

MEMORIAL JACINTA

Começo este registro dizendo que nesses seis anos de universidade, um grande aprendizado é entender que a maior tarefa do diretor é escolher elenco. Ter uma equipe parceira, dedicada e crente no projeto em questão é fundamental para o crescimento do mesmo. Digo isso porque na universidade já temos tantas dificuldades estruturais que se não houver um grupo unido, não fazemos teatro. Nesse ponto, quero destacar aqui a rede criada neste processo durante quase cinco meses; desde orientadora, elenco até a equipe; os que chegaram, saíram, os que nem entraram e os que chegaram na última hora. Todos.

O primeiro semestre de 2017 foi dedicado a busca por um texto que pudesse abranger tudo o que me interessava falar nesta formatura. Era o fim de um ciclo de seis anos dentro de uma instituição acadêmica, num curso de teatro, no Rio de Janeiro, no ano de 2017. Portanto, para mim era de extrema importância falar sobre a necessidade de fazer teatro nos tempos de hoje, na cidade onde eu vivo, no contexto social e político vigente. As primeiras pistas eram unir comicidade com atualidade e política, o que desemboca na escolha pela rua.

O espaço da rua me trazia a ideia de localizar no mapa e aterrar o cenário vigente; era e é de muita importância situar o espetáculo no aqui e agora. Além disso, a rua é o espaço do encontro, de fluxos intensos e interferências; e eu buscava exatamente isso: a relação com o outro, com a cidade, com a rua (concreto mesmo) e com o tempo. Era a busca pela troca e por atravessamentos de olhares, corpos e palavra.

No processo tenebroso que vivemos desde 2013, num cenário de desmonte e calote cultural na cidade, com um prefeito evangélico intolerante e uma secretaria de cultura censurando a arte, é de extrema importância, parar e se perguntar para que, para quem e por que fazer arte nos tempos atuais. Como agir em meio a isso tudo? De que maneira lutar pelo direito a liberdade de expressão? E por que não, de que maneira fazer com isso seja visto, refletido e questionado em tantas outras instâncias? Neste sentido, Jacinta se torna a nossa (porque não faço nada sozinha) tentativa de resposta a todas estas questões.

Eu começo o projeto com duas vertentes que me guiaram durante toda a travessia de Jacinta. Desde o começo, sabia que teria humor e que seria na rua. Na escrita do projeto, existia a ideia de ser um teatro itinerante, como que representando a trajetória física de Jacinta e a minha própria. Como se Jacinta fosse a conclusão de todo esse ciclo na faculdade. Logo num primeiro momento, tanto eu quanto minha orientadora entendemos que não havia justificativa suficiente que desse conta de fazer a peça pelo campus. Além da ideia estética e de ser apenas um desejo, entendemos que aquilo podia mais me prejudicar do que auxiliar. É necessário fazer escolhas, ser estratégica e, para isso, é preciso decidir por caminhos que ajudem o crescimento do espetáculo.

E se estou falando sobre a necessidade do ofício e também sobre a dificuldade de se manter porque não somos valorizados, isso se fez na materialidade do processo. A grande dificuldade de encontrar elenco era basicamente porque as pessoas precisam sobreviver e o teatro não bancava essa subsistência. Eu não podia pagar ninguém porque também estava atravessando os caminhos de tentar sobreviver em meio ao caos e falta de estrutura. Neste momento, eu entendi que Jacinta se tratava de começos. Repare que a peça toda a personagem busca reconhecimento e aplauso; sempre se apresentando aos mais diversos grupos. Como evolução e crescimento pessoal, Jacinta me ensina que é sempre tempo de recomeçar, de buscar outros

caminhos sem perder o foco no que se quer. Na medida que comecei a ter esta consciência, resolvo celebrar o erro. Se eu não posso contra a realidade e códigos vigentes, que eu os coloque ao meu favor. Acredito que esta foi a “*virada de chave*” que eu precisava nesta formação: experimentar e abraçar o erro, transformá-lo em meu aliado e não num monstro. Portanto, pensei, se tenho uma cena com sete personagens e tenho apenas três atores, que eu tenha isso ao meu favor e brinque com a situação.

Talvez a melhor palavra seja dançar com os próprios erros. Neste sentido, abri os braços e dei a mão ao que foi falado na banca. Eu assumi que faria um teatro tosco, no melhor sentido da palavra. Assumi que somos bagaceiros, bregas, cafonas, saudosistas e tá tudo bem. Consegui me enxergar e admiti os meus desejos.

Desde a primeira vez que entrei numa aula de teatro, eu sentia uma necessidade de falar através da comicidade. Ao longo do curso na UFRJ, isso foi ficando mais latente quando comecei a perceber e me envolver um pouco mais com política, com as questões da universidade e do nosso contexto social. A universidade me abriu muitas portas, me tirou do meu nicho, de uma bolha (me colocou em outra também, admito) e me trouxe a percepção de um mundo. A partir disso, eu me sentia sempre instigada a questionar, provocar e agir. Não havia mais como ignorar. Eu entendia que sou um ser político em tudo que faço. Tinha necessidade de colocar toda essa energia em algum trabalho que pudesse comunicar, trocar e trazer provocações. E em meio a todo o contexto político tenebroso e caótico, era e é impossível me manter indiferente ao cenário da cidade do Rio de Janeiro, especificamente, a cena cultural. Neste sentido, na minha formatura, era necessário me formar com um trabalho que pra mim expandisse, que eu pudesse levar para fora e que fizesse sentido, que dialogasse com as nossas questões hoje.

Jacinta é uma atriz portuguesa que chega ao Brasil em busca de reconhecimento e aplauso. Mais que isso, fala de fome de arte e também fome de comida. Num país em que somos chamados de vagabundos, dizem que “*mamamos nas tetas do governo*” e que grande parte de nós come miojo e *cream craker* pra poder fazer teatro, Jacinta vem mostrar sua trajetória incansável. As principais questões latentes já no texto eram: a fome de comida, de arte, de aplauso; o corpo feminino, o delírio e realidade e o riso.

Ao encontrar a substância a tratar neste trabalho, precisava decidir a maneira como imaginava o espetáculo. Partia do princípio que queria trabalhar comicidade na rua e queria que fosse um espetáculo itinerante. A partir destes desejos, fui montando a imagem que me surgia ao pensar na peça. O espaço da rua como lugar de atravessamentos de ações, tempos, pessoas; com ritmo próprio. E o meu desejo era furar, brincar com esse espaço-tempo, dilatar os ritmos da cidade. Imaginava Jacinta sendo apresentada no Largo da Carioca desde o primeiro dia que decidi montar este texto. Para mim, era sobre vibrar com as sonoridades, corpos e espaços. Além disso, eu queria um teatro que pudesse ser acessível e de livre circulação, desejava brincar com os imprevistos, com as fissuras da cidade no espetáculo e vice-versa.

Utilizar a comicidade era algo que muito me interessa enquanto pesquisa e que dialoga com o texto. Uma das maiores questões era poder rir de si, dos estereótipos e principalmente, era sobre escolher o alvo da piada. O texto em si já vinha com várias sacadas e piadas muito bem escritas pelo Newton Moreno, mas a maneira como elas seriam endereçadas ao espectador é que era o ponto chave.

E o terceiro ponto importante nesta criação é a fome. Descobrir qual era a nossa fome. Neste sentido,

busquei na minha ancestralidade uma imagem que permeou todo o processo de Jacinta. No meu aniversário deste ano, num café da tarde, minha vó veio me visitar. Com a idade, ela tem lembrado muito o passado e, numa dessas memórias, ela voltou no tempo em que meu avô faleceu, muito cedo por sinal. Ela não tinha dinheiro pra nada, nem pra comer. Um dia, já desesperada, ela foi ao quarto chorar enquanto minha mãe e minha tia, ainda crianças, comiam café com farinha e riam. Essa imagem nunca mais saiu da minha cabeça e se tornou um mote para a criação deste espetáculo.

O primeiro grande desafio era aquilo que considero uma das maiores tarefas do diretor, como já disse no começo deste memorial: escolher elenco. Era necessário um elenco que pudesse se integrar, que se entregasse a experimentação e que tivesse alguma familiaridade/intimidade com o cômico. Uma das grandes dificuldades do processo foi manter um elenco, visto a situação financeira que vivemos. Eu não tinha condições de pagar ninguém e ao mesmo tempo compreendia que todos precisavam pagar contas. Era necessário contar com pessoas que “*comprassem*” o projeto. Eu só podia contar com a vontade das pessoas mesmo.

O convite inicial foi feito para seis atores e tivemos um encontro para decidir dias e horários. Mal sabia eu que apenas um desses atores permaneceria até o final do processo. Na semana anterior ao processo, eu perdi um ator e no primeiro dia perdi mais dois atores. Honestamente, é um balde de água fria começar um processo de formatura que se escreve e sonha montar com a perda de três atores. Foi nesse momento que eu entendi que era sobre resistir, sobre fazer o meu teatro com o que eu tinha ali no momento. Num primeiro instante, eu tinha três atores, um diretor de arte e uma diretora musical. E o processo se inicia com três figuras que marcaram os meus caminhos no teatro. Tamara foi a primeira atriz e amiga com quem fiz teatro na vida e por termos feito curso durante dois anos juntas além de uma peça no começo desse ano, já conhecia seu trabalho. Mariah, amiga, atriz e diretora, com quem troquei muito durante a graduação. Dirigi e atuei com ela e foi a pessoa que me apresentou pela primeira vez o texto de Jacinta. Daniel, amigo, ator e diretor que assim como Mariah caminhou junto a mim durante o curso todo. Além da grande facilidade na comicidade, ele também tinha uma pesquisa de palhaçaria que muito me interessava trabalhar. Enfim, todos eles eram artistas que fizeram e fazem parte da minha caminhada, que eu admiro muito e que eu sabia que tinham posicionamentos e estudos políticos que poderiam contribuir imensamente ao trabalho. Além disso, convidei o Uirá Clemente para fazer a direção de arte, já havia visto alguns de seus trabalhos na universidade e me encantei com muitos de seus figurinos e cenários. E também a Grasiela Muller, uma musicista incrível que eu já havia trabalhado junto, para assinar a direção musical.

Portanto em meados de julho, eu tinha a minha equipe com três atores, uma diretora musical e um diretor de arte que fazia a cenografia e figurino do espetáculo. Segui em busca de mais atores no que eu acredito ser o número ideal para o processo: cinco atores (precisaria de mais dois atores)

“É uma jornada exaustiva pra chegar neste lugar

Uma viagem do tamanho do mar de Portugal

*Farei o meu teatro com o que restar de mim
Ao fim desta viagem.*¹

Logo nos primeiros ensaios, Daniel me perguntou quem eram essas figuras na peça de Jacinta, seriam bufões, palhaços, eles próprios, personagens? Ao que logo respondi: palhaços. A partir daquele momento, estava decidido que seríamos uma trupe de palhaços que chega neste espaço da rua para contar a história de Jacinta.

O planejamento era seguir o cronograma inicial de ensaios, três vezes por semana seguidos a risca (ensaios extras seriam marcados conforme a necessidade), entre quatro meses em que acreditava teríamos a peça. Na teoria, seria o primeiro mês inteiro dedicado a investigação da comicidade, jogos de palhaçaria e descobrir que figuras contariam esta história; o segundo mês para levantar os corpos dos palhaços e improvisarmos diferentes maneiras de contar a peça, realizando cortes no texto; terceiro mês seria para levantar a peça, terminando o quarto mês com ela toda levantada.

Em uma primeira conversa com Adriana Schneider, surgiu o questionamento de porque ser itinerante. Confesso que a dúvida já rondava a minha cabeça. Não conseguia achar uma razão para ser itinerante senão um desejo estético pessoal. Eu já lidaria com o espaço da rua que era totalmente novo e desafiador para mim e, criar uma peça que se movimentasse pelo espaço a todo tempo me pareceu criar um problema desnecessário no processo. Decidi então acatar a sugestão da minha orientadora e propor uma cena mais estática no qual pudesse brincar mais com o espaço escolhido e criar mais relações este, entre os atores e a plateia. A princípio decidi que o espaço seria um corredor para simbolizar a estrada, caminhar de Jacinta e, digo que insisti um pouco nesta ideia de metáfora na cabeça até entender o espaço que mais auxiliasse o jogo da cena.

Além disso, Adriana a partir das minhas referências entendeu que eu estava propondo que uma trupe de palhaços chegava para contar esta história e todas as imagens que eu tinha eram de teatro medieval, europeu (a principal delas como *A Viagem do Capitão Tornado*). Ela sugeriu que eu visse e lesse mais coisas do teatro de bonecos e algumas referências menos europeias para que pudesse trazer para o nosso contexto atual. E como uma possível ideia de cenário surgiu o burro sem rabo, no qual eles pudessem manipular e levar para onde quisessem.

Em conversa com o diretor de arte, sugeri o burro sem rabo, o que no começo causou estranhamento mas depois foi abraçada por ele. Neste momento ainda trabalhávamos muito a ideia de trupe e até de circo. Uma das primeiras imagens que tínhamos era de um picadeiro. Embasada nisso, fui beber na fonte da palhaçaria vendo filmes, lendo livros e assistindo palestras de artistas com pesquisa em palhaçaria. Aliado a isso, a parceria com o Daniel foi muito importante para este processo. Ele já tinha uma pesquisa de palhaçaria desde 2012 e me apresentou muitos vídeos,

1 Trecho da peça Jacinta, escrita por Newton Moreno.

programas, filmes e práticas que ele mesmo já havia experimentado em outras montagens e oficinas. Fui adequando ao que eu achava melhor para o nosso processo.

O diálogo com a Grasi seguia pelo mesmo caminho de trabalhar números com instrumentos que fossem de sucata, reaproveitados, para dar a ideia de uma trupe muito pobre, faminta e desesperada por reconhecimento. A ideia de instrumentos feitos de garrafa pet, cano, pedras, painéis velhas e plásticos harmonizava com a estética proposta.

As primeiras duas semanas de ensaio com os três atores seguiam com jogos que buscavam integrá-los, já que Tamara não os conhecia. Propus que a primeira experiência juntos fosse através da dança, primeiro de forma livre e depois com alguns pequenos comandos como: vocês são atores de musical, vocês estão numa festa, muito tímidos mas loucos para dançar, encenem Rei Leão. Também propus jogos com gromelot e brincar com outras línguas (português de Portugal, inglês, espanhol) mantendo sempre um fluxo de pensamento. Outras práticas: dar uma palestra sobre uma especialidade sua; dar um objeto aos atores e pedir que façam algo extraordinário com aquilo; comprar o amor da plateia (dois atores em duas raias de forma livre tentavam comprar o amor de quem estava a plateia. Isso gerava competição e logo, uma comichão). No início da última semana de julho, pedi que me contassem a história da peça sendo um ator narrador e os outros apenas ilustravam o que o narrador contava.

No início de agosto eu já tinha a equipe formada com mais dois artistas amigos. Marcelo e Duda entraram quase na mesma semana. Neste momento, decidi ficar com estes cinco atores e, segui na tentativa de fazer com que aquela história estivesse muito bem fixada na cabeça e corpo deles. Passamos um mês contando a história com regras diversas como, por exemplo:

- Um narrador, todos fazem
- Um narrador, três fazem e um faz o efeito sonoro
- O narrador pode mudar a todo tempo
- Contar em 1 hora a história, 30 minutos, 20, minutos, 15 minutos, 5 minutos e 1 minuto.

Esta prática para mim era de extrema importância para que os atores soubessem a história que estavam contando, criassem corpos que marcassem cada personagem e o surgimento de brincadeiras que abriam caminho para jogos interessantes na cena. O jogo funcionou de tal maneira que na montagem tinham piadas desta época de contação.

Atrelado a isso, era preciso fazer um corte no texto que, em sua versão original continha oitenta páginas. Relendo muitas vezes o texto, percebia muitas situações repetidas em que Jacinta chegava em algum lugar, se apresentava, ninguém se agradava de sua atuação e algum personagem morria/ ou a ameaçava para em seguida, a atriz portuguesa trilhar sua busca de reconhecimento em outros lugares. Realizei uma grande operação neste texto com cortes, junção de cenas e personagens

em um só, deslocamento de monólogos e inserção de textos para apresentação de cenas. Foi necessário criar esta linha dramática que nos auxiliasse na cena e desse conta de apresentar a trajetória de Jacinta.

Eis que neste momento, surge uma das maiores dificuldades deste começo de processo que foram os atrasos e faltas. Durante os primeiros dois meses de processo, os atores precisaram faltar por conta de trabalhos, doença e os atrasos eram constantes, a ponto de começar a ensaiar quase sempre com meia hora, quarenta minutos de atraso. Comecei a precisar repensar todo o cronograma. Vi-me obrigada a reduzir e juntar etapas do processo que, a princípio, se dariam de formas mais separadas, cada uma com seu devido tempo para acontecerem e depois irem gradativamente se unindo. A doença da Tamara começava a dar sinais e a impossibilitava de estar sempre nos ensaios ou de dar conta das práticas propostas. Os horários de trabalho de Mariah começaram a bater com os horários dos nossos ensaios e suas faltas se tornaram mais constantes.

Certo dia, já bem ansiosa com o andar do processo, decidi ter uma conversa com os atores para saber como estava sendo o processo para eles, se queriam continuar e falar dos atrasos. Eles foram muito compreensivos, reconheceram os atrasos e prometeram ficar mais atentos aos horários. Dali em diante, esta relação com o tempo mudou e eles aos poucos se tornaram mais pontuais.

Poucas semanas se passaram e, recebo uma mensagem de Mariah dizendo o quanto quer estar no processo e o quanto se diverte com todos mas que não estava mais dando conta. Ela precisava trabalhar, se entender como artista fora da universidade. Mas se fosse possível ainda queria estar de alguma forma dentro da peça. Pensamos numa forma de presença um pouco mais performática que não demandasse tanto tempo de ensaio, talvez ela estivesse em apenas uma cena. Marcamos uma conversa pessoalmente na casa dela e aquele foi um dos melhores momentos de clareza e diálogo que tive durante o processo. Ali eu pude dizer como me sentia em relação a Jacinta e a esse encerramento de ciclo na universidade. Conversamos muito abertamente e honestamente sobre o que queríamos e o que podíamos doar naquele momento. Saí de lá selando o acordo de que em algum momento eu entraria em contato com ela para tentar fazer um programa performativo dentro da peça com algumas regras; disse também que era uma tentativa e que poderia não dar certo.

A esta altura, eu precisava levantar os corpos destes palhaços. Numa conversa com o Daniel sobre como foi a criação e desenvolvimento do seu palhaço, entendi que o que eu almeja era um **estado** de palhaço e não necessariamente palhaços com corpos extremamente exagerados e caricatos. Comecei então um processo de reconhecimento e levantamento desses possíveis estados para gerar os corpos desta trupe. Iniciei este processo com algumas práticas como:

- ESPREGUIÇAMENTO

Cada ator começava deitado em um ponto do espaço, de preferência onde cada um pudesse se movimentar livremente. De olhos abertos desde o início, mas dependendo do que era melhor para cada integrante. Algumas qualidades de movimento foram dadas no início, e o ator deveria realizar o espreguiçamento assimilando rigorosamente as qualidades propostas. Exemplos das mais usadas:

- Tenso
- Suave
- Lento
- Rápido
- Normal
- Corpo dilatado
- Corpo contido

Tenso e suave implicam a intensidade dos movimentos, como os músculos são tensionados, e as outras qualidades implicam relação com o tempo. Durante o espreguiçamento, o corpo todo era usado. Antes de se locomoverem pelo espaço, pedi que explorassem bem o plano baixo. Aos poucos passaram para o médio e, só quando atingiram no plano alto, começaram a experimentar a locomoção.

Boa parte das práticas implicavam basicamente no corpo criando uma certa relação com o tempo e o espaço e assim criando plasticidade. A busca pelos estados se dá a partir de movimentos pensados com essa relação. Era importante também que os atores explorassem as possibilidades de cada relação de tempo e espaço e como cada uma os afeta.

PANELA DE PRESSÃO

Seguindo com o espreguiçamento, em algum momento começamos a trabalhar o atrito do que está dentro com o lado externo. Uma vez que cada ator estava realmente preenchido de estado, com o copo cheio, trabalhamos como ele movimenta essa energia, e como essa energia movimenta o corpo. A partir disso entram alguns comandos como:

- Corpo completamente parado
- Continuar a dança/movimentação apenas por dentro
- Intensificar/crescer a dança, mas só por dentro
- Só parados, uma pequena explosão interna
- Ao sinal, um impulso, sem sair do lugar

- Ao sinal projetar um desejo sobre o outro, mas não saia do lugar

Esses são alguns comandos que operam com essa movimentação interna, como uma panela de pressão. Uma vez que a panela chega no limite, uma vez que os atores estavam devidamente preenchidos, voltamos para as movimentações externas com o corpo.

- CRIANDO FORMA

Quando os atores estavam devidamente energizados, sem interromper a prática, experimentamos aos poucos alguns comandos que os fizessem criar e começassem a moldar um pouco os estados alcançados. Coisas pequenas e bem pontuais, como por exemplo: no sinal, em resposta ao sentimento/estado/coração/sensação do momento:

- Uma ação física

- Uma palavra

- Uma frase

Alternamos entre a pesquisa individual e livre. Aos poucos, conforme a prática crescia, prolongamos o tempo de realização dos comandos. E sempre lembrando também da relação de tempo e espaço. Uma coisa muito bacana dessa parte, em que o ator começa a ser mais autônomo na investigação, é quando começa a descobrir ações que o ajudem a sustentar ou se preencher de estado. De repente descobre que a ação de uma mão que coçava a cabeça antes num tempo normal, quando feita num tempo extremamente lento, que chega a ser ultralento, é a chave para acionar um estado interessante.

Foi importante também experimentar pedir que os atores, antes jogando o corpo pelo espaço em registros totalmente abstratos, criando corpos exagerados e expansivos, mantenham essa mesma intensidade, a mesma energia alcançada, e que ela não se perdesse, aos poucos dentro de um corpo cotidiano.

Iniciamos um processo de reconhecimento e construção desses palhaços. Daniel com seu palhaço Pipoca que era capaz de vender qualquer coisa. Tamara com sua palhaça Juvis, uma caminhoneira, tímida, querendo ser atriz a qualquer custo. Duda com sua palhaça criança com um número musical, tinha um agradecimento característico. Cada dia ela tinha um nome como: Gravidine, Calça, Otariane, etc. Marcelo com seu palhaço Glauco, um ator que se sentia o melhor, uma alusão a personalidades como Suzana Vieira.

O interessante muitas vezes era apenas deixar que se relacionassem. Percebemos uma relação maternal do palhaço do Marcelo com a palhaça de Duda e uma relação de Branco e Augusto com os palhaços de Tamara e Daniel. Isso ficava ainda mais evidente quando sugeriam

práticas como Seu Mestre Mandou. Todos deveriam fazer o que o líder escolhido mandasse. Muito curioso perceber como se portavam muitas vezes como “escada” para o outro atingir o cômico da ação.

Uma outra situação que surgia muito nas improvisações dos palhaços, era o humor ácido e muitas vezes cruel. Toda vez que era sugerido algo como Compre o amor da plateia ou quando sugeria que eu e mais um ator/atriz fossemos artistas em busca de empresários (cada um deveria se vender para nós), surgiam muitas situações de humor pesadas. Essas práticas para mim eram imprescindíveis para conhecer os limites de cada ator, os tipos de humor e como aquilo poderia ser aproveitado em cena. Marcelo por exemplo tem um humor mais ácido, esgarça a piada até as últimas possibilidades. Na verdade, analisando hoje, sinto que uma qualidade de todos nós, era a capacidade de brincar com tudo. Alguém fazia uma piada e ela rendia as vezes por vários ensaios, com desdobramentos antes impensáveis. Acredito que isso nos possibilitou abrir caminho para descobrir o humor que queríamos colocar na peça.

Além disso, tínhamos outros ensaios focados nas práticas de John Mowat de teatro físico e visual para trabalharmos foco, decupagem da cena e composição de personagens. Esses ensaios iniciais foram para passar pelo processo de instrumentalização com os atores e descobrir qual era a energia do grupo formado com os corpos dos palhaços.

Com o cronograma mais reduzido, dedicamos também alguns ensaios para estudo de texto e a melhor adequação da dramaturgia para a nossa criação. Conversávamos também em outros momentos fora dos ensaios, muitas vezes separadamente com cada ator e, reconheço que teoria e prática se atravessam e uma deveria influenciar a outra sem a necessidade de nenhuma sobreposição. É importante lembrar que muitas das ações e piadas presentes no espetáculo, surgiam desses momentos de conversa fora da sala de ensaio ou em tempos de pura descontração. Trabalhávamos juntos mas acredito que também firmamos um grupo de amizade forte o que nos permitia ultrapassar o tempo da sala de ensaio e ter encontros na vida. Foi a partir destas conversas também que conseguimos entender qual a dramaturgia que estávamos tentando criar.

Logo no primeiro ensaio que Adriana assistiu, ela falou sobre a necessidade de estabelecermos qual era a nossa dramaturgia, para além da dramaturgia do Newton Moreno, de que maneira nós gostaríamos de contar aquela história. Buscando exemplos como a Companhia Chapitô, Ta na Rua de Amir Haddad ou por exemplo a dramaturgia estabelecida em algumas montagens na Direção Teatral Como A Tempestade de Livia Ataíde ou Vendem-se Shakes para Reis de Daniel Cintra. Também foi questionado em qual tempo se passava a história: nos tempos do Brasil colonial como era dado na história de Newton, nos tempos atuais, nos tempos medievais.

As cenas ainda pareciam truncadas e a falta de definição desta dramaturgia e seu tempo soava como a grande virada de chave para o processo. Neste dia também contei a Adriana sobre a

possibilidade de uma atuação mais performática com Mariah. Ela discordou, achou que não cabia no que estávamos criando e eu concordei. Seguimos por um caminho que não caberia uma figura performativa no espetáculo. Conversei com Mariah sobre os novos rumos tomados no processo e ela entendeu que aquela proposta não encaixava mais na criação.

Tudo havia mudado. Aquele primeiro ensaio com a Adriana foi um divisor de águas e, embora eu ainda demorasse a entender na cena todos os pontos colocados, eu sabia que o processo havia se desdobrado e chegávamos mais perto de compreender os mecanismos de começo desta encenação. Aliás, uma característica marcante do processo é que muita coisa mudou até entendermos e visualizarmos a peça. Um processo de muitos recomeços tanto por conta das entradas e saídas de atores como pelas mudanças na dramaturgia da cena. Refletindo hoje, acredito que foi um grande aprendizado enquanto diretora lidar com tantas mudanças e tudo acabou se tornando bem orgânico e afinando para a criação final.

Assim que tivemos o retorno de Adriana sobre o primeiro ensaio, entrei em contato com a Grasi. Havíamos combinado de começar os trabalhos quando eu tivesse levantado os corpos dos palhaços. Seguiu numa busca pela banda tão desejada desde a escrita do projeto. Começamos a deixar um ensaio por semana, apenas para música e Grasi foi criando melodias, experimentamos alguns instrumentos improvisados. A ideia era trabalhar na precariedade do que tínhamos e, portanto, num primeiro momento sem banda, os atores tocariam panelas, garfos, garrafas pet e tudo mais reciclado que produzisse sonoridades interessantes para nós.

Os primeiros ensaios foram desastrosos. Apenas Tamara tinha alguma noção de música e se tornou uma tarefa difícil cantar, tocar, decorar músicas e texto em pouco tempo. Por mais esforço que houvesse de todos, tínhamos pouco tempo e eu segui numa busca longa e ainda mais obstinada por achar músicos.

Numa conversa com o professor José Henrique sobre iluminação e com Uirá sobre cenário, percebi também que ganharia muito mais definindo um espaço de cena fechado. Foi então que surgiu a ideia desses palhaços chegarem numa arena quadrada, cada um com sua base na qual pudesse voltar e mudar de figurino.

Qual era a nossa dramaturgia?

Era a pergunta que não saía da minha cabeça dia e noite. Optei por uma estratégia que no momento me pareceu mais sensata: por conta do tempo, decidi levantar as cenas da peça e depois pensar nesta questão. Mal tinha notado que tudo que eu criasse precisava dialogar com a maneira de chegar com esta história. Seguimos levantando cenas mas tudo ainda parecia deslocado e desajustado no espaço. A doença de Tamara começou a se agravar com uma pneumonia e suas faltas eram mais constantes.

Num fim de semana, marquei um encontro com ela decidida a dizer que não seria mais possível que ela continuasse, sentia que sua saúde estava pedindo para ela parar. Chegando na casa de sua avó, ela me disse que aquela doença era sua fome que precisava ser vencida e, que sair do processo seria o mesmo que deixar ela vencer. Ela se sentia bem, confiante e pronta para voltar aos ensaios. Fui convencida e saí dali leve, pensando que a partir dali tudo seguiria um fluxo livre. Engano meu; em duas semanas, Tamara me envia com muita tristeza uma mensagem dizendo que não poderia mais estar conosco no processo. Seu médico havia lhe pedido para parar tudo na vida; o tratamento não fazia mais efeito. Aquilo me desestabilizou. Justamente quando eu achava que tudo estava seguindo tranquilamente, fomos puxados para novos recomeços. Eu havia acabado de voltar de uma gira no centro de Umbanda que frequento há mais de um ano em que uma entidade havia me pedido para canalizar a minha ansiedade, que eu realizasse ações físicas toda vez que me batesse uma crise de ansiedade e não ficar retida na mente. Naquele dia, eu limpei minha casa inteira chorando, lavei banheiro com música nas alturas tentando pensar no que fazer. Aquela altura do processo, eu já não via mais o processo sem a Tamara.

Duda e Tamara semanas antes haviam decorado e apresentando o primeiro monólogo de Jacinta. Duda me trouxe uma Jacinta mais ingênua, cheia de força e sonho. Tamara já me apresentou uma Jacinta mais velha, tendo passado por tudo, com uma referência forte a Estamira. Conversamos sobre a possibilidade de termos duas Jacintas em fases diferentes da vida, elas se encontrariam na cena da Velha Palhaça quase como um espelho. Coma a saída de Tamara, toda a concepção precisava ser repensada. Conversei com os outros atores sobre a saída dela e, apesar da tristeza e apego, nos empenhamos para achar outra pessoa que pudesse substituí-la.

Poucas semanas depois, Duda anuncia que está grávida. Sabíamos que era uma surpresa para todos, especialmente para ela e o quão difícil estaria sendo lidar com esta novidade que mudaria a vida dela completamente. Nenhum de nós sabia o que dizer a não ser que a amamos e que a apoiariamos no que decidisse fazer. Disse a ela que tomasse o tempo necessário para entender o que faria dali por diante. Tentei me colocar no seu lugar e emaneí as melhores energias para que tudo fosse resolvido no que fosse melhor para ela.

Ao mesmo tempo, eu pensava que ela talvez não quisesse mais estar no processo. Se isto acontecesse, eu entenderia, são muitas coisas a lidar. Comecei a me questionar sobre o que fazer neste caso, se ela sáísse talvez eu tivesse que entrar em cena e eu não queria naquele momento estar em cena. Depois de um fim de semana, ela decidiu seguir com a gravidez e o processo. Para mim foi um dos momentos mais emocionantes de Jacinta. Poder acompanhar a trajetória dessa personagem feito de forma linda e incrível pela Duda, acompanhar esse início de gravidez e ao mesmo tempo ter a pessoa mais nova do mundo em cena pela primeira vez. Nosso feijãozinho ia brilhar na estreia!

Num segundo ensaio com a presença de Adriana, apresentamos no espaço pensado algumas cenas já levantadas e marcadas. Ela trouxe mais uma vez a questão da dramaturgia, disse que era um trabalho de escrita mesmo. As figuras eram interessantes mas ainda pareciam perdidas no espaço. Era preciso definir lugares como a cama da rainha, o lugar de apresentação de Jacinta. Ela me questionou sobre uma quarta pessoa, me perguntou se eu entraria em cena e, apesar de adorar o texto e ter muita vontade, naquele momento eu precisava estar de fora, dirigindo. Foi então que falando sobre tudo que pensamos ser a nossa fome, que não era de comida (nem poderia, nós não vivemos esta fome), falamos sobre o que pulsava, nos fazia montar aquele espetáculo: a nossa fome de arte, a nossa necessidade de fazer teatro, de como Jacinta em busca de aplauso passa pela fome, por abusos. Eis que Schneider propõe de ser um ator homem e não uma mulher no lugar de Tamara. Desta forma, as questões do machismo e abusos sofridos pela personagem-título estariam bem mais evidentes. Seriam três figuras masculinas dando vida a todos os personagens, inclusive os femininos, para contar a trajetória de Jacinta. Eu achei a ideia muito pertinente e interessante com tudo que estávamos criando juntos.

Além disso, a sugestão de apenas contar o que aconteceu em Portugal e começar as cenas no naufrágio e chegada ao Brasil nos adiantava muito em relação a tempo e relação com o espectador. Portanto, decidimos cortar as cenas de Portugal, inserir os fatos na dramaturgia das memórias de Jacinta e partir direto para o naufrágio.

A esta altura, Uirá e eu tentávamos entender como era este cenário e figurino. Eu tinha certeza que o cenário agora era bem menor. Uirá se fixou no burro sem rabo e em luzes de festão mas logo entendeu que a estética se aproximava muito mais de um lugar minimalista dos objetos do que de um cenário imenso. Foram várias conversas até ele chegar com as ideias das malas. As trocas de personagens foicavam mais claras para o público com os adereços de cada um (chapéu do Judeu, salto do Pederasta e Maria Pura, boina do Diretor, etc...). No começo, confesso que me parecia clichê porém com tantos adereços, as malas eram mais viáveis e dialogavam com a linguagem da rua, de chegar e apresentar algo; além de ser um cenário de fácil locomoção.

Começamos a brincar com os tamanhos desproporcionais dos objetos de cena. Seguimos na ideia do mínimo por trazer um elemento cômico e de fácil movimento. A ideia da mala com as luzes vinha desde o começo do projeto: antes imaginávamos um espelho com essas luzes de camarim e depois ele surgiu com a ideia de colocar na mala junto com um pequenino tablado. Fixamos as apresentações de Jacinta em sua base com o seu tablado e sua luz. Os figurinos seguiam em tons terrosos e desbotados, rasgado e acabados e a maquiagem com o aspecto de sujeira e manchado.

Paralelamente a busca de um novo ator, eu seguia procurando os músicos que eram essenciais. Sabia que a música traria uma nova atmosfera. Busquei no *Facebook* entre os amigos, algum ator que eu achasse que poderia construir conosco. Lembro de passar a página e voltar para ver o perfil

de Yves Baeta. Pensei: “Ele é um artista que eu admiro, ótimo ator e cantor. Pode inclusive nos ajudar com a musicalidade.” Não hesitei em o chamar para integrar o elenco de Jacinta. Ele topou na hora e me deu suas condições de horário por conta dos trabalhos (viajaria uma semana bem próximo a estreia). Ainda assim eu quis arriscar e acredito que foi uma decisão bem assertiva tê-lo conosco. Na mesma semana, eu fiz um *post* no *Facebook* pedindo indicações de músicos percurssionistas. Dentre os vários contatos sem sucesso que fiz com músicos (a maioria com agendas complicadas e precisando ganhar dinheiro), Yves mencionou um de seus amigos, Gabriel Barreto e reforçou a ele o meu convite.

No dia 08/11, segunda semana de ensaio de Yves, eu conheci o Gabriel e falei um pouco mais do projeto. Ele comprou de cara a ideia e trocamos ideias sobre sua participação e os horários de ensaio. Neste dia, lembrei de um ator que havia trabalhado numa peça no início deste ano de 2017. Cleyton Diirr era um sanfoneiro autodidata e se animou em entrar no projeto. Uma coisa em comum entre eles e a equipe era que estavam ansiosos por atuar/participar de projetos fora de seus grupos. Destaco aqui o desejo e vontade de construir algo juntos destas pessoas, ensaiando em condições completamente desfavoráveis de calor, sem dinheiro, na rua. Todos foram incansáveis no processo.

A NOSSA DRAMATURGIA

Naquele momento já havíamos decidido a nossa dramaturgia. Eu havia escrito algumas palavras para dar sentido a dramaturgia. Recriei a seguinte sinopse:

Jacinta é uma atriz num cenário de desmonte e calote cultural. Em meio a um delírio, três figuras surgem como memórias e consciências da atriz construindo sua trajetória em busca aplauso e reconhecimento.

Partimos da ideia de que toda a história dela era um delírio da fome, o que justificava todas as situações absurdas passadas. Além disso, abria brecha para criarmos e ressignificarmos objetos e figurinos.

A entrada de Yves foi de extrema importância para a criação das cenas. Faltando um mês ainda tínhamos muita coisa para “amarrar” e firmar na peça e ele foi peça chave e, como todos, incansável nos ensaios. Yves de forma muito natural foi entrando na energia e clima do grupo e só veio para somar. Marcelo, Duda e Daniel firmaram uma parceria que me emociona, sempre muito presentes apesar de todo cansaço. Grasi, Cleyton e Gabriel, músicos incríveis e de uma sensibilidade sem tamanho.

Quando digo que muitas coisas acontecem na piada, lembro de uma situação em que eu marcava a cena do auto religioso e dava a indicação de ser como teatro de igreja e de escola. Yves começou a rir do nada e eu perguntei qual a graça. Ele hesitou em dizer mas me confessou que

imaginava Maria Pura cantando Ave Maria. A piada entrou na peça e ele cantou para sempre nesta cena.

A entrada do acordeon e dos instrumentos de percussão se apropriaram e contaram uma dramaturgia que a palavra não era capaz de chegar. Criou-se uma atmosfera e firmou-se a linha musical de Jacinta, marcando os momentos de delírio, as entradas de personagem e as músicas do espetáculo.

Nos últimos encontros com Adriana, ela comentou o quanto o espetáculo tinha crescido e que havíamos achado a dramaturgia; o espaço estava mais delimitado e organizado. Porém, eu precisava entrar com a marcação de cena. Nos deu dicas preciosas para o trabalho na rua, posicionamentos, marcação, voz para que eu pudesse limpar a cena e deixar os atores menos soltos. Ela acentuou uma necessidade de trabalho corporal para a rua. Na última semana de ensaios, segui marcando as cenas e pedi ao Victor Leal, parceiro de grupo do Daniel, para que pudesse fazer um trabalho energético de expansão e dilatação desses corpos. O resultado foi ótimo, Daniel com mais facilidade pela pesquisa em palhaçaria e Marcelo já havia demonstrado intimidade em fazer tipos. Aproveitamos o trabalho de ator musical do Yves e brincamos muito com a energia desenho animado de Jacinta que a Duda trouxe desde o começo.

Ele propôs um trabalho energético com práticas de espreguiçamento e panela de pressão bem próximas ao que relatei mais acima neste memorial. Quando percebeu que os atores estavam preenchidos de estado, ele colocou uma meia calça na cabeça deles, tampando o rosto e pediu que fizessem apenas as ações e gestos das cenas, depois inseriu o texto, para logo tirar a meia calça. Ele pedia que expandissem quatro vezes mais seus movimentos, tudo era bem maior. Foi um trabalho essencial, os atores ficaram gigantes e engoliram a sala. Era importante que eles engolissem a rua para que a rua não os abafasse.

Hoje percebo que o trabalho de voz precisava ser mais massificado porque muitas vezes os instrumentos se sobrepunham as vozes dos atores e não se escutava nada. Trabalhamos voz com a Tamara e depois com o Yves no pouco tempo de cronograma que tínhamos e para uma próxima apresentação, quero investir mais em cada um, na capacidade e projeção de voz.

Em relação a preparação corporal, a estudante de Dança Thábata foi muito ausente e se justificou muito durante todo o processo. Nas poucas vezes que aparecia nos ensaios, estava sempre no celular, com poucos *feedbacks* sobre o trabalho corporal dos meninos. Acredito que ela tenha se enrolado com outros compromissos e conseguiu ir apenas a quatro ou cinco ensaios durante o processo. Eu enviei uma mensagem no último mês perguntando sobre a vontade de estar na peça e ela comentou as faltas mas que gostaria muito de permanecer. Ainda assim, tivemos pouco contato.

Acredito que cada processo tem seu tempo e é importante ter escuta para ele. Analisando depois do processo dentro da universidade ter findado, eu poderia ter administrado melhor o meu

tempo, ter feito escolhas e aproveitado mais o tempo para encontrar de forma mais ágil a dramaturgia do espetáculo. Ter tido mais autoridade para lidar com os imprevistos, faltas e atrasos que demoraram firmar os horários combinados. Apesar disso, eu entendia que as pessoas não estavam sendo pagas e tudo se fazia na parceria e amor.

É muito gratificante me formar, encerrar o ciclo da universidade com uma peça que eu acredito, com uma equipe maravilhosa e cheia de vontade de fazer teatro. Eu agradeço imensamente a todos desta equipe pela energia depositada, a disponibilidade e garra durante os quatro meses de criação. A criação em coletivo é potente e muita mãos se fizeram presentes nesta construção com afeto e energia para abraçar este processo. E agora fica a sensação de terminar um dos ciclos mais importantes da minha vida, sabendo que Jacinta é o começo de muita coisa.

Destaco aqui também, a grande parceria com a minha orientadora Adriana Schneider, que a cada ensaio nos trazia novos horizontes, direcionamentos e questionamentos fundamentais para que o espetáculo se realizasse. Uma das melhores sensações era ter o apoio dela e saber que podia chamá-la mesmo que fosse apenas para desabafar. Muita gratidão!

Agradeço aos meus pais e irmão por serem fonte inesgotável de amor e apoio durante esses seis anos de universidade. Nenhuma conquista minha foi possível sem vocês.

Agradeço ao Tempo por me mostrar o poder da paciência, dos recomeços e obstáculos necessários ao aprendizado. Ao dizer que abraço o erro, me sentia como as águas de um rio que seguem seu fluxo contornando as pedras.

Encerro este memorial, agradecendo aos invisíveis, a espiritualidade, a todos os orixás e entidades que permitiram que este trabalho pudesse ser realizado. Sei o quanto fui auxiliada neste processo e sou muito grata por ser abraçada, protegida e impulsionada por todos. Axé!

NOME COMPLETO DA ALUNA: Ana Paula Gomes da Silva

DRE: 112033921

ORIENTADORA: Adriana Schneider Alcure