



**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Escola de Comunicação
Curso de Direção Teatral**

Memorial: Projeto de Experimentação Teatral

**Nome: Suellen Pereira de Souza
Orientação: Jacyan Castilho
DRE: 112123027**

Sumário

Elogio ao fracasso	3
A Patente.....	6
Ficha técnica	8
Datas, Horários e Locais	8
Azul!	9
Ficha técnica	12
Datas, Horários e Locais	12
A Metamorfose	14
Primeira tentativa	14
Segunda tentativa	14
Ficha técnica	17
Datas, Horários e Locais	18
Conclusão.....	19
Bibliografia.....	20

Elogio ao fracasso

Ninguém quer fracassar, principalmente na sociedade em que vivemos. Em algumas profissões o fracasso pode determinar vida ou morte, como no caso de um erro no projeto de um viaduto ou a anestesia durante uma cirurgia. Para um artista, também o fracasso tem sua relevância. No atual momento político do País, há pessoas que consideram os artistas como uma classe de menor valor para a sociedade e entendem que a diferença entre um “bom” espetáculo e um outro “ruim” não terá nefastas consequências, como pontes caindo ou cirurgias malsucedidas. Mal sabem que a função de um diretor é questionar, educar e fazer as pessoas se mexerem em comum interesse. Para isso, cada diretor em formação precisa, antes de se auto intitular artista, saber elogiar o próprio fracasso.

O fracasso é visto como algo de quem não é capaz e, devido a isso, os aprendizes de qualquer ofício se esmeram pelo melhor. Não conseguem ver a beleza em errar e aprender com este erro. Infelizmente, além da falha política atual, isso está tornando estas pessoas competitivas e egocêntricas, incapazes de enxergar que tudo faz parte apenas de um percurso.

Etimologicamente, fracasso significa a falta de capacidade de atingir um patamar mínimo de desempenho ou qualidade, necessários para chegar a determinado ponto¹. O fator fracasso pode ser determinado por diversos pontos de vista. Uma pessoa que só observa seu desempenho a partir do resultado final pode vir a considerar-se malsucedida desde que o assunto central ou uma determinada necessidade básica não seja satisfatória. Por outro lado, pode haver o fracasso do processo, ainda que a ação final seja completada, os meios para obtê-la tenham sido de maneira displicente e incompleta. Em suma, sucesso e fracasso são fatores subjetivos e como tais, não determinam nada se não forem analisados com a finalidade devida.

Samuel Beckett, tem uma importante frase *“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail Better”*² (*Tente sempre. Falhe sempre. Não*

¹ <https://pt.wikipedia.org/wiki/Fracasso>

² BECKETT, Samuel. *Westward Ho*. 1983 by Grove Press Inc., p. 114.

importa. Tente outra vez. Fracasse novamente. Fracasse melhor). Beckett aponta que o fracasso é uma condição inescapável de um processo artístico: “*Ser um artista é fracassar, como nenhum outro se atreve falhar. O fracasso é seu mundo e renegá-lo é deserção*”³. Para o irlandês, recusar o fracasso na práxis artística equivale a praticar outra coisa, que ele considera incompatível com a arte. Neste aspecto, o fracasso incute perspectivas de superação e deveria ser observado como atitude ética e estética.

Interpretando Beckett, ao contrário do sucesso, o fracasso não é discutido ou estudado dentro das universidades, talvez por ser contra os dogmas exigidos por estas instituições. Em termos gerais, associamos fracasso ao não atingimento de expectativas ou objetivos não alcançados. Numa sociedade cujo sistema se consolida em padrões de sucesso a qualquer preço, a falha é vista como falta de qualificação ou de forma negativa, como se não tivesse havido zelo para a obtenção do desejado. Durante diversas criações artísticas vemos a necessidade de declarar e evidenciar as ações bem-sucedidas, enquanto as fracassadas são ocultadas e dissimuladas.

Em tempos onde o sucesso é extremamente valorizado, cabe-nos questionar: como fazer para que o fracasso não nos leve à desistência ou ao ressentimento? Como fazer para que o fracasso não se torne um fantasma que nos assombre, mas que sirva como mecanismo de busca e de conhecimento? E como fazer para que lembremos que o fracasso é um estágio comum em qualquer processo artístico?

Alguns artistas conseguem assimilar bem seus fracassos e os utilizam como impulsor criativo e inventivo. Utilizam-se deste fator para desenvolver estruturas de atuação que se alimentam diretamente da perspectiva do erro. As propostas de seus trabalhos artísticos vivem com a eminência real do risco. Em confronto com a perspectiva de sucesso, as poéticas de seus trabalhos são retiradas do fracasso.

O fracasso, resumido a uma configuração aberta à alteridade, possibilita aprendizado e alerta aos conduzintes por maior atenção a possíveis falhas que

³ BAILES, S. J. Performance theatre and the poetics of failure. New York: Routledge, 2001, p. 25.

possam redundar em um fracasso posterior. Portanto, permita-se ao fracasso, seja ele no processo ou na execução, pois tudo é percurso do aprendizado e, como tal precisa ser vivenciado como parte fundamental da jornada.

A Patente

(Primeira mostra pública de direção teatral)

Durante o tempo da minha formação acadêmica pude ter meus momentos de êxito e fracasso. Em minha primeira direção, no final de 2014, apresentei “A Patente” (1918), de Luigi Pirandello.

“A Patente” é uma adaptação de um conto homônimo escrito pelo próprio



Pirandello, alguns anos antes. A peça gira em torno de dois personagens centrais: o Juiz D’Andrea, um honrado homem da lei que foi incumbido de julgar o processo movido pelo segundo personagem, Rosário Chiàrchiaro,

contra o filho do prefeito e o assessor Fazio, por difamação. Entretanto, todos na cidade afirmam que Chiàrchiaro é mesmo azarento e dificilmente ganhará a causa. O juiz tenta o tempo todo que o caso seja extinto, pois não há como ganhá-lo. Chiàrchiaro, por outro lado, quer realmente perder na justiça, pois só assim terá um atestado de “pé frio” e planeja usar a má fama como profissão e conseqüentemente, conseguirá sustentar sua família.

“A Patente” é uma peça que fala da questão da máscara social, muito explorada na obra pirandelliana. No texto, é possível observar a crítica de que o homem não tem escolha, a não ser vestir-se da máscara social que lhe é imposta, e assumir para si as mentiras como verdades e, só então, tirar proveito delas. A denúncia de Pirandello acusa que uma vez que o homem aceita conscientemente a máscara, mostrando-se diferente da realidade do senso comum, mentindo para todos e principalmente para si, comete um grave engano, pois ao assumir a máscara, é possível achar que encontrou a felicidade, quando na verdade está equivocando-se, agravando assim os males sociais.

Na sociedade em que vivemos é possível notar que somos criados e moldados para seguir regras e padrões pré-definidos como corretos. Então, desde muito cedo, somos adestrados a sermos os melhores naquilo que fazemos e no que viermos a fazer. Por isso pais dedicados pagam as melhores escolas, e requerem que sejamos dedicados e abnegados nos estudos, tendo a intenção de ver, um dia, aquele ser sendo, para o padrão da sociedade, “bem-sucedidos”. Todavia, tudo isso é profundamente questionável e nem sempre o sucesso está relacionado a uma pessoa que trabalha em um escritório e anda

com seu carro zero quilômetros. Sob esse aspecto, “*A Patente*” pode ser vista como um alerta para a sociedade com relação às imposições jogadas sobre nossas costas como arreios, desde o momento que nascemos. Pois assim como a peça crítica, minimizando a



importância do sucesso em uma profissão ou carreira, o mesmo círculo familiar que nos faz essas imposições, ela finda por ser o começo do próprio fim, já que todas essas regras e padrões põem de lado aquilo que deveria ser o mais importante: a manutenção dos laços familiares e sociais. Com base no que foi explicado acima, era de se esperar que o espectador gostasse, pois a peça trabalhava um humor muito atípico, meio às avessas, beirando à farsa. Isso faria com que ao mesmo tempo em que haja o riso, o espectador reflita sobre diversos problemas sociais expostos na peça, o que é justamente a função do teatro, entreter e informar.

Mesmo tendo um saldo positivo na sala de ensaio e na execução da cena apresentada, não obtive o êxito de transmitir ao espectador exatamente o que a peça estava abordando. Este “fracasso” se deu, ao meu ver, pelo fato de não conseguir evidenciar as questões contemporâneas na obra. Para mim, perceber isto ao final foi importantíssimo, pois me levantou questões como:



“Para que serve um diretor teatral, senão para se comunicar e/ou transmitir algo ao seu observador?” “De que adianta uma obra com excelente forma, com elementos estéticos deslumbrantes, mas que não dialoga com o indivíduo contemporâneo?”

Neste ponto, gostaria de ressaltar que passei a encarar o espectador de uma encenação teatral como mais do que apenas um espectador, que fica olhando de longe. Pretendi, a partir daí, que o espectador de meus espetáculos se tornasse um elemento dentro da encenação e passei a considerá-lo não mais um mero espectador, mas um observador ativo. Assim como dizia Bertolt Brecht:

O espectador do teatro dramático diz: - Sim, eu também já senti isso. - Eu sou assim. - O sofrimento deste homem comove-me pois é irremediável. É uma coisa natural. - Será sempre assim. - Isto é que é arte! Tudo ali é evidente. - Choro com os que choram e rio com os que riem. O espectador do teatro épico diz: - Isso é que eu nunca pensaria. - Não é assim que se deve fazer. - Que coisa extraordinária, quase inacreditável. - Isto tem que acabar. - O sofrimento deste homem comove-me porque seria remediável. - Isto é que é arte! Nada ali é evidente. - Rio de quem chora e choro com os que riem.⁴

Ficha técnica

Nome do espetáculo: *A Patente* de Luigi Pirandello.

Direção: Suellen Casticini.

Elenco: Danilo Avilez & Gabriel José

Orientação: José Henrique & Marcellus Ferreira.

Monitoria: Aldebaran Oliveira.

Fotos: Madame Fatah

Datas, Horários e Locais

08/12 e 09/12 de 2014 às 18h. - Escola de Comunicação da UFRJ, sala 120

Av. Pasteur, 250 - Urca, Rio de Janeiro - RJ, 22290-240

Campus: Praia Vermelha

⁴ BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. pp. 66 e 67

Azul!

(Exemplo a ser seguido)

Com todas estas questões da montagem anterior em mente, optei por montar algo mais orgânico, experimental. “Azul!”, de Jacob El-mokdisi foi a minha



opção de segunda apresentação pública na universidade, e sem sombra de dúvidas foi meu maior êxito, porém tive problemas pontuais de cronograma e produção, que poderiam afetar diretamente no meu produto final. Para muitos, esse

aspecto poderia não ser considerado “fracasso”, pois o importante é a parte visível de uma obra, porém devemos considerar êxito uma obra que gerou prejuízo? – Não estou levantando aqui questões financeiras, mas operacionais – E este pensamento se intensificou na primeira tentativa de executar meu espetáculo de formatura – “A Metamorfose” (2016).

“Azul!” é uma peça teatral em dois atos que reflete sobre as mazelas modernas da sociedade, os preconceitos que sofremos e impingimos aos outros no cotidiano. A estória se passa em um mundo fictício, onde as pessoas são azuis. Por princípio, a estória demonstra como o mundo seria se todos fôssemos iguais, levando o espectador a entender – erradamente – que somos todos iguais. A retificação vem na fala final da personagem Detetive Bleu: “De certo modo, somos todos diferentes. Não é errado ser diferente. Errado é achar que somos superiores a quem é diferente de nós”.

O primeiro ato de “Azul!” é uma cômica explanação dada por dois personagens: Gaia – o Espírito da Terra – e o Homem. A função do primeiro ato é fazer com que o espectador se sinta “azul” e reflita que somos todos iguais. Para isto, as personagens revisitam, com muito humor, a história da humanidade,



desde a descoberta do fogo até a chegada do homem à Lua, passando pela Santa Inquisição, a invenção do telescópio, as grandes navegações, a colonização das Américas, a invenção do avião e as guerras mundiais.

O segundo ato é cheio de suspense e mistério: na primeira cena encontramos o Policial Marinho observando um cadáver no chão, sem cor – lembrando que nesse momento “todos somos azuis”. A partir daí, a peça se torna um suspense policial,



em que o detetive Bleu e o policial Marinho tentam descobrir a identidade do morto e a causa de sua morte. A investigação continua e cada um dos investigadores comenta o que obtiveram até então sobre o cadáver sem cor. Eles discutem assuntos que saíram no jornal, entre eles os discursos de um deputado, pastor Tiner. Ainda descobrimos que o Detetive Bleu tem uma filha que está com uma grave e misteriosa doença.

Nesse momento, o cenário muda e então, surge uma figura emblemática: o Deputado Tiner. Ele aparece em sua igreja pregando; seu discurso é recheado de preconceitos e distorções dissimuladas da *Bíblia Azul*. Ao descobrir que o cadáver era membro da igreja do deputado, Bleu vai até ele saber mais sobre o morto e descobre que a falta de cor é um dos “milagres” daquela igreja.



Com a administradora da igreja, Bleu descobre que o nome do morto era Índigo, e que ele tinha uma noiva chamada Safira. Convocada à delegacia, é interrogada pelos investigadores, que descobrem que estava no local onde o Índigo morreu e está com o celular do morto. Nessa altura, sabemos que a filha de Bleu piorou e que o Comandante está tentando a autorização do tratamento dela. Os investigadores avançam no caso e começam a associar a morte do Índigo com outros crimes que andam ocorrendo e ficam a um passo de desvendar o mistério. Nesse momento, Bleu recebe o telefonema do

Comandante dizendo que conseguiu a autorização do exame de sua filha, mas como “troca de favor”, Bleu terá que encerrar o caso e considerar como suicídio. Safira é presa pelos investigadores e em seguida há um embate entre Bleu e



Tiner, onde todos os crimes e desfechos são amarrados de maneira surpreendente. Bleu e Marinho conversam sobre o caso. Por fim, Bleu, sem saber o que fazer, assiste ao vídeo feito por Índigo antes de morrer.

Como proposta de encenação para “Azul!”, o primeiro ato serviria para conduzir o observador para dentro do enredo. Era mister que ao fim do primeiro ato o observador se tornasse, também ele, “azul”.

Outro ponto a se considerar foi que nesta direção, decidi que o cadáver da história seria o próprio observador. Creio que este tenha sido o objetivo mais lúcido alcançado na execução da obra.

A concepção cênica surgiu com a parceria direta de minha direção com a aluna de Dança da UFRJ (Caroline Ozório). Ter o olhar de um aluno que entende e questiona a arte por outro modo de operação se fez fantástico, pois a concretude dos meus pensamentos se uniam à construção física e espacial do olhar da dança dela. Essa parceria possibilitou a formação de uma linguagem que serviu de base para o trabalho do ator em cena, o ator como conhecedor do seu corpo, que constrói imagens e signos.

O espaço cênico foi pensado para possibilitar liberdade a este ator e principalmente auxiliar o espectador na construção e desconstrução de



imagens. O espectador conseguiu facilmente identificar os ambientes propostos em cena, por pequenos elementos e signos, transitando por delegacias, igrejas, entre outros.

“Azul!” teve êxito em diversos aspectos. Primeiramente destaco a recepção imediata do espectador. Foram inúmeros os relatos das pessoas que vieram após as apresentações nos parabenizar e relatar da identificação com a encenação. Na sua maioria eram pessoas LGBT’s que se enxergaram, de certa forma, representadas dentro do espetáculo. Eugênio Barba, em “*A arte secreta do ator*”⁵ diz que o espetáculo teatral tem que possuir uma balança invisível entre identificação e estranhamento e de certa maneira é isso que “Azul!” trazia.

E toda experiência foi contemplada para além das paredes da universidade, com uma temporada no Teatro Arthur Azevedo. Isso deu a toda a equipe a sensação de objetivo cumprido, pois de certa maneira foi a constatação de um trabalho que dialogava e operava mudança em quem assistia.

Ficha técnica

Espectáculo: Azul! de Jacob El-mokdisi

Elenco: Bruna Guimarães, Danilo Avilez, Heiner Miranda, Igor Benhuy, Thamiris Moreira.

Direção: Suellen Casticini

Orientação: Alessandra Vannucci

Cenografia: Assis

Orientação de cenografia: Gilson Motta

Figurino: Bidi Bujnowski

Orientação de figurino: Samuel Abrantes

Preparação corporal: Caroline Ozório

Orientação de preparação corporal: Lúcia Tourinho e Maria Inês Galvão

Datas, Horários e Locais

09/07/2015 e 10/07/2015 (20h) - SALA VIANNINHA | ECO - UFRJ

⁵ BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicolas. “Dramaturgia”. In: A Arte Secreta do Ator. Dicionário de Antropologia Teatral. Campinas-SP: HUCITEC, 1995. p. 66

Av. Pasteur, 250 - Urca, Rio de Janeiro - RJ, 22290-240

Campus: Praia Vermelha

11/07/2015 (20h) - FORUM DE CIÊNCIA E CULTURA

Av. Rui Barbosa - nº762 | Flamengo (Antiga - Casa do Estudante Universitário).

05, 12, 19 e 26 de Novembro de 2015 (20h) – TEATRO ARTHUR AZEVEDO

R. Vítor Alves, 454 - Campo Grande, Rio de Janeiro - RJ, 23080-180

<http://www.cultura.rj.gov.br/evento/azul-no-teatro-arthur-azevedo>

A Metamorfose

(Fracasse novamente. Fracasse melhor...)

Primeira tentativa

A fim de concluir minha caminhada acadêmica, tive duas experiências com a escolha de “A Metamorfose” (1912), texto de Franz Kafka e adaptação de Jacob El-mokdisi e Suellen Casticini. Na primeira delas, desastrosa, eu possuía um material humano experiente e de qualidade inquestionável, porém novamente cometi o erro de não priorizar meu cronograma e o que não aconteceu em “Azul!”, fatalmente aconteceu nesta ocasião. O fracasso total e a necessidade de revisar completamente meu projeto, me levaram a não conseguir ter um produto satisfatório e ter que cancelar a apresentação.



Um ano após a desistência da apresentação de “A metamorfose” (2016), novamente estava na tentativa de apresentar o espetáculo de formatura. Minha primeira questão foi se deveria ou não trocar de peça. Porém as palavras de Beckett, já citadas aqui neste trabalho ecoavam na minha cabeça; além do mais, para que serve a universidade senão para termos a liberdade de fracassar com o suporte da instituição? Novamente, investi na obra kafkiana. Dessa vez, me preocupei em focar naquilo que até então não havia tido êxito, como: possuir local fixo de ensaio, ter uma produção e equipe técnica que cumprisse a contento cada um a sua parte deste trabalho. Entrementes, o material humano ainda era muito cru (no caso dos atores), precisaria de um maior tempo de trabalho para considerar a apresentação satisfatória.

Segunda tentativa

Com a decisão de permanecer com o mesmo texto da tentativa anterior decidi traçar meu objetivo principal. Optei por construir um espetáculo que operasse o questionamento e reflexão do *modus operandi* das relações humanas. A fim de alcançar tal objetivo, a linguagem escolhida foi a do teatro

épico. A montagem tinha como objetivo principal criar um espetáculo a partir da



experimentação do corpo no espaço e da propagação da palavra, causando novas movimentações internas que resultariam em outras externas, possibilitando novos signos para esse corpo, através de três eixos: o narrador, o corpo e o discurso.

Narrador: No espetáculo foram enfatizados alguns dos conceitos apontados por Walter Benjamin no livro “Magia e Técnica, Arte e Política”⁶, sobre o olhar do narrador. A presença de um narrador em um espetáculo é um ingrediente interessante. O presente trabalho teve por objetivo a experimentação de três narradores em cena. Este aspecto era de suma relevância para o contexto do Objetivo Geral pois estava diretamente entrelaçado com o tópico “Discurso”. Através desta junção, buscou-se o levantamento das questões e reflexões de nosso tempo.

Corpo: Dando continuidade à investigação iniciada em Direção VI – Espetáculo “Azul!” – buscou-se nesta montagem a figura do ator como aquele que usa seu corpo como linguagem, que comunica e que expressa. Que “bicho” é esse? Que corpo é esse? Estas foram algumas indagações para o corpo dos atores, que ao longo do processo foram gerando metamorfoses físicas. A pretensão não era criar um inseto (o conto original de Kafka remete à transformação de um homem em uma barata), mas descobrir o inseto que existia em cada corpo dos atores.



Discurso: O incrível de ler um livro é a possibilidade do leitor de preencher as lacunas. A partir deste princípio, era sumário elaborar um espetáculo que permitisse que o espectador pudesse criar o maior número de

⁶ BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

imagens em sua mente. Assim, juntamente com os atores, buscamos fazer um espetáculo em que cada pessoa que assistisse tivesse sua própria visão da estória e daquele mundo a ser criado, a partir de suas próprias experiências e vivências. Para isso, foram utilizados os elementos presentes no Teatro Épico como forma de invocar a reflexão.

Durante todo o período de ambas tentativas, estudando e pensando sobre a obra, fui amadurecendo a ideia da necessidade de encená-la e, principalmente,



amadurecendo a mim. Apesar de escrita no início do século XX, os temas levantados na obra continuavam atuais. Como por exemplo, a crise existencial, a desesperança do ser, o pessimismo, a ausência de respostas, a solidão, a impotência e a fuga. Todos esses

pontos levantados são inerentes aos dias atuais, muitas vezes desconsiderados. Quem nunca sentiu-se deprimido ou angustiado como alguma decisão a ser tomada? Quem nunca teve que mudar de opinião e ser metamorfoseado por sua escolha?

Ao defrontar questões contemporâneas, com o desejo de levar “*A Metamorfose*” aos palcos, percebi a dificuldade de chegar a um lugar desejado através do elemento dramático. Foi preciso uma linguagem que mais do que reconhecimento, gerasse no espectador reflexão. Nesse conceito, Brecht em seu livro “*Estudos sobre teatro*”, descreve o propósito do Teatro Épico.

Também muitos se voltaram contra o teatro épico, alegando que era demasiado moral. Mas apesar de tudo, no teatro épico apenas secundariamente surgiam questões morais. O verdadeiro propósito do teatro épico era, mais do que moralizar, analisar. Assim, primeiro, analisava-se a questão, e só depois vinha a “substância”, a moral da história.⁷

Na primeira tentativa de montar esta obra, percebi que havia ainda em mim uma romantização sobre o modo de fazer teatral. Pequei por focar no

⁷ BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, pp. 72 e 73.

conteúdo, desconsiderando a forma de transmissão. Perguntas simples, mas potentes foram desconsideradas por mim, por imaturidade.

O que eu queria trazer à tona com a construção deste espetáculo não era a catarse proposta pelas técnicas aristotélicas, mas a reflexão, o posicionamento pessoal em determinados conceitos.

Tomar a decisão de jamais, a partir da obra, tomar partidos morais, mas mostrar as coisas como são, foram achados benéficos para a construção. O que



propus foi colocar o espectador defrontado à determinada situação e deixei a cargo unicamente dele de se posicionar e analisar: *“É pelos olhos do ator que o espectador vê, pelos olhos de alguém que observa; deste modo se desenvolve no público uma*

*atitude de observação, expectante.”*⁸

Com a apresentação de “A Metamorfose” e seu subsequente sucesso, compreendi que havia alcançado o objetivo.

Ficha técnica

Espectáculo: A Metamorfose! de Franz Kafka

Direção: Suellen Casticini

Orientação: Jacyan Castilho

Adaptação: Jacob El-mokdisi e Suellen Casticini

Elenco: Igor Benhuy, Maria Gabi e Yago França

Cenografia: Anne Carestiato

Assistência de cenografia: Gabi Chagas

Orientação de cenografia: Ronald Teixeira

Figurino: Hera Telles

Assistência de figurino: Thainá Teixeira

Orientação de figurino: Samuel Abrantes

⁸ BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978, p. 78.

Direção de arte: Anne Carestiato

Iluminação: Suellen Casticini

Produção: Beatriz Costa

Preparação corporal: Emanuel Verçosa e Valéria Santos

Pesquisa musical: Jefferson Plácido

Trilha sonora: Jefferson Plácido e Thiago Barboza

Datas, Horários e Locais

De 10/11/2017 a 12/11/2017 (20h) - SALA VIANNINHA | ECO - UFRJ

Av. Pasteur, 250 - Urca, Rio de Janeiro - RJ, 22290-240 - Campus: Praia Vermelha

06/12/2017 (20h) – ARENA CARIOCA DICRÓ

R. Flora Lôbo, 184 - Penha Circular, Rio de Janeiro - RJ, 21210-500

<http://arenacariocadicro.org.br/events/a-metamorfose/?l=L2>

08/09/2018 (20h) – ARENA CARIOCA DICRÓ

R. Flora Lôbo, 184 - Penha Circular, Rio de Janeiro - RJ, 21210-500

<http://arenacariocadicro.org.br/events/metamorfose/?l=L2&ri=39>

Conclusão

No meio de uma infinidade de possibilidades para montar uma peça teatral, as escolhas que fiz dentro do curso de Direção Teatral me permitiram não simplesmente acertar ou errar, mas principalmente experimentar, vivenciar e fazer. Por isso, considero êxito até mesmo o que muitos julgariam fracasso, pois com eles eu fui capaz de aprender.

Analisando todo o percurso, percebi que para falar sobre meus anseios como um indivíduo inserido nesta sociedade, era preciso não apenas encenar uma história, mas criá-la desde o primeiro momento (escrevendo ou adaptando); fazendo-a fluir do pensamento para o palco. É curioso analisar o cenário teatral brasileiro atual e defrontar com o número cada vez mais crescentes de diretores que são seus próprios dramaturgos. Não desmerecendo a função do escritor na cadeia construtiva de uma obra teatral, percebo que há uma carência dos diretores de hoje por contar com suas próprias palavras e não pela escrita do outro. Em vista disso, ingressei no NÚCLEO SESI DRAMATURGIA 2017 e concluí o curso com duas dramaturgias que findaram por serem adquiridas pelo SESI em 2018: “*Trilhos*” e “*Vespa-joia*”.

Pode parecer irrelevante citar esta complementação de minha formação neste trabalho, porém vi que ao entender como se constrói uma dramaturgia, fui capaz de entender melhor o olhar do diretor sobre a cena. Grosso modo, vem o questionamento: Como um aluno de direção teatral pode querer desconstruir uma dramaturgia se não entende como ela se constrói. É como um pedreiro que quer construir uma casa iniciando pelo telhado e não pela fundação.

Como resultado das observações anteriores, percebo que não há de fato êxito ou fracasso em sua totalidade. O que há é a tentativa de sempre fazer o melhor, e estes momentos, sendo eles bons ou ruins, são de suma importância para que nós, fazedores da arte teatral, consigamos melhorar cada dia mais em nossos ofícios.

Bibliografia

BAILES, S. J. Performance theatre and the poetics of failure. New York: Routledge, 2001.

BARBA, Eugenio. A Arte Secreta do Ator: dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Hucitec, 1995.

BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política:

_____. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Ensaio sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. Coletados por Segfried Unseld, trad. Fiana P. Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. Teatro Dialético. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: EDUSP, 1998.

DORT, Bernard. O teatro e sua realidade. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MARX, Karl e **FRIEDRICH**, Engels. Manifesto do Partido Comunista. São Paulo: Edições Progresso, 1987.

ROSENFELD, Anatol. O Teatro Épico. São Paulo: Perspectiva, 2000.

. Prismas do Teatro. São Paulo: Edusp, 1993.

. Teatro Moderno. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.

PISCATOR, Erwin. Teatro Político. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.