

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE DIREÇÃO TEATRAL

RELATÓRIO DA MONTAGEM DA PEÇA *O ELOGIO DA RAZÃO*
de José Henrique Calazans



UFRJ

Direção: José Henrique Calazans de Souza

DRE 113033461

Disciplina: Projeto Experimental em Teatro - 2022.2

Prof. Orientador: Gabriel Morais

Banca avaliadora:

Prof. Gabriel Morais

Prof. Gabriela Lírio

Prof. Leonardo de Jesus

INTRODUÇÃO

A peça *O elogio da razão* mostra um Homem jogando xadrez com a Morte, enquanto suas relações familiares, suas relações consigo mesmo, com o mundo exterior e até com o fim da existência (seja a existência própria, individual, seja a existência do Universo como um todo) vão sendo questionadas.

Apesar de ser a peça de formatura de uma faculdade de Direção Teatral, este projeto nasceu da vontade de me aprimorar como dramaturgo. Minha primeira experiência de ver um texto escrito por mim ganhar os palcos foi com o esquete *Amor sob máscaras*, dirigido por Daniel Ferrão e apresentado durante o I Festival Experimenta (2015), da Cia Raízes do Mundo. Depois iniciei uma parceria com Isadora Giesta, trabalhando na dramaturgia de duas peças dirigidas por ela: *Rádio Tutuguri* (2021), um audiodrama que nasceu a partir de uma criação colaborativa com a equipe da peça e *Rádio Pirata* (2022), uma peça online escrita em conjunto com Luiz Buarque e com a própria Isadora Giesta, e que mais tarde seria adaptada para o formato presencial a fim de participar do ECOmeço. Mas eu ainda sentia falta de ter o prazer (e a responsabilidade) de ver nos palcos uma peça inteiramente escrita inteiramente por mim.

Antes de escrever *O elogio da razão*, pensei em dirigir alguma das peças que tenho “engavetadas”: o musical *O voo de Ícaro* (adaptação de um romance de Byafra e Pinheiro Júnior, com músicas do próprio Byafra em parceria com Fred Vasconcelos) ou o drama *Diálogos no vazio*. Mas o musical tinha dois fatores complicadores: um número muito grande de personagens e também de músicas, o que demandaria um tempo de ensaio que provavelmente inviabilizaria sua montagem dentro dos moldes da disciplina de PET. Já *Diálogos no vazio* possuía um cenário complexo que eu não sabia se seria possível montar dentro dos nossos limites orçamentários, e ainda havia uma questão dramatúrgica que eu, como diretor, não sabia como resolver: uma das personagens era tetraplégica. Assim sendo, criar uma nova peça me pareceu a melhor alternativa.

Mas por que, dentre todas as possibilidades dramáticas que o teatro oferece, fui beber justamente na fonte do Teatro do Absurdo? Porque, ao estudar sobre ele nas aulas de Dramaturgia VI e Teoria do Drama V, me surgiu a vontade de investigar a atualidade

de seus pressupostos, de ver se ainda seria possível escrever (e montar) uma peça “absurda” nos dias de hoje.

Vale, então, fazer aqui uma breve contextualização em relação ao que se convencionou chamar Teatro do Absurdo, por mais que seus autores nunca tenham se identificado como um movimento organizado e uniforme.

A cantora careca, de Eugene Ionesco, foi escrita em 1949 e encenada em 1950. *Esperando Godot*, de Beckett, foi publicada pela primeira vez em 1952 e encenada em 1953. Fernando Arrabal escreveu *Piquenique no front* em 1952. É provável que o contexto do pós Segunda Guerra Mundial tenha influenciado o surgimento do Teatro do Absurdo. Resultando em algo entre 50 e 70 milhões de mortes, a guerra teve sua tétrica conclusão com o lançamento das bombas atômicas em Hiroshima e Nagasaki, sendo o único conflito da História em que foram utilizadas armas nucleares; — além de ter escancarado para o mundo os horrores do nazi-fascismo. Se lembrarmos do bordão “a guerra para acabar com todas as guerras”, utilizado idealisticamente por H.G.Wells (e adotado pela sociedade liberal de então) para se referir à Primeira Guerra Mundial, fica ainda mais patente o choque que o surgimento de um segundo conflito de tamanhas proporções num espaço de tempo tão curto deve ter causado à sociedade da época.

Camus explicita o sentimento da época da seguinte forma:

Um mundo que pode ser explicado pelo raciocínio, por mais falho que seja este, é um mundo familiar. Mas num universo repentinamente privado de ilusões e de luz o homem se sente um estranho. Seu exílio é irremediável, porque foi privado da lembrança de uma pátria perdida tanto quanto da esperança de uma terra de promissão futura. Esse divórcio entre o homem e sua vida, entre o ator e seu cenário, em verdade constitui o sentimento do Absurdo. (CAMUS apud ESSLIN, 2018, p. 19)

No entanto, enquanto, de acordo com Esslin, autores como Camus ou Satre expressam esse sentimento de absurdo “sob a forma de um raciocínio extremamente lúcido e logicamente construído” (ESSLIN, 2018, p. 20), o Teatro do Absurdo se caracterizaria por “um repúdio aberto dos recursos racionais e do pensamento discursivo” (IBIDEM, p. 20).

Ainda de acordo com Esslin, “O Teatro do Absurdo desistiu de falar *sobre* o absurdo da condição humana; ele apenas o apresenta tal como existe” (IBIDEM, p. 21), e esta seria uma peculiaridade que diferencia o Teatro do Absurdo de outros tipos de teatro.

Seria esta sensação de “fim das ilusões” experimentada no pós-Segunda Guerra Mundial comparável ao que sentimos diante da realidade atual? É possível crer num “princípio ordenador” da existência humana ou, tal como os dramaturgos daquela época, vivemos num “universo privado do que era seu centro e seu objetivo vital, um mundo privado de seu princípio geralmente aceito e que se tornou desconexo, sem objetivo – absurdo?” (IBIDEM, p. 403)

Em seu livro “A herança do absurdo”, Gil Vicente Tavares afirma que Absurdo foi uma forma que os dramaturgos encontraram para “traduzir um sentimento de atonia frente ao mundo.” (TAVARES, 2015, p. 228) Trata-se de um mundo que perdia sua razão e sentido na repetição de erros, no fracasso de ideologias e promessas, na estupidez e desesperança que contaminou diversas pessoas que procuravam soluções e perspectivas para a sociedade de seu tempo. Essa atonia pode ser, ao mesmo tempo, entendida como um sentimento de inércia (falta de “tônus”) e também como um sentimento de desarmonia (ou “fora do tom”) em relação ao mundo.

Se este foi o “espírito da época” que inspirou os dramaturgos do Teatro do Absurdo, como não sentir semelhante atonia diante da realidade que se apresenta para nós? É possível não considerar a condição humana como algo de absurdo diante de ameaças como o aquecimento global, a pandemia de Coronavírus e as guerras constantes? E o indivíduo, em que lugar ele se coloca frente a movimentos de manipulações de massa como as *fake news*? Como é possível que, em tempos de explosão das redes sociais, algumas pessoas se sintam cada vez mais isoladas? (Ou, como disse Mia Couto: “Nunca o nosso mundo teve ao seu dispor tanta comunicação. E nunca foi tão dramática a nossa solidão. Nunca houve tanta estrada. E nunca nos visitamos tão pouco.” (COUTO, 2011). Seria uma peça baseada em recursos racionais e no pensamento discursivo a melhor forma de traduzir tempos de movimentos anti-Ciência e de políticos que desafiam qualquer noção de sensatez?

Ainda segundo Tavares (2015), o Absurdo, dificilmente, será inútil algum dia, justamente porque ele surgiu para desvelar, na cena, problemas que, a perder de vista, são insolúveis e que, em que pese a mudança de governos, relacionamentos, regras sociais e condutas morais, continuarão em nosso íntimo, absurdamente, como uma herança que inevitavelmente aparecerá nos vestígios de alguns dramas contemporâneos.

Outra questão é que, tanto na peça que eu havia dirigido anteriormente (*Dois Perdidos numa noite Suja*) quanto em muitos dos exercícios cênicos realizados ao longo do curso, eu havia adotado uma estética e uma metodologia de direção

predominantemente realistas; — o trabalho com o Teatro do Absurdo me obrigaría a sair da minha “zona de conforto”, o que em alguns momentos pode ser uma boa oportunidade de aprendizado.

Além do que já foi acima exposto, havia vontade de experimentar como seria dirigir um texto de minha autoria, pois eu sentia que este seria um desafio novo para mim (afinal, nas disciplinas anteriores esta opção nos é vedada) que me faria crescer também como diretor.

Quanto à metodologia do projeto, eu tencionava iniciar os ensaios com uma contextualização em relação ao Teatro do Absurdo, depois partir para uma análise ativa do texto, dividindo-o em acontecimentos: Acontecimento Inicial (que define o “universo” em que se passa a peça, quando o “mundo” das personagens ainda está em repouso), Fundamental (onde se define a principal circunstância dada e surge o tema da peça), Central (clímax) e Final (desenlace), seguindo as orientações de Nair D’Agostini (2019) e Laédio José Martins (2011) em seus estudos sobre a análise ativa de Stanislavski. Após isto, pretendia subdividir estes acontecimentos em unidades menores e, através da busca pelo superobjetivo da obra e pelos objetivos de cada personagem, criar um subtexto em conjunto com o elenco que estimulasse o desenvolvimento de uma linha de ações físicas para cada personagem.

Algumas das referências que usei foram, primeiramente, o filme *O sétimo selo*, de Bergman, de onde retirei a ideia da partida de xadrez entre o Homem e a Morte, o expressionismo (especialmente o filme *O Gabinete do Dr. Caligari* como referência para o cenário), o surrealismo; e o figurino da personagem da Angelique no filme *All that jazz* como referência para a Morte (pois eu queria um figurino que fugisse do estereótipo do capuz preto e da foice). Eu queria, sobretudo, buscar alguma coisa de “torta”, de não-convencional para o cenário e figurino, de maneira que algo no cotidiano daquela família representada no palco parecesse “fora de lugar”.

Essa sensação de algo “estranho”, “fora do lugar” seria ressaltada pelas canções de Edu Planchêz, que, além de possuir harmonias incomuns, tinham forte influência surrealista, trazendo imagens oníricas e uma linguagem singular.

DESENVOLVIMENTO

Em uma conversa com meu orientador antes de começar a ensaiar, decidimos por fazer algumas mudanças na metodologia. Primeiramente, substituímos a divisão em

“acontecimentos” por uma divisão em “situações”, pois noções como “desenlace” não combinavam com a dramaturgia da peça, que possuía uma estrutura circular. Além disso, receávamos que a utilização do superobjetivo e dos objetivos stanislavskianos levasse a interpretação dos atores para um psicologismo que não cabia na peça, pois os personagens do Teatro do Absurdo geralmente não possuem um caráter imutável ou uma identidade individual clara. Além disto, foi sugerido que a busca por algo “torto”, “estranho” e “fora do lugar” não se restringisse ao cenário e ao figurino, mas abrangesse também o trabalho de interpretação do elenco.

Iniciei os ensaios com uma contextualização em relação ao Teatro do Absurdo e uma discussão sobre a relevância do Absurdo nos dias de hoje.

Em dado momento, precisei, por questões estruturais, substituir as canções de Edu Planchêz por poemas de minha própria autoria (alguns poemas que fiz especificamente para a peça e outros antigos que adaptei) acompanhados de músicas originais feitas pelo André Luiz, sendo que a melodia da canção da esposa foi feita pela Isa Giesta. Após diversas conversas com o André, chegou-se a conclusão que o ideal para a peça seria misturar instrumentos tocados ao vivo com instrumentos previamente gravados que seriam acionados por computador. Não posso deixar de elogiar o trabalho musical desenvolvido, pois ele conseguiu expressar o clima necessário a cada poema e dar mais vida à peça.

Ao longo do processo de ensaio, uma das principais técnicas que utilizei foi a aplicação de *Viewpoints*. Trabalhamos inicialmente com o desenvolvimento do gesto cotidiano e do gesto expressivo para elaborar partituras corporais (inclusive criando “biografias absurdas” para as personagens a fim de facilitar o surgimento destes gestos). Fizemos também experiências sensoriais e jogos com um tabuleiro e as peças de xadrez e depois pedimos que cada um do elenco escolhesse uma peça de xadrez que representasse seu personagem. Glécia (a Morte) escolheu a rainha; Ricardo (que fazia o Homem à época) escolheu o cavalo; e tanto a Isa (Esposa) quanto o Rodrygo (que fazia o Filho) escolheram peões. A partir daí trabalhamos o *Viewpoint* da Forma inspirado pelas respectivas peças. Mais, tarde, quando a Michelle substituiu o Ricardo, a peça que representava o Homem passou a ser o rei.

Houve certa ansiedade minha durante o processo inicial dos ensaios em “deixar tudo marcado” o quanto antes e acabei não percebendo que a peça estava ficando muito estática. Foi só após conversas com o elenco e também com meu orientador que percebi ser necessário deixar a peça mais “solta”.

Uma das soluções encontradas para dar mais dinâmica à peça foi pensar nos múltiplos níveis do jogo de xadrez: não apenas o jogo que ocorria “preso” ao tabuleiro, mas também a mesa como peça, o corpo como peça (não somente como forma, mas também como movimento). Inclusive abolimos o uso de cadeiras no cenário.

Trabalhamos também o *Viewpoint* da Topografia, com os personagens utilizando o chão como um grande tabuleiro e se dividindo entre momentos em que se movimentariam dentro das regras do xadrez e momentos em que quebrariam estas regras. Mas, no fim das contas, este trabalho com a topografia não teve tanta influência sobre o resultado final da peça (com exceção, talvez, da situação 8, “Tentando enganar a Morte”), tanto que a professora Gabriela Lírio comentou que a ideia do “corpo como peça de xadrez” não chegou até ela como espectadora. Acho que a Topografia funcionou melhor quando trabalhada em conjunto com a Arquitetura, para fazer da mesa uma peça de xadrez, que poderia assumir as mais inusitadas posições. Trabalhei também outros *Viewpoints*, como Andamento, Relação Espacial e Reação Cinestésica. Estes dois últimos foram especialmente importantes para estabelecer um jogo de xadrez entre Homem e Morte que não ficasse tão centralizado na mesa e fosse algo mais “dançado”, que se desenvolvesse pelo palco como um todo.

Como tentativa de dar mais vivacidade à interpretação do texto, utilizei técnicas como a criação de subtextos e o desenvolvimento de ações verbais. Inicialmente cada ator fazia sua parte em separado, depois achei que funcionaria melhor se o elenco trabalhasse em conjunto. Contudo, apesar de o ator que fazia o Homem ser aplicado nos exercícios, senti que eu não conseguia extrair dele a gama diversa de intenções que o texto pedia, e, além disto, o jogo de cena dele com o restante do elenco não estava funcionando. Cheguei então à conclusão de que seria necessário substituí-lo, o que foi uma decisão difícil, pois faltava menos de um mês para a estreia da peça.

Procurei diversos atores para o papel do Homem, mas, quando a Michelle demonstrou interesse, acabei optando por ela, pois já conhecia o seu trabalho. Ponderei que uma atriz fazendo um papel masculino poderia levantar questionamentos, mas achei que, dentro da estética da peça, esta era uma escolha cabível.

Quando o ator que fazia o Filho pediu afastamento por questões de saúde, cheguei a pensar em atuar eu mesmo neste papel, devido à impossibilidade de encontrar um substituto a tempo. Mas, após conversar com uma amiga que já havia passado pela situação de dirigir e atuar em uma peça ao mesmo tempo, decidi não acumular as duas funções e cortar o personagem do Filho. Tal corte foi realizado excluindo algumas cenas

da dramaturgia e passando algumas das falas do personagem do Filho para a Esposa. Acredito que estes cortes só foram possíveis devido a dois fatores mencionados anteriormente: a dramaturgia não-linear da peça e a falta de uma individualidade clara das personagens.

Quando estávamos na reta final dos ensaios e a preparadora corporal pôde observar alguns “passadões”, ela teve a ideia de trabalhar os corpos dos personagens como se estivessem em “decomposição” (provavelmente influenciada pela letra da música de abertura e finalização). Este trabalho foi feito através de movimentos seccionados das partes, que iam, aos poucos, se “fechando”.

Quanto à cenografia da peça, foram várias as ideias que surgiram até chegarmos à versão final.

Imaginamos, por exemplo, que poderia haver peças de xadrez feitas de material comestível, para que a Morte as devorasse ao longo da peça. Algumas dúvidas, no entanto, nos fizeram desistir desta ideia: em que momento exato a Morte comeria as peças? Seriam todas elas comestíveis ou só algumas? Como fazer para repor as peças que seriam comidas e dar reinício ao jogo?

Quando decidimos que a mesa/tabuleiro se movimentaria em diversos ângulos e que as peças teriam que ficar “grudadas”, surgiram questões sobre como colocar isto em prática. A ideia inicial era utilizar algum tipo de velcro na base das peças e na mesa. Mas chegamos à conclusão de que, além de produzir um barulho desagradável, o velcro não seria muito interessante visualmente. Partimos então para a tentativa de prender as peças com imãs a um painel magnético, e vários tipos de imãs foram testados até encontrarmos os imãs de neodímio, que trouxeram o resultado que buscávamos.

Em determinado ponto das conversas pensou-se também em ter uma espécie de estrutura de canos de PVC ao redor da mesa e das cadeiras em que o Homem e a Morte jogavam, simbolizando a casa em que este jogo ocorria. A ideia era ter uma estrutura de formato irregular, que causasse algum tipo de estranheza no público e ressaltasse o absurdo da situação vivida pelos personagens. Mas, na medida em que foram surgindo novas movimentações com a mesa ao longo dos ensaios, ter uma estrutura fixa ao redor dela perdeu o sentido. Veio então a ideia dos painéis com portais em formatos irregulares.

A equipe de cenografia trouxe a ideia do bolo “mofado” porque, ao mesmo tempo em que sugeri que não usássemos comida de verdade, eu não queria que

utilizássemos uma comida de brinquedo “realista”; eu queria que a comida tivesse algo de estranho, de deslocada, combinando com a estética da peça como um todo.

Quanto ao figurino, o da Morte foi confeccionado especialmente para a peça. A coroa representava a soberania da Morte sobre todos os seres. Já os tecidos leves em tom *dégradée* davam à Morte o ar etéreo sugerido na rubrica. Inicialmente tanto a coroa quanto o acessório de pescoço seriam feitos de palha, numa referência ao orixá Omulu, mas não foi possível encontrar palha o suficiente para confeccionar os objetos, então se optou por fazer a coroa com outro material e depois revestir-la de madeira. Quanto ao acessório de pescoço, ele foi substituído por uma corrente de metal, para que a morte pudesse grudar as peças magnetizadas em seu figurino na medida em que as comia. Já os outros figurinos foram criados a partir de material encontrado no acervo da Escola de Música da UFRJ ou trazido pelo próprio elenco. O amarelo do vestido da esposa poderia ser associado a uma febre ou um delírio. Já o figurino do Homem, em tons mais neutros, simbolizava o quanto aquele personagem sentia sua vida “apagada”. Foi usado xadrez tanto na gravata do Homem quanto nos braceletes e no avental da esposa para trazer algum elemento que desse unidade ao figurino, ao mesmo tempo em que fazia referência ao jogo representado pela peça.

CONCLUSÃO

Sobre a experiência de dirigir uma dramaturgia de autoria própria, confesso que achei mais difícil do que dirigir um texto teatral já consagrado. Quando se dirige um texto que já foi montado em diversas ocasiões, geralmente há toda uma fortuna crítica e uma historiografia que te ajudam a refletir sobre ele, além de uma série de referências (visuais ou até mesmo sonoras) das montagens anteriores que podem servir de inspiração para sua própria montagem. Dirigir um texto inédito é, de certa forma, dar um tiro no escuro, saltar no abismo, desbravar um território que só se dá por conhecer durante o processo de ensaio. Acredito que, caso eu tivesse optado por dirigir um texto inédito de outro dramaturgo ainda em início de carreira assim como eu, passaria por dificuldade semelhante. Mas o fato de ser uma dramaturgia própria me trouxe um “agravante”: às vezes, durante os ensaios, eu ficava com receio de dizer aos atores e atrizes alguma ideia do “José dramaturgo” que acabasse engessando o processo criativo do elenco e atrapalhando o trabalho do “José diretor”. Só quando passei a conhecer o elenco um pouco melhor e a sentir segurança nas atrizes é que me dei maior liberdade

de fala, mas sempre deixando espaço para elas se expressarem quando tivessem alguma ideia que eu considerasse mais interessante do que minha concepção original. Um exemplo seria a recusa do personagem Homem em receber o Sr. Arnaldo (personagem mencionado, mas que nunca entra em cena); inicialmente, isto era apenas um símbolo do isolamento do Homem em relação ao mundo exterior. Mas a Isa Giesta teve a ideia de o Sr. Arnaldo ser uma espécie de “médico da família” e amigo de longa data, o que criou uma relação bem mais viva entre o Sr. Arnaldo e os demais personagens.

Acredito que, mesmo com as dificuldades causadas pelas necessidades de fazer alterações no elenco e na dramaturgia da peça a poucas semanas da estreia, conseguimos atingir um bom resultado, especialmente nas apresentações do segundo dia, quando o espetáculo ganhou mais ritmo e todos estavam se sentindo mais seguros. Considero que a luz funcionou muito bem em conjunto com os demais elementos da cena e, quando todos finalmente foram reunidos, conseguiu-se uma expressão poética de impacto. Caso o trabalho seja levado adiante para outros locais, sinto que há questões que podem ser aprimoradas. Posso, por exemplo, “limpar” algumas marcações, cortando movimentações que achei excessivas ou pouco precisas. Acho possível também trabalhar mais profundamente com a preparadora corporal a questão do corpo “estranho”, “torto” ou em “decomposição”, trazendo-o à tona em mais momentos da peça. Acho possível também pensar numa forma de como trabalhar a ideia do “corpo como peça” de xadrez sem cair no óbvio, mas, ao mesmo tempo, também não ficar tão hermético que não chegue até o público.

Sobre as observações feitas durante a banca, acho crucial repensar a relação do músico com a cena, e pretendo conversar para decidir se será possível algum tipo de interação entre ele as atrizes ou se ele ficará fora de cena. Irei também sugerir à equipe de figurino que jogue um pouco mais de cor no figurino da Morte e do Homem, para evitar que o figurino da Esposa “salte” demais aos olhos. Pensarei também em quais ações físicas desenvolver com a Morte, para criar esta relação dialógica de parceria e tensão com o Homem e em como utilizar os objetivos de forma não “psicológica” para ajudar na criação destas ações. Acho que a questão da irregularidade do ritmo da peça pode ser resolvida com mais ensaios, para dar mais segurança com o texto, e talvez um trabalho mais intenso com o *Viewpoint* de Andamento. E penso que, quando tudo estiver mais ensaiado e os elementos do espetáculo estiverem mais “firmes” talvez eu consiga corrigir minha dificuldade em trabalhar as marcações de quem não está com a palavra no momento da cena.

Por fim, acho que consegui manter uma boa relação com a equipe, o que foi facilitado pelo fato de que muitos já haviam trabalhado comigo em outras produções. Agradeço imensamente a todos que participaram do processo, ao público que esteve presente e à banca pelas valiosas trocas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano?* Lisboa: Editorial Caminho, 2009. Disponível em: <https://www.companhiadasletras.com.br/trechos/14165.pdf>. Acesso em: 13 dez. 2022

D'AGOSTINI, Nair. *Stanislavski e o Método de Análise ativa [recurso eletrônico]: a criação do diretor e do ator.* 1ª. ed. São Paulo, SP: Perspectiva: Claps, 2019

ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo [recurso eletrônico].* Tradução original: Bárbara Heliodora. Tradução das atualizações: José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2018

MARTINS, Laédio José. *Análise ativa: uma abordagem do método das ações físicas na perspectiva do curso de direção teatral da Universidade Federal de Santa Maria/RS.* Florianópolis, SC, 2011.

TAVARES, Gil Vicente. *A herança do absurdo.* Salvador, BA: EDUFBA, 2015.

Fotos do espetáculo (por Victor Gustavo Almeida)













