

UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro
ECO – Escola de Comunicação
Direção Teatral

PET – Projeto Experimental em Teatro

Memorial do espetáculo de formatura:

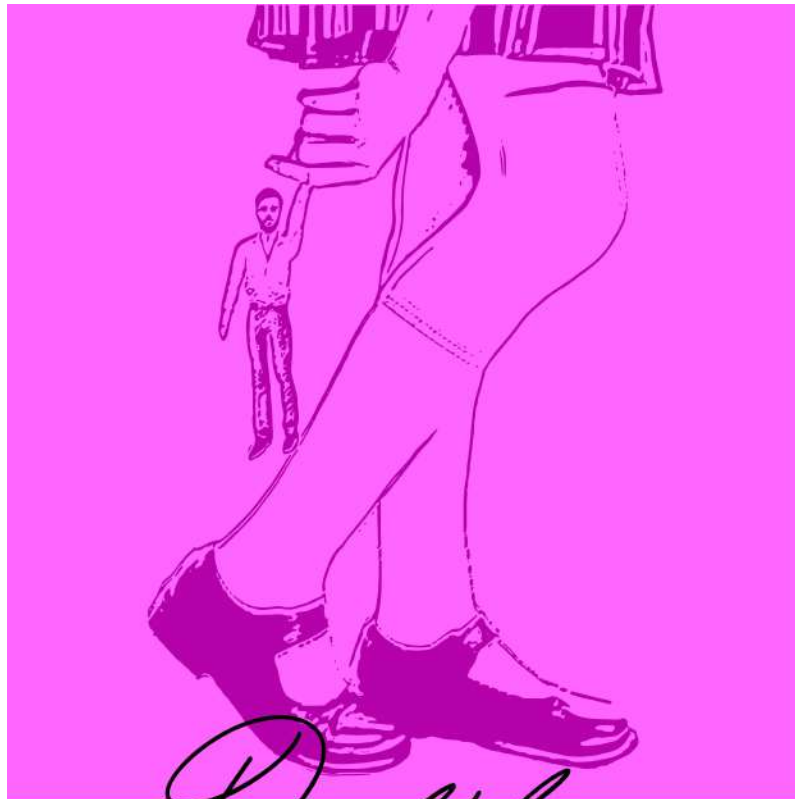
Diabólica

Aluna: Taís Feijó

DRE: 112053531

Orientação: Guilherme Delgado

2016.2



Diabólica

"A XVI MOSTRA DE TEATRO UFRJ" APRESENTA **DIABÓLICA** BASEADA NO CONTO **NELSON RODRIGUES**

DIREÇÃO **TAÍS FEIJÓ** ASSISTÊNCIA DE DIREÇÃO **WESLEY CALCANHO**

ELEROS **BÁRBARA MONTEIRO - CAROL PITA - DANIEL BARTHOLOMEU -**
OTÁVIO TARDELLI - PERLA MELLO - WHIVERSON REIS



15 E 16 de dezembro às 20h na UFRJ - Praça Vermelha

Índice

Prólogo – Trajetórias: Por que Nelson?.....	4
1 – Os processos acadêmicos.....	5
2 – Das dificuldades de se fazer teatro no cenário atual.....	6
3 – Parcerias.....	7
4 – Elenco.....	7
5 – Nelson Rodrigues na prática.....	8
6 – Criação.....	10
7 – Dramaturgia.....	11
8 – Improvisações.....	12
9 – Estética.....	13
10 – Som e corpo.....	14
11 – Cronograma.....	14
12 – Expectativas.....	15
13 – Conclusão.....	15
14 – Referências.....	16
15 – Anexo 1 : Imagens.....	17

Prólogo – Trajetórias: Por que Nelson?

Sentada em frente a tela do computador, me pego pensando sobre os começos. Justo agora, em que me encontro no fim de um ciclo, após cinco longos anos de imersão, estudo, dedicação, perdas e ganhos, esforços, obstáculos, aprendizado... É necessário pensar no começo. Chego a uma importante conclusão desde já: os começos se perdem. Porque já não sei ao certo definir onde tudo realmente começou. A questão é que, por fim, chegamos a Nelson Rodrigues. E é bem provável, talvez, que tudo tenha se iniciado através dele, por ele e com ele.

Revirando as gavetas da memória, volto cerca de doze anos no tempo e me deparo comigo, ainda criança, desbravando um caminho sem volta: o do teatro. Foi preciso muita insistência por parte de minha mãe, até que o palco realmente me encantasse. Acostumada a assistir a espetáculos desde muito pequena, jamais me imaginei ali, do outro lado, de onde os refletores ofuscam a visão e te abrem um mundo de possibilidades. Destino muito pouco provável para uma menina extremamente tímida. Pois bem. O inevitável aconteceu. Em algum momento, por descuido ou poesia, me deixei levar. E lá estava eu, do lado de lá (ou de cá?), de braços abertos para o novo. Não demorou muito e fui presenteada com a coleção de peças de Nelson Rodrigues. Um caminho sem retorno.

Apesar da pouca idade, apaixonei-me de cara. Primeiro por Alaíde e Madame Clessi, depois por Silene, Aurora, Guida, Lígia e tantas outras. E por todo esse universo inusitado dos dramas familiares, peças míticas e contos. E foi assim que tudo começou. Agora retorno ao objetivo de findar mais um ciclo, e estamos aqui novamente: eu e Nelson, Nelson e eu. E uma enorme bagagem de obras estudadas, a fim de chegar ao meu tão sonhado espetáculo de formatura.

Mas ainda sobre começos, é preciso também recordar a trajetória da aluna de Direção Teatral em seus anos de formação. Não foi meramente um acaso optar por uma peça nacional na formatura. Percorri um caminho previamente pensado dentro do curso, enveredando sempre pelos autores brasileiros por opção. Acredito bastante nas escolhas conscientes e procurei me manter em território nacional nas três peças encenadas. A primeira delas, em Direção V, foi “(Des)conhecidos”, de Igor Angelkorte. Em Direção VI, dirigi “Absurdo”, da Cia Atores de Laura e agora, “Diabólica”, de Nelson. Um fato muito importante e relevante para minha formação e processo foi o diálogo com os autores. Tive o privilégio de entrar em contato com os dois primeiros e ser, além de respondida,

acolhida e incentivada pelos mesmos. Agrada-me pensar em gente de teatro que enxerga coletivamente e percorre o caminho da generosidade. Encontrei duas pessoas maravilhosas que apoiaram minhas escolhas, cederam seus textos, debateram e indicaram referências, que foram o Igor Angelkorte e o Daniel Herz. Sou muitíssimo grata por isso. E, justo num momento em que o individualismo fala mais alto do que nunca, encontrar artistas generosos e dispostos a ajudar em um processo acadêmico é, de fato, uma oportunidade rara.

Sinto-me feliz e realizada neste fim de ciclo. E torço para que seja apenas o começo.

1 – Os processos acadêmicos

Tudo começa numa escolha. Durante meus estudos amadores em teatro, passei pelo momento de decisão, no início da vida adulta, sobre qual caminho seguir. Optei e batalhei por ser artista. (Ainda me questiono se isso é, de fato, uma escolha). E, após a reprovação no THE da UNIRIO, iniciei minha formação no curso profissionalizante de atores da CAL – Casa das Artes de Laranjeiras. Minha base nasceu lá. Conheci dramaturgos, diretores, autores, artistas, textos, peças, gente querendo aprender e com energia pra pôr tudo em prática e, com isso, uma infinidade de modos de produzir teatro. Comecei, enfim, a ser uma cabeça pensante na arte. Mas não é esse o ponto. A realidade de estudar em uma instituição privada é completamente destoante da realidade da outra, não-privada. Onde quero chegar é sobre o *modus operandi* de uma universidade pública. No fim da minha primeira formação, optei por ingressar em Direção Teatral para aumentar o leque de possibilidades no meio artístico. E, a partir desta entrada na universidade, comecei a me deparar com os prós e os contras de tal escolha. Por muito pouco, não desisti. E, por mais difíceis que tenham sido todos esses anos de formação, não me arrependo de ter continuado. Acerca de uma das muitas reflexões que tive neste fim de curso, tenho cada vez mais certeza que a carga de aprendizado obtido se trata mais sobre experiência de vida do que de palco. Não é – somente – sobre teatro. Estudar em universidade pública é sobre o país, sobre mim e sobre o outro, sobre todos, sobre resistir, lutar, se agarrar em alguma certeza distante de que é preciso continuar ali, mesmo com buracos, mesmo com hiatos.

Foram tantos os hiatos. É preciso falar sobre eles. É preciso entender sobre a capacidade, se ela realmente existe ou não, de se fazer teatro com tão pouco. Ou melhor,

em meio a tanto caos. Me questiono sobre isso desde o momento em que pisei na UFRJ. É recorrente a carga caótica que os alunos precisam enfrentar no curso para conseguirem o mínimo de condições para seus processos de ensaio e apresentações. E mesmo assim, por vezes, nem o mínimo se consegue. Todavia, penso que é também nisso que se baseia o fazer teatro. Afinal, não seria essa prática um ato político? Temos que resistir. Por nós e pelo desejo de fazer o que viemos fazer. Temos que resistir por todos os que já passaram e deixaram um legado. Temos que dar continuidade a tanto que já se conquistou através da arte e pelo tanto que ainda podemos conquistar. É isso que me move. É por isso que cheguei até o fim. Mas é preciso pensar.

2 – Das dificuldades de se fazer teatro no cenário atual

Na mesma proporção em que me sinto vitoriosa por atravessar a linha de chegada, acho legítima toda desistência de quem não se sente capaz de dar continuidade neste cenário. Em termos técnicos, acredito que o mais grave, no momento, seja a falta de espaço. Ou então deve-se, urgentemente, debater sobre reformulações no espaço, a fim de que possamos, em um futuro não muito distante, nos adequar ao que é dado, sem tanto sofrimento. Acredito que, com a falta de possibilidade e recursos que a Direção Teatral se encontra, as Mostras devem ser repensadas. É meramente impossível dividir uma única sala de ensaio por onze alunos diretores ou mais, dentro dos horários disponíveis. Sendo assim, torna-se necessário buscar, por conta própria, espaços alternativos para ensaios. Entramos, então, na questão dos custos. Por vezes, a universidade não dispõe nem mesmo da ajuda de custo para os alunos, como aconteceu no período anterior e em outros. Mas os gastos existem e os alunos precisam desembolsar esse dinheiro para darem continuidade ao processo, seja na compra de objetos, adereços, tecidos e cenários, seja na locação de algum espaço para ensaios ou como forma de contrapartida, caso sejam espaços da prefeitura. Por mais que tentemos gastar o mínimo, o valor sempre acaba sendo alto. Minha contribuição enquanto formanda é a sugestão de que, juntos, reformulemos a estrutura do curso, flexibilizando as possibilidades de apresentações, locais, parcerias, conteúdos e formatos das Mostras, antes que caminhemos em direção ao fracasso de um curso tão importante e agregador.

3 – Parcerias

Ainda pensando em resistência, outro ponto a ser tratado é o das parcerias. Como exigência das Mostras, precisamos priorizar nossos parceiros da Escola de Belas Artes, da Escola de Música e da graduação em Dança. Isso engloba figurino, cenário, preparação corporal, preparação vocal, entre outros. O ponto é que parcerias não acontecem se não forem vias de mão dupla. Ou seja, o encontro só se torna possível, infelizmente, através da obrigatoriedade e compromisso de ambas as partes. Além da distância física entre os cursos, somente a Direção Teatral conta o resultado do trabalho como avaliação. Sendo assim, podem ocorrer desfalques significativos nos processos, como aconteceu no meu. Acho importante falar sobre os contras, pois eles também são grandes fortalecedores do trabalho, nos tiram do eixo e fazem pensar em outras possibilidades, não vistas antes. Teatro também se faz (e principalmente) fora do eixo. Tivemos um grande abalo quando a cenógrafa parceira começou a nos deixar na mão e foi preciso arrumar outra maneira de suprir as necessidades da peça. Fui, por conta própria, me arranjando como dava e tentando arrumar outra pessoa, mas a falta de tempo e de diálogo com os alunos da EBA não possibilitou. O resultado do cenário ficou aquém do esperado, prejudicando não só a mim, mas ao coletivo que se formou e trabalhou arduamente durante todos os meses.

Quanto ao figurino, só tenho elogios. Por um lado, houve um desfalque, mas por outro, encontrei pessoas dispostas e empenhadas, que me surpreenderam com o nível de profissionalismo e capacidade de realização em tão pouco tempo. As meninas de indumentária, Luna Vicente, Lana Cristina e Raiane Ribeiro, formaram uma equipe organizada e séria, entregaram tudo a tempo, estiveram presente nos ensaios e nas apresentações, sendo prestativas e criativas. Já no início do processo, fizemos algumas reuniões e trouxeram croquis e ideias ótimas. O diálogo foi essencial, elas chegaram abertas, então tudo aconteceu sem o menor problema. O mesmo aconteceu com o aluno produtor, Giovan Bueno e o preparador corporal, Jefferson Maciel.

4 – Elenco

Costumo comparar as dificuldades e acertos de um processo com o anterior, então, inevitavelmente, não posso deixar de mencionar que me surpreendi com a facilidade de fechar um elenco quando o assunto é Nelson Rodrigues. Não somente comigo, mas com

outros colegas de curso, a dificuldade de encontrar e manter atores do início ao fim do processo é recorrente. Além do cenário acadêmico não proporcionar verba para os atores, existem todas as dificuldades do caminho, como novas propostas de trabalho, empregos remunerados e as necessidades de cada um. Anteriormente, em Direção VI, uma das minhas maiores dificuldades foi a de iniciar e dar continuidade com um mesmo grupo de pessoas nos ensaios. A maioria dos atores arranjava um novo trabalho e optava por ele. E vi essa história se repetindo várias vezes ao longo do curso, inclusive às vésperas da apresentação de alguém, prejudicando totalmente os envolvidos.

O ponto positivo foi que alcancei meu objetivo, pois quando idealizei o projeto, tinha em mente fechar um elenco de escolas de teatro, universidades, profissionalizantes e afins, pois, tratar de Nelson Rodrigues sem o mínimo de conhecimento sobre o autor é um tanto quanto arriscado. Convidei atores já formados ou em formação e, assim, fechamos um grupo de estudantes de teatro para começar nossas pesquisas. O resultado foi satisfatório. Sinto que é um outro nível de comprometimento quando os atores passam por experiências de formação em determinada escola. Eram seis pessoas no elenco, vindas da UNIRIO, CAL, Martins Pena e Companhia de Teatro Contemporâneo. Apesar das diferentes bagagens, todos foram muito importantes e acrescentaram bastante com seus conhecimentos, principalmente no período de pesquisas. Conhecer e entender Nelson Rodrigues é um primeiro grande passo no início do trabalho. E todos tiveram contato anterior com os textos do autor, o que foi um facilitador a longo prazo. Logicamente nos deparamos com algumas dificuldades, principalmente com a interpretação, pois a própria linguagem rodrigueana não é tão simples, mas acredito que muito tenha sido superado e que, juntos, tenhamos encontrado bons caminhos e feito um trabalho interessante.

5 – Nelson Rodrigues na prática

É mesmo um grande desafio encenar peças de Nelson. E já imaginava que seria, desde a escolha de Diabólica. Optei por este conto por dois motivos: o primeiro é afetivo. Assisti ao filme “Traição”, de Cláudio Torres e me interessei bastante em trazer o filme / conto para o teatro. Este foi o primeiro ponto do meu projeto, alinhar teatro e cinema e explorar as possibilidades de um conto que virou filme e, posteriormente, viraria peça. O segundo motivo era apresentar um texto não tão conhecido como os demais, que sempre retornam ao circuito carioca de espetáculos em cartaz. Nelson possui um vasto acervo

textual e acredito que não precisamos nos limitar ao usual. Escolhi, então, *Diabólica*, após assistir a sua versão cinematográfica. O filme se passa em flashbacks, com a linha de tempo entrecortada, não-contínua. A proposta é que a luz, em parceria com a dramaturgia, conseguisse criar os recortes. De fato, acredito que tenha sido muito mais trabalhoso do que o esperado, pois além da tarefa de transpor um filme para o palco, onde na película os planos e edições resolvem a maioria das questões dramáticas de maneira mais simples, tivemos também o trabalho de construção da dramaturgia, atentando para os possíveis “buracos” ou “barrigas” que surgiam. Conseguir ornar todas as funções, sem deixar que alguma em específico ficasse aquém das outras, ou até mesmo desfalcada, exigiu um cronograma organizado, visto que a falta de tempo era também um grande empecilho para o trabalho.

O espetáculo foi levantado em cerca de quarenta ensaios, com duração de três horas cada. Contamos com um elenco formado por seis atores e na equipe estavam presentes um assistente de direção, três figurinistas, um aluno produtor, um preparador corporal, um preparador vocal, duas alunas iluminadoras e duas caracterizadoras. Inicialmente, a pretensão era de conseguir também um *dramaturg* ou dramaturgista, ou seja, alguém que nos ajudasse com a parte textual, principalmente revisando, acrescentando ou extraindo dados da dramaturgia, mas houve dificuldade em encontrar uma pessoa para a tarefa. Sendo assim, o trabalho foi dividido entre o coletivo, desde o início dos ensaios.

6 – Criação

Desde a escolha de dirigir um conto, não uma peça pronta, comecei a pensar sobre o que deveria ser feito para a criação dessa estrutura. Sendo o conto um texto curto, algo deveria acontecer de maneira a acrescentar informações e, principalmente, criar uma linha de ação para a peça. Optei, então, por pensar o texto coletivamente. Na primeira semana de ensaios, fizemos encontros para a leitura e discussão do conto. Além disso, debatemos em conjunto sobre nosso entendimento acerca de Nelson Rodrigues e suas temáticas. Trocando informações, percebemos que existem recursos de repetição nas obras do autor, ou seja, elas apresentam situações recorrentes, personagens parecidos, cotidianos comuns, entre outros. Este, especificamente, foi um dado importante para conseguirmos avançar em nossa caminhada, já que possivelmente precisaríamos enxertar dados novos à peça.

Após a primeira etapa de debates sobre o conto, assistimos ao filme e analisamos os recursos utilizados, procuramos perceber como o cinema é capaz de nos passar informações sem precisar dizê-las claramente através de palavras. Os planos e escolhas do diretor são fundamentais para o dinamismo do filme, o que nos dificulta ao transpor para o palco. Eis nosso primeiro desafio. Ao longo dos ensaios, assistimos mais algumas vezes ao filme, para comparar com o que fomos adquirindo durante o processo, identificar algumas falhas e até mesmo dados que anteriormente passaram despercebidos por algum motivo. Recorrer ao filme passou a ser mais significativo do que o próprio conto. Também pudemos perceber que o diretor precisou adicionar cenas de outras peças rodrigueanas para que o filme pudesse fazer sentido, pois só o conto não fornecia material suficiente. Nossa próxima fase do processo iniciou-se a partir disso.

7 – Dramaturgia

Finalmente demos um passo adiante e, talvez, o maior de todos: começamos as pesquisas textuais. Posso dizer que esta foi a parte mais difícil de todo o nosso período de criação e perdurou até a última semana de ensaios. Curiosamente, era muito desafiador e complicado conseguir finalizar o texto, de forma que não sobrasse ou faltasse algo. Sempre tinha alguma coisa fora do lugar ou dados que não batiam.

Inicialmente, pedi aos atores que pesquisassem e trouxessem para o ensaio seguinte de um a dois contos do autor, que eles achassem semelhantes ou que agregassem ao nosso tema. Eu também pesquisei. No outro ensaio, cada um leu seus contos e debatemos sobre as similaridades. Alguns já serviram como base para a próxima etapa, de improvisações. Fui redigindo e acoplando algumas cenas dos outros contos com o nosso, à medida que identificávamos como interessante para a peça. Com isso, o texto foi surgindo de forma natural e aos poucos. Ainda no início do processo dramático, sugeri que, para a semana seguinte, lêssemos uma peça cada, e trouxéssemos cenas, trechos, fragmentos, o que fosse de serventia para o trabalho. Com isso, já obtivemos bastante material a se trabalhar e lapidar. Mantivemos esta proposta para a outra semana, totalizando um mês de leituras e debates. Mais uma vez, pesquisamos outras peças e, por fim, praticamente encerramos o acervo do autor. Aos poucos, fui organizando os fragmentos e encaixando na sequência, criando uma linha de raciocínio, que poderia ser alterada a qualquer momento.

O próximo passo, foi a criação de um roteiro. Em conjunto, pensamos em uma

possível ordem de acontecimentos e debatemos sobre eles. Discutimos sobre as cenas já existentes no filme e no que faltava para enriquecer a história. Amarramos tudo em pequenos fragmentos, numerando-os. Construimos nossa dramaturgia a partir disso, para nos nortear.

8 – Improvisações

Enfim, avançamos no processo e chegamos às improvisações. Durante algumas semanas, utilizamos as cenas recortadas de peças e contos para dar origem aos exercícios de improvisação ou até mesmo encontrar novos temas e caminhos para a criação de novas cenas. Focamos também nas personagens, já que a única referência que tínhamos eram as do filme. Foi surgindo, assim, uma gama de informações e possibilidades sobre a personalidade das personagens, além de pequenos textos retirados das cenas improvisadas.

Gostaria de fazer uma observação sobre a metodologia utilizada no processo de ensaio: cada processo é diferente do outro e, trabalhar com criação coletiva, é um universo de descobertas a cada dia. Era basicamente impossível querer seguir uma linha de raciocínio ou se basear em algum método estudado anteriormente durante o curso, pois a cada ensaio surgiam novas necessidades e caminhos. Idealizei trabalhar as ações físicas e Stanislavski com os atores, mas não tínhamos tempo hábil para investigações, além das que já estávamos fazendo, baseadas na criação dramática. Então, seguimos pelo realismo / naturalismo, mas de acordo com nossas necessidades e as do texto.

Para os improvisos, forneci aos atores temas ou situações, onde eles deveriam, individualmente, em dupla, ou todos juntos, pensar no cotidiano daquelas personagens e nas “cenas ocultas” da peça. Esse material serviu muito mais para a nossa informação, ganho e crescimento, do que para a apresentação. Existem dados que o público não precisa ficar sabendo, mas que são fundamentais de serem pensados coletivamente, no momento da criação. Foram surgindo, então, cenas que não entrariam para a peça, mas que continuavam sendo completamente válidas para o processo criativo. O mais curioso deste trabalho era perceber que existe uma certa zona de conforto inicial e que os atores tendem a se manter nela. Por exemplo: regras eram criadas para as improvisações, como se relacionar sem utilizar a palavra, inicialmente. Logo, era comum que eles fizessem gestos, ilustrassem com as mãos e rosto, quase que no intuito de fazer mímica. E de

certa forma, faziam sem perceber. Estes momentos reforçam a figura do diretor como observador e guia, portanto, acredito ser de extrema importância que exista sempre alguém de fora da cena, pois por mais que haja consciência, alguns comportamentos ficam difíceis de serem identificados quando estamos dentro do jogo. Aos poucos, fui criando novos comandos, para que eles se desapegassem do lugar comum e explorassem a cena de maneira mais intuitiva, utilizando os próprios corpos e suas relações, o espaço físico das salas de ensaio e, a partir daí, começassem a explorar também os ritmos, velocidades, intensidades. O trabalho foi tomando um rumo mais físico e resultados bem interessantes foram surgindo.

É importante destacar também que as expectativas que surgem junto ao projeto, antes do início dos ensaios, são comumente quebradas ao longo do percurso. Idealizei um espaço e estética completamente diferentes dos obtidos, mas não acho que isso seja algo ruim, pelo contrário. Tudo vai se moldando e ganhando outras proporções, mais uma vez nos tirando do eixo e da zona de conforto.

9 – Estética

Durante a disciplina de Projeto, precisamos pensar sobre o espetáculo, ainda ocupando o lugar das ideias. Vamos, ao longo do semestre, criando no imaginário tudo o que precisamos e queremos para a execução do processo, ensaios e resultado final. Apesar de ocupar um lugar não-palpável, não acho que tenha destoadado tanto entre o projeto e a peça pronta. Escolhi o espaço do palco italiano e assim mantive, mas inicialmente gostaria de trabalhar com cenários móveis, ideia que fora alterada ao longo dos ensaios, pois certamente poderia prejudicar o andamento das cenas, assim como o ritmo, justamente por trabalhar com flashbacks. Finalmente, após algumas mudanças na estrutura dramatúrgica das cenas, entendemos o espaço e decidi que seria composto por quatro ambientes: sala de estar da casa da família, um quarto, delegacia e corredor. Apesar do pouco espaço livre que sobrara, por conta do cenário e da divisão entre os ambientes, acho que a cena aconteceu sem maiores problemas. Tudo precisou ser marcado, principalmente para que os atores não atravessassem os limites de recorte de luz, que fora outra grande responsável pela estética da cena.

No projeto, defini como cores bases os tons terra, cores mais fechadas para a delegacia e a sala de estar, deixando as cores claras para o quarto, em oposição. Isso se deve também às características e tom escuros das peças de Nelson, assim como a

personalidade das personagens. Na peça, a protagonista é Alicinha, uma menina de treze anos, doce e ao mesmo tempo cruel, responsável por seduzir o próprio cunhado, desgraçando o casamento da irmã. Procurei contrastar as características da menina junto às escolhas estéticas da peça. O quarto da menina ficou em tons claros, como branco e rosa bebê, mas com jogos de luz, transformando-o para as cenas onde ocorriam relações sexuais. Tudo relacionando-se sempre com a linha de ação da personagem, que se alterava durante a peça.

Já os figurinos foram inspirados na indumentária do Rio de Janeiro na década de 80. Fizemos pesquisas sobre a época, as tendências, trejeitos e costumes dos habitantes da cidade. Quase todas as peças foram feitas à mão ou compradas em brechós. Praticamente todos os atores tinham trocas de roupa, com exceção de Geraldo, protagonista masculino, que trajava um conjunto social do início ao fim da peça. Foram confeccionados vestidos de noiva para as três personagens femininas, além de fantasias, uniforme de colégio, ternos, calças sociais, saias midi, entre outros. Também tivemos um processo de caracterização para envelhecer os atores que interpretavam os pais.

10 – Som e corpo

Sendo o processo colaborativo, pesquisamos juntos as músicas da época, principalmente as marchinhas de carnaval e introduzimos na peça canções como “Pierrot apaixonado”, de Noel Rosa, e “Allah-la Ô”, de Carlos Galhardo. Além dessas, também entraram “Canto de Ossanha”, de Baden Powell e Vinicius, a marcha nupcial e a marcha fúnebre.

Nos ensaios, as músicas também ganhavam espaço, principalmente durante os aquecimentos e exercícios de consciência corporal, ministrados pelo preparador Jefferson Maciel. Nosso diálogo sempre foi excelente, fazendo reuniões e pensando juntos sobre as necessidades do elenco e de cada ator, em específico. Uma parte bem produtiva foi a de trazer para os ensaios o exercício através do lúdico, do infantil. Começamos por trabalhar com a personagem Alicinha, que apesar dos treze anos, também abusava da sensualidade e do corpo de mulher. Fomos encontrando este caminho aos poucos, primeiro explorando o corpo da criança e, por fim, o de adulto. Mas os exercícios eram “brincados” por todos, repetidas vezes, em forma de aquecimento e para trazer os estados de alerta, atenção, resposta e ritmo. Brincadeiras como escravos de jó, salada mista, dança das cadeiras e outras do universo infantil fizeram parte de nosso

cronograma, sempre tentando retirar o máximo possível de resultados a serem úteis para a cena.

Uma das tarefas mais difíceis que encontrei neste e nos outros processos durante o curso foi a de encontrar um ritmo de grupo, ou seja, um ritmo comum a todos, sem que ninguém se desacoplasse, onde todos estivessem realmente unidos e acompanhando. Acho de extrema importância criar tal conexão entre o elenco, para que, juntos, possam “segurar” a peça e criar gráficos, desenhos, sendo capazes de escolher e alterar para onde a cena vai. Consciência, principalmente coletiva, é um dos maiores norteadores de um processo. Para resolver essa questão, exercícios de reconhecimento de espaço, olhares, ritmos e paradas, explorar os planos e os corpos são muito bem vindos e funcionais. Mais uma vez, a música é uma ótima ferramenta a ser utilizada nestes casos, pois o entendimento de ritmo vem naturalmente, sem que seja preciso pensar sobre o assunto.

Bebemos de fontes como Viewpoints e jogos teatrais de Viola Spolin, sem nos aprofundar tanto pela falta de tempo, mas com o mesmo empenho e pesquisa sobre os métodos. Jefferson e eu sempre conversávamos e adaptávamos alguns exercícios, até mesmo para que obtivéssemos resultados rápidos, sem nos estender para a parte teórica junto aos atores. Todos os ensaios foram bastante dinâmicos, pois corremos contra o tempo e prazo da Mostra, o que nos assombrou por boa parte dos meses.

11 – Cronograma

Como mencionado anteriormente, tivemos pouco tempo de ensaios, principalmente porque o sorteio das datas foi adiado algumas vezes. Por sorte, fomos contemplados com os últimos dias de apresentação, o que nos rendeu cerca de um mês a mais para ensaiar. Mas, de qualquer maneira, esquematizei um cronograma intenso e bem dividido. Os ensaios, duas vezes por semana, começavam com um rápido aquecimento, que poderia incluir exercícios de improvisação e jogos, ou até mesmo um simples escravos de jô, para acordar o corpo. No terceiro ensaio da semana, contávamos com um dia focado na preparação corporal. Por fim, marcávamos as cenas e, a medida em que os dias iam passando, repassávamos as já marcadas. A peça não foi marcada na ordem exata em que acontecia, pois o texto foi surgindo aos poucos.

12 – Expectativas

Como mencionado tanto no projeto, quanto na defesa da banca, preocupei-me desde o início com o “tom rodrigueano”. Tinha em mente conseguir atingir um certo estágio de entendimento cênico sobre Nelson Rodrigues, que me permitisse estimular os atores a encontrar o “modo correto” de se falar Nelson em cena. Sabemos que o vocabulário, a linguagem do autor, é inconfundível e cheia de particularidades, características facilmente identificáveis. Tive bastante cuidado em tentar alcançar este lugar “ideal”. De fato, não sei ao certo definir o que exatamente é o lugar ideal em Nelson e como fazer para alcançá-lo. Mas fico feliz por ter chegado aonde cheguei. Penso ter me aproximado bastante do lugar esperado. E, como foi dito na avaliação da banca, encontrei a minha maneira de montar Nelson e ela é completamente legítima, por que não?

O fato é que conseguimos, com o pouco tempo e alguns empecilhos, levantar nosso material da melhor maneira possível. Supri minhas expectativas enquanto diretora e artista e pude desfrutar de um trabalho responsável, sério e gratificante.

13 – Conclusão

Cursar Direção Teatral é um esforço que vale a pena. Fazendo uma rápida análise sobre tudo o que passei e aprendi dentro do curso, vejo-me indo embora muito mais madura e comprometida. Reflito sobre a responsabilidade de optar por fazer arte em nosso país e, mais ainda, sobre a responsabilidade de dirigir um ensaio, um elenco, um projeto, uma ideia. Acho que “responsabilidade” é um bom termo a se pensar. Há de se ter garra e coragem de sobra para assumir, entender e se fazer diretor. Há de querer e muito, de saber se colocar, mas sem invadir o espaço do outro. São tantos os desafios... e, com certeza, são infindáveis. Mas a troca é gratificante. O processo é cuidadoso, perigoso e potente. O elenco é, ao mesmo tempo que a base de tudo, o que te desestabiliza, coloca em zona de risco. E essa é a graça de tudo. É o não saber, a falta de certeza do que virá pela frente e se isso suprirá com nossas expectativas, seja lá como for. É entrar no território do desconhecido, desbravar e se surpreender com cada passo. E, no fim de tudo, respirar aliviado por perceber que deu certo, que nasceu, que, enfim, colhemos os frutos de nossos esforços por tanto tempo acumulados.

Sendo assim, eu agradeço. Por todos esses anos, por tanto aprendizado, pelas quedas e pela força para conseguir levantar. Agradeço aos Deuses do teatro, ao

Universo, às oportunidades, aos professores do curso, aos alunos, à minha turma de 2012.1. Aos funcionários, orientadores, parceiros, equipes e atores. A todos os envolvidos com as Mostras e com o teatro, em si. Aos que nos deixaram um legado e aos que ainda virão. E, principalmente, ao nosso querido Nelson Rodrigues, por tanto.

Vida longa ao Teatro! Evoé! MERDA!

REFERÊNCIAS

LOLITA. Direção: Adrian Lyne. Estados Unidos / França. 1997.

RODRIGUES, Nelson. **A Serpente: peça em um ato: tragédia carioca; roteiro de leitura e notas de Flávio Aguiar.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **A Vida Como Ela É:** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **Vestido de Noiva: drama em três atos / peça psicológica: notas e roteiro de leitura de Flávio Aguiar .** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

_____. **Os Sete Gatinhos. Roteiro de leitura de Flávio Aguiar.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

LOLITA. Direção: Adrian Lyne. Estados Unidos / França. 1997.

SPOLIN, Viola. **Jogos Teatrais – O Fichário de Viola Spolin.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem.** Tradução de Paula Pontes de Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016

_____. **A Preparação do Ator.** Tradução de Paula Pontes de Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

TRAÍÇÃO. Direção: Arthur Fontes, José Henrique Fonseca e Claudio Torres. Brasil. 1998.

15 – Anexo 1 : Imagens



Croquis Alicinha e Dagmar – Luna Vicente (figurinista)



Alicinha (Carol Pita)



“ - Gostou da minha fantasia, Geraldo?

- Infernal.

- Não, seu bobo. Angelical. Amanhã eu vou sair de diaba!”

Geraldo (Daniel Bartholomeu) e Alicinha (Carol Pita)



“Cuidado com o beijo na boca. O perigo é o beijo na boca!”

Dagmar (Bárbara Monteiro) e D. Irene (Perla Mello)



“Geraldo: - Se não couber eu compro outra!

Dagmar: - Não quero outra!

Alice: - Eu vou buscar o sabonete!”



Policia! Cunha (Whiverson Reis)



“Agora voc!e vai aprender de uma vez por todas, Dagmar!”



“Me perdoa, Alice. Me perdoa!”