

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

IV MOSTRA DE DRAMATURGIA E ENCENAÇÃO

MEMORIAL ESTÉTICO

Memorial Estético do Projeto de
Extensão da IV Mostra de
Dramaturgia e Encenação da FAP,
financiado pela Fundação Araucária.

**Curitiba
2009**

Coordenação do Projeto: Profa. Lílían Fleury

Equipe do Projeto: Profa. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana

Coordenador de Extensão: Hélio Ricardo Sauthier

Participação Discente:

**Diretores dos espetáculos
(alunos do Bacharelado em Direção
Teatral):**

Ana Paula Frazão
Augusto Ribeiro
Cândida Monte
Marília Dornelles
Ronie Rodrigues

**Atores dos espetáculos
(alunos do Bacharelado em
Interpretação Teatral):**

Aline Silva
Aline Gonçalves
Flávia Sabino
Gabriela Fregoneis
José Eduardo Simões
Kelly Eshima
Lincoln Diniz
Nátali Flores
Talita Dallman
Thiago Inácio
Uyara Torrente
Vanessa Benke
Vida Santos

**Banca de Avaliação dos Projetos de
Montagem:**

Prof. Cristóvão de Oliveira
Prof. Francisco Gaspar
Prof. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana.

Professores Orientadores:

Profa. Amabilis de Jesus
Prof. Francisco Gaspar
Profa. Giórgia Conceição
Prof. Márcio Mattana
Profa. Sueli Araújo

Debatedores da Mostra de Processo:

Profa. Ana Cristina Fabrício
Prof. Francisco Gaspar
Profa. Lílían Fleury
Giovana Soar (convidada)
Nadja Naira (convidada)

**Equipe Organizadora da Mostra de
Processo:**

Profa. Ana Cristina Fabrício
Profa. Giórgia Conceição
Profa. Lílían Fleury
Profa. Luciana Barone
Prof. Márcio Mattana
Hélio Ricardo Sauthier

Arte Gráfica da Mostra de Processo: Tiago Batista

Apoio ao projeto: Imprensa Oficial, Fundação Cultural de Curitiba

Agência Financiadora: Fundação Araucária

Instituição promotora: Faculdade de Artes do Paraná

Introdução

A Mostra de Dramaturgia e Encenação é um evento que reúne projetos de pesquisa e construção de dramaturgia dos Bacharelados em Direção e Interpretação Teatral da FAP e oferece seus resultados espetaculares à comunidade. O conceito geral da Mostra é dar suporte a projetos em que a dramaturgia nasce da cena e do processo. Criada em 2006, ela tem caráter anual e inclui projetos ligados a processo colaborativo, *performance*, cena não verbal e outras formas alternativas de construção dramatúrgica.

A apresentação dos espetáculos tem por objetivo a complementação extracurricular e a disseminação do conhecimento cultural adquirido com o estudo, a pesquisa e a montagem das peças, numa integração com a comunidade. Aliando atividades de ensino e extensão, a Mostra proporciona aos discentes o exercício pré-profissional, fundamental para o estímulo ao desenvolvimento profissional de pesquisas cênicas pautadas por propostas inventivas e teoricamente embasadas. Realizada, ao longo de suas edições, em diversos espaços culturais da cidade de Curitiba, a Mostra tem consolidado a relação entre os resultados artísticos e acadêmicos obtidos pelos alunos do Bacharelado em Interpretação e Direção Teatral da FAP com a comunidade, atingindo, assim, seus objetivos como atividade de extensão acadêmica. A Mostra de 2009 foi realizada em duas etapas: uma dedicada à Mostra de Processo em que o debate, aberto a público, entre os alunos pesquisadores envolvidos, os professores da Instituição e profissionais da área teatral convidados, possibilitou contribuições para os trabalhos ainda em processo e a segunda, dedicada às temporadas dos espetáculos resultantes.

Em sua quarta edição, a Mostra de 2009 reuniu os projetos *Um Pequeno Espaço Líquido*, *24 Horas*, *História para boi dormir*, *Só isso* e *Lugares*, todos de dramaturgia desenvolvida durante o processo de criação.

ESPETÁCULOS

Pesquisas e Processos de Criação

UM PEQUENO ESPAÇO LÍQUIDO

Direção: Ronie Rodrigues

Criação e Interpretação: Aline Silva, Lyncoln Diniz e Talita Dallmann

Orientação: Amábilis de Jesus

Sonoplastia: Clarissa Oliveira e Ronie Rodrigues

Iluminação: Augustho Ribeiro

Temporada: de 06 a 09 de outubro de 2009, Teatro Odelair Rodrigues



(material de divulgação do espetáculo)

UM PEQUENO ESPAÇO LÍQUIDO

por Ronie Rodrigues

Um pequeno espaço líquido nasce do encontro de quatro artistas dentro de uma faculdade de artes, nasce de um desejo de construir um trabalho que de alguma maneira dialogue com algumas de nossas dores, nasce do desejo de entender e problematizar situações ficcionais, nasce da vontade e urgência de partir do corpo para a construção dramatúrgica, para a criação.

A pesquisa apresentada é uma continuidade do processo iniciado no trabalho de Cabaré desenvolvido dentro da Faculdade de Artes do Paraná, no ano de 2008, que resultou numa cena de 15 minutos, chamada *Paisagem Cítrica*.

Retomamos nesse processo alguns princípios norteadores de *Paisagem Cítrica* como o treinamento do corpo intérprete como ponto de partida para a criação da cena e da dramaturgia, tomando como pressuposto não a idéia de representação, mas de presentificação. A busca por referências imagéticas, iconográficas e literárias que nos servisse como inspiração para a criação das cenas, e que dialogasse com as questões temáticas ligadas ao trabalho foi também um outro eixo de importante relevância para a construção do espetáculo.

O conceito de treinamento, como lembra Lúcia Romano, foi difundido e inspirado por Eugênio Barba, e um dos objetivos do treinamento é desenvolver condições próprias para se alcançar a presença física necessária para a cena (ROMANO, 2005, p. 183). O diálogo estabelecido com os pedagogos teatrais, Barba e Grotowski, se dá, então, por um viés teórico, uma vez que não compartilhamos dos mesmos interesses e objetivos de seus procedimentos criativos, ou dos resultados obtidos, embora consideremos a importância de seus estudos no contexto teatral/artístico.

Desde o Cabaré, do ano de 2008 estamos experimentando diferentes procedimentos de treinamento, e tentando entender quais são realmente pertinentes e que nos aproximam de um estado de criação e prontidão física/mental. Alguns desses estados às vezes são acessados pelo cansaço físico que alguns dos exercícios propõem, em outros momentos o acesso se dá por outras vias, como pela permanência, ou pela respiração.

O cansaço físico, parte importante do treinamento, encontra justificativas na nossa prática, sobretudo, por permitir a quebra de algumas resistências, gerando um estado de maior disponibilidade e autenticidade. Sônia Machado de Azevedo, ao discutir sobre o processo de treinamento de Grotowski atenta para a relevância desta prática, na qual o ator encontra outra via de acesso criativo, não racionalizado.

Outro fator apontado por Sônia Machado sobre o treinamento estabelecido pelo diretor polonês e que consideramos verdadeiramente uma referência para nós, é relativo ao contato (do ator com outro ator, ou do ator com o público). Para Grotowski “estar em contato não significa olhar fixamente, mas sim ver, de verdade, perceber as sutis modificações do outro a quem nos dirigimos, estabelecer uma relação verdadeira a ponto das menores alterações serem perceptíveis” (AZEVEDO, 2002, p.29).

Ou seja, o treinamento é ponto de grande importância para todo o processo, pois o estado que se pretende alcançar, o de presentificação, também é exercitado através destes procedimentos. O treinamento é o caminho que buscamos para esse estado de atenção, prontidão e conexão entre os atores criadores.

Sobre a construção das cenas

A vontade e o desafio de criar um trabalho com uma questão tão abrangente quanto esta, que passa pelo “relacionar-se” é uma forma de afunilamento e conclusão dessa minha quase obsessiva necessidade de discutir sobre essas idéias, que já aparecem em outros trabalhos e interesses meus, como em *Um pequeno espaço para*, criado com a atriz Luciana Navarro em 2005 pela FAP, e *Paisagem Cítrica*, em 2008.

Porém, ao me encontrar com os integrantes deste projeto, e dividir com eles minhas inquietações, esta pesquisa passou a ganhar outra importância, pois o projeto passou a ter diferentes e singulares visões. Apostando nas idéias iniciais, Talita Dallman, Lyncoln Diniz e Aline Silva, passaram a partilhar destes anseios, permitindo que o projeto saísse do âmbito pessoal e se contaminasse com as visões particulares de cada envolvido no trabalho.

Em um de nossos primeiros encontros levantei uma questão para o grupo que foi a seguinte: quando se pensa em relação ou em relacionar-se o que inquieta cada um? E também pedi para que trouxessem isso materializado de alguma maneira (imagens, músicas, texto).

A partir dos materiais que eles foram trazendo para os ensaios foram surgindo algumas de nossas primeiras improvisações

A escolha por um número ímpar de intérpretes nesse projeto é também um desafio, pois uma de minhas preocupações é de não restringir a discussão sobre questões unicamente amorosas e/ou de um casal, e sinto que seria o risco que correria se estivesse trabalhando apenas com dois atores.

No início do processo a única coisa que tinha a priori era a vontade que as ações e improvisações fossem experimentadas dentro de uma piscina de plástico pequena. A idéia de um “pequeno espaço” e da tentativa de co-habitação me atravessava antes mesmo dos nossos ensaios. Fomos experimentando a relação do corpo e dos improvisos dentro dessa piscina e cada vez mais ela ganhou força e sentido no trabalho. Tornou-se metáfora, espaço.

A dramaturgia e a encenação estão diretamente ligadas e construídas pela presença destes corpos-intérpretes, através de suas histórias e imagens

corporais; na relação com a cena, e com o ambiente. O texto não é pensado apenas como palavra escrita/dita. O texto é tudo o que pode ser lido/absorvido da cena. E por isso a aproximação da pesquisa com o performance e com alguns processos dentro da dança contemporânea.

A partir da exploração do elemento cenográfico (piscina) a encenação é explorada espacialmente, criando metáforas e construindo imagens, tecendo dessa maneira a dramaturgia, que busca um rigor coreográfico para cada ação dos atores.

A encenação está diretamente influenciada pela linguagem da dança e das artes visuais, pois os jogos estabelecidos em tempo real pelos atores constroem e desconstroem quadros. *Um pequeno espaço líquido* está interessado em imagens que não se completam, ou que se deixam ser completadas pelo olhar de quem as observa.

A relação dos atores com o espaço, com as piscinas e com a platéia é o que dá sentido para todo pensamento de encenação. A cena deseja uma relação sinestésica com quem a assiste, que o contato possa se dar na pele, nos ossos e nos músculos dos atores e do público

O trabalho discute de forma poética o estar ao lado de uma outra pessoa, e os silêncios e ruídos que isso pode gerar nos corpos e na cena. E é talvez uma metáfora sobre amor, silêncios, e piscinas.

Um pequeno espaço líquido se constrói por imagens que não se completam. Imagens *geométricas* afetivas. Imagens de plástico e silêncios.

por Lyncoln Diniz

Quando penso no processo da peça *Um pequeno espaço líquido*, tenho a sensação de estar relembrando momentos de uma relação afetiva. O início foi pra mim como um começo de um namoro ou amizade, como quando estamos conhecendo uma nova pessoa em um novo lugar. Lembro que era tudo muito estranho, era como olhar pela primeira vez bem nos olhos de alguém. Repetir as primeiras estruturas dramáticas era como não lembrar o nome de uma pessoa ainda não muito conhecida.

Onde nos agarrarmos se não tínhamos um texto, não tínhamos um roteiro, não tínhamos dramaturgia? Nos encontrávamos várias vezes por semana durante várias horas, empenhados em juntos descobrir o que estávamos criando. Ao longo dos primeiros encontros cada vez mais nos envolvíamos com todo o caos de não saber pra onde ir, de não saber se podíamos ter a liberdade de falar daquilo que incomodava. Como sustentar uma relação de quatro artistas que se reúnem e se propõem a começar um trabalho sem saber previamente onde poderiam chegar? Ao meio dessas incertezas e crises, mal percebermos algo valioso que ali nascia: a **intimidade** – que na minha percepção acabou sendo o tema mais forte do espetáculo. Aproximamo-nos de nós mesmos. A objetividade e simplicidade de ser você, de criar a partir da própria presença, da própria imagem, do imaginário de cada um. Isso tudo já norteava desde já uma estética, tendo o corpo como lugar onde tudo se passa.

Penso que não determinamos um começo. Assim como a amizade ou um romance não se estabelecem com um marco, e sim, já existem, sempre estão lá entre as pessoas, só precisam de tempo e espaço para acontecer, para criar autonomia e força. Estávamos dando espaço e tempo para que se criasse o que só poderia ser criado a partir do encontro entre nós quatro. Desta maneira, movemos a criação a vários territórios. Elementos de cena visitavam os ensaios, se gastavam e se despediam. Palavras surgiam. Cenas se ameaçavam. A potência desse encontro entre nós foi tomando certas texturas. Nessa altura foi preciso atenção para perceber as características dessas texturas.

Esse período foi como descobrir que não é indiferente uma ou outra companhia de certos amigos. Percebo isso, pois as definições tanto de estruturas dramatúrgicas, como cenário, figurino e textos, foram nascendo da necessidade de fortalecer as tais texturas.

Finitude de relacionamentos. O silêncio. Temas foram surgindo, a partir da insistência na mobilidade da presença de cada um, nas assimetrias do corpo, nas alterações de estado, na carne substancial e na carne ficcionada. Tudo foi se organizando num sentido de que nada é constante, tudo é frágil e líquido quando estamos juntos, com nossas diferenças, num mesmo espaço.

E assim sentimos o tempo passar por nós, passar pelo processo e amadurecer as formas, deixando-as vivas, vibrantes.

Era preciso se sentir próximo de si, próximo do outro, próximo de cada escolha, cada objeto, cada momento, cada gesto, cada palavra, cada imagem, cada história. Entender, enfim a intimidade conquistada nesse percurso criativo-afetivo.

Esses caminhos tornaram o espetáculo um lugar único, um ponto de encontro que durou mais de seis meses e hoje gera o movimento chamado saudade. Atuar foi como ir visitar pessoas amadas, e permanecer um tempo com essas companhias. Foi tranquilo e conturbado, generoso e egoísta como toda relação entre duas ou três ou mais pessoas. Foi intenso, assim como os tão esperados encontros entre grandes amantes. Por isso, em todos os sentidos possíveis, me senti exposto, num incômodo instigante de compartilhar um pequeno-curto espaço de grande intimidade diante de uma platéia. É essa a sensação que em mim fica, de *Um pequeno espaço líquido*.

Obrigado Ronie, Aline e Talita.



por Negra (Aline) Silva

...finitude das relações, do amar, do doar-se e de tantas outras ações que movem o ser. Em *Um pequeno espaço líquido* tantas destas ações foram mote de criação artística. Movidos antes no campo da não-lógica e concebendo no processo criativo metáforas do íntimo humano, nós, artistas nos debruçamos sobre a prática de ações que conseqüentemente levaram-nos a discussões enriquecedoras. O grau de entropia destas discussões concederam delicados gestos, brutas explosões, pausas, risos e textos. Textos que surgiram na fala, no papel, no olhar, enfim, no corpo todo estruturando dramaturgicamente o espetáculo. Nas jornadas incansáveis de estudo e treino despontava o estado *presentificado* dos corpos dos quatro intérpretes-criadores. Cada identidade sendo revelada com seus padrões estéticos ou não, com seus vícios, com suas histórias, culturas, opressões... Enfim corpos únicos e construtores de idéias.

No percurso surgiam dúvidas de como é este corpo no espaço; de como apropriar-se do objeto em cena; de como estar ao lado de alguém... Ações simples de se ver... Gostosas de apreciar como em uma paisagem pictórica... E, no entanto difíceis de conceber, pois cada corpo, antes acostumado a técnicas de um teatro tradicional, passava por um processo: deixar de lado a representação psicológica e aderir à idéia de um "apresentar" algo. "Apresentar" algo é entrar no campo da sinestesia e não deixar o racional comandar todas as opções criativas, o que para mim, foi uma dificuldade.

Neste trabalho o que fica evidente são as descobertas pessoais que me fizeram compreender determinados caminhos e escolhas. E por essas escolhas, conheço melhor meu corpo, suas potencialidades e limites físicos. Também conheço formas de relação com objetos e especialmente com o outro. Sem cumplicidade com o companheiro de cena não existe espetáculo. E nestas cumplicidades criadas ao longo do processo admito que *Um pequeno espaço líquido* é resultado de nossas relações. Relações com o outro, com o objeto, com o corpo, como o texto, com o tempo, etc... A efemeridade destas relações, de suas construções e de suas finitudes fazem deste processo uma maravilhosa experiência cênica que foi compartilhada não só em grupo, mas como o espectador.

por Talita Dallmann

Fazer teatro; pesquisar o teatro; pesquisar o que o teatro é e como é para cada indivíduo, ou para cada corpo; como as idéias são assimiladas e assumidas de diferentes formas por cada intérprete: estas foram algumas das questões que conduziram o processo do espetáculo *Um pequeno espaço líquido*, apresentado como prova pública em outubro de 2009.

Como ponto de partida um tema – as relações interpessoais – e um apanhado de idéias desenvolvidas no ano anterior com o projeto *Paisagem Cítrica* (do qual ainda não fazia parte).

O projeto *Um pequeno espaço líquido*, proposto por Ronie Rodrigues, aluno de direção, se apresentava no princípio como um grande ponto de interrogação. Da metodologia de processo pouco sabíamos, de um texto escrito quase nada esperávamos. A proposta era a criação coletiva com base em um tema, referências bibliográficas, experiências e repertórios particulares e exercícios práticos com base no teatro e na dança.

E foi exatamente desta forma que o processo se desenvolveu: muitas vezes sentamos para discutir o tema, o que ele representava para cada um de nós, como ele se apresentava em nossas vidas e como era falar sobre o assunto; livros e textos também não faltaram no decorrer de toda essa trajetória, o Ronie sempre teve o cuidado de nos alimentar com referências de trabalho corporal, assim como literaturas voltadas ao nosso foco de pesquisa; além disso, o trabalho prático foi sem dúvidas o guia de todo o processo, nos dedicamos a exercícios de consciência corporal, prontidão e atenção física/mental, além de vários exercícios que já eram trazidos pelo Ronie com um objetivo cênico final, embora este nos fosse completamente desconhecido.

Se tínhamos um diretor? Isso é indiscutível. O Ronie não só construiu a cena, como direcionou o processo e fez com que ele crescesse a cada dia. A cada ensaio um novo exercício, um novo questionamento, uma nova direção a seguir, entretanto, as idéias e as propostas dos intérpretes também receberam seu espaço, existiram de forma ativa, e tiveram a devida importância para a construção do espetáculo.

Se tínhamos três intérpretes? Isso também é indiscutível. O dia-a-dia de treinamentos e ensaios fizeram com que cada vez mais percebêssemos e questionássemos individualmente nossos corpos, nossas falas, nossa presença em cena, nossos padrões, e ao mesmo tempo, nos fez entender aos poucos a sintonia e o entrosamento de grupo necessário para o que se propunha. No entanto, falar do número três seria anular a existência de um quarto intérprete – Ronie – que embora desde o princípio já soubesse que não subiria à cena, se fez presente nos exercícios, nas repetições, nas descobertas físicas e práticas, na nossa experimentação diária.

É preciso ainda, mencionar a importância que várias pessoas tiveram no desenvolvimento e no amadurecimento de *Um pequeno espaço líquido*. Professores e amigos foram convidados a participar de alguns ensaios, fazer colocações e críticas, e certamente estes poucos encontros representaram um ganho imensurável ao projeto.

Durante estes meses intensos, em que até os finais de semana se fizeram presentes em “nosso calendário acadêmico”, muitas crises criativas permearam o desenvolvimento do processo, e conseqüentemente, nosso desenvolvimento enquanto artistas.

Primeiro tivemos que enfrentar os desafios de trabalhar com o corpo, de torná-lo parte ativa e criativa, de entendê-lo como um espaço de idéias, capaz de exprimir uma infinidade de sentimentos e de oferecer uma infinidade de possibilidades, além disso, perceber a necessidade ou não de abandonar padrões e pré-conceitos.

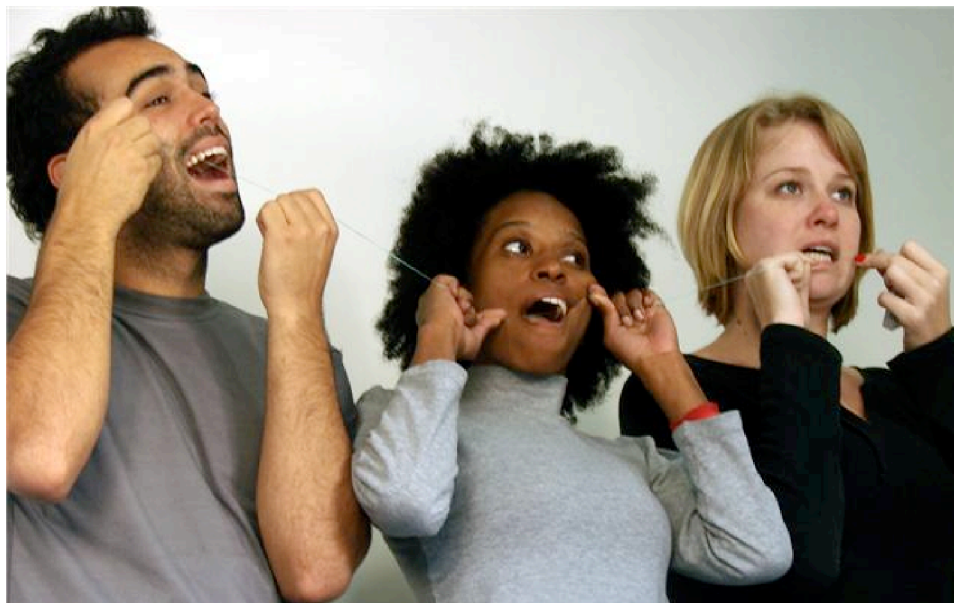
Depois o processo foi tomado pela angústia de entender, assimilar e se apropriar do tema proposto. Como encontrar no que surgia de prático uma relação com o que queríamos discutir, como entender no seu corpo do que se está falando e como se está falando? Questões como estas se tornaram rotineiras e nos fizeram compreender cada vez mais o que estávamos discutindo e de que forma estas informações estavam no corpo, no texto, no ritmo, no silêncio.

Relacionar-se com os objetos de cena – neste caso piscinas de plástico, microfones, garrafinhas de água – também foi motivo de preocupação, de pesquisa e de um processo natural de familiarização.

E por fim, e não menos importante, a pesquisa foi permeada por uma dificuldade inusitada de falar. Depois de meses em processo sem texto, perceber de repente a presença da fala, do texto, das intenções e das não intenções, foi um exercício difícil e mais doloroso do que todas as quedas, mais cansativo do que todos os longos minutos de corridas.

O fato é que as questões nasceram, cresceram e amadureceram juntamente com o processo. Os quatro dias em que a montagem foi apresentada ao público fizeram, como em qualquer montagem, parte do processo. As poucas apresentações nos propiciaram a experiência de apresentar, de nos relacionar com olhar do outro, de encarar o que tanto se experimentou e que ainda apresentava a possibilidade de se experimentar mais, como algo definido, finalizado, mesmo que este ainda fosse um sentimento e um olhar um tanto desconfortável para alguns de nós.

Com *Um pequeno espaço líquido* alcançamos o objetivo inicial: falamos de relações, relações amorosas, relações de amizade, relações de corpos, de movimentos, de ações e reações, de respiros e suspiros, de silêncios e de barulhos, a relação do querer e do repudiar. Em trinta minutos de espetáculo falamos de outros, mas principalmente falamos de nós mesmos, nossos pensamentos, nossa pele, nossos sentimentos. Falamos de um relacionamento entre quatro pessoas que começou na interrogação e conclui uma etapa com esta montagem.



REFERÊNCIAS:

AZEVEDO, Sonia Machado de. *O papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. *A arte Secreta do Ator- Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Ed. da Unicamp, 1995.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Trad. Isabel Pascoal. Lisboa/Portugal: Edições 70, 2006.

BAUMANN, Zigmunt. *Amor líquido- sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

FERNANDES, Ciane. *Pina Baush e o Wuppertal Dança- Teatro: Repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas – SP: Editora da Unicamp, 2001.

GREINER, Cristine. *O corpo- pistas para estudos indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

PAVIS, Patrice. *Dicionário do teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lucia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

ROMANO. Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva. 2005

SAAVEDRA, Carola. *Flores Azuis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

Artigos:

HERCOLES, Rosa. “Corpo e dramaturgia”. In NORA, Singrid (org.). HUMUS 1. Caxias do Sul: Lorigraf, 2007.

GODARD, Hubert. “O gesto e percepção”. In PEREIRA, Roberto e SOLTER, Silvia (org). Lições de dança 2. Rio de Janeiro: Univercidade, 2001.

MARTINS, Letícia. *Wiewpoints e Educação Somática: conexões a partir de uma prática cênica*. Florianópolis: Udesc, 2003.

24 Horas

Direção: Marília Dornelles

Elenco: Nina Gonçalves

Texto: Marília Dornelles, Nina Gonçalves e Márcio Mattana

Elenco Vídeo: Marcelo Júnior

Cenografia: Marília Dornelles e Nina Gonçalves

Figurino: Marília Dornelles e Nina Gonçalves

Iluminação: Paulo Rosa

Operação de Luz: Nátaí Flores e Paulo Rosa

Sonoplastia: Marília Dornelles e Nina Gonçalves

Operação de Som: Andressa Guerra

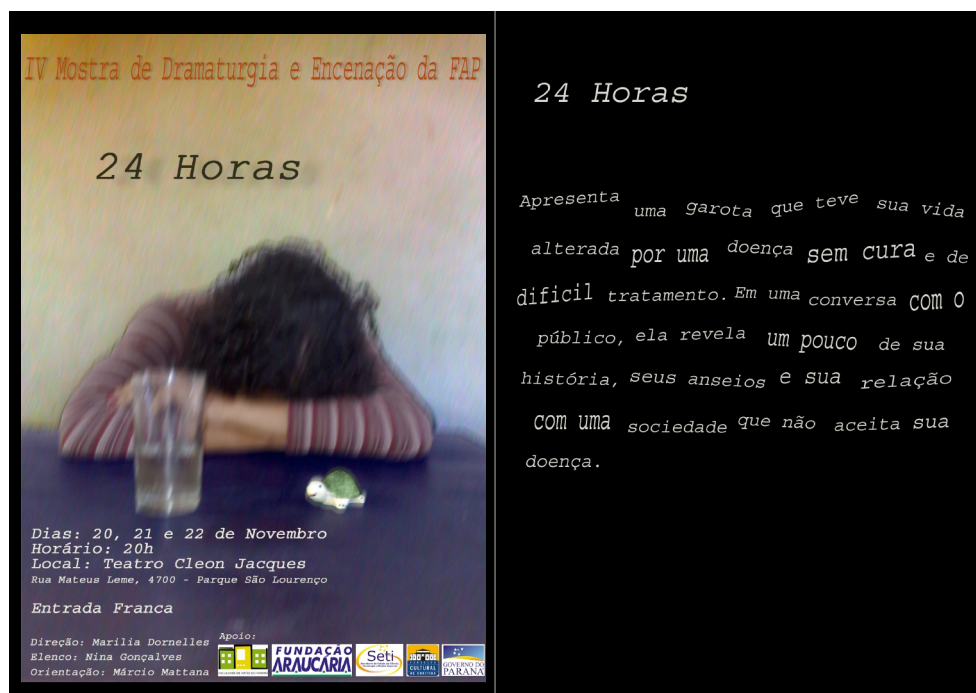
Produção de Vídeo: Alex Aguiar, Daniel França e Leo Delari

Operação de Vídeo: Marília Dornelles

Produção: Marília Dornelles e Nina Gonçalves

Orientação: Márcio Mattana

Temporada: de 20 a 22 de novembro de 2009, Teatro Cleon Jacques.



Material de divulgação do espetáculo. Arte: Nina Gonçalves e Marília Dornelles

24 Horas

Marília Dornelles

Pesquisa

Como o tema do espetáculo é a relação entre o álcool e as pessoas, e a personagem é uma dependente, nosso principal meio de pesquisa foi o contato com pessoas que lutam contra isto. Assim, a primeira fonte de pesquisa de material se deu em reuniões dos Alcoólicos Anônimos e através de conhecidos que enfrentam o problema.

Com eles aprendemos bastante sobre a doença, e principalmente como eles pensam, como fazem para se manter longe da bebida, como falam em público, como falam quando estão com poucas pessoas, como se portam diante da sociedade que os condena dia a dia. Com estas conversas, e conhecendo um pouquinho mais de alguns deles, conseguimos material suficiente para montar a personagem e o roteiro do espetáculo.

Quando várias questões começaram a surgir, fomos atrás de livros sobre o problema buscando assim os próprios livros que eles lêem, como outros em que psicólogos, médicos e filósofos falavam sobre o assunto, fechando assim, a parte de pesquisa, que ainda esteve presente durante todo o processo.



Fotógrafo: Levi Pereira

Referências:

- Alcoholics Anonymous World Services. *A.A. para a Mulher*. São Paulo: JUNAAB.
- Alcoholics Anonymous World Services. *Alcoólicos Anônimos*. 4ª Edição. São Paulo: JUNAAB, 1994.
- Alcoholics Anonymous World Services. *Viver Sobrio*. 7ª Edição. São Paulo: JUNAAB, 2001.
- DELEUZE, Gilles. *Duas Questões*. In: LANCETTI, Antonio. *SaúdeLoucura* 3. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, p. 63-66.
- MESSAS, Guilherme. *Álcool e Drogas: Uma visão fenômeno-estrutural*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2006.
- PERLONGHER, Néstor. *Droga e Êxtase*. In: LANCETTI, Antonio. *SaúdeLoucura* 3. 2ª Edição. São Paulo: Hucitec, p. 77- 90.
- SISSA, Giulia. *O prazer e o mal - filosofia da droga*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.



Fotógrafo: Levi Pereira

Processo de Criação e Espetáculo

Após um mês de pesquisa, indo em reuniões, conversando e entrevistando alcoolistas, chegamos à sala de ensaio. Após longas conversas e discussões, entre diretora, atriz e orientador, sobre tudo o que tínhamos visto e ouvido, conversamos bastante sobre a relação: álcool x sociedade, e todas as relações existentes entre alcoolistas, parentes destes, pessoas que bebem socialmente, pessoas que não bebem, responsabilidade e o oposto com o álcool e até mesmo crimes relacionados ao vício. A partir destas discussões criamos o histórico da personagem e o roteiro do espetáculo.

O próximo passo foi passar tudo o que foi idealizado para a personagem para o corpo da atriz. Para isso fizemos vários trabalhos de improvisação e seguimos vários passos colocados por Stanislavski em “A Construção da Personagem”¹, “A Criação de um Papel”² e “A preparação do Ator”³.

Com a personagem bem definida, foram feitas diversas improvisações, até mesmo com exercícios de exaustão, em cima do roteiro idealizado para o espetáculo e, com base nestas a diretora e o professor orientador escreveram o texto. Com este pronto e passos dos livros já citados de Stanislavski fechamos a peça.

As apresentações aconteceram nos dias 20, 21 e 22 de novembro de 2009, no Teatro Cleon Jacques, com a média de público esperada e resultados bastante satisfatórios. Uma garota, estudante de medicina, alcoólatra, cujo sonho de infância era ser trapezista, conversa, debate-se e se expõe a uma platéia para a qual ela só queria falar um pouco sobre sua doença.

Apesar de ter ficado tudo bem encaixado (cenário, luz, figurino, etc.), o que ficou melhor e levou o espetáculo a este resultado foi a interpretação. Foi o que mais trabalhamos durante o processo e foi melhor do que o esperado.

¹ STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. 10ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

² STANISLAVSKI, Constantin. *A Criação de um Papel*. 6ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

³ STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. 21ª Edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

HISTÓRIA PARA BOI DORMIR

Uma criação colaborativa de Cândida Monte, Gabriela Fregoneis, Kelly Eshima, Uyara Torrente e Zé Eduardo - sob direção de Cândida Monte.

Orientação: Giórgia Conceição

Temporada: 28 e 29 de novembro de 2009, Cafofo Couve-flor

iv mostra de dramaturgia e encenação da fap



HISTÓRIA PARA BOI DORMIR

Uma criação colaborativa de Cândida Monte, Gabriela Fregoneis, Kelly Eshima, Uyara Torrente e Zé Eduardo, sob direção de Cândida Monte.

Data: 28 e 29/11/2009 - 20 e 22 horas.
Local: Cafofo Couve-flor - R. Presidente Faria 266, Centro.

Entrada gratuita - Apenas 30 lugares por sessão. Faça sua reserva!

E-mail: selo.produtor@gmail.com
Tel: 41 3387- 8522

Realização:

Apoio:



(Material de divulgação do espetáculo)

HISTÓRIA PARA BOI DORMIR

Cândida Santiago Monte

PESQUISA / PROCESSO

No início do processo, desde a idealização do projeto até as primeiras semanas de prática, aconteceram muitos diálogos e debates pertinentes aos elementos que permeariam a elaboração e composição do que seria o trabalho colaborativo para a criação coletiva dessa proposta cênica. Além, de discussões sobre do que se tratava, e no que se baseava o estudo e a tentativa de uma maneira de criação até então não experimentada pela equipe que compõe o elenco dessa obra.

Várias discussões sobre o tema - a ansiedade - foram iniciadas, com a intenção de que esses questionamentos surgissem à tona durante as práticas, gerando um número maior de questões a serem trabalhadas e investigadas pelos criadores. A ansiedade foi o nosso ponto de partida e o caminho que ele percorre tem nos trazido a possibilidade de encontros com muitos outros temas, co-relatados/conseqüentes - o que nos importa é o que o tema suscita através da experimentação e criação contínua.

Uma videografia voltada ao pensamento do corpo como processador de diálogos comunicativos foi selecionada. Esses vídeos foram então analisados e discutidos pela equipe, com o propósito de ampliar o conhecimento e o entendimento da questão “dramaturgia corporal” e “dramaturgia da imagem”.

(...)

A permanência, exercício escolhido por mim para nortear o processo criativo, foi o termo mais sintético de agregar os conceitos estéticos e ideológicos que formaram o contexto da pesquisa.

Em resumo, o exercício da “permanência” gera um estado latente da re-ação e do pensamento, provocando tanto a inibição quanto a transformação do movimento, e também do estímulo cerebral, ou seja, do pensamento e do sentimento; re-significa a todo o momento a escolha do

incorporando pensamento e o sentimento desestabilizando/estabilizando o corpo numa nova configuração. Esse corpo torna-se assim, um espaço de armazenamento, um espaço físico de idéias, que posteriormente serve como canal entre a idéia e a palavra, através da escrita automática. Após cada exercício, o fluxo de pensamentos e sentimentos estimulados pela permanência continua após o seu “término”, e se transforma na palavra escrita, num texto, que passa a conter o conteúdo do corpo/mente, nas dimensões cognitivas (pensamento), afetivas (sentimento) e motoras (corpo em movimento) - utilizando um comportamento (permanência) para transformar idéias e emoções em texto.

Os materiais criados durante essa fase formaram, no decorrer do processo, a base de estruturação do pensamento que permeia a cena, principalmente no que diz respeito à dramaturgia. A partir desse material surgiu a escolha da estruturação estética, de figurino, maquiagem e cenário.

Após esse primeiro momento, utilizando do material que tínhamos criado até então, trabalhamos em estruturas isoladas a partir da criação de performances em cima de algumas questões levantadas por mim com relação às nossas ansiedades: “Sobre a sua ansiedade: um critério, um princípio uma regra e um breve roteiro de preocupações” e de também imagens formadas a partir do texto base “Ansiedade” do escritor Luiz Alberto Mendes, utilizado como ponto de partida desse processo. Foram apresentados a mim e ao grupo, esses materiais, gerando outras questões que foram abordadas, analisadas e assim, absorvidas. Trabalhamos com os exercícios de apropriação e releituras das cenas apresentadas por eles no decorrer do processo.

Durante essa fase, o interesse foi o da troca e da criação de uma cumplicidade e de uma harmonia, onde fossem feitas descobertas individuais e de conjunto. A busca do que há de original e único em cada artista. Através de improvisações que visam o jogo e a troca, para a promoção de um entendimento, criando conexões entre si, o outro e o ambiente, aumentando a percepção, aguçando a escuta e trabalhando com a ansiedade da oferta.

Como trazer o “original e único” para dentro da estruturação de uma cena, para que esse material seja modificado e apropriado pelos intérpretes, valendo da verdade cênica e dos estados performáticos tomados como ponto de partida? Com a estruturação de um esqueleto, retomamos as conversas sobre o tema, sobre o que queria se dizer com aquelas questões que ali estavam sendo tomadas como nossas verdades, e discutimos as nossas questões frente a cada material, com o intuito de que aquilo se tornasse algo que realmente dialogava com todos, independente de quem havia escrito ou trazido para o trabalho.

Durante todo esse processo, desde o início das práticas até então, foi realizado um trabalho com o foco no re-conhecimento corporal e na descoberta das possibilidades de articulações entre corpos e ambiente. Uma das questões que me move atualmente no processo é: como tornar o material textual tão orgânico quanto a movimentação corporal/espacial? Isso está sendo entendido e aceito por mim atualmente, como uma fragilidade. Por falta de foco, prática e por uma incapacidade minha de entender como trabalhar algumas questões, não foi realizado com os atores nenhuma espécie de trabalho de experimentação textual: improvisações textuais, jogo com sons e palavras, quebra de texto, etc.

O que eu pretendo, nessa fase que se encontra a pesquisa é:

1. Criar um espaço de experimentação, para o diálogo entre essas duas linguagens, fazendo uma sobreposição de uma com a outra, corpo e texto, e dentro desse formato, tentar mesclar e fundir, transformando numa linguagem só.
2. Identificação dos estados performáticos, entendimento e da necessidade de um questionamento, e de um desenvolvimento do estudo durante o processo, para que fique claro para o intérprete a função desses estados, e por que eles existem e o que significa eles estarem ali, nesse lugar, o da verdade cênica.

(Texto de 27 de outubro de 2009)

REFERÊNCIAS:

Videográficas:

- COMPANHIA DE DANÇAS LIA RODRIGUES (RJ/BR) “Aquilo de que somos feitos”,
- DÉBORA HAY (Nova Iorque / EUA) – “The Match” e Performance Original e Único na Casa Hoffmann – Acervo Casa Hoffmann;
- DV8 PHISICAL THEATRE (Londres / UK) – “The Cost of Living” ;
- ELIZABETE FINGER (PR/BR) – “Amarelo” – Acervo pessoal.
- GUSTAVO BITENCOURT (Curitiba / BR) – “Bife” – Acervo pessoal;
- GRUPO DIMENTI (BA) – “O Poste, a mulher e o bambu”, “Tombé”, “Chuá” , “A mulher gorilla” – Acervo pessoal;
- JEROME BEL (Paris / FR) – “Shirtologie” e “The Last Perfamance” – Acervo Casa Hoffmann;
- JOÃO FERNANDO CABRAL (RS/BR) “Mania de ser profundo ou por que eu parei de jogar futebol”;
- LETÍCIA SEKITO (SP/BR) “E eu disse”;
- MARCELA LEVI (RJ/BR) - “In-Organic”;
- MEIA-PONTA CIA DE DANÇA (MG) “Do contrário assim seria o mesmo”;
- MICHELE MOURA (PR/BR) “Peça Selecta 1”, “Linhas (de pensamento) ou a tarefa de dizer coisas importantes para pessoas românticas”;
- MICHELE MOURA E RICARDO MARINELLI –(PR/BR) “*Mais uma peça selecta*”;
- NÚCLEO DE CRIAÇÃO DO DIRCEU (PI/BR) “Bull Dancing – Urro de Omi Boi “;
- SHEILA RIBEIRO (São Paulo / BR) – “Organizador de carne” – Acervo pessoal;
- ZIKZIRA TEATRO FÍSICO (Belo Horizonte / MG) – “As Cinzas de Deus” e “Verossimilitude” – Acervo Casa Hoffmann.

Bibliográficas:

- DANDREA, Flavio Fortes. *Transtornos psiquiátricos do adulto*. São Paulo: Difel, 1982.
- JULY, Miranda. *É claro que você sabe do que estou falando*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.
- BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

SÓ ISSO - UMA PEÇA ORDINÁRIA

Direção: Ana Paula Frazão

Elenco:

Flávia Sabino

Thiago Inacio

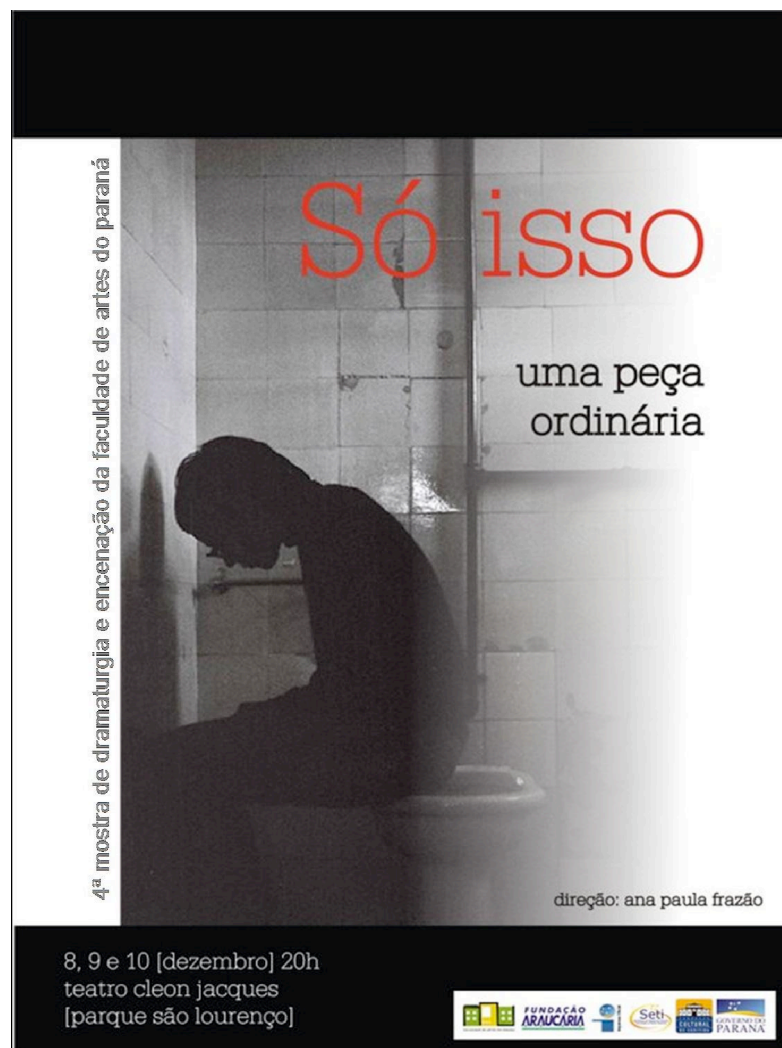
Vanessa Benke

Vida Santos

Sonoplatia: Fabio Haiduk

Orientação: Sueli Araujo

Temporada: de 08 a 10 de dezembro de 2009, Teatro Cleon Jacques



(Material de divulgação do espetáculo)

SÓ ISSO – UMA PEÇA ORDINÁRIA

Ana Paula Frazão

PROCESSO

Textos foram usados como base. Imagens como provocações. E os atores como transformadores desses elementos em ações humanas.

“Só isso” é um processo de criação coletiva, onde cada ator trouxe para o trabalho seu repertório pessoal, sua vivência, dialogando com o tema de maneira a contribuir para a realização do todo. Cada um como parte do mecanismo que move a “coisa”.

Para se atingir um resultado inicial, a investigação norteou-se pelos princípios do *work in process*, (trabalho em processo). Pois foi a partir da reunião do material colhido pelo grupo, seja em depoimentos pessoais, obras literárias, recortes de jornais e revistas, pesquisa imagética e etc, que se desenhou, primeiramente, um mapa mental, para a partir dele traçar o *storyboard*, o roteiro, que no processo, foi esmiuçado e transformado em cenas efetivamente.

Os atores foram instigados a gerar os acontecimentos, num processo de experimentalismos e improvisações. Passando por processos mais simples como os sugeridos por Copeau, como improvisações sobre o tema e anotações sobre os resultados relevantes para que “a palavra enunciada seja o resultado de um pensamento experimentado pelo ator em todo o seu ser, e o desabrochar, ao mesmo tempo, de sua atitude interior e da expressão corporal que a traduz” (COPEAU, 1974, 114)⁴. Chegando à perspectiva performática, que segundo Rita Gusmão, é “onde o trabalho do ator se estenderá desde a idealização da cena até o final da sua apresentação, incorporando a contínua reelaboração das ações encenadas; contudo, essa postura torna a personalidade do atuante parte integrante e valiosa do trabalho de encenação”.

⁴ In LA IMPROVISACIÓN - Mascara – *Caderno Ibero Americano De Reflexion Sobre Escenologia*. Año 4 Nos. 21.22.

Ofereceu-se aos atores um leque variado de recursos e formas possíveis de interpretação como auxiliadoras do processo criativo, não negando a ele nenhuma possibilidade, mas orientando de forma a compor um trabalho voltado ao teatro contemporâneo.



REFERÊNCIAS:

COHEN, Renato. **Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FERNANDES, Sílvia **Memória e invenção : Gerald Thomas em cena**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

GUSMÃO, Rita. **O ator performático**. Revista Performance, Cultura e Espetacularidade. Brasília, Universidade de Brasília, 2000.

ABREU, Luís Alberto. **A restauração da narrativa**. In: O percevejo. Revista de teatro,. crítica e estética. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

COPEAU, Jacques. **LA IMPROVISACIÓN – In Mascara – Caderno Ibero Americano De Reflexion Sobre Escenologia**. Año 4 Nos. 21.22

ESPETÁCULO

A primeira coisa a ser definida foi o cenário, que consistiu em quatro privadas dentro de um círculo formado por uma cerca de jardim. Pensando em solidão, definimos o banheiro um lugar solitário por excelência, de extrema intimidade. E como seria não estar sozinho? Talvez poder compartilhar essa intimidade? Ou o sonho americano de uma casinha com cerquinha branca? Isso resolveria? E é a partir desses questionamentos que fomos construindo “Só isso”. Outra opção foi a de conduzir o espetáculo do macro para o micro, do distante para o aqui e agora. Começamos com um texto sobre a “astrologia da solidão”, que supõe ser possível uma certa organização planetária ter influência direta no comportamento solitário dos indivíduos, possamos por aquele que atingido pelas outras pessoas opta por isolar-se, pela mulher abandonada que se limita ao prazer de comer, a que sozinha em busca de uma atividade corta, muito mal, o próprio cabelo e isso se torna um problema sem solução, a que acredita que pode comprar amigos durante toda a vida seja dando bala ou distribuindo drogas e chegamos à atriz, que aqui e agora se depara com uma realidade nada satisfatória, que questiona o que essa platéia veio procurar, o que esperam encontrar.

Escolhemos para caracterizar esses seres figurinos marrons, por ser pouco habitual e ter esse ar de abandono. Não buscamos definir uma localização temporal para o espetáculo, mas buscamos dar um ar de “pouco tocado”, como quando optamos por uma sonoridade (efeito) de vinil na sonoplastia embora fosse composta por músicas atuais. Também permeamos as cenas com toques de telefone que quando atendido pelo ator, nunca tinha ninguém do outro lado da linha, ideia que trouxemos de uma conversa que tivemos durante o processo, em que concluímos que se não tivéssemos telefones celulares, talvez não percebêssemos que ninguém nos procura.

Embora o espetáculo fale de solidão tentamos tratar isso com bom humor, pois nesse momento em que é tão claro que a tendência mundial é de que as pessoas fiquem cada vez mais sozinhas, com apartamentos cada vez menores, com comidas em porções individuais, isso talvez não seja tão ruim assim, talvez seja uma opção, então não pode ser só sofrimento.

LUGARES

Direção: Augusto Ribeiro

Intérprete: Natali Flores

Preparação Corporal: Ronie Rodrigues

Sonoplastia: Clarissa Oliveira

Iluminação: Augusto Ribeiro

Orientação: Francisco Gaspar

Temporada: de 11 a 13 de dezembro, Teatro Cleon Jacques



(foto: Rui Mendes)

PESQUISA, PROCESSO E ENCENAÇÃO

ESPETÁCULO: “Lugares”

Augusto Ribeiro

Pesquisa

Percorrendo caminhos

O interesse primeiro foi encontrar dentro do tema “Morte e Sexualidade” bases fundamentais para dar início a uma busca que, permeando todo o processo, trouxesse algo próximo à nossa cultura e realidade. Neste contexto comecei a explorar dentro do universo latino suas potencialidades, e contextualizá-los na contemporaneidade. A partir desta premissa, encontrei duas manifestações populares da civilização mexicana: a lenda *La Llorona*, personagem mítico ainda “vivo” no consciente coletivo não só dos mexicanos mas também de outros países latinos e a festa ocorrida no dia dois de novembro, *El Día de los Muertos*.

A história desta lenda retratada pelo povo mexicano, traz a figura da mulher numa saga que a transforma em mito, sendo aliás, um território muito explorado por psicanalistas e antropólogos sobre a figura do feminino, sua simbologia e a narrativa de uma mulher que ultrapassando sua condição humana é transformada em mito. Já na festa tradicional mexicana, *El Día de los Muertos*, encontramos um modo peculiar de comemoração do Dia de Finados (Calendário Católico). Esta festa hoje traz o sincretismo religioso, pois sua origem no México deu-se já com seus povos primitivos (Astecas e Maia), que lidam com os mortos de uma maneira festiva. Atualmente nesta comemoração acredita-se que no dia dois de novembro os mortos retornam à sua casa “no mundo dos vivos” para visitar seus familiares. Então, para este dia é preparada uma comemoração, onde é possível encontrar danças e músicas populares, pessoas fantasiadas de caveira, altares ornamentados com flores, figuras de santos e alguns objetos e comidas do gosto dos falecidos.

Neste primeiro contato me espantei com os inúmeros estudos voltados à referida lenda, onde a figura da mulher e do mito abriam caminhos para uma exploração mais profunda sobre a mulher e as simbologias encontradas nos elementos descritos em sua história. A comparação da mulher com o rio, mais exatamente sobre a força e a importância do rio na sociedade e na natureza, em bibliografias que se aprofundavam em seus símbolos e signos, retratando-os não só teoricamente, mas fazendo um paralelo com a psicologia feminina, com o inconsciente coletivo e com a própria natureza. Neste espaço, a pesquisa se ampliou não só no universo mexicano, mas também abriu espaços para buscar em textos clássicos da tragédia grega como *Medéia*, referências para a criação da narrativa do espetáculo.

Quanto à festa popular mexicana, a maneira como é retratada a morte, e como está fincada no consciente mexicano permitiu ao espetáculo um olhar menos agressivo para falar de morte. Apesar de hoje ser um tema tratado quase como tabu, ou com certos preconceitos, falar de morte para mim e no espetáculo é ampliar um olhar sobre a vida. Falar de morte, é fazer filosofia, e foi assim que encontrei, durante o período de pesquisa, as possibilidades de retratar a morte a partir do universo ao qual eu me apropriei, o mexicano. Nesta parte da pesquisa, o foco estava em procurar referências imagéticas sobre a festa para trazer ao espetáculo um modo mais sensível de retratar este tema.



Processo

A mulher como fonte, a morte como paisagem

Como falar de morte sem formatar um espetáculo pejorativo? Como contextualizar uma lenda que por si só é um espetáculo? Quais as possibilidades de tratar este tema com teatralidade e deixá-lo contemporâneo? Enfim, foram inúmeras perguntas que instigaram o processo de criação do espetáculo. Foram provocações trazidas pelo próprio recorte da pesquisa que nos orientou a iniciar o processo de criação e a olhar para a construção da dramaturgia por um viés mais poético, onde o tema, a lenda e a festa estão presentes e, pela teatralidade, foi possível encontrar caminhos para re-significar e subverter alguns símbolos trazendo-os para uma forma expressiva mais próxima da realidade contemporânea.

E no meio de toda essa expectativa, onde poderíamos localizar *La Llorona*, o mito, a mulher que atravessou territórios e a própria história dentro do universo teatral e na atualidade? Qual será o ponto de partida para explorar a morte e como torná-la presente em cena?

Nos primeiros encontros, entre as discussões teóricas e nos caminhos que o processo iria iniciar, chegamos a um ponto fundamental que iria percorrer todo o processo: o que nos mata dia-a-dia, nossa rotina, os dias repetidos, as expectativas frustradas e enfim fincamos a contextualização da lenda no cenário hospitalar. Ainda não sabíamos se a nossa *Llorona* estava lá, mas era o caminho que escolhemos e ela ali e ele foi aparecendo e mostrando sua força.

No início do processo criativo buscava através da pesquisa do trabalho corporal encontrar possibilidades através da respiração onde deveria estar apoiada toda a construção do espetáculo. Mas os caminhos foram outros, e as possibilidades foram se transformando. A água no espetáculo ganhou potencialidades, a relação com a água foi se fortalecendo e ganhando significados cada vez mais fortes. Foi difícil perceber que o processo já estava apontando caminhos, ainda mais quando se prende em antigas expectativas que naquele momento não cabiam mais, o processo ganhou vida. Chegamos a um ponto onde já era possível ver a nossa *Llorona*, a sua

reconfiguração para a nossa história, os signos estavam ali e fazendo parte de um universo que criamos dentro de um hospital. A morte ocupou um lugar poético, sugestivo, que não estava mais pautado no corpo da atriz, em sua respiração, e sim em cena, presente. Dos elementos presentes na festa *El Día de los Muertos*, restaram alguns como as flores, as cores e o “esperar” o retorno deste ente querido, que no processo se transformou em aguardar sua partida, ou até mesmo fazê-lo partir.

Já sobre a dramaturgia processo foi apontando caminhos para uma certa poesia e leveza diante os temas, que em nossa sociedade atual é possível dizer que configuram quase um tabu: a morte. O que em princípio remete a um tema pesado e sombrio, cheio de enigmas e de diferentes tipos de visão, para nós se tornou algo a ser tratado com uma certa leveza, num motivo mais plástico sugerido pela festa popular mexicana, diante as cores e alegria como a morte é vista e inclusive comemorada.

Todas estas referências, me ajudaram a atribuir também ao espetáculo uma linguagem mais plástica e poética, no cuidado ao tratar das imagens surgidas durante o processo de criação.

Espetáculo: “LUGARES”

O espetáculo aborda a história de uma mulher que se vê numa relação delicada perante o amor. Ela enfermeira e ele o enfermo. Há a ambigüidade em saber se ela o mata, ou se ele morre. No espetáculo, a cena se inicia como vulto deste homem, ao fundo, e à sua frente ela com seus sapatos nas mãos. Ela mergulha os sapatos na água da banheira e recolhe flores.

Sua história gira em torno de dias repetidos, iguais, sem nenhuma novidade mas, ao se deparar com um sentimento talvez nunca vivido por ela, as coisas ao seu redor passam a ser vistas a partir de outra sensibilidade. Diante de dias monótonos, vem a existir o amor e um certo sentimento vazio.

Ela chora, o choro no espetáculo transborda a cena, vira rio, lago, a água toma força e reflete toda a cena. A água não é apenas a representação de seu choro mas também da força feminina ligada antropologicamente à água na natureza. Às vezes calma ainda fertilizando a margem do rio, alimentando vidas e com uma pureza ímpar; outras vezes a água em sua cólera quando devasta regiões, destrói as margens, enfim, ultrapassa seu limite, sua delicadeza.

A mulher como a água, a água como seu choro e sua força, sua forma. O espetáculo, a que demos o nome de “LUGARES”, traz dentro do ambiente denso do hospital e dos dias que se repetem, uma cena poética, plástica. A narrativa sugere ao espectador fatos e relações que permitem ter uma certa “leitura aberta” sobre o espetáculo, há para o público a noção de que alguém morre, alguém sofre e alguém quer morrer. É um espetáculo apoiado, também, no cuidado das imagens pelo viés estético. Não há a busca pelo naturalismo, mas sim para a naturalidade pertinente ao universo teatral que tinha se desenvolvido em todo o processo, nesta questão chegamos perto a um subjetivo que incita o imaginário, sugere a história e poetiza os fatos. Os temas *morte*, *sexualidade*, e as referências *La Llorona* e *El Día de los Muertos* convergiram para uma narrativa em que o amor permeia, ele é o motor que faz tudo acontecer, que traça a saga de nossa heroína contemporânea – a enfermeira. A mulher que convive com a morte ao seu lado, e ao mesmo tempo alimenta uma amor com um enfermo.

A concepção cênica de “LUGARES”, foi resultado de um longo processo (não pelo tempo de execução mas pela relação estabelecida durante este período), entre debates e orientações que surgiram nos diálogos com os professores que orientaram o cuidado com o olhar artístico sobre o trabalho que se desenvolvia, e também aos pesquisadores-autores, proporcionando suscitar, com nossa *Llorona*, o encontro de diversos olhares que contribuíram para a conquista de um saber artístico neste processo de criação para o espetáculo.

REFERÊNCIAS:

MARANHÃO, José Luiz de Souza. *O Que é Morte?* – Ed. Brasiliense; São Paulo – SP. 1985.

NASCIMENTO, Denise Aparecida do; RESENDE, Adelaine LaGuardia. *La Llorona: Mito e Contemporaneidade*. Universidade Federal de São João del Rei.

VERUNSCHK, Micheliny. Artigo: *Rio abaixo, rio afora, rio adentro: os rios – os cursos da água na construção do ser humano*. – Revista Itaú Cultural – 2003.

Este **Memorial Estético** foi organizado a partir de textos elaborados pelos alunos, como trabalhos da Disciplina Direção III, ministrada pela profa. Luciana Barone, desenvolvidos durante o processo de criação e finalizados após a conclusão das apresentações públicas das montagens. As referências, listadas por espetáculo, são relativas aos Projetos de Encenação, desenvolvidos pelos discentes durante o primeiro semestre de 2009. O texto introdutório foi elaborado a partir do Projeto da IV Mostra de Dramaturgia e Encenação e do Programa da Mostra de Processo, elaborados pelos professores Lílian Fleury, Luciana Barone e Márcio Mattana.