

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -
UFRJ

Memorial - Projeto Experimental de Encenação

“Estamos Aqui”

2017.2

Ian Calvet Marynower

DRE:111232344

ORIENTAÇÃO: Prof. Dr^a. Jacyan Castilho

INTRODUÇÃO

Brigam Espanha e Holanda

Pelos direitos do mar

O mar é das gaivotas

Que nele sabem voar

Brigam Espanha e Holanda

Pelos direitos do mar

Brigam Espanha e Holanda

Por que não sabem que o mar

Por que não sabem que o mar

Por que não sabem que o mar

É de quem sabe amar

(Milton Nascimento)

No início eram dúvidas e desejos. Na segunda quinzena de Julho de 2017 começamos a dar os primeiros passos no Processo de Criação Colaborativa: Refugiados, Detritos Humanos(título provisório que se transformaria no decorrer dos meses). Meu desejo era abordar a questão dos refugiados na contemporaneidade buscando identificar as causas do problema; tratava-se de compreender o porquê da questão existir, o porquê dela estar acontecendo de forma tão catastrófica.

O que tínhamos de pressupostos – e isso foi produzido ao longo do primeiro semestre de 2017 dentro da disciplina “Projeto de Encenação” e da pesquisa de iniciação científica da qual eu faço parte – era uma forte relação entre o corpo e o lixo, o corpo como um resíduo descartado.

(Foto 1)



Como podemos observar na imagem acima (um barco sem leme e sem rumo, um amontoado de corpos), existe certa analogia da própria estética da foto com um lixão composto por restos. São deflagrados, portanto, corpos humanos que são lixos; corpos obsoletos; um barco de pessoas refugiadas que também poderia ser um barco de lixo. A miséria é o próprio descarte, joga-se fora para não atrapalhar a ordem do Estado capitalista em constante progresso.

Tendo em vista este pressuposto estético, iniciamos o processo de ensaios com reuniões que visavam aproximar o elenco do tema. Meu desejo era reunir seis pessoas e o mês inteiro de Julho foi dedicado para juntar, encorajar e fomentar impulsos nos participantes – que foram chegando a conta-gotas. No primeiro ensaio apareceram Elisa Ottoni e a Giovanna Infante; ambas já haviam trabalhado comigo na disciplina Direção VI. A Júlia Ribeiro chegou no segundo ensaio, totalmente disposta a entrar de cabeça no projeto. Em reuniões subsequentes, algumas pessoas apareciam e iam embora; de todo esse vai e vem, os atores que decidiram ficar, além das três meninas, foram o Vinícius César e o Fernando Porto.

Nesse mês de alta instabilidade, as conversas passaram a ser repetitivas, sempre tínhamos a necessidade de seduzir um novo alguém para apostar neste projeto. A música “Um Cafuné na Cabeça, Malandro, eu Quero até de Macaco” de Milton Nascimento (colocada no prólogo deste trabalho) soava em nossas mentes como o barulho repetitivo do mar, sempre começávamos os “primeiros” ensaios (que foram uns seis) com essa música e a foto acima (foto 1). “*Brigam Espanha e Holanda pelos direitos do mar...*” (NASCIMENTO, Milton) Por que brigar pelas linhas invisíveis do mapa político? O mar não tem linhas, ele é das “*gaivotas que cruzam de norte a sul sem taxas alfandegárias, sem fronteiras*” (NASCIMENTO, Milton) - texto colocado posteriormente no texto da peça.

Nos primeiros dias de agosto, definimos que a peça teria cinco integrantes, que não iríamos mais ficar buscando outros atores e que finalmente, começaríamos o processo. Uma das propostas iniciais, que fiz questão de enfatizar para todo o elenco desde o primeiro dia, era sobre o modo radicalmente coletivo no qual eu queria levar aquele processo ao longo dos meses. Finalmente iniciariamos as “Derivas”, finalmente sairíamos da aridez teórica e colocaríamos nossos corpos no espaço, na rua.

Importante enfatizar que o processo começou com cinco atores porém dois, o Fernando Porto e o Vinícius César, não conseguiram se manter no projeto por conta de

outros compromissos profissionais. As saídas de ambos ocorreram no final do mês de agosto.

AS DERIVAS

“*Deriva*”, conceito criado por Guy Debord e presente no livro “Apologia da Deriva – escritos situacionistas sobre a cidade” (JACQUES, Paola Berenstein - org.), é a ação de andar sem rumo pelo espaço urbano. Para mim, o objetivo era colocar nossos corpos em “risco” e assim, propiciar produções dramáticas que a própria ação de andar na rua iria nos fornecer. “Risco”, considero eu, é desafiar a si mesmo, ir além do limite, seguir aquilo que se deseja; é como uma brincadeira de se aproximar do abismo para ter o regozijo da adrenalina pulsando nas veias. Minha constatação é que a experiência na rua fomentava essa adrenalina: não era boa nem ruim, produtiva ou improdutiva, simplesmente, o estar na rua era a própria desmedida, o incomensurável, a eletricidade do choque na coluna vertebral que ativava a escuta e o olhar. Era um choque que provocava discursos, aprisionamentos, confusões, choros e revoltas, mas também, um choque que ativava o amor, a alegria, a liberdade.

As Derivas tinham um ritual: 1. Eu falava: “Hora da Deriva!” 2. Os atores colocavam os sapatos e o celular com despertador no bolso (com o tempo de 50min a 1h30) 3. Andar pelo espaço da sala de ensaio 4. Sair para a rua, um por um, individualmente, até ficar somente uma pessoa andando pela sala e este único ser se dar conta que já está na hora de sair. O retorno da deriva também era ritualizado da seguinte forma: os atores que iam voltando da rua sentavam em cadeiras, de frente para a parede, em silêncio completo; na medida em que todos chegavam, estava autorizado o improviso na cena. Estas cenas eram feitas ora individualmente, ora de forma coletiva.

Caso 1 da Deriva: “Sou preto, andando com um tijolo em Ipanema”.

Fernando saiu na Deriva em Ipanema. Após voltar com um tijolo debaixo da camisa e fazer sua cena, tivemos uma roda de conversa na qual o ator afirma o quão desafiador foi a sua trajetória de carregar aquele tijolo. Um negro com um tijolo de baixo do braço é um vândalo aos olhos da lei, uma ameaça para as vidraças impecáveis das vitrines de marca da Rua Visconde de Pirajá, um meliante suspeito pela perversa Polícia Militar do Rio de Janeiro. Fernando, negro e com um tijolo embaixo da camisa,

era um refugiado dentro de sua própria cidade, de sua própria pátria. Percebemos que a foto de introdução do projeto (foto1) é também um instrumento midiático para mitificar o próprio refugiado, para gerar um estereótipo para que melhor possa ser absorvido pelo senso comum e manipulado pelo Estado.

Com Fernando, vimos que o conceito de refugiado é mais amplo, está diluído pelos becos e vielas, está na porta de nossas casas quando um “outro”, um “outsider”, pede uns trocados na calçada.

Caso 2 da Deriva: Elisa se funde ao próprio mar e se perde

Era inverno, sábado de sol nas areias da praia do Leme. Nosso ensaio seria todo ele naquele espaço aberto, todos os atores de sunga e biquíni propensos a entrar a qualquer momento no mar. Era dia de lazer, mas estávamos trabalhando e demoramos um pouco para encontrar ali uma potência de trabalho – similar a de uma sala de ensaio. Os atores começaram a Deriva: Giovanna caminhava pelos contornos sem fim das areias de Copacabana, ela parecia ter pressa de chegar a tempo na outra ponta da praia. Júlia e Fernando foram para as pedras. Vinícius ficou preso no centro da cidade e não compareceu.

Elisa ficou entre a areia e o mar, naquele limite em que a terra toca na água e a água toca na terra. Elisa poderia andar para qualquer lado, correr, pular, e etc. Mas ela preferiu ficar presa entre mar e terra, quase que parada, com o corpo balançando ora mais lento, ora mais rápido; quando parecia que ela ia mergulhar no mar e furar uma onda, ela voltava para terra; quando parecia que ela iria para o calçadão da praia, ela voltava para o mar. Elisa, a meu ver, evidenciou uma fronteira, o intransponível da linha. Se o mar diluía os contornos, a terra reiterava-os. Sobre isso, Elisa escreve no dia seguinte:

29 de Agosto de 2017

“Meu corpo finalmente tocou a terra. Solo firme. Pegada marcada. Pela primeira vez fora do mar, chego na terra, mas a água ainda lambe os meus dedos. Minha alma é toda água salgada, minha boca continua sede. Lábios roxos de frio. Lábios roxos de fome. Lábios roxos de seca em plena imensidão azul”

Creio que este estado, entre mar e terra, aparece na primeira cena da peça, na qual as atrizes estão em desequilíbrio com o corpo dentro de uma cena chamada internamente pela equipe de “Deriva”.

Caso 3 da Deriva : eu resolvo sair.

Será que eu, como diretor, tenho que ficar dentro da sala com as chaves na mão esperando o elenco retornar de uma Deriva? Será que vou passar todo o processo sem experimentar esse lugar de risco que é tão fundamental no trabalho? Não! Decido entrar junto com os atores neste jogo. Tranco a sala e vou para a rua. Nos meus primeiros passos dentro do Deriva eu acho um galho de uns 2 metros no chão e, a partir disso, crio uma regra para mim naquele momento: eu só vou poder largar aquele galho no final do Deriva. Naquele momento começa uma saga, o esboço de uma dramaturgia. Eu escrevo posteriormente sobre a experiência:

12 de agosto de 2017

“O Rio Sul parece um navio cheio de luzes e cães. Visto daqui, parece a Europa – imponente- e eu - impotente - com o meu belo galho de estimação: verde comprido e que se arrasta pelo chão com os seus variados galinhos.

Converso com um vendedor de balas, jovem negro de sandálias velhas – as luzes do shopping refletiam sobre a sua pele negra e o seu sorriso branco. Comprei jujubas coloridas por 1 real, ofereci uma para o menino, ele não quis. O jovem tem 5 irmãos e uma mãe velha que não pode mais trabalhar; ele mora no Estácio. O menino parecia espantado com a minha simpatia, eu também estava espantado com a simpatia dele. Durante 10 minutos, ninguém comprou as suas balas.

O shopping parecia um navio cheio de luzes e cães. Milhares de Guardas, de olhos atentos e sem sorriso. Fiquei com medo, pois ninguém foi com a cara do meu pobre galho de estimação.

Assim que entrei no Shopping uma guarda imediatamente veio até mim, olhou dura no meu rosto, pegou no meu galho de estimação sem que eu lhe desse permissão – deixaria ela que eu pegasse no seu cassetete sem permissão? Acho que não, acho que eu poderia ir preso. Eu era suspeito naquele momento, não sei de que... Uma senhora sentada no restaurante me olhava tentando decodificar eu e o meu galho. Perguntei

para a guarda se ele nunca pegou uma flor do jardim e decidiu levar para casa, falei que eu havia pegado esse galho no jardim e resolvi passear com ele até chegar em casa. Ela riu, virou o rosto, ajeitou um sofá do shopping que estava levemente torto e foi embora.

Outro menino me ofereceu uma bala na saída do shopping. Olhei no olho dele e disse: Não, muito obrigado. Sorri. Ele, ao invés de virar a cara, abriu um sorriso de orelha a orelha e disse: muito obrigado, boa noite!

Vi comida crua exposta sobre a esteira rolante de uma mesa de restaurante onde as pessoas comiam. Custava 89 reais. Estou com dor nas costas, acho que abri muito a minha guarda. Chorei e prendi o choro.”

A PRODUÇÃO DE CENA

A lógica deveria ser similar a um funil: na extremidade superior, mais aberto e em contato com uma área maior, estão as práticas da Deriva. Estas práticas deveriam ser encaminhadas para o interior do funil, ou seja, uma área menor, mais focada, da qual surgiriam os elementos para a cena. Os improvisos após as Derivas eram fundamentais, pois dali se produziria as sínteses de cada ensaio: qual era a principal questão que havia surgido? Que elemento novo apareceu? O que pode ser salvo? O que deve ser jogado fora?

O tijolo, que o Fernando pegou em um dos primeiros ensaios em Ipanema, virou a pequena casa da Elisa – uma cena da qual ela convidava a todos para conhecer sua humilde residência sem sair de cima daquele micro espaço que era o tijolo. Na peça, isso ajudou a compor a cena da Antropóloga (o tijolo se tornou um foco recortado da luz que passava a ideia da precariedade dos assentamentos para os refugiados nas margens dos países).

Em uma Deriva, Giovanna pegou uma lata de tinta na rua e trabalhou com os modos de barulho dentro da cena – do barulho menor até o mais insuportável. Em outro dia, Giovana trouxe de casa um saco cheio de barquinhos de papel – dos quais ela havia passado o dia inteiro fazendo. Os inúmeros barquinhos de papéis junto com o barulho da lata trouxeram a ideia de uma cena suja, de excesso de coisas desnecessárias; isso ressaltou a ideia inicial do corpo descartado que se funde aos materiais.

Os barquinhos de papéis também trouxeram para algumas cenas uma atmosfera infantil. Pensamos na criança não no lugar unicamente da pureza, mas sim, na

perversidade ao deslocá-la de um espaço puro e protegido, típico do infantil, para a crueza do meio do mar e da fome. Neste período, uma referência importante pra nós foi o dramaturgo Fernando Arrabal que, justamente, misturava a pureza do infantil com a violência e a perversidade adulta. Penso que, no resultado final do espetáculo, a cena da lanterna – com as atrizes narrando de uma forma aparentemente pueril as lembranças de uma terra que havia sido devastada pelas bombas- surgiu a partir destas referências e experimentações do universo infantil.

A disputa entre os materiais que eram catados durante as prática da Deriva era algo recorrente que aparecia nos improvisos. Em cena, alguns objetos tinham grande importância e se tornavam motivo de cobiça entre os atores que estavam improvisando. A partir deste pensamento, criamos um jogo chamado “Império”, dividido em três etapas:

1 – Em duplas, cada um construía o seu reino, um país como uma lógica interna própria: onde é a capital? Onde se localiza o oceano? Quais são as riquezas de cada país? Qual é a história, a cultura? Cada item era traduzido com um elemento cênico: a capital de um país seria uma cadeira, os portos eram fios de barbante que traçavam os contornos do litoral, os mesmos fios de barbante faziam parte de um programa chamado “programa de expansão das fronteiras móveis” que se tratava de ir esticando cada vez mais o barbante. Enfim, a questão era criar uma tradução cênica da lógica interna de um país.

2- Após a lógica de cada país estar muito bem compreendida entre os membros integrantes, começava a “guerra”, ou seja, como ampliar seus territórios? Como estabelecer acordos que favoreça o seu país? Como conseguir tirar proveito do outro, agindo dentro de uma lógica de troca de interesses e, caso não haja acordo, uma possível guerra?

O Jogo do império fez surgir uma cena dentro da dramaturgia - que depois foi descartada para a apresentação da peça - da qual, dois atores disputavam uma enorme saia de um terceiro, em um diálogo do qual atribuíam ao “objeto saia” como se fosse o território de dois países – com montanhas, oceanos, rios, tribos indígenas, portos e etc.

A questão está em compreender que o refugiado também é fruto do desgaste da disputa entre dois Impérios, ele é escombros deste atrito e, em muitos casos, é moeda de troca – para que o país possa expandir, criar o novo, é preciso descartar aquilo que atrapalha o seu avanço, inclusive os corpos humanos.

A BUSCA PARA ENCAMINHAR OS IMPROVISOS

O resultado das produções de cenas era uma lista de possibilidades que eu havia anotado no meu caderninho de ensaios, era preciso produzir uma coesão para de fato começar com a montagem da peça. Como produzir um início, um meio e um fim? Estávamos na segunda semana de outubro e a necessidade de produção textual era imediata. De fato, percebo um pequeno “gap”- aquilo que torna o processo pouco orgânico em sua execução – entre o “*brainstorming*”¹ de cenas, poemas e possibilidades dentro da lógica coletiva e a labuta de concretizar a peça, gerar coesão, pinçar um fio condutor.

Apesar de toda a proposta inicial de “radical coletivização nos modos de produção do espetáculo”, eu não poderia pedir para o elenco uma escrita coletiva do texto dramático, pois isso exigiria uma extrema afinidade artística entre todos e, acima de tudo, um tempo que nós não tínhamos. A urgência me fez começar a escrever o texto sozinho, evidentemente, embevecido de todo o material produzido, mas colocando elementos externos que, em minha opinião, davam dinâmica e coerência para o espetáculo.

Inicialmente, listei todos os personagens, as figuras ou os estereótipos que surgiram ao longo dos improvisos: as crianças perversas, o homem que disse que era santo, a identidade não identificada, os engravatados que organizam impérios, o suicida, os chorões do funeral, a mineira que nunca viu o mar, etc. A partir desta listagem, comecei a escrever as cenas e os diálogos, sempre buscando a sala de ensaio para fazer determinados testes, ver o que funcionava ou não, produzir de forma mais focada. A cena da “Aventureira”, por exemplo, foi uma cena expressamente solicitada a partir da escritura do texto. No processo de escrita percebi que era necessário apresentar uma faceta possível do refugiado: o seu desejo de explodir com o “Estado” que lhe oprime na busca de tomar, de forma violenta, o poder. Esta cena foi uma necessidade a partir da escrita do texto, pois foge, ainda mais, de uma apresentação vitimista do refugiado e leva o público a questionar a respeito dos modos de atuação daquelas figuras. Até o presente momento os refugiados se aproximavam de um lugar de passividade, a cena da “aventureira” foi necessária para criar contrastes dentro da peça.

¹ Em português significa “tempestade cerebral”, ou seja, um tempo para a profusão de todas as ideias possíveis sem que haja um senso crítico para delimitá-las. No caso específico de um processo de ensaio, é o tempo de improvisar as cenas sem que haja a necessidade de definir uma partitura ou um texto para elas.

Pensando neste processo percebo que equívocos cometidos por mim atrapalharam a textual. Antes de qualquer coisa, penso que deveria ter chamado para compor a equipe outro dramaturgo, que escreveria em parceria comigo; penso que a figura de uma pessoa que vem de fora, que não tem compromisso com o pensamento de direção, seria fundamental ao processo. Além disso, a escrita a quatro mãos resulta em uma discussão maior sobre aquilo que está sendo posto no papel, fomenta um movimento dialético, a produção de consensos e dissensos e, conseqüentemente, uma dramaturgia mais madura.

Minha surpresa, que quebrou a ilusão da intensão inicial no projeto, é que a dramaturgia não surgiria de um modo orgânico no coletivo. Percebi que a necessidade de escrever sozinho o texto era vital para a peça; isso era um anúncio que, de forma gradativa, teria que abrir mão da coletivização nos modos de construção do espetáculo para me tornar um encenador mais centralizador, mais diretivo dos rumos a serem tomados.

Percebi tarde que tinha pouco tempo, que o trânsito entre a sala de ensaio e o “escritório” da escrita dramaturgica deveria ter sido feito por mais tempo e visando uma precisão maior: o que precisaria na cena para potencializar esta parte “x” específica da dramaturgia? Quais dispositivos de direção eu deveria ter criado para complexificar melhor a discussão “y” no texto?

Em suma, penso que perdi muito tempo encantado com a amplitude e a potência das Derivas e das práticas iniciais e, por isso, precisei correr muito no final. A pressa rompeu com certo fluxo coletivo que poderia ter sido mantido durante todo o tempo, a pressa gerou uma reviravolta no meu papel de diretor que transformou, vertiginosamente, os modos de produção deste projeto.

A MONTAGEM DA PEÇA

Na segunda quinzena de outubro foi decidido coletivamente o título: “*Estamos aqui*”. O texto tinha inicialmente 28 páginas que eram divididas em oito momentos diferentes – momentos estes que não estavam interligados entre si, presos por uma relação de causa e consequência. O ordenamento dos momentos, dentro da peça, era indiferente na construção lógica da narrativa do todo.

Era Novembro, tínhamos um mês para colocar tudo de pé. O pouco tempo era evidente, começamos a ensaiar todos os dias em um misto de adrenalina coletiva e

desespero generalizado. A minha conclusão era: nos enrolamos! A correria de marcar as cenas gerou o primeiro “passadão” do espetáculo², sem figurino e cenário, no dia 15 de Outubro. O aparente bom resultado de ter levantado a peça inteira em apenas duas semanas me impedia de ver, para além disso, o quão fragilizada estava a cena no geral. A pressa pelo resultado mecanizou os modos de produção do espetáculo e, particularmente, me impediu de gerar um senso crítico daquilo que estava sendo colocado em cena.

Neste momento, o papel da orientação – no meu caso, da professora Jacyan Castilho – foi fundamental para provocar os necessários distanciamentos da cena, para que eu não me afogasse dentro da própria peça. Em uma conversa franca, dura e vital para o bom resultado do processo, chegamos ao consenso de que era fundamental cortar, pelo menos 25 minutos de espetáculo. Realmente, a surpreendente facilidade que tive em cortar trechos da peça, sozinho diante do computador, me mostrou o quão repetitivo estava àquela dramaturgia, excessivamente explicativa.

As recomendações feitas pela minha orientadora fizeram cair o véu que me impedia de enxergar coisas óbvias e me fizeram questionar a respeito da maturidade que um diretor de teatro deve ter em estar sempre desconstruindo as suas certezas, sempre se colocar em dúvida, em alerta. Por que eu não vi questões aparentemente tão claras? Excesso de paixão pelas ideias colocadas? Paixão por um texto que eu mesmo produzi? Suspeito que sim, mas não sei de fato. A peça, que antes tinha 90 minutos, passou a ter 60 minutos, e parecia que havíamos encontrado – embora tarde - uma real tônica do espetáculo. Se antes sentíamos desespero e exaustão, de ter que dar conta de muita coisa, agora estávamos aliviados e eu pude identificar com mais precisão quais eram as reais atmosferas daquele espetáculo.

Na semana anterior à estreia, tive que dar uma ajuda na parte de cenário e figurino. Por conta de questões financeiras, os cenógrafos tiveram que dar prioridade a outro trabalho justamente no momento em que eles deveriam ter focado na produção do projeto. Essa fatalidade me levou a adquirir muitas funções em pouco tempo, não consegui delegar tarefas para outras pessoas e acabei resolvendo tudo sozinho. No fim, o espetáculo estreou sem que nada do planejado ficasse prejudicado.

² “Passadão” é o nome popular que se dá ao fato de passar a peça corrida em um ensaio, sem interrupção, do início ao fim.

FOTOS DA PEÇA – SALA VIANINHA DEZEMBRO DE 2017





IMPRESSÕES DA BANCA

No dia 5 de dezembro de 2017, foi realizada a banca de avaliação do espetáculo, composta pela Prof. orientadora Jacyan Castilho, o professor Ivan Capeller do Curso de Comunicação da Escola de Comunicação e o professor Daniel Marques do Curso de Direção Teatral. Entre os comentários abordados por ambos os professores, destacam-se:

Para o professor Ivan, a montagem lembrou uma estética *Beckettiana*. O espaço cênico parecia uma espécie de porão. Pare ele, a peça tem a potência de circular por vários espaços, inclusive a rua. Uma questão que o professor levantou é se os ‘generalismos’ como o “não lugar”, os personagens que não se identificam e todas as críticas que se apresentam de formas amplas, não enfraquecem a força política do espetáculo. Particularmente, me questionei muito a respeito desta questão após a banca: para melhor posicionar-me politicamente, é necessário tornar nomináveis os agentes que participam e o lugar de onde se está falando?

O professor Daniel levantou um questionamento sobre o fato curioso de surgir inúmeras dramaturgias coletivas dentro e fora da Academia. Será que os textos de outros dramaturgos não estão dando conta? Será que eu poderia refletir a questão dos refugiados, com mais precisão e potência, a partir de uma obra de Shakespeare, por exemplo? O professor percebeu ao longo da peça uma relação entre coro e corifeu - ora

uma atriz tomava a frente da cena, ora outra; Daniel sugere que as atrizes do coro poderiam ter se tornado mais suscetíveis à ação do corifeu. Surgiu também a ideia de trabalhar o confinamento dentro do espetáculo e se a peça passasse dentro de um buraco? E se o público adquirisse uma visão superior, como que vigiasse de cima, aquilo que está se passando?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considero a peça “*Estamos Aqui*” um importante passo dentro de um processo particular de descobertas enquanto diretor e pesquisador teatral. O tema dos refugiados não foi uma escolha aleatória, mas sim, uma constatação de que ele estava permeando os meus pensamentos e as minhas pesquisas desde o princípio da faculdade.

Para o futuro, desenvolverei o tema e a peça dentro do Programa de Mestrado Artes da Cena, na UFRJ, pelos próximos dois anos – alastrando o tema para outros campos artísticos e desenvolvendo cada vez mais uma escrita acadêmica e dramaturgica sobre esta questão.

FICHA TÉCNICA “ESTAMOS AQUI”

Direção: Ian Calvet

Orientação: Jacyan Castilho

Assistencia de direção: Mariana Machado

Criação Dramaturgica: Giovanna Infante, Elisa Ottoni, Júlia Ribeiro, Ian Calvet, Mariana Machado, Mariana Nomelini, Paula Santa Rosa.

Iluminação: Louise Cyrillo e Sofia Vargas

Preparação Corporal: Mariana Nomelini

Orientação de preparação corporal: Ligia Tourinho

Direção de arte: Paula Santa Rosa