadelha.

Depois das resoluções de âmbito acadêmico, procurei artistas de interesse coincidente com o projeto e assim formou-se a equipe que colocaria de pé o espetáculo.

Direção: Bruno Marcos

Assistência de Direção: Ian Calvet

Dramaturgia: Criação Coletiva

Núcleo de Dramaturgia: Anita Ayres, Bruno Marcos, Natalia Conti

Direção Musical: Daniel Wainer

Criação Musical: Bruno Marcos, Daniel Wainer, Natalia Conti

Elenco: Dieymes Pechincha, Juliana Caetano, Natalia Conti

Preparação Corporal: Douglas Lopes

Direção de Arte: Criação Coletiva

Entre o primeiro contato da equipe e a estreia passaram-se aproximadamente dois meses. A peça foi realizada nos dias 01 e 02 de dezembro de 2016 na sala Oduvaldo Vinna Filho, na Escola de Comunicação no campus da Praia Vermelha. As apresentações foram gratuitas.

A finalização do processo deu-se no dia cinco de dezembro com a banca de avaliação do projeto, composta pela professora orientadora Carmem Gadelha e pelas professoras avaliadoras Jacyan Castilho da Escola de Comunicação da UFRJ e Priscila Matsunaga da Faculdade de Letras da UFRJ. A conclusão foi a atribuição de grau nove para a realização de Concórdia, Horizonte Inacabado.

Antes da sala de ensaio

É difícil precisar o marco zero de um projeto em artes cênicas, mais difícil ainda, me parece, quando trata-se da conclusão de um curso de graduação como este. Pensava há algum tempo em trabalhar por dentro dos temas e das formas do chamado teatro político ou politizado. Esse desejo foi aquecido de modo candente nas minhas últimas experiências artísticas fora da Universidade. Trabalhei no acervo de Augusto Boal por dois anos, estudei dramaturgia com Sérgio de Carvalho e participei como ator da montagem de *Os que ficam* com a Cia do Latão e debruzei-me sobre a obra de alguns autores como Brecht, Piscator, Meyerhold, Eisenstein. A coincidência entre teatro e política nesses trabalhos e em seu desenvolvimento artístico não era mero acaso.

Por mais que os conceitos de teatro político apresentem variações, divergências, e até mesmo negações, entre teóricos e artistas, eu percebia que havia algo que me ligava a esses grupos, artistas, a essas experiências que estavam amparadas nesse guarda chuva que vinculava teatro e política. Num primeiro momento me parecia claro que esse interesse era temático, que a cena deveria refletir a sociedade, seus anseios e sobretudo suas dificuldades. Num segundo momento eu ficava vidrava pelas descobertas formais

engendradas por Brecht, Meyerhold e Eisenstein. Era fascinante perceber a capacidade inventiva desses artistas, deparar-se com isso era como se fosse um escudo de defesa para quem criticasse a “dureza” ou a “pobreza” do Teatro Político.

Mas as boas lições de Hegel e Peter Szondi apontavam para a justa medida de amalgama entre forma e conteúdo. “A relação absoluta do conteúdo e da forma, a inversão de um no outro, de modo que o conteúdo não é senão a inversão da forma em conteúdo, e a forma, a inversão do conteúdo em forma”. (HEGEL) As premissas hegelianas alinhadas ao materialismo histórico dialético de Marx geravam em mim a sensação de que o projeto precisava dialogar com a tradição, com o acúmulo do teatro político mas que a maneira de realiza-lo precisava ter um vínculo radical com o tempo presente. Eis então uma boa crise que permaneceu até a estreia e que segue em elaboração e sem respostas acabadas.

Um dos sintomas mais agudos dessa crise foi uma quase obsessão pela recusa do panfletarismo. Minha discordância com parte da produção em teatro dito político era a realização de obras excessivamente panfletárias. Os elementos recorrentes nesses trabalhos que me afastavam radicalmente eram: a baixa, ou mesmo, a ausência de contradição dos personagens oprimidos, a mistificação dos movimentos sociais, a mitificação de alguns personagens históricos da esquerda, a utilização dos recursos formais do teatro épico de forma irrestrita e pouco crítica, uma espécie de dureza na atuação, a baixa mobilidade corporal, a dificuldade na lida com a poesia, e a presunção de que a cena tinha a resposta. Esses incômodos foram sintetizados magistralmente pela professora Jacyan Castilho em minha avaliação como “bife na cara”. Era exatamente essa a obsessão: fugir a todo custo de uma estética “bife na cara”. Pois bem, havia um desejo e uma obsessão. Faltavam agora as referências mais específicas e o grupo de trabalho.

Ainda na fase mais solitária havia uma determinação fundamental: não haveria um texto de antemão, a escrita seria uma consequência dos improvisos da sala de ensaio e portanto teria um caráter coletivo de produção. Posto isso verificava-se a necessidade de uma temática que orientasse a equipe, e nesse primeiro momento o norte dramaturgicamente apontava para as dificuldades de se organizar politicamente. As perguntas mote eram: como se organizam os coletivos políticos hoje? Quais os pontos de contato e divergência com os movimentos do passado?

Alinhada a essa pesquisa de ordem mais temática, eu procurava referências formais para ajudar na formação de um campo de referências, de um pequeno universo no qual esse trabalho estaria incluído. Nesse sentido os trabalhos da linha brechtiana eram fundamentais. Em especial, por ter tido contato bem de perto, a Cia do latão foi uma referência importante. A liberdade com que essas peças manejam as formas cênicas me interessavam bastante. Para citar alguns exemplos: o paralelismo de cenas, conjugando imagens e narrações, ou imagens e canções; a quebra do fluxo dramático para exposição de um contexto que não está no interior da cena, mas que a determina; o uso das metáforas como forma de representação das contradições sociais; a pesquisa da música e da canção; a utilização de técnicas de repertórios variados da tradição teatral; a utilização da imaginação do público como motor da encenação, deixando a cena sempre com algo a ser preenchido; a utilização da fragmentação e da meta linguagem como recursos cênicos que estão em conexão com a linha crítica do espetáculo e não apenas como uma proposição de efeito.

Além das referências de ordem mais teatral, adentrei um pouco nas pesquisas visuais, e depois de algum tempo aterrissei nas magistrais fotografias de Henri Cartier Bresson. O fotógrafo francês tem centenas de registros extraordinários, mas além de sua capacidade de clique, um de seus conceitos desenvolvidos na arte de fotografar me interessou bastante. Bresson dizia que o momento fotográfico era aquilo que ele perseguia, e que este se balizava pelo mais notório acaso, mas que este momento conseguia sintetizar alguma situação que extrapolava os limites da fotografia. Esse conceito convergia bastante com as minhas ideias sobre processo criativo: uma sala de ensaio povoada de um imaginário temático e formal comum que começa a improvisar e que gera, a partir desses improvisos os tais momentos, que para Bresson se davam em fotografias e nesse caso a matéria eram as cenas.

Passada a fase mais solitária de pesquisa, elaboração de alguns nortes mas sobretudo de muitas dúvidas e intuições, parti para a formação da equipe que abraçaria esse projeto e o faria dela.

O primeiro contato foi com a equipe de dramaturgia. Das experiências que tive com criação coletiva e colaborativa, participando como ator, diretor e dramaturgo, percebi que uma boa elaboração dramática dava-se a partir da capacidade de fornecimento de

material para o improviso e depois da capacidade de reescrever os improvisos, se preciso, e de arruma-los no conjunto da peça. E esse trabalho estava orientado por espécie de fio invisível, uma base de sustentação, que Sérgio Carvalho chama de linha crítica da dramaturgia. E foi essa linha crítica a primeira chave de conversa com a equipe. De lá partimos pra especulação de personagens, situações e contradições. As contribuições da equipe forma intensas, as reuniões eram profícuas com longos debates sobre os modos de organização, sobre como os coletivos se estruturavam, suas potencias, seus deslizes. Debatíamos também referencias no campo da dramaturgia, poesia, literatura. Era uma primeira parcela de composição do universo que fomentaria nosso processo criativo. Ou melhor dizendo, já estávamos em processo criativo.

As dificuldades de ordem prática começaram na composição do elenco. Minhas melhores experiências em Teatro deram-se na justa medida entre afeto, estética e política. Não acredito que para participar de um processo que pretende-se engajado, que prevê o debate de assuntos e formas políticas, o sujeito seja um militante ou alguém que esteja a par das vanguardas políticas. Mas é evidente que o desejo por emprestar o corpo pra esse tipo de projeto precisa existir. Além do desejo, me parece fundamental que existam proximidades estéticas, que os vocabulários tenham pontos em comum, mas que isso não se torne uma cristalização, nem uma estagnação. E pra completar nossa tríade, é preciso que exista uma relação de carinho, respeito, que as trocas afetivas se deem numa medida saudável para que o processo criativo transcorra bem.

Essa combinação de elementos com a adição da ausência de recursos para financiamento gerou uma enorme dificuldade na composição do elenco. Foram inúmeras as tentativas, e igualmente os descompassos. Lá pelo mês de setembro de dois mil e dezesseis estávamos eu e mais três atores a espera de mais integrantes, feito os personagens de *Esperando Godot*. Como o tempo urge e a corda laça o pescoço, optamos por dar inicio aos ensaios com o que tínhamos. Sem choro, nem vela.

Primeiros encontros

Começamos o processo na sala de ensaio ainda na expectativa de que o elenco seria acrescido de outros atores. Os primeiros passos deram conta de uma tentativa de aproximação conjunta do universo temático e da criação de um vocabulário comum através das trocas de referências formais: peças, imagens, músicas, poesias, literatura, etc.

Em paralelo a esse processo de criação de acúmulo conjunto, o elenco precisava de uma instrumentalização técnica e de uma base comum no que tange as noções de atuação. Para tanto nos concentramos nas ações psico físicas. Nos trabalhos anteriores dentro da universidade, nos processos de montagem de direção cinco e direção seis, as ações psico físicas eram a régua fundamental para o entendimento do desenvolvimento do trabalho dos atores. Só que uma diferença fundamental me separava dos projetos anteriores: o tempo. Visto que não teríamos muitos encontros até a estreia, pelo retardamento do início do processo e pela dificuldade de conciliação das agendas, somada a ausência de um dramaturgia, a pesquisa mais vertical em cima do trabalho do ator foi comprometida e esse preço foi pago durante o processo como um todo.

Diante disso surge uma reflexão importante sobre os processos de montagem em âmbito universitário. Dadas as dificuldades materiais, a escolha do elenco se faz por critérios que levam mais em conta a possibilidade financeira de participação dos atores do que propriamente suas capacidades técnicas. Essa situação nos coloca em contato majoritário com atores que tem pouca experiência.

Nos processos anteriores ao do projeto experimental em teatro, direção cinco e direção seis, em virtude de um tempo maior de ensaios e da existência de um texto prévio, pude trabalhar e desenvolver com mais habilidade os conceitos de ação psico física e aprofundar as relações entre os atores e os personagens através de uma abordagem que seguia a linha do universal para o particular. Essa linha de trabalho partia da criação de um amplo universo de referências que perpassavam o contexto da peça, a gaivota, de Anton Tchekhov. Depois de muitas trocas nesse sentido, os atores começavam a explorar as situações internas da dramaturgia e por fim chegavam aos dilemas e contradições dos personagens que representariam. Esse percurso é atravessado por inúmeras interferências externas e adaptações são necessárias dada a própria vivacidade da sala de ensaio, mas ele estabelece um bom norte metodológico para o trabalho.

Em Concordia, esse norte não conseguiu se estabelecer com firmeza, não foi possível navegar com esse prumo. E o nó se fez presente: tempo escasso, pouca experiência dos atores, ausência do texto. Após alguns encontros, improvisos e muitas conversas, percebemos conjuntamente que a base dramaturgica precisava ser desenvolvida o quanto antes, porque sem ela, corríamos o risco de entrar num deserto criativo. Nossos esforços concentraram-se então nesse intuito.

E a primeira decisão conjunta que alterou um tanto o nosso percurso foi a alteração do enfoque dramaturgico que tínhamos. A pergunta mote que foi descrita anteriormente, desenvolveu-se para um rascunho: representar as dificuldades e contradições de um grupo de militantes, através de suas relações dentro e fora do movimento, examinando as potencias coletivas e individuais bem como os entraves da mesma ordem. Para tanto pensamos numa proto-sinopse: numa festividade de cem anos da revolução russa, um grupo de militantes é responsável pela realização de uma peça de teatro sobre o tema. Pensávamos que essa linha poderia concretizar cenicamente alguns bons debates: o que e como se representam um processo histórico tão relevante; qual a função da arte no âmbito da militância; como a estrutura de montagem de uma peça pode refletir a estrutura de organização de um movimento social ou de um partido político; como as especializações, divisões de trabalho no campo da arte são rebatidas pelo sistema do trabalho capitalista; como a ideologia está presente mesmo nas produções estéticas progressistas; e como um trabalho estético profundo demanda tempo de elaboração assim como a política.

Esse ousado plano inicial deparou-se com a realidade e acabou por ser transformado. Constatamos que a complexidade dessa abordagem necessitaria de mais tempo de trabalho, de um aprofundamento coletivo em torno de estudos e práticas. E após longas conversas, a sinopse acabou por se delineando assim: um grupo de teatro político está em crise e precisa solucionar seus problemas. Com essa resolução, mantivemos o debate sobre organização e derivamos os debates sobre arte e política para o grupo de teatro. E de certo modo aproximamos mais a dramaturgia de nossa realidade cotidiana, de jovens artistas que encontram dificuldades para realização de seus projetos artísticos.

Norte dramaturgico

Estabelecido esse rumo para a dramaturgia começamos a incorporar as nossas próprias dificuldades como motivação para os improvisos. A espera por outros atores, a

precariedade dos espaços, a falta de tempo para ensaio foram algumas das ideias que apreçaram no processo criativo e que foram desenvolvidas na dramaturgia. Essa aproximação entre a representação do grupo e a nossa própria realidade foi a chave que de alguma forma desencadeou o processo criativo, que fez nosso carro sair do ponto morto e começar a andar, mesmo que no tranco.

Combinados a esses improvisos que representavam o cotidiano do grupo, começamos a estudar algumas cenas do repertório dramático mundial. A decisão de Bertolt Brecht foi o primeiro texto lido, e alguns esboços foram experimentados em sala de ensaio. Percebemos então que os debates que a peça trazia faziam muito sentido, mas talvez estivessem mais vinculados à antiga expectativa dramática que tínhamos: o grupo de militantes.

O segundo texto que surgiu em nossa sala foi *A vida de Galileu* também de Bertolt Brecht. Um dos atores trouxe esse texto e propôs um improviso em cima da cena em que Galileu e seu companheiro Sagredo discutem sobre a posição dos astros e confirmar a tese copernicana de que não é sol que gira em torno da terra e sim o contrário. A cena é de uma beleza estonteante e estabelece uma boa contradição: a força da razão e as condições materiais que possibilitam que seu desenvolvimento seja eficaz. Ainda não sabíamos muito bem o porquê, mas a força da cena e a maneira como o improviso foi realizado nos conduziram intuitivamente a anexação dessa cena em nossa dramaturgia.

Em conversa com minha orientadora Carmem Gadelha, apareceu a sugestão do texto *Um grito parado no ar* de Gianfrancesco Guarnieri. A peça trata do sufocamento de um grupo de teatro no final dos anos setenta. Os cerceamentos aplicados pela ditadura, a crise econômica que o país enfrentava, o exílio de artistas importantes, geraram em alguns grupos paralisias e atrofiamentos, uma sensação de impotência e descrédito para com o porvir. Por mais que não tenhamos usado nenhuma cena dessa peça em nosso corpo dramático, esse ambiente de *Um grito parado no ar* foi muito presente em nosso processo e penso que acabou se manifestando enquanto atmosfera de nosso espetáculo.

Além das referências dramáticas começamos a experimentar o uso de poemas na cena, e extraímos *Elegia 1938* de Carlos Drummond de Andrade. Utilizamos a carga poética de Drummond como quebra do fluxo dramático: a poesia era narrada por um dos atores

e dentro do jogo dramaturgico que propusemos ela representava a expectativa daquele personagem frente ao mundo que vivia e também se relacionava com a produção pregressa do grupo. Foi a partir disso e da junção com as outras cenas experimentadas que a dramaturgia conquistou seu segundo salto mais significativo: tínhamos um grupo de teatro com dificuldades concretas de manutenção que tinha em seu repertorio alguns bons momentos de realização artística.

Teríamos então duas linhas correndo em paralelo na dramaturgia, as cenas cotidianas do grupo e a representação das cenas produzidas no passado pelo grupo. E nessas cenas constariam essas do repertorio mundial, poemas, imagens. Ou seja, a cena teria uma camada dupla de interpretação, e essas camadas entrariam em harmonia ou choque a depender do desenvolvimento de ambas. Essa constatação era ainda imprecisa e um pouco vaga àquela altura, mas ela significava um ponto importante para nós: a escolha do repertorio que esse grupo representou além de ser uma possibilidade estética interessante, era ao mesmo tempo uma segurança para a equipe, visto que tínhamos pouco tempo até a estreia e o desenvolvimento de cenas ainda era vagaroso.

Tínhamos, portanto, essas duas linhas dramaturgicas estabelecidas, mesmo que de forma rudimentar. Mas ainda padecíamos um tanto na passagem desses textos, das ideias de cena, das situações possivelmente vividas por esse grupo e as cenas propriamente ditas de nosso trabalho. Havia uma dificuldade de transposição desses materiais para uma poética da cena. E uma possível saída começou através dos trabalhos de corpo desenvolvidos pelo preparador corporal.

Em suas atividades, Douglas, produzia bons aquecimentos físicos e em geral no final desse trabalho ele procurava introduzir alguns jogos teatrais para fomentar nosso processo criativo. A partir disso comecei a dialogar com suas proposições e trouxe alguns objetos para essas experiências. Com o corpo quente, o universo de nosso trabalho e os objetos, os atores começaram a produzir improvisos mais livres e vivos, de algum modo mais interessante do que os que eles próprios elaboravam em outros momentos. Foi uma descoberta importante para mim, percebi que a poética da cena vem junto com a construção dramaturgica. A separação dessas duas instancias gerou, nesse caso, uma dureza, uma dificuldade de andamento e desenvolvimento do processo criativo.

E nesse sentido começamos a produzir imagens de extrema relevância para o nosso contexto, começamos a combinar textos e improvisos físicos, alinhar poemas e trabalhos imagéticos. O trabalho começou a ganhar um corpo poético, e esse corpo tinha como característica o palco livre e o manuseio dos objetos. Essa fusão trabalhava com dois desdobramentos importantes. O primeiro constava na utilização de um mesmo objeto para mais de uma situação. Nos interessava, e a mim em particular, estabelecer uma noção de ressignificação para com os signos da cena, poder brincar com essas possibilidades teatrais. O segundo incidia sobre o espectador, essa aposta estética apontava para nós numa relação de valorização da imaginação de quem assiste. Era de nosso desejo que o espectador trabalhasse mais com a alusão do que com a significação imediata.

Desenvolvimento da encenação

Através dessas conexões entre os objetos, a produção das imagens e as linhas dramáticas, o espetáculo começou a assentar, começamos a vislumbrar de fato uma cena, um corpo, uma peça. Mas ao mesmo tempo que a dramaturgia e a encenação se desenvolviam, o tempo encurtava, e além disso esse processo de desenvolvimento, é feito uma linha num novelo de lã, assim que descarrilhada ela não para de andar. Quanto mais coisas surgiam mais desdobramentos possíveis apareciam e a estrada começava a apontar para muitas direções, foi-se necessário, portanto, decisões acerca do destino.

Nesse momento decidimos que o grupo de atores da ficção estaria as vésperas de completar dez anos de vida, e que estaria planejando uma comemoração em meio as sérias dificuldades de manutenção de sua sede. Essa decisão recortou ainda mais nosso objeto dramático e concentrou nossos esforços no levantamento das cenas que ainda faltavam.

Foi mais ou menos por essa época que incorporamos a valiosa colaboração da música, através de nosso musicista. E em pouco tempo de parceria decidimos que sua contribuição se daria durante o processo de construção da peça, mas que também seria interessante que ele próprio compusesse a cena junto com os atores, que a música da cena pudesse ser produzida ao vivo. Começamos os experimentos de sonoplastia, de arranjo de músicas e canções e também nos aventuramos no processo de composição. A música acabou, a meu

ver, por ser um elemento fundamental de nosso trabalho. Foi capaz de fazer a ligação entre cenas, promoveu atmosferas em determinados momentos, combinou-se de modo coeso com algumas imagens, poemas e narrações, e também cumpriu papel importante na dramaturgia através das canções. Nesse exercício experimental de cumprir a dupla função de dramaturgo e diretor foi de fundamental importância ter a música caminhando ao lado.

Quanto mais avançávamos na criação do espetáculo mais se fazia necessário uma colaboração na parte de cenário e figurino. Por motivos que extrapolaram a vontade da equipe, não conseguimos contar com alunos da Escola de Belas Artes da UFRJ para desempenharem tais funções. Recorri, então, à uma amiga que estava em vias de formar-se na UNIRIO. Depois de boas conversas, ela assistiu alguns de nossos ensaios e produziu uma proposta de cenário (apesar dela ter como principal atividade a cenografia, também tem experiência com figurino, e por isso a convidei para trabalhar com a direção de arte do espetáculo). O esboço apresentado era interessante e estabelecia pontes de contato com o que produzíamos até então, mas haviam dois problemas fundamentais em sua proposta: a habilidade e o traquejo no manejo do cenário por parte dos atores e o conflito com o conceito do trabalho que apontava para o uso de objetos e a utilização do palco vazio.

Foi delicada a relação com essa colaboração, porque por um lado havia o esforço da artista que tinha se disposto a trabalhar conosco, que dispendeu seu tempo que encorajou-se e produziu junto, mas ao mesmo tempo o acúmulo coletivo que tínhamos até então divergia frontalmente de suas propostas. Agradecemos sua disposição mas não havia meios de àquela altura incorporar suas propostas, além de ser arriscado, podendo causar uma sensação de insegurança nos atores na lida com esses materiais, foi preciso assentar que o conceito de um trabalho é algo que o sustenta e que portanto o estabelece enquanto tal, e que as incorporações e colaborações são muito bem vindas, mas quando elas esbarram nesses limites conceituais, elas acabam por esbarrar em seu próprio propósito de existência naquele trabalho.

Enquanto essas deliberações de ordem técnico estética eram estabelecidas o processo de construção da dramaturgia andava e a composição das cenas começava a despontar. Foi quando definimos que a linha de representação das peças do grupo seria: uma cena de A

vida de Galileu de Bertolt Brecht, uma cena de *Hamlet* de William Shakespeare e uma cena de *A Mãe*, também de Bertolt Brecht.

Cada uma das cenas abria um campo de possibilidades de desenvolvimento da relação entre a história do grupo e os trabalhos representados. Mas para além da questão metalinguística, as cenas por si já anunciam um universo temático próprio, e essa anunciação mostrou-se importante por um lado, porque abria a dramaturgia a um campo analítico mais complexo, apresentando questões que extrapolavam os limites de nossa dramaturgia, mas também proporcionou uma dispersão desses mesmos assuntos levantados nessas cenas, posto que nossa peça não deu conta de desenvolvê-los a contento, como mereceriam ser tratados.

Com as vésperas da estreia, chegamos na fase dos ajustes e da costura entre dramaturgia e encenação. Nessa fase a noção da totalidade do trabalho começa a despontar e diante dela um problema grave apresentou-se para nós: o tempo do espetáculo. Mais uma vez ele, o tempo. Mas agora não o que nos restaria até a apresentação, mas sim o tempo de duração de nosso trabalho. Em nossos primeiros esboços, corriam não mais do que quarenta minutos, tempo este que ficaria aquém das expectativas do experimento acadêmico. Com o tempo que nos restava nos debruçamos e conseguimos esticar nossa dramaturgia a contento do que estava previsto. E isso revelou uma questão importante pra mim: qual a duração de um trabalho? Porque além das questões acadêmicas, ficava nítido para a equipe que a peça precisava de mais desenvolvimento. E mesmo não sabendo de quanto o mais precisávamos, percebíamos que a dramaturgia precisava de alguns retoques que lhe dessem mais desenvolvimento e que isso também se converteria no aumento da duração do espetáculo. Assim o fizemos.

Estreia e recepção

Nesse processo final a tensão era alta, com ânimos a flor da pele e situações de conflito por um fio. Aprendi que o trabalho de circulação de afetos não é um mero misticismo, que um trabalho depende da coesão e da harmonia emocional na equipe envolvida e que em determinadas momentos as exigências técnicas, os acabamentos e o rigor formal precisam afrouxar seus ditames para que a realização do trabalho, a apresentação pública

transcorra sem afobação e nervosismo. É um aprendizado sobre a psicologia de um coletivo.

Sabíamos que não estávamos prontos, pelo menos nos moldes de excelência que nós mesmo vislumbrávamos num trabalho artístico, mas tão pouco considerávamos que a apresentação do processo seria uma mera reprodução de um compromisso formal estabelecido com a universidade. Percebemos que nossa estreia constituía-se em uma das etapas de nosso processo, que agora enxergávamos como maior. Logo era preciso que essa etapa fosse cumprida e que os parâmetros críticos fossem estabelecidos para que seguíssemos em nossa jornada. E assim foi feito.

Mas antes da análise da estreia é preciso que se comente a incorporação de outro elemento fundamental da montagem: a luz. A equipe de iluminação fez um trabalho primoroso e sensível, dialogou com o conceito de nosso trabalho com extrema habilidade, tanto no que diz respeito a concepção geral da luz, quanto a própria operação na hora do espetáculo. Se a regra em nossa trajetória era a precariedade, com dificuldade de salas de ensaio, falta de integrantes para a equipe artística e dificuldade de conciliação de agendas, não se pode dizer o mesmo sobre os recursos de iluminação dispostos e utilizados na montagem. A iluminação, sem sombra de dúvidas, contribuiu decisivamente para o espetáculo, conferindo-lhe qualidade plástica e atmosférica numa boa medida.

Luz afiada, atores e o músico a postos e deu-se nossa estreia. É verdade que recheada de sustos e imprecisões na realização das cenas, mas mesmo ante tais deslizamentos, foi possível verificar que os atores tinham tomado o trabalho para si e que a cena era um reflexo honesto dessas apropriações. Passada a catarse da primeira apresentação, tivemos um segundo dia com mais respiração nas passagens entre cenas, com mais calma na relação entre atores, música e dramaturgia, deixando assim o espetáculo com mais clareza e vivacidade.

Depois das apresentações vieram toda sorte de comentários, afagos, felicitações e críticas. Como nosso desejo é de seguir em trabalho, tentamos assimilar tudo da melhor forma possível para que nosso desenvolvimento se dê com qualidade e incorporação daquilo que nos prouber. Dentre as críticas feitas algumas nos chamaram a atenção. Foi sinalizada a ausência de referência temporal histórica ao grupo, algumas pessoas não entenderam se

a ficção se passava nos dias atuais ou em algum outro momento. Foi relatada também a morosidade de algumas cenas, com ações rarefeitas, ou mesmo com a inexistência delas. Ainda sobre ação, de modo mais sofisticado e abrangendo a dramaturgia, foi identificada a necessidade de se materializar mais as dificuldades desse grupo, de fisicalizar esses problemas em imagens, signos e ações cênicas, ao invés de falar sobre eles.

Além das críticas de ordem mais geral feita por amigos e pessoas que assistiram a peça, tivemos o compartilhamento da análise especializada de duas professoras que compuseram a banca de avaliação do trabalho: Jacyan Castilho e Priscila Matsunaga. Com percepções elaboradas sobre a peça e análises embasadas sobre as formas, o conteúdo e as possibilidades de recepção, foram estabelecidos pontos críticos importantes sobre a montagem. A necessidade de mais tempo de ensaio para uma elaboração maior sobre a temática e para um desenvolvimento mais aprimorado do trabalho de atuação. A indagação sobre a temporalidade da ficção, e se o desejo for que ela se passe nos dias atuais, que os problemas vivenciados possam ser repensados. A necessidade de se pensar para que tipo de público apresentamos nosso trabalho. O diálogo com as novas formas de organização e pensamento político. A repetição das formas nas cenas narrativas. O uso das cenas do repertório com maior potência e desenvolvimento teatral. A relação entre o que se diz na cena e o aparelho que a sustenta. A proposição de atrito entre a forma da cena e o texto, gerando assim uma capacidade de estranhamento do que se vê. Um maior desenvolvimento dos debates trazidos pelas cenas do repertório. A tentativa de vivência das dificuldades apresentadas pela dramaturgia e não só a sua constatação. A tendência a melancolia. E como são desenvolvidas as contradições entre a técnica e seu uso na arte, em que dimensão as formas são construídas socialmente, e como um trabalho que se pretenda crítico aborda essas questões em sua montagem.

Com a cabeça fervilhando, um misto de sensação de realização e de que a estrada estava apenas começando, na data de 05 de dezembro de dois mil e dezesseis esse pequeno ciclo teve sua ação derradeira com a realização da banca de avaliação de *Concordia*, *Horizonte Inacabado*, meu Projeto Experimental em Teatro do curso de Artes Cênicas – Direção Teatral da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Espírito crítico

Do processo de realização desse trabalho algumas reflexões saltam a vista e tentarei nas linhas que seguem desenvolver-las em conexão com o que foi relatado até então.

Primeiro é importante salientar o quanto as formas de produção determinam as obras produzidas, como as estruturas impelem e acabam por sedimentar as formas que se dão a ver na cena. Desse modo a precariedade a qual estamos submetidos estabelece relação direta com o que produzimos. Mas é também verdade, que este curso valoriza por demais a inventividade, a cooperação e as múltiplas formas de se produzir cena. Ao escapar das cartilhas e dos manuais de como se deve fazer teatro, através de sua ementa e de um corpo docente que preza pela liberdade, o curso nos oferece uma libertação filosófica e estética e também nos prepara para as próprias intempéries vividas dentro e fora da Universidade, porque antes fosse só dentro do âmbito acadêmico que os problemas reinassem. Nesse sentido as forças produtivas seguirão determinando nossas obras, mas a resistência e a inventividade estarão a postos para o enfrentamento e resistência.

Outra reflexão que se faz bastante necessária advinda desse processo é o procedimento metodológico para o processo criativo. Quando optei pelo processo colaborativo, esperava em alguma medida repetir trabalhos anteriores que havia experimentado. Nessas experiências pregressas o que mais me surpreendia nessa forma de trabalho era a vivacidade com que as cenas eram representadas pelos atores e isso se dava justamente porque o núcleo lógico dessas cenas, do ponto de vista de suas situações e ações, provinha deles, de suas ideias. Era como se os atores, por serem um pouco dramaturgos, tivessem o controle do fluxo sequencial da peça em seus corpos e isso os dava uma capacidade de apropriação de suas ações, intenções, gestos e palavras. Só que dei-me conta durante esse processo que a banda nem sempre toca a mesma música. A minha expectativa era a de que municiados de referências sensoriais e intelectuais os atores pudessem trazer cenas, ou esboços de cenas para serem trabalhos na sala de ensaio. Ou mesmo que não tivessem esse trabalho mais elaborado que pelo menos situações cênicas fossem apresentadas para serem trabalhadas. Salvo algumas exceções, esse propósito não conseguiu estabelecer enquanto método. Algumas explicações são possíveis: o fato dos atores terem muitas atribuições fora da sala de ensaio e por não estarem sendo remunerados dificultou o tempo de dedicação e criação dessas cenas; a própria dificuldade do tema e a falta de um recorte

mais específico para que pudesse ter um balizamento mais claro; e a inexperiência da equipe para com esse tipo de processo criativo. Como essas expectativas não foram cumpridas, o trabalho acabou por inverter os princípios: as cenas passaram a ser escritas de antemão pela equipe de dramaturgia e os atores passaram a desenvolvê-las cenicamente em conjunto com a direção. Essa inversão contribuiu para dois problemas fundamentais: como tiveram pouco tempo para lidar com o texto, os atores acabaram por não conseguindo se apropriar da melhor maneira possível com a dramaturgia; assim como a equipe de atores era inexperiente a de dramaturgos também era, e com essa inversão e a falta de tempo, as situações cênicas acabaram por ficar um tanto quanto rudimentares, pouco desenvolvidas do ponto de vista cênico, era como se em algumas cenas o núcleo de ação não estivesse bem estabelecido.

A partir desse problema metodológico podemos destrinchar outro problema, agora de ordem criativa: a dificuldade de materializar cenicamente as ideias. Durante todo o processo me escapavam entre as mãos constantemente as ideias, parece que entre elas e a cena havia um fosso enorme a ser transpassado. Pude perceber o quanto esse tipo de problema afeta a produção e como sua resolução vem aos poucos e demanda muita paciência e maturidade do grupo envolvido. Na minha experiência, por exemplo, com a Cia do Latão a sala e ensaio parecia ter um fluxo criativo muito intenso, com uma proliferação de criação de cenas a cada hora de trabalho. No processo de montagem de *Concórdia* por vezes eu percebia um deserto criativo e não vislumbrava uma miragem sequer. E aí uma ficha importante caiu, graças a boas conversas com o elenco. Em determinados momentos é preciso direcionar mais o prumo do leme, tocar o barco numa direção e apostar nessa toada. Foi preciso então que eu sugerisse cenas, que eu intervisse de modo mais incisivo nesse processo criativo que eu estava relegando mais aos atores.

Mas se por vezes é preciso tomar as rédeas, em outros momentos é preciso relaxar e deixar as coisas tomarem o rumo por si. Nesse sentido esse processo também foi deveras profícuo. A parceria estabelecida com os companheiros de labuta atentou para o fato de que a centralidade excessiva da direção do processo pode constituir num problema de engessamento criativo.

Alinhadas a todas essas questões esteve sempre presente uma questão fundamental e central nesse processo: no que consiste o trabalho da direção?

A opção pela criação colaborativa, onde o texto aparece como consequência do improviso dos atores faz com que o diretor trabalhe de modo diferente do que o faria se o texto já estivesse estabelecido. E como o tempo era curto, foi preciso intensificar a produção do texto para que depois os acabamentos cênicos pudessem ser empreendidos. Nesse sentido havia uma sensação permanente de que a direção estava relegada a segundo plano, que o processo se orientava mais pela demanda da dramaturgia, da qual eu também fazia parte. Essa sensação não é de todo equivocada, porque de fato o trabalho poderia ser mais desenvolvido teatralmente. Com mais tempo de trabalho poderíamos ter trabalhado com mais profundidade a relação dos atores com texto, bem como seu desenvolvimento corporal. Seria possível uma maior sofisticação dos signos cênicos e uma variação e ampliação dos recursos técnicos utilizados como narrações, canções, marcações espaciais. As ações poderiam se desenvolver com mais complexidade a ponto de gerarem outras produções estéticas, com mais linhas metafóricas e com o uso dos objetos de modo mais teatral. Mas como fizemos o que podíamos, a reflexão sobre o que é o trabalho da direção se faz presente. Porque para além da concepção da cena e de sua direção, é preciso ter clareza sobre que tipo de processo está em andamento e para cada um deles exige-se um tipo de atuação por parte do diretor.

Esse trabalho configura-se como o encerramento do ciclo dentro da Universidade e ao mesmo tempo como uma primeira etapa de um desejo de formação de um coletivo para estudos e práticas dentro do escopo do teatro político. Nesse sentido a experiência vivida dentro da Universidade foi altamente produtiva e essa capacidade de enxergar o trabalho de modo inacabado e processual é muito importante para a sequência desse projeto.

Considerações Finais

Por fim gostaria de agradecer imensamente Natlaia Conti, Diyemes Pechincha, Juliana Caetano, Daniel Wainer, Ian Calvet, Douglas Lopes e Anita Ayres pela parceria na sala de ensaio; à professora orientadora Carmem Gadelha; às professoras avaliadoras Jacyan Castilho e Priscila Matsunaga; ao professor José Henrique e a equipe da SUAT; às iluminadoras Paula e Paloma; ao corpo docente do curso de Direção Teatral; aos colegas do curso; aos funcionários da Universidade: aos amigos e família.

Bibliografia:

BOAL, Augusto. Jogos para atores e não atores. Posfácio: Sérgio de Carvalho. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. Teatro do oprimido e outras poéticas políticas. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BONFITTO, Matteo. O ator compositor: As Ações Físicas como Eixo: De Stanislávski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002.

BRECHT, Bertold. Estudos sobre o teatro. Coletados por Siegfried Unseld. Tradução: Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *A vida de Galileu* in *Teatro Completo 12*. Paz e Terra

_____. *A mãe* in *Teatro Completo* in *Teatro Completo 4*. Paz e Terra

CARVALHO, Sérgio De. Introdução ao teatro dialético, experimentos da Companhia do Latão. São Paulo: Expressão Popular ; Companhia do Latão, 2009.

_____. *Atuação Crítica – Entrevistas da Vintém e outras conversas*. São Paulo: Expressão Popular: Companhia do Latão, 2009.

_____. *Companhia do Latão 7 peças*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COSTA, Iná Camargo. Nem uma lágrima: teatro em perspectiva dialética. São Paulo: Expressão Popular; Nankin Editorial, 2012.

_____. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

_____. Prólogo. In: JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. *Sinta o Drama*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

EAGLETON, Terry. *Marxismo e Crítica Literária*. Tradução: Matheus Corrêa. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

JAMESON, Frederic. *Brecht e a questão do método*. Tradução: Maria Silvia Betti. São Paulo : Cosac Naify, 2013.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã*. Tradução: Rubens Enderle, Nélio Schneider, Luciano Cavini Martorano. Texto Final: Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo Editorial, 2007.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. *Brecht e o Teatro Épico*. São Paulo : Perspectiva, 2012.

_____. *O Mito e o Herói no Moderno Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Tradução: Millôr Fernandes. LePM editora.

SHWARZ, Roberto. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. Tradução: Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *Teoria do Drama Burguês*. Tradução: Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WILLIAMS, Raymond. *Drama em cena*. Tradução: Rogério Bettoni. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

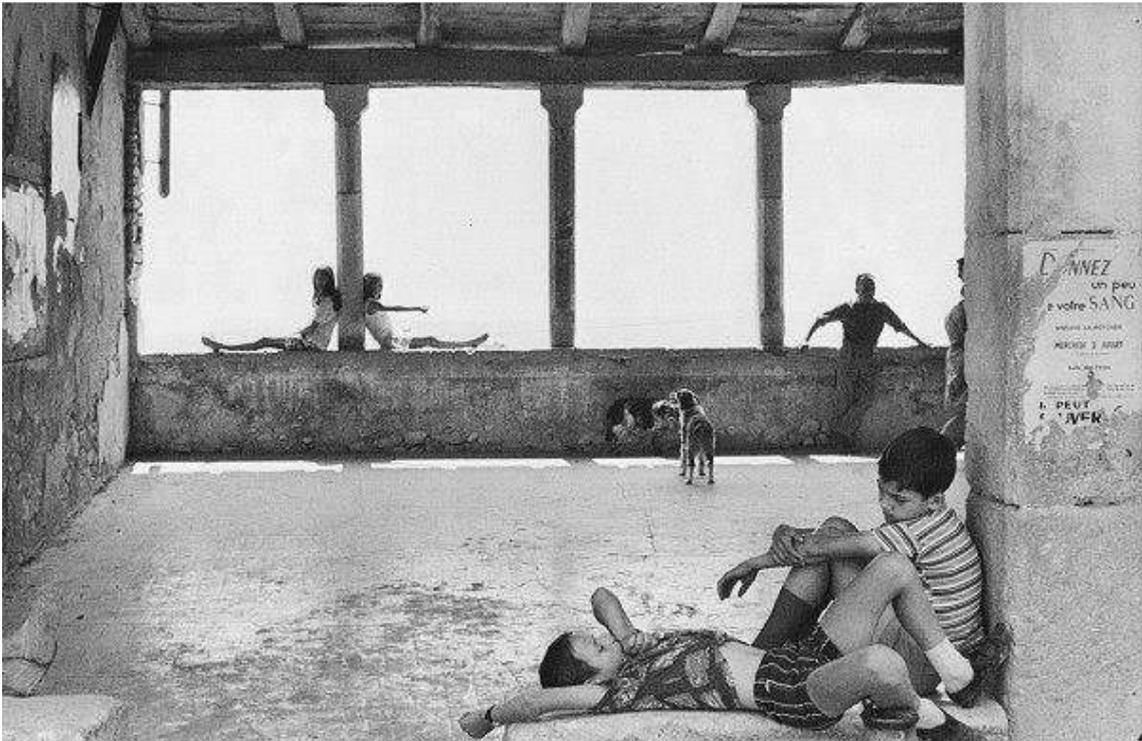
Anexo – Imagens























Todas as imagens são do fotógrafo francês Henri Cartier Bresson, com exceção da primeira.