

**FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ**

**VI MOSTRA + TEATRO DA FAP**  
**MEMORIAL ESTÉTICO**

Memorial Estético da VI Mostra Mais Teatro da FAP. Textos escritos pelos discentes, a partir de suas Montagens de Conclusão de Curso - requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Cênicas.

Organização: Profa. Dra. Luciana Barone

**Curitiba**  
**2010**

## **VI MOSTRA MAIS TEATRO DA FAP MEMORIAL ESTÉTICO - 2010**

**Equipe organizadora:** Profa. Ms Márcia Moraes (coordenadora)  
Profa. Dra. Luciana Barone

**Coordenador de Extensão:** Hélio Ricardo Sauthier

**Participação Discente:**

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

Dimis Jean Soares  
Renata Petisco  
Letícia Guazzelli

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

Danielle Crystine	Rafael Di Lari
Guilherme Marks	Raisa Iargas
Hortênsia Labiak	Renata Mello
Laís Valério	Renato Sbardelotto
Lilyan de Souza	Sávio Malheiros
Luiz Bertazzo	Wayra Schreiber
Patrícia Cipriano	

**ex-alunas:**

Gabriela Fregoneis e Maia Piva

**Professores Orientadores:**

Prof. Ms Henrique Saidel  
Prof. Márcio Mattana  
Profa. Ms. Sueli Araújo

**Banca de Avaliação dos Projetos:**

Prof. Ms. Francisco Gaspar  
Profa. Dra. Luciana Barone  
Prof. Márcio Mattana  
Prof. Ms. Paulo Biscaia

**Debatedores da Mostra de Processo (artistas convidadas):**

Carmen Jorge e Sílvia Contursi

**Apoio ao projeto:** Imprensa Oficial, Fundação Cultural de Curitiba

**Agência Financiadora:** Fundação Araucária

**Instituição promotora:** Faculdade de Artes do Paraná.

## Introdução

A Mostra + Teatro é um evento que reúne projetos de pesquisa e montagem teatral desenvolvidos pelos alunos dos Bacharelados em Interpretação e Direção Teatral da FAP, oferecendo seus resultados à comunidade. O conceito geral da Mostra é englobar pesquisas em que o processo e a cena nascem do texto, ou para ele convergem. Criada em 2005, a Mostra tem caráter anual, objetivando a disseminação do conhecimento cultural adquirido no desenvolvimento dos projetos, junto à comunidade.

Possibilitando contato com o público em dois momentos distintos, a Mostra proporciona esta disseminação, seja através do debate empreendido na etapa do processo de criação, que conta com professores, alunos, artistas convidados e público em geral, seja por meio das apresentações das montagens, por meio do resultado artístico. Assim, a Mostra agrega a pesquisa desenvolvida pelos discentes, teórica e artisticamente, a atividades de extensão, estimulando a reflexão crítica, o exercício criativo, a prática de sua produção e o contato com a plateia, fundamentais à preparação profissional dos bacharéis.

Em 2010, em sua sexta edição a Mostra apresentou os projetos *Aporias* (a partir de Samuel Beckett), *Estava em casa e esperava que a chuva viesse* (de Jean-Luc Lagarce) e *Vivienne* (de autoria do diretor, Dimis Jean Soares).

Luciana Barone  
(profa. Disciplina Direção III)

# ESPETÁCULOS

## Pesquisas, Processos de Criação e Montagens

### Aporias

**Dramaturgia e direção:** Renata Petisco

**Elenco:**

Danielle Crystine

Guilherme Marks

Hortênsia Labiak

**Orientação:** Henrique Saidel

**Temporada:** 23, 24 e 25 de novembro de 2010, TELAB – FAP

### Pesquisa

O processo de pesquisa do espetáculo *Aporias* teve como ponto de partida a identificação da diretora Renata Petisco com a obra de Samuel Beckett. Num primeiro momento, buscou-se aprofundar e selecionar temas de interesse para posterior desenvolvimento do espetáculo. Essa fase promoveu o contato com os três pilares dramáticos utilizados posteriormente como base para o roteiro de *Aporias* sendo estes *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*. Essas três novelas de Beckett compõem o que se chama trilogia do pós-guerra e retratam o homem como um ser incapaz, mutilado pelas condições involuntárias da vida. Essa temática norteou a pesquisa e mais tarde o processo.

## **Processo**

*Aporias* é um espetáculo de muitos. É resultado do encontro de atores, colaboradores e orientadores. O processo para construção do espetáculo foi majoritariamente colaborativo. A construção do texto, bem como a concepção dos elementos cênicos se concretizou na medida em que se sintonizavam as ideias do coletivo. Assim somamos referências musicais e plásticas individuais que resultaram num espetáculo reforçado por imagens e ideias subversivas e subliminares ao público. Durante os ensaios lemos e relemos trechos das obras selecionadas, destacando pontos comuns de interesse e de investigação. Através de desenhos, experimentações práticas, trabalhos sobre a voz e renovação da palavra, descobrimos nossos motivadores e selecionamos as cenas do espetáculo. O tema norteador foi o isolamento nas esferas tecnológicas. Para isso voltamos nossos olhares a situações conflitantes e potenciais desses personagens e atores, explorando firmemente universos obscuros e inóspitos.

## **REFERÊNCIAS:**

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

BECKETT, Samuel. *Malone Morre*. Indicação editorial, posfácio e tradução do francês e do inglês por Paulo Leminski – São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

\_\_\_\_\_. *Molloy*. Tradução de Leo Schlafman. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

\_\_\_\_\_. *O Inominável*. Tradução de Ana Helena Souza; prefácio de João Adolfo Hansen – São Paulo: Globo, 2009.

CAVALCANTI, Isabel. *Eu que não estou aí onde estou*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2006.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

# **Estava em casa e esperava que a chuva viesse**

**Adaptação e direção:** Letícia Guazzelli

**Elenco:**

Laís Valério  
Lilyan de Souza  
Maia Piva  
Raisa Iargas  
Wayra Schreiber

**Orientação:** Márcio Mattana

**Temporada:** 26, 27 e 28 de novembro de 2010, TELAB-FAP

O presente projeto teve, como ponto de partida, a encenação do espetáculo “Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Viesse”, obra escrita em 1994 pelo francês Jean-Luc Lagarce. Esta peça conta a história de cinco mulheres, de uma mesma família, que aguardam durante anos o retorno do filho que fora expulso de casa pelo pai. Com base neste mote, a peça se estrutura a partir de fluxos de pensamentos de cada uma destas personagens, cada uma entregue ao aos seus próprios devaneios e imaginação, cada uma entregue à sua espera individual. Assim, nesta obra não há tensão relacionada ao desfecho, não há linearidade; as personagens apenas estão num mesmo espaço físico, sem, entretanto, desenvolver de fato uma comunicação entre si; são apenas cinco vozes diferentes, produzindo uma série de constatações e de afirmações. Segundo Patrice Pavis, a ação não progride de forma contínua, mas por sucessões incertas; não se trata de acontecimentos visíveis, de ações físicas ou cênicas, mas de variações sobre a mesma situação: a verbalização da espera, repetidamente. Nesse sentido, a escolha da obra está relacionada à possibilidade de trabalhar a oralidade, a musicalidade dos vocábulos junto com as atrizes e ao desafio da criação de imagens a partir da palavra.

Assim, vislumbrou-se uma encenação minimalista, que possui como grande referência os trabalhos dos diretores Roberto Alvim e Claude Régy, Além disso, projetou-se trabalhar junto às cinco atrizes os aspectos da narrativa de Lagarce experimentando a concepção de Luiz Arthur Nunes a respeito do “ator rapsodo”; pois o caminhar entre o terreno épico e o dramático da cena permite trazer novas leituras do próprio texto, como também aproximar as atrizes do público, estabelecendo, em relação a ele, momentos de contato direto, possibilitando também a criação de uma esfera intimista e confessional. Para alcançar tal perspectiva, partiu-se, em relação ao espaço cênico, da ideia do palco inteiramente vazio. Esta escolha decorreu do fato de que as grandes forças motrizes do espetáculo são as próprias atrizes e a palavra, tornando os outros elementos apenas acessórios de execução cênica.

Além disso, o vazio relaciona-se ao fato de que estas personagens não têm para onde correr, fugir, se esconder e, sendo assim, um espaço não “habitado”, dá uma ideia de fragilidade, de abandono e de solidão. Também trabalhou-se a distância espacial entre as atrizes, visando-se enfatizar a falta de comunicação entre as personagens e mesmo o fato de cada uma estar completamente perdida em suas próprias (in) compreensões e reflexões. As questões enfatizadas pelo texto, tais como a perda, a espera, a solidão e a falta de comunicação, foram sugeridas por uma atmosfera de repetição e de infinitude, que toma o público como receptor momentâneo de uma história que é contada por essas mulheres pela milésima vez e a cada vez para novas pessoas.

Com relação ao trabalho com as atrizes, apostamos na imobilidade de seus corpos, visando enrijecer esta “espera”, denotando que, depois de todo este tempo atreladas à ideia do retorno do Filho mais Novo, só o que restaram foram as imaginações, as reflexões, as indagações e as acusações.

Foram trabalhadas duas camadas de ação – a verbal e a gestual (importante frisar que o ponto de partida desta gestualidade encontra-se na imobilidade). Neste sentido, a referência de trabalho, no âmbito verbal, está ligada à já mencionada concepção de Luiz Arthur Nunes sobre o “ator rapsodo”.

Para ele, o rapsodo é aquele ator que acumula a dupla função de contador e de personagem, através das quais interage entre as instâncias do épico e do dramático. Esta escolha está atrelada à vontade absoluta de manter em cena o discurso autoral de Jean-Luc Lagarce, sem cair na esfera da representação ilusionista. Exercícios de ritmo, respiração, pausas e silêncios, fluxo da memória, retomadas de sentidos, reticências também foram explorados para exprimir esta espécie de estado vegetativo em que se encontram estas cinco personagens.

A concepção cênica toma por referência o trabalho de Roberto Alvim, fundador e diretor do grupo “Clube Noir”, que possui como principal característica justamente o trabalho com a palavra - ele é um dos diretores da nova geração que dá grande ênfase ao texto. Assim, ele desenvolveu aquilo que chamou de “Estética da Penumbra”, através da qual coloca praticamente todo palco às escuras, querendo, desta maneira, que o público receba o espetáculo mais pelo canal da audição do que pela visão propriamente dita, utilizando, portanto, o palco como um meio de representar a escuridão caótica, que é estruturada através do poder da palavra.

Portanto, para privilegiar a palavra, de modo que ela conduzisse o espetáculo e a imaginação do ouvinte, fez-se necessário um trabalho vocal e de análise da dramaturgia; assim, a primeira etapa do projeto consistiu em leitura, análise e discussão da obra de Lagarce, permeada por trabalhos com a voz a fim de tentar expulsar qualquer tipo de vício vocal das atrizes, com o objetivo de ter em cena uma oralidade “pura”, criada especificamente para o ritmo das palavras do texto de Lagarce.

Em relação à sonoridade desta peça, esta reside na execução da palavra pelas atrizes (que, como visto acima, pretende o emprego musical da fala, que alterne ritmos, possibilitando a criação de imagens, sensações e sobreposições, etc.), bem como a partir dos sons provenientes de suas construções corporais que, alternados com o silêncio, geram uma atmosfera sonora que tanto envolve o público sutilmente como também o incomoda, seja por um silêncio insuportável, seja pela repetição de algum som mais agudo, etc.

Além disso, como já mencionado anteriormente, uma das referências do projeto é a Estética da Penumbra, de Roberto Alvim. Nesta, a iluminação cênica torna-se quase o paradoxo dela mesma: excesso de sombras, atores praticamente no escuro, pouquíssimos refletores, etc., tudo para privilegiar a palavra dita pelo ator e provocar sensações no público.

Assim, o que se objetivou criar, a partir da luz, foi uma atmosfera sombria, fria, taciturna; uma luz que remetesse a um ambiente velho, esquecido e bolorento. A criação da luz teve também por base as telas de Edvard Munch, produzindo-se sombras e recortes do corpo das atrizes, com luzes demarcadoras de territórios, tanto psicológicos quanto físicos, guiando e aproximando o público destes cinco “espaços-tempo” existentes no palco e incomunicáveis entre si.

Por fim, no que diz respeito ao figurino, optou-se por não alocar estas mulheres num determinado momento histórico, tampouco determinar o espaço de tempo ficcional em que a peça se desenrola (uma hora, uma noite, etc.), criando-se um figurino atemporal.

## **PROCESSO DE CRIAÇÃO**

No início do presente ano me deparei com a seguinte indagação: com o que eu gostaria de trabalhar, em termos práticos e teóricos, ao longo do último ano de faculdade, e que culminará na minha montagem de conclusão de curso?

Tendo esta questão em vista, iniciei uma série de leituras de textos para o teatro (visto que já era presente a decisão de trabalhar com uma dramaturgia prévia), a maior parte deles inseridos na chamada dramaturgia contemporânea - até que me deparei com o francês Jean-Luc Lagarce. Analisando a sua obra, descobri a força das palavras, seu ritmo, sonoridade, e mesmo sua sensorialidade. Além disso, a temática recorrente em sua obra também ressoou em mim, uma vez que se trata de temas como a perda, a solidão, a falta de comunicação e mesmo a morte, temática que me é extremamente cara, tanto no

campo político e artístico, como pessoal. Assim, me foquei na obra deste dramaturgo e, quando li “*Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Viesse*”, me apaixonei profundamente. Percebi a dificuldade com a qual me depararia, por conta mesmo da estrutura textual e de como transferi-la para o espaço cênico, sem perder o brilhantismo do texto. Assim, optei por uma encenação minimalista, que privilegiasse o trabalho das atrizes, em detrimento de qualquer outro aparato que não fosse extremamente necessário para a cena. Portanto, o ponto de partida, para realização do projeto, concentrou-se em três planos: o trabalho de mesa (a fim de entendimento profundo do texto); o trabalho corporal e o trabalho vocal, além da apresentação, às atrizes, da pesquisa visual e de referências desenvolvida no 1º semestre, quando da concepção do projeto de montagem.

Na primeira etapa do processo de criação do espetáculo, na qual foi estudado o conteúdo do texto e sua correlação com situações e sensações vivenciadas no “mundo real”, percebemos o caráter atemporal da obra dramaturgica e da discussão proposta pelo seu autor francês. Neste sentido, houve o entendimento de que a peça, em que se pese a fábula contada, poderia muito bem servir, de modo geral, como metáfora da inação presente nos seres humanos, tanto de ordem cotidiana, quanto de ordem existencial, e seus conseqüentes conflitos e dissabores. Foi sobre este segundo aspecto que nos debruçamos; assim, partimos para uma criação cênica que se desenrolasse principalmente no interior das personagens, obedecendo aos seus ciclos de fluxos de pensamento e estagnação, para, por fim, desembocar na produção imagética para o público destes anseios e desordens internas.

Em seguida e, tendo como respaldo as reflexões anteriores, partimos para o trabalho prático. Primeiramente nos voltamos para a criação corporal das personagens, no sentido de estabelecer os diferentes pesos e ritmos concernentes a cada uma delas, em decorrência do seu individual estado de espera e de consciência. Para isto, foram realizados exercícios que tinham como finalidade encontrar o gesto psicológico de cada personagem; ou seja, a criação de um gesto/movimento, a partir das sensações corporais advindas de um

estado psicológico essencial. Mais tarde esse trabalho foi subdividido em outros pequenos gestos/movimentos, atinentes a determinados estados de ânimo de cada personagem, ao longo da peça trabalhada.

Além disso, também foram propostos diversos exercícios que tiveram como escopo, além de alicerçar as atrizes nesta busca de personagem, o desenvolvimento de uma partitura cênica entre estes corpos, a fim de desenhar o espetáculo a partir delas, e não através de uma marcação de cena a priori por parte da direção.

Aliada a esta construção corporal, houve a preocupação de trabalhar a criação verbal das atrizes para o espetáculo. Esta construção se revelou, ao lado dos outros pontos de partida do processo, imprescindível para toda a criação sonora da peça, uma vez que se trata de um texto longo e que propicia o trabalho com a palavra à exaustão. Assim, foi necessário trabalhar a dicção das atrizes, a percepção delas de seu vício melódico, a entonação das palavras, o volume e o tom das mesmas, etc. Além disso, como proposta que partiu da direção, na peça não existem sons mecânicos ou externos às atrizes. Desta forma, a “trilha” sonora da peça seria feita por elas mesmas. Assim, o desabrochar do som individual de cada personagem, para integrar um coletivo de sons e formar uma melodia de cena, foi trabalhado em conjunto com a construção das personagens e com a verbalização destes sons, pelas atrizes. O resultado foi interessante em diversas circunstâncias, porque foi criada uma organicidade entre o som, palavra e movimento, em que dificilmente se percebe qual foi o ponto de partida.

Além disso, em relação ao texto propriamente dito, o trabalho se concentrou, concomitantemente, entre a trajetória percorrida pelas personagens no interior da peça e o volume, intensidade e intenção de suas falas. Assim, num primeiro momento, suas vozes são entoadas quase como sendo um coro, numa sonoridade das palavras que privilegia a criação da atmosfera da peça, determinando uma sensação de vazio e de espera. Depois, mais tarde, com esta atmosfera já estabelecida, as vozes destas personagens começam a se

diferenciar, tendo em vista sua individualização ao longo do próprio texto, cada uma com suas dores e (falta de) perspectivas.

Por último acontece, de fato, uma cisão entre estas cinco mulheres que permanecem à soleira da porta à espera do filho morto. Assim, em contraponto ao coro inicial da peça, no qual todas as personagens se realizam apenas na espera conjunta, pode-se observar, no final do espetáculo, que cada uma surpreende com sua própria individualidade e necessidades internas. Dessa forma, no final do processo, privilegiou-se a diferenciação total entre estas vozes, uma vez que há uma completa diferenciação entre as personagens, criando, portanto, cada atriz, um ritmo e sonoridade das falas e de seus corpos distantes das demais.

## **MONTAGEM**

Inicialmente, é preciso considerar que analisar o próprio resultado prático de pesquisa e trabalho realizados ao longo de um ano não é uma tarefa fácil, uma vez que se confundem, neste cotejo, as figuras do criador da obra de arte com seu crítico mais ferrenho.

Feita esta ressalva, de um modo geral a montagem do espetáculo foi, aos meus olhos, extremamente bem sucedida. Fazendo um paralelo com o que propus no projeto de pesquisa desenvolvido durante o primeiro semestre de 2010, com apenas uma ou outra exceção, a montagem final seguiu aquilo que nele estava escrito, e acredito que de uma forma positiva. Assim, pensando na encenação como um todo, pode-se observar que a tentativa de deslocar o espetáculo de um determinado espaço-tempo foi frutífero. Isso talvez tenha sido possível tanto pela opção do trabalho com o espaço vazio, desta escolha por um espetáculo minimalista, como também por conta da não identificação de determinada época através dos figurinos das atrizes.

Além disso, no que tange à iluminação, esta também conseguiu trazer dramaticidade à encenação (nas duas últimas apresentações), através da utilização de cores frias, como azul e verde, mas principalmente através de um

refletor posicionado no chão e projetado para cima, que tinha como efeito a projeção, na parede escura do teatro, das sombras em tamanhos enormes das atrizes, além das sombras das próprias cadeiras. Assim, estas sombras traziam em seu bojo as ideias de reclusão, solidão, vazio, complementando, portanto, significados inseridos ora no texto, ora no trabalho corpo-vocal das atrizes.

A disposição cênica também atendeu às questões trabalhadas no projeto de pesquisa e no processo de criação: a ideia da repetição desta fábula, das cinco mulheres que aguardam pelo filho “morto”, sendo contada pela milésima vez e cada vez para novas pessoas, foi trabalhada através da circularidade da movimentação cênica ao longo da peça. Além disso, a prerrogativa da peça em iniciar fora do palco propriamente dito, mas sim no saguão do teatro, vai ao encontro desta espécie de mestre de cerimônias que é a personagem da Filha Mais Velha, que vem ao público contar um pedacinho de sua história, para convidá-lo, por fim, a adentrar neste lugar que é a espera.

Já no que diz respeito à opção de que a criação sonora estivesse somente ao encargo das atrizes, sem qualquer interferência de som mecânico, também entendo que esta tenha sido uma escolha feliz. Isto acontece porque, além de ter ajudado a trabalhar a própria construção da personagem das atrizes, fazendo com que cada uma percebesse o ritmo-tempo de sua personagem, esta sonorização trouxe também ao espetáculo um tom intimista, confessional, tom este que também era um dos objetivos do projeto de pesquisa.

Mas o maior desafio da montagem, de longe, foi conseguir alcançar um ritmo de espetáculo que desse tanto conta do ritmo da obra de Lagarce, que exigia uma espécie de “estado estático”, como também alcançar um ritmo que não “convidasse o público para dormir”. Assim, foi trabalhada à exaustão a evolução de ritmo deste espetáculo, tanto no plano prático, como no teórico. O resultado foi a observância de diferentes atmosferas dentro da peça, o que fez com que cada um destes momentos, em ensaios, fossem trabalhados de forma distinta. Conseguimos, em minha opinião, vencer este desafio: a peça iniciava quieta, quase como um “acalanto”, estática; aos poucos começavam movimentos de cada personagem, que evoluíam de intensidade e ritmo (tanto do

corpo quanto da voz) à medida que ia sendo ultrapassada cada uma destas atmosferas.

Mas provavelmente o divisor de águas do espetáculo resida numa cena em que havia praticamente uma fantasia generalizada a respeito do retorno do filho mais novo. Como foi percebido que esta cena estava inserida um pouco depois da metade do espetáculo, e que ela, em seu ritmo próprio “pedia” por movimentos rápidos e intensos, falas grudadas uma às outras, quisemos romper com todo o ritmo trabalhado anteriormente, para que fosse a “cena-explosão” do espetáculo. Esta cena foi crucial para entendermos o ritmo existente na peça antes e depois dela, de forma que pudemos conduzir o público, a fim de que não perdesse o interesse pela obra. Neste sentido, foi com prazer que percebi o público interessado na peça do início ao fim.

Por fim, como última reflexão, é preciso dizer que sofri intensamente com a escolha do texto trabalhado. Isto ocorreu em virtude de diversas dificuldades vivenciadas em momentos do processo de criação, além da percepção de que, fora do grupo, de um modo geral, havia o entendimento do texto como sendo “chato” (este, que é um texto muito, mas muito belo), bem como muitas outras tantas barreiras que a obra de Lagarce colocou ao longo do processo.

Porém, hoje posso dizer que fiquei orgulhosa do trabalho destas cinco meninas em cena, e que de um modo geral, posso dizer que montei Jean-Luc Lagarce e que fui feliz na encenação. Se pudesse voltar a fevereiro de 2010, ainda assim não trocaria a encenação deste texto “chato” por nenhuma outra peça ou, ainda, por nenhum processo de construção de dramaturgia do espetáculo. Posso dizer que cresci e aprendi muito ao longo de 2010, e este aprendizado ninguém pode me tirar.

## REFERÊNCIAS:

ABREU, Kil. *Voltando para casa na hora de morrer*. Bravo! São Paulo, nº. 122, pág. 108. Outubro, 2007.

BERMAN, Mónica. *La Discursividad Errante de Jean-Luc Lagarce* (s/r).

BERREUR, François. *Uma Coisa Íntima e que Não Conhecem – Conversa com François Berreur*. Revista Artistas Unidos, n. 13. Lisboa, Março, 2005.

EICHENBERG, Fernando. *A ação das palavras*. Bravo!. São Paulo, nº65, p. 100-105. Fevereiro. 2003.

LAGARCE, Jean-Luc. *Estava em Casa e Esperava que a Chuva Viesse*. Lisboa: Artistas Unidos, 2004. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

\_\_\_\_\_. *Tão só o Fim do Mundo*. Lisboa: Artistas Unidos, 2004. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

\_\_\_\_\_. *Music-Hall*. Lisboa: Artistas Unidos, 2005. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

\_\_\_\_\_. *História de Amor (últimos capítulos)*. Lisboa: Artistas Unidos, 2005. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

\_\_\_\_\_. *Últimos Remorsos Antes do Esquecimento*. Lisboa: Artistas Unidos, 2005. Tradução de Alexandra Moreira da Silva.

NUNES, Luiz Arthur. *Do livro para o palco: Formas de interação entre o épico literário e o teatral*. O Percevejo nº9, p.39-51, 2000.

PAVIS, Patrice. *Le théâtre Contemporain*. Paris: Nathan Université, 2002, p. 183-197.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Teatros do Silêncio*. Sala Preta nº5. Revista do depto. de Artes Cênicas/ECA-USP,. São Paulo, n.5, p. 69-77, 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*. Petrópolis: Editora Vozes, pág. 595-596, 2000.

TCHEKHOV, Anton. *As Três Irmãs*. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

# Vivienne

**Texto e Direção:** Dimis Jean Sores

**Elenco:**

Gabriela Fregoneis  
Patrícia Cipriano  
Renata Mello  
Luiz Bertazzo  
Rafael Di Lari  
Renato Sbardelotto  
Sávio Malheiros

**Orientação:** Sueli Araújo

**Temporada:** 08,09 e 10 de dezembro de 2010, Teatro José Maria Santos

## Projeto

O projeto de *Vivienne* nasceu principalmente de um desejo de trabalhar com um texto autoral que falasse de teatro, utilizando-se das minhas maiores influências dentro desse ramo artístico. Para tanto, iniciei uma pesquisa acerca do processo de escrita dramaturgica do encenador Gerald Thomas e posteriormente acerca de outros artistas em diversas áreas: Robert Wilson e V. E. Meyerhold também no teatro, Woody Allen no campo do cinema, Vivienne Westwood no campo da moda, Tim Walker, Nick Knight e Annie Leibovitz na fotografia, dentre tantos outros.

O interesse em Thomas foi por perceber em suas montagens um trabalho todo referencial, quase como uma colagem, seja citando, reutilizando e mesmo desconstruindo ideias de outros artistas. Além disso, o tom surrealista de suas obras, criando universos em que tudo é passível de acontecer, serviu como influência para criar o universo de *Vivienne*. Para a criação do texto ainda pode-se incluir como forte influência a estilista Vivienne Westwood, que contribui para compor a personagem-título da peça. O interesse nela se deu pelas suas criações, desfiles e por ser uma das primeiras a quebrar com a perfeição formal de outros estilistas, trazendo o punk à moda, na década de 1970. Westwood transformou em arte algo que era marginalizado na sociedade inglesa dessa

época e considerado de mau-gosto. Seus desfiles também têm um forte caráter teatral, tendendo a uma estética suja de tantas informações que cada roupa carrega.

Como tema base da dramaturgia, resolvi falar de três seguimentos dentro do teatro: a arte escrita/dramatúrgica, a arte de dirigir e a arte de atuar, inspirando-me em figuras e obras que para mim são icônicas dentro de cada área: Woody Allen, Robert Wilson e V. E. Meyerhold. Somado a isso, um amontoado de referências, um turbilhão de conceitos e citações sobre arte e sobre artistas diversos que sempre são influência para mim.

Outro ponto relevante no projeto é o aspecto plástico. A ideia é valorizar dois pontos na montagem: a visualidade da cena (incluindo a plasticidade do corpo dos atores e a parte estética quanto a figurinos, cenário e iluminação) e o trabalho com a palavra (pesquisando as diferentes formas de se fazer uso dela). A visualidade é um dos pontos fortes a serem explorados porque a visão é o primeiro sentido a ser aguçado no espectador e o que mais lhe afeta diretamente, não é preciso compreender conceitos ou esperar uma conclusão. O visual é dado e o espectador o assimila imediatamente, deixando-se afetar.

Pretende-se partir das artes plásticas para se trabalhar ações, texto e voz. Essa maneira de pensar a plasticidade na cena e na interpretação aparece fortemente na encenação de Robert Wilson e também no trabalho de Gerald Thomas. A voz e a movimentação são tidas como desenhos, formas criadas previamente que guiam o ator na utilização vocal e corporal.

## Processo

Um dos pontos que precisavam ser bem pensados e cuidadosamente construídos era como transformar um texto todo referencial em uma peça com vida própria, que saísse das sombras do original citado e não parecesse apenas uma colagem de ideias. Afinal, as referências são fortes e elas poderiam facilmente se sobressair e tomar conta da peça.

Portanto, o primeiro passo foi focar apenas no texto, como se ele não tivesse sido baseado em nada e totalmente alheio do que servira para criá-lo. A partir disso, o elenco e direção como grupo decidiria os rumos, trazendo novos materiais de pesquisa que remetesse de alguma forma à dramaturgia. Nessa etapa buscamos referências para compor personagens em imagens diversas, seriados cômicos americanos, como “The Office”, “Modern Family”, “Friends”, e filmes, como “À Prova de Morte” e “Os Excêntricos Tenenbaums”. As imagens serviram para trabalhar o corpo, ligando-as com as primeiras impressões de cada ator sobre seu personagem, para que, então, através de laboratório livre de movimentos e dança, eles pudessem pesquisar toda a gama de possibilidades que seus corpos ofereciam. Quando feito em dupla, trios ou mesmo em grupo, utilizando a ideia geral de uma cena por exemplo, esses exercícios de dança livre já serviram para moldar o desenho de palco. Era uma forma aparentemente despreziosa de explorar ritmo, jogo de cena e relação entre os personagens, que fosse construindo todo o esqueleto da encenação. Contudo, quando o texto completo foi inserido no universo desses personagens recém construídos, o oposto do primeiro receio aconteceu: as referências eram vazias, não apareciam com potencialidade.

Então, após essa etapa, com o grupo tendo um trabalho consistente e tendo o primeiro choque com o texto acontecido, é que poderíamos retomar as primeiras referências. A diferença estava em que nós não partíamos do estudo

das citações, mas sim do entendimento do personagem sobre elas. Só era preciso dosar em qual medida e quando cada elemento deveria ser o foco, mas isso em maior parte foi se acertando no jogo de cena.

Da mesma forma como texto apresenta muita informação, optamos pela mesma linha para pensar cenário e figurino. Eles também deveriam comunicar por si só e não representar um ambiente ou servir apenas como indumentária.

Para isso nos propusemos a escolher e pesquisar um artista plástico cada um, de preferência um que tivesse pontos de congruência com o respectivo personagem, e criássemos uma obra plástica para compor o cenário. Por sua vez, os figurinos foram baseados em modelos dos designers de moda Viktor & Rolf, Vivienne Westwood e Alexander McQueen. A preferência por estes designers especificamente se deu por conta do modo como eles pensam a moda, sendo mais uma forma de expressão artística e não algo feito para ser vestido somente. Com isso pretendia-se falar de arte em todos os aspectos da montagem.

## **Resultado**

Há dois tipos de frustrações quando se conclui uma obra: a primeira é perceber que o resultado é apenas um borrão da obra perfeita e idealizada que estava na sua cabeça, a segunda é exatamente por concluir a obra. À segunda soma-se um misto de regozijo e orgulho, pois fora uma luta para chegar até o final e, portanto, alegra-se de ter chegado até aí, contudo, a obra está no mundo e não é mais sua. Depois de pronta, não há mais meios de tentar aprimorar alguma parte ou consertar outra. Nesse momento ela pertence ao público.

Exatamente essa sensação se deu ao final do processo de *Vivienne*. A peça havia nascido e eu não poderia fazer muito mais por ela, agora seria como um organismo vivo que vai evoluindo e se modificando por causa do contato

com o público. Mas sendo mais específico ao avaliar os resultados, pode-se dizer que pouco faltou para cumprir tudo o que havia sido planejado no início do projeto.

Naturalmente algumas ideias vão se adaptando à realidade e outras não mais parecem realmente um boa ideia e são descartadas – isso ocorreu principalmente em relação aos figurinos e cenário. A contribuição do elenco fez expandir a visão primeira sobre os personagens, os conceitos foram se aprimorando e isso pedia por reavaliar muito sobre tudo. Por exemplo, a princípio a personagem de Vivienne soava muito mais apática e tediosa e como resultado ela aprecia com muito mais humor e energia no palco, isso fez com que a ideia de usar um figurino escuro e denso fosse alterada para algo leve e extrovertido.

Conceitualmente pouco se alterou da ideia original para o cenário, as mudanças que ocorreram foram mais por caráter financeiro, no entanto, exigindo mais de nossa imaginação, conseguimos manter a essência da bagunça com muita informação. Por outro lado, o exercício de construir obras plásticas que iriam ajudar a compor a ambientação não funcionou bem para todos, apenas alguns chegaram de fato a finalizar uma obra. Isto se deu provavelmente pelo pouco tempo de que dispusemos para discutir sobre como elas deveriam ser feitas, acabou que perdeu-se o foco sobre isso e outras questões primordiais tomaram nossas forças.

O campo da atuação fora com certeza o que mais ganhou e evoluiu durante o processo. Os diferentes modos de trabalhar dos atores enriqueceram a montagem e obtivemos um resultado acima das expectativas. O projeto propunha um trabalho preciso e todo coreografado e isso era, na verdade, um choque muito grande com o texto, que necessitava muito mais energia e liberdade. O jogo entre o elenco não poderia ser fechado e marcado exatamente, pois o próprio texto não se mostrava dessa forma.

## REFERÊNCIAS:

BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CARROLL, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. 1. ed., São Paulo: Martin Claret, 2005.

FAIRBROTHER, Trevor. *Robert Wilson's Vision*. 1. ed., Boston: Museum of Fine Arts, 1991.

FERNANDES, Sílvia. *Memória e Invenção: Gerald Thomas em Cena*. 1. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

FERNANDES, Sílvia. *Um Encenador de si Mesmo: Gerald Thomas*. 1. ed., São Paulo: Perspectiva, 1996.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os Processos Criativos de Robert Wilson*. 1. ed., São Paulo: Perspectiva, 1986.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Arte do Teatro: Entre Tradição e Vanguarda – Meyerhold e a Cena Contemporânea*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e Imagem, 2006.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A Música no Jogo do Ator Meyerholdiano*. Paris, 1989.

ABSOLUTE Wilson. Katharina Otto-Bernstein, EUA/ Alemanha: New Yorker Video, 2006. 1 DVD (105 minutos), son., color.

ANNIE Hall. Woody Allen, Fred T. Gallo et al, EUA: MGM Studios, 1977. 1 DVD (93 minutos), son., color.

LES ENFANTS S'ennuient Le Dimanche. Autumn De Wilde, EUA: Oliver Peoples, 2010. Publicidade (3 minutos), son., color.