

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
GRADUAÇÃO EM PRODUÇÃO CULTURAL

CAMILA MARTINS RIBEIRO

PROJETO DE REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO “A SANTA JOANA DOS
MATADOUROS”, DE BERTOLT BRECHT

NITERÓI
2013

CAMILA MARTINS RIBEIRO

PROJETO DE REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO “A SANTA JOANA DOS
MATADOUROS”, DE BERTOLT BRECHT

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentada à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Produção Cultural

Orientador: Luiz Mendonça

NITERÓI

2013

CAMILA MARTINS RIBEIRO

PROJETO DE REALIZAÇÃO DO ESPETÁCULO “A SANTA JOANA DOS
MATADOUROS”, DE BERTOLT BRECHT

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentada à Universidade Federal
Fluminense como requisito parcial para
obtenção do título de bacharel em
Produção Cultural

Aprovado em 14 de Agosto de 2013

BANCA EXAMINADORA

Prof. Msc. Luiz Mendonça – Orientador - Universidade Federal Fluminense

Prof. Dr. José Maurício Saldanha Alvarez - Universidade Federal Fluminense

Marcelo Diniz Cabanas

À minha avó, Wilma Campagnac Mendes, que não conseguiu esperar pelo momento da minha formatura nesse mundo, mas definia, quando perguntavam sobre o que eu fazia: “Camila faz teatro!”. De fato, não poderia estar mais certa.

AGRADECIMENTOS

Esse trabalho, assim como todas as conquistas da minha vida, não seria concretizado sem o suporte de pessoas incríveis que me cercam. Agradeço aqui a algumas dessas pessoas:

A minha mãe, Simone Martins, minha vida, meu amor, meu norte. Acho difícil encontrar palavras suficientes para agradecer por ser sua filha e companheira de jornada nesse mundo. Por todas as vezes que seu carro foi “carro de produção”, todos os empréstimos/créditos/doações que você me concedeu, pela presença nas estreias, festas e roubadas, pelas críticas e elogios sinceros, venho agradecer agora. Sem seu apoio, essa carreira que escolhi não chegaria até aqui.

Ao meu pai, Paulo Cesar de Oliveira Ribeiro, que sempre teve orgulho de me ver cantando quando mais nova e me deu suporte para seguir o caminho das artes. Hoje o orgulho é pelas minhas conquistas, de ter uma filha “empresária”. Obrigada, pai! A Joana da Silva Pereira, que me ensinou o amor incondicional durante os quase 20 anos que cuidou de mim, em vários sentidos. Meu exemplo de perseverança, minha segunda mãe.

A minha irmã, Paula Martins Ribeiro, que me ensinou a cuidar, dividir e a respeitar diferenças entre as pessoas.

A minha linda família, em especial às primas Leticia e Lídia, que brincaram de boneca comigo e mais tarde me emprestaram as suas (Arthur, Esther, Enzo e Breno).

Ao Professor Luiz Mendonça, orientador desse trabalho, pela generosidade e carinho.

Ao professor José Maurício, por ter iniciado um belíssimo trabalho de pesquisa comigo, que acabou não se concretizando.

Ao meu sócio e amigo-irmão, Marcelo Cabanas, por sua infinita compreensão e pelo apoio incondicional desde que nos conhecemos. Obrigada por dividir o sonho da Bateia Cultura comigo. E pela orientação informal desse projeto, que realizaremos juntos em breve!

Aos amigos queridos, sempre dispostos a ouvir minhas angústias e apaziguar minhas crises, na vida e na monografia: Felipe Barão, Camilla Guimarães, Raphael Primos, Helena Assanti, Pâmela Souza, Carolline Tinôco, Felipe dos Santos, Diogo Zarur, Talita Magar e tantos outros.

As companheiras de curso Gisele Jacob, Luísa Mello e Sarah Gonçalves, presentes improváveis que ganhei no IACS e carrego pra sempre no coração. Por acreditarmos umas nas outras veementemente, tenho orgulho de caminhar ao lado de vocês!

Ao namorado paciente, Daniel Fiorencio, pelo carinho e contenção de crises.

A Marina Vianna, que me presenteou com a ideia deste projeto e confiou a produção dele à Bateia Cultura.

Aos queridos artistas parceiros da minha empresa: Esther Weitzman, MPB4, Leo Gandelman, Carol Futuro e tantos outros, pelo paixão com que conduzem seus trabalhos e pela honra de confiá-los a Bateia Cultura.

Ao Lar de Caridade João da Oração, pela mudança que vem concretizando em mim e no mundo.

RESUMO

O presente trabalho apresenta o projeto de realização do espetáculo ***A Santa Joana dos Matadouros***, de Bertolt Brecht, com direção de Marina Vianna. O dossiê que precede o projeto visa fundamentar e discutir a linha de encenação proposta pela diretora, que pretende transcender as paredes do Edifício Teatral tradicional e criar uma nova relação espectador-espetáculo. No projeto de montagem em si são expostas as estratégias para viabilizar a realização de todas as etapas do processo da produção espetáculo.

Palavras-chave: Teatro, Brecht, Lugar Teatral, Produção Teatral.

ABSTRACT

The actual work presents the realization project of the play ***Saint Joan of the Stockyards***, by Bertolt Brecht, directed by Marina Vianna. The dossier that precedes the project aims to substantiate and discuss the staging choices of the director, who has the intent to transcend the walls of the traditional Theatrical Building and create a new relationship between spectator and spectacle. The project exposes strategies to enable the implementation of all stages of the production process of the show.

Keywords: Theatre, Brecht, Theatre Site, Theatre Production.

SUMÁRIO

1 Introdução	1
2 Dossiê Teórico de Embasamento	4
2.1 Bertolt Brecht e Teatro Épico	4
2.2 O lugar teatral: Espaço físico e conceitual	7
2.3 Estudo de caso: Espetáculo Senhora dos Afogados	10
3 Projeto de Montagem: A Santa Joana dos Matadouros	17
3.1 Apresentação	17
3.1.1 A diretora	18
3.1.2 Proposta de Encenação	18
3.2 Objetivos	20
3.2.1 Objetivos Gerais	20
3.2.2 Objetivos Específicos	20
3.3 Público Alvo	21
3.4 Justificativa	21
3.5 Estratégias de Ação	22
3.6 Estratégias de Divulgação	26
3.7 Retorno ao Patrocinador	27
3.8 Ficha Técnica	28
3.9 Cronograma	29
3.10 Orçamento	30
4 Anexos	31
4.1 <i>Senhora dos Afogados</i> – Fotos de Dalton Valério	31
5 Referências	36

1

INTRODUÇÃO

Para começar do início, preciso dar um depoimento pessoal e afetivo sobre o que me trouxe até aqui. Nasci na Ilha do Governador, numa família carioca comum, sem grandes ligações com a arte. Recordo-me exatamente do momento em que, por conta de um tio-avô ator amador (e amador-ator), fui com minha família assistir à “Ópera do Malandro”¹, de Chico Buarque, com direção de Cláudio Filiciano² encenada pelo grupo Cabeça de Prata³. Obviamente o espetáculo não era recomendado para minha faixa etária, mas não havia nada que eu já não tivesse visto na televisão.

Meu tio, Paulo Campagnac, interpretava o Duran, dono de bordel e pai da protagonista Terezinha. Esse primeiro contato com teatro adulto foi muito marcante para mim, principalmente por se tratar de um musical onde os atores cantavam ao vivo. Era como na televisão, mas muito melhor, porque era de verdade, acontecia bem ali na minha frente. Impossível não se apaixonar.

Em 2003, já adolescente e estudando no Colégio Pedro II – Centro, eu era uma apaixonada pela música brasileira e, como metade das mulheres do Brasil, pelo Chico Buarque. Sabendo disso, minha mãe, que nunca foi espectadora assídua de teatro, comprou ingressos para assistirmos à nova montagem da “Ópera do Malandro”, com direção de Charles Möeller e Claudio Botelho, em cartaz no Teatro

¹ “A Ópera do Malandro” é uma peça brasileira de 1978 de Chico Buarque, do gênero musical, dirigida por Luís Antônio Martinez Corrêa. Foi inspirada nos clássicos “Ópera dos Mendigos”, de John Gay, e A Ópera dos Três Vinténs, de Bertolt Brecht e Kurt Weill.

² Claudio Filiciano é diretor artístico do Cabeça de Prata Movimento Artista e Cultural.

³ Grupo Cabeça de Prata - Criado em 4 de novembro de 1996, o grupo é composto por idosos que lutam por seu lugar na cena teatral, trazendo temáticas de inclusões nas gerações e tentando sinalizar a integração numa sociedade mais justa e menos preconceituosa. Sua montagem d’ “A Ópera do Malandro” ficou em cartaz por 4 anos, circulando por diversas cidades do Brasil.

Carlos Gomes⁴. Com uma produção digna de espetáculo da Broadway, a mesma história que eu já conhecia se transformava em “coisa de cinema” (à época eu não conhecia outro termo para descrever tal grandiosidade). Atores, cenários, música ao vivo, tudo impecável – inclusive impecável demais para um espetáculo que acontece na Lapa decadente dos anos 40, assumo.

Esse espetáculo foi indubitavelmente um dos fatores decisivos para a escolha que me guiou até esse texto: trabalhar com teatro. Hoje, já trabalhando no meio e conhecendo alguns dos integrantes do elenco da montagem de 2003, faço questão de contar essa história e “culpá-los” pelo rumo que tomei.

Dito isso, achei mais do que necessário apresentar nesse trabalho de conclusão de curso um projeto ligado à produção teatral, que está presente em minha vida desde a adolescência. Escolhi o projeto de montagem do espetáculo **A Santa Joana dos Matadouros**, de Bertolt Brecht, com direção de Marina Vianna, Doutora em Artes Cênicas pela UniRio e parceira de outros trabalhos anteriores. A diretora apresentou sua ideia à Bateia Cultura, empresa da qual sou sócia, no início de 2013 e imediatamente aceitamos o desafio: produzir um espetáculo clássico de Bertolt Brecht, com no mínimo 20 atores, num espaço não convencional e com uma cenografia peculiar.

A Bateia Cultura tem algumas experiências similares em seu currículo, e uma se destaca: o espetáculo **Senhora dos Afogados**, de Nelson Rodrigues, com direção de Ana Kfourri, cuja Produção Executiva foi assinada por mim. Apresentarei a seguir um estudo de caso sobre o processo de realização desse espetáculo.

Ainda no dossiê que precede o projeto técnico, além de apresentar um panorama sobre a vida e obra de Brecht, discutirei um pouco sobre a relação entre o espaço e o Teatro, bem como os impactos que ela causa na relação do espectador com o espetáculo.

⁴ A montagem da “Ópera do Malandro”, de Charles Möeller e Claudio Botelho estreou no Teatro Municipal Carlos Gomes (Rio de Janeiro) em agosto de 2003. O espetáculo levou para o público 20 atores em cena, 12 músicos tocando ao vivo, três palcos giratórios montados em um cenário de três andares e 75 figurinos. O musical teve temporada no Rio, São Paulo e em Portugal.

O projeto aqui apresentado foi especialmente escolhido por ser plenamente viável e ter a real intenção de ser realizado. Além de ser tema desse trabalho, está em fase de captação de recursos e espero que, dessa maneira, eu possa realizar, junto a Bateia Cultura, meu desejo de escrever uma monografia que se torne um produto cultural capaz de alcançar um público amplo e para além da academia.

Em tempo: este trabalho é resultado da junção do que aprendi no curso de Produção Cultural com a experiência profissional que adquiri na Bateia Cultura. É sem dúvida fruto de um trabalho que me arrebatava continuamente e me faz ter certeza de que escolhi a profissão exata para minha vida.

2

DOSSIÊ TEÓRICO DE EMBASAMENTO

2.1 BERTOLT BRECHT E O TEATRO ÉPICO

O alemão Bertolt Brecht foi um dos maiores expoentes do Teatro no século XX. Iniciou cedo sua relação com as artes literárias, chegando a publicar algumas de suas poesias quando adolescente. No entanto, não escolheu, de início, a literatura como foco principal de sua carreira e estudos, preferindo se dedicar à Medicina na universidade. Seu curso foi interrompido em 1918, quando foi recrutado para a Primeira Guerra Mundial, onde prestou serviços como enfermeiro. Foi também durante o serviço na Primeira Guerra que Brecht escreveu *Tambores na Noite (Trommeln in der Nacht)*, seu primeiro espetáculo, que ganhou vida no palco em 1922, deixando definitivamente para trás a Medicina para entrar na história do teatro mundial.

Brecht foi impulsionado por uma inquietação que resultou numa revolução na dramaturgia do século XX: criar um novo teatro para contemplar um novo homem. O cenário político dos anos 20 era de grandes transformações na Europa, com a Alemanha em colapso, o engajamento dos intelectuais com o socialismo e a ascensão do nazi-fascismo, ao passo que o Teatro se encontrava numa posição estagnada de entretenimento e representação maniqueísta da realidade. O dramaturgo detectou essa dicotomia ao ter contato com as ideias de Marx e daí em diante trabalhou incansavelmente para fazer do teatro um instrumento de discussão de ideias, um espaço privilegiado para conscientização social.

Para levar a bom termo um empreendimento desta ordem seria impossível deixar o teatro ficar como está. Entremos numa das habituais salas de espetáculos e observemos o efeito que o teatro exerce sobre os espectadores. Olhando ao redor, vemos figuras inanimadas, que se encontram num estado singular: dão-nos a idéia de estarem retesando os músculos num esforço enorme, ou então de os terem relaxado por intenso esgotamento. Quase não convivem entre si; é como uma reunião em que todos dormissem

profundamente e fossem, simultaneamente, vítimas de sonhos agitados, por estarem deitados de costas, como diz o povo a propósito dos pesadelos. Têm os olhos, evidentemente, abertos, mas não vêem, não fitam e tampouco ouvem, escutam. Olham como que fascinados a cena, cuja forma de expressão embebe suas raízes na Idade Média, a época das feiticeiras e dos clérigos. Ver e ouvir são atos que causam, por vezes, prazer; essas pessoas, porém, parecem-nos bem longe de qualquer atividade, parecem-nos, antes, objetos passivos de um processo qualquer que se está desenrolando. (BRECHT, 2005:138)

Nessa citação, referente ao aforismo 26 do seu *Pequeno órgãoon para o teatro* (1948), Brecht problematiza a característica passiva do espectador de teatro e a necessidade da construção de um novo público, que só pode ser transformado a partir de um teatro socialista, mutável, em plena convulsão, e dialogando com as necessidades imediatas do público, mostrando uma face revolucionária, rompendo com o teatro tradicional, moldado pela sociedade burguesa no seu modo de ver o mundo. A partir dessas conclusões nasceram os fundamentos do Teatro Épico.

A concepção do Teatro Épico não apenas repensa o teatro do ponto de vista de sua escrita, mas pretende reconstruir outro espaço para a cena e, conseqüentemente, outra cena, e também outro ator. Abandona-se a construção psicológica realista praticada até então pelos atores, bem como a linearidade das cenas na narrativa e seus elementos caricatos, que não condizem com as demandas sociopolíticas do novo século, para difundir uma encenação baseada no gesto e na desnaturalização das ações apresentadas no palco.

Como consequência desse modo de pensar, a dinâmica estrutural do evento teatral agora se revela por inteiro – urdimento, coxias, andaimes – para que o espectador tenha plena consciência de estar assistindo a uma ação que não é um espelho da vida real. Uma das maneiras para que isto ocorra efetivamente é combatendo o ilusionismo, que contribui de sobremaneira para o hipnotismo e entorpecimento do público. Utilizavam-se todos os recursos, especialmente os cênicos, para literalizar a cena: títulos, cartazes, projeções de textos e músicas comentando as ações. A teatralidade era reassumida como prioridade em detrimento da ilusão.

Brecht preconizou que somente a partir do efeito de distanciamento (do alemão, *Verfremdungseffekt*) era possível alcançar a perspectiva crítica em relação à ação,

conferindo uma característica mutável a esta. A partir do momento em que o gesto cotidiano é representado no palco e reconhecido pelo público, ele deixa de ser realidade para se tornar história e, portanto, não natural e transformável. O palco deixa de representar o mundo como ele é e passa a apresentar o mundo como ele se transforma e o espectador pode conquistar o papel de observador ativo daquela ação.

É comum nas definições de Teatro Épico utilizar-se o contraponto com os elementos do Teatro Dramático (ou Aristotélico). Neste último, o espectador é envolvido em uma ação cênica, é colocado dentro de algo que suscite uma identificação, convivendo e emocionando-se com o que lhe é apresentado no espetáculo de forma predominantemente linear. Por outro lado, no teatro épico de Brecht busca-se tornar o espectador um observador ativo cuja observação lhe desperta o agir. Ele é colocado em face de algo que o obriga a estudar e analisar os argumentos forçando-o a tomar decisões diante de um espetáculo apresentado em narrativa de forma não linear. Além disso, o teatro épico brechtiano possui um fundamento didático capaz de elevar a emoção ao raciocínio. A peça é pensada de forma tal que possa atuar como transformadora do indivíduo, enquanto a catarse aristotélica busca a purificação e satisfação do público.

Coerentemente com suas opiniões políticas e, principalmente, sobre as relações entre espetáculo e público, Brecht condena a hierarquia estabelecida na sala italiana. A desigualdade estabelecida na sociedade, que era repercutida, enfatizada e perpetuada no teatro, sofria profunda rejeição do dramaturgo, que trabalha em suas obras novas configurações para o edifício teatral italiano. Brecht transcende os limites da arquitetura teatral tradicional de sua época ao tomar para si o teatro italiano e elimina tudo que possa ser, para ele, inútil e comprometedor, introduzindo aquilo que julga enriquecedor, essencial e proveitoso para os seus propósitos. Dessa maneira, contribui ativamente para a emancipação do teatro em relação ao palco italiano, que há muito era considerada inerente a ele.

2.2 O LUGAR TEATRAL: ESPAÇO FÍSICO E CONCEITUAL

Para começar a discussão sobre espaço e teatro, utilizarei as primeiras frases do livro *O Teatro e seu espaço*, de Peter Brook(1968):

Posso escolher qualquer espaço vazio e considerá-lo um palco nu. Um homem atravessa este espaço enquanto outro observa. Isto é suficiente para criar uma ação cênica. Mas quando falamos de teatro não é bem isso que queremos dizer. Em uma imagem caótica contida em uma só palavra, comodamente se sobrepõe, na confusão, cortinas vermelhas, luzes, versos brancos, risadas, obscuridade. Falamos do cinema matando o teatro, e nesta frase nos referimos ao teatro tal como era na época em que o cinema nasceu: um teatro de bilheteria, salões de espera, strapontins, ribalta, mudanças de cenários, intervalos, música, como se o teatro fosse, por definição, apenas isso e pouca coisa mais. (Brook, 1968:3)

O diretor inglês expõe nesse trecho o início da crise que se abate sobre o Teatro em meados do século XX. O edifício teatral convencional começa a não comportar mais as novas linguagens de encenação contemporâneas e o palco italiano já não é mais uma unanimidade. Brook constrói, baseado em seus experimentos em diversas partes do mundo, o conceito de espaço metafórico, o qual preconiza que o espaço ideal para a encenação só precisa ser livre de convenções burguesas e de mercado, seja ele uma praça ou justamente um teatro. Nesse espaço metafórico, a qualidade da comunicação, onde se inclui também a especificidade do público, é mais importante do que todos os elementos materiais de construção do espetáculo. A comunicação e o aperfeiçoamento da relação entre artista e público é o objetivo crucial dessa reconfiguração espacial proposta por Peter Brook.

As experiências do diretor inglês foram difundidas em várias partes do mundo e suas práticas adaptadas a diversas realidades, desde espaços convencionais em Paris até aldeias africanas. Essas contribuições evoluíram junto com as dramaturgias e encenações contemporâneas ao longo do século XX e acabaram por alargar as fronteiras espaço-teatrais, definindo assim um conceito para além do espaço físico que o teatro ocupa: o conceito de lugar teatral. O lugar teatral é onde se estabelece a relação cena/público, que não se limita somente ao edifício teatro, mas a qualquer lugar onde se possa estabelecer esta relação. Ana Mantovani (1989) em sua obra *Cenografia* define: “O lugar teatral é composto pelo lugar do espectador e pelo lugar

cênico – onde atua o ator e acontece a cena” (MANTOVANI, 1989, p. 7).

Esta nova maneira de pensar o espaço inclui também, em certa medida, a fusão da arquitetura do edifício teatral com a cenografia. A concepção da cenografia se torna indissociável daquela arquitetura onde está inserida, uma vez que partem de questões do homem no espaço. A função do conjunto cenografia-arquitetura alcança enfim um importante papel na encenação, não mais servindo apenas como decoração e estrutura para receber uma plateia passiva.

Observa-se ao longo dos últimos sessenta anos, no Brasil e no mundo, um movimento migratório de um número considerável de grupos artísticos para espaços não convencionais, alternativos, a fim de aproveitar o potencial cênico destes lugares. Este escopo alternativo abrangia galpões abandonados, igrejas, hospitais, presídios, ou qualquer lugar capaz de abrigar novos caminhos para as novas realizações artísticas de tais grupos. Como exemplo, pode-se citar o Grupo Galpão⁵, que se utilizou de um antigo cinema para usar como sede, o Galpão Cine Horto em Belo Horizonte, adaptando o espaço às necessidades de cada evento e criando um novo vetor para a cena teatral da cidade.

Há também inúmeros exemplos de artistas que, ao invés de se fixar em um só espaço alternativo, buscam novos espaços a cada obra, como o Teatro da Vertigem⁶. O grupo que iniciou a carreira na década de noventa realizou três espetáculos, denominados a Trilogia Bíblica: Paraíso Perdido (1992), encenada na Igreja de Santa Efigênia, em São Paulo; O Livro de Jó (1995), encenado no Hospital Humberto Primo, em São Paulo e Apocalipse 1,11, encenado no presídio do Hipódromo, em São Paulo. Apesar de trabalharem os espaços como “locações”, termo muito utilizado em Cinema, o Teatro da Vertigem não se propõe a recriá-los,

⁵ Grupo Galpão - Fundado em 1982, o grupo originário de Belo Horizonte desenvolve pesquisa sobre teatro de rua e suas diversas linguagens. Foi o primeiro grupo brasileiro a se apresentar no Globe Theatre de Londres, com sua versão de “Romeu e Julieta”, de Shakespeare.

⁶ Teatro da Vertigem - companhia teatral brasileira surgida em 1991 como um projeto experimental de pesquisa de linguagem da expressão representativa. Consolidou-se, sendo amplamente premiada, como uma companhia inovadora em termos de linguagem e, sobretudo, pelas locações de exibição de seus espetáculos.

mas sim a aproveitá-los como são, mantendo sua carga semântica e, ao mesmo tempo, transformando-os. O espaço é “customizado” com as referências de domínio público no intuito de se revelar as relações entre a peça e o espaço, ampliando, consideravelmente, o lugar onde se estabelece a relação cena/público.

Em sua obra Estudos sobre teatro, Brecht dedica um ensaio ao cenógrafo e companheiro de criações Caspar Neher, que desenvolveu a cenografia de grande parte de suas obras:

Quanto à arquitetura, ou seja, quando este mestre constrói espaços interiores ou exteriores, contenta-se com sugestões, configurações artísticas, seja de uma região, seja de uma cabana, que tanto honram sua observação como sua fantasia. Tais configurações mostram-nos, numa bela combinação, tanto seu estilo pessoal como o do dramaturgo. E não há no seu cenário, edifício, corte, oficina ou jardim que não denotem também a marca dos homens que os habitaram ou que os construíram. Não só a aptidão e o conhecimento do ofício dos construtores, como também os hábitos dos habitantes, se tornam desta forma, patentes a todos. (BRECHT, 2005:243)

Fica evidente em seus escritos que o dramaturgo considera o ambiente cenográfico como parte integrante da encenação, pois “Não executa “cenários”, fundos ou molduras; constrói simplesmente o local das experiências vividas pelas “pessoas”.” (BRECHT, 2005:243). A cenografia funciona como mais um elemento dramático, sempre baseada nas relações dos homens com os objetos, nos significados e modificações que são conferidos às formas e não à forma em si.

Em se tratando de Teatro Épico, soma-se também a necessidade de expor o aparato cenotécnico, o urdimento e as coxias, com o intuito de deixar claro a diferença do ambiente cênico e a realidade. O resultado é um conjunto de relações espaciais: ator/cenário; personagem/ambiente; público/cenário; público/ambiente. Ao deslocar a encenação para fora das paredes do edifício teatral convencional, essas relações se multiplicam e ganham complexidade, pois ressignificam novos espaços e alargam

as interações com as questões da cidade em que se inserem. No projeto de montagem que resulta dessa pesquisa as diretrizes do Teatro Épico são valorizadas através do diálogo com o conceito de *lugar teatral* e a encenação em espaços alternativos.

2.3 ESTUDO DE CASO: ESPETÁCULO SENHORA DOS AFOGADOS

Ao longo da minha carreira profissional e acadêmica adquiri muito do conhecimento que contribuiu para a elaboração deste projeto final. Uma experiência, em especial, serviu verdadeiramente como pesquisa de campo e inspiração: o espetáculo *Senhora dos Afogados*, de Nelson Rodrigues, com direção de Ana Kfoury⁷, no Restaurante Albamar⁸ (2010-2011). Este foi meu primeiro trabalho como Produtora Executiva na Bateia Cultura, de modo que pude acompanhar de perto todas as etapas do processo e seus desdobramentos. Descreverei aqui minhas impressões sobre este projeto.

Senhora dos Afogados estreou em 11 de outubro de 2010 no Restaurante Albamar. O espaço cênico, porém, não se restringia apenas ao interior do prédio, do qual se utilizava o salão principal (localizado no primeiro andar) e o hall de entrada (localizado no térreo), mas também ocupava a calçada em frente ao mar e os pequenos barcos atracados ao cais. A localização privilegiada do prédio transpunha todo o cenário do entorno para dentro do espetáculo: a vista da Baía de Guanabara, as Barcas atracando e partindo da Praça VX, a Ilha Fiscal e o Aeroporto Santos Dumont pareciam participar como “convidados de luxo” do espetáculo.

A harmonia da encenação com o entorno foi resultado da pesquisa cênico-espacial realizada pela diretora Ana Kfoury. Ao escolher o salão principal do restaurante para

⁷ Ana Kfoury é diretora teatral, roteirista, diretora da Cia Teatral do Movimento (CTM), coordenadora do Centro de Estudo Artístico Experimental, atriz, especialista em arte e filosofia pela PUC-Rio e mestre em Teatro pela Unirio.

⁸ Restaurante Albamar – Localizado na Praça Marechal Âncora, ao lado da Praça XV, o restaurante ocupa um prédio tombado à beira da Baía de Guanabara, no Rio de Janeiro. É especialista em furtos do mar.

ambientar a casa da família Drummond, Ana se utilizou da vista panorâmica das janelas de vidro do prédio para tornar a presença do mar obrigatória na cena. Dessa maneira, evocava-se de maneira quase literal a primeira rubrica do texto de Nelson Rodrigues em *Senhora dos Afogados*: “Há também um personagem invisível: o mar próximo e profético, que parece estar sempre chamando o Drummond, sobretudo as suas mulheres.” (RODRIGUES, 2004:8). A sala da casa dos Drummond, situada no salão octogonal do Albamar, recebia o público como visitantes invisíveis, espalhados por cadeiras distribuídas por todo espaço.

Ana escreveu para o programa do espetáculo:

Concebi *Senhora dos Afogados* como uma ópera, no sentido de pensar as falas como música e também pela grandeza do projeto. E investi com grande entusiasmo na estreita relação entre dramaturgia e espaço, entendendo o restaurante Albamar como um tensionamento desses lugares fundamentais do teatro. O Albamar, com sua altiva arquitetura, é um lugar fortíssimo de enunciação, um foco narrativo imponente, que imprime no público e nos atores o aspecto sombrio e, de certo modo, amedrontador dos Drummond. E sua localização em plena praça XV, tendo a baía de Guanabara como paisagem frontal, traz o mar como personagem, profético e ameaçador, em sintonia perfeita com a peça. O externo e o interno contidos na espacialidade estão, ali, em estreita interlocução, tensionando o pulsar das cenas. A força do lamento das mulheres do cais, por exemplo, é tanta, que o externo invade a casa dos Drummond. Está tanto na calçada do cais quanto no telão do ambiente cênico, transtornando a família Drummond há 19 anos. Até a ilha Fiscal aparece na cena como possibilidade de ser a poética e hipotética ilha das prostitutas mortas.

A equipe do espetáculo conseguiu realizar quase integralmente o que a diretora intentava ao idealizar essa montagem. A atmosfera de casa de família tradicional criada pela cenografia fazia com que o público tivesse uma experiência completamente diferente da que se tem no edifício teatral convencional. A ação era distribuída por entre os espectadores, tornando a experiência de cada um deles única, já que era possível assistir de vários ângulos diferentes. A limitada lotação do espaço, que comportava cerca de 80 pessoas apenas, contribuía para a atmosfera intimista, embora restringisse em parte o acesso do público.

Na casa dos Drummond se desenrolavam o primeiro e o segundo ato e a ação interna era entrecortada por cenas que aconteciam na calçada externa, que podiam

ser vistas pelo público ao olhar pelas janelas ou pela imagem projetada ao vivo no interior do salão. O som das vozes das mulheres do cais era também amplificado em direção ao salão para criar ainda mais a sensação de que as paredes da casa eram permeáveis aos diversos elementos externos: a presença do mar, o canto das Mulheres do Cais, o tambor de anúncio do Noivo de Moema, todos os elementos que assombram os moradores e pairam sobre eles durante toda a encenação. O espaço exterior se confunde e se funde com o espaço interior.

O terceiro ato começava com o deslocamento do público, conduzido pelos personagens dos Vizinhos, para o Café do Cais, local onde se reúnem os personagens marginais da trama. O público descia às escadas acompanhando Dona Eduarda, a mãe de família que é seduzida pelo noivo de sua filha. Essa descida é também simbólica, expressando a decadência da moralidade dessa mãe e esposa, que acaba no abandono do seu lar e em sua descida em direção ao submundo, ao encontro das prostitutas e mascates, e na consumação de seu adultério.

Neste novo ambiente, não se avistava o mar ou o mundo exterior e o canto das Mulheres do Cais adquiria um tom de celebração, complementado pelo cheiro de bebida alcoólica exalado pelas doses de cachaça sobre as mesas, também servidas para o público. O hall que servia de espaço para o Café do Cais era convenientemente bastante menor que o salão do andar de cima e a quantidade de pessoas no espaço - entre público e elenco, cerca de 90 pessoas - fazia a temperatura ambiente aumentar, contribuindo para a atmosfera realista e marginal do local.

O Café do Cais abrigava o adultério de Dona Eduarda com o noivo/irmão de sua filha Moema e também o assassinato deste último, cometido pelo filho homem da família, Paulo. O público aqui observava tais desfechos como se fosse parte dos habitantes daquela cidade fictícia, como fizessem parte daqueles Vizinhos, que tudo sabem sobre os problemas da família Drummond. Essa sociedade, implícita em todas as partes do texto, torna-se mais um antagonista na dramaturgia do espetáculo, considerando-se que todos os membros da família temem ter seus pecados expostos e julgados por todos os moradores daquela cidade.

Este tipo de relação dramatúrgico-espacial é uma constante na obra de Nelson Rodrigues, principalmente nas intituladas Tragédias Cariocas, nas quais os bairros do Rio de Janeiro são elementos importantíssimos na trama. Em seus estudos sobre este tema, Niuxa Dias Drago inferiu:

A sensibilidade extremamente aguçada para a arte dramática e para o espaço urbano permitiu que Nelson Rodrigues (1913-1980) escrevesse textos dramáticos onde a cidade é muito mais que um cenário ou uma coleção de tipos. O espaço físico da cidade, através de seus nomes, lembrança ou figuração em cena, quando presente no teatro de Nelson Rodrigues, guarda uma relação profunda com a alma da personagem. O espaço urbano ali representado atua diretamente sobre a intriga e os personagens, e o autor faz dele uma figuração do espaço interior (...) (DRAGO, 2008: 98)

Ainda que a cidade descrita em *Senhora dos Afogados* seja fictícia e atemporal, Nelson deixa claro, tanto nos diálogos quanto nas rubricas, os pormenores e características do lugar, fazendo com que o público identifique e busque na memória locais conhecidos que poderiam facilmente abrigar a história. Apesar de conter elementos fantásticos, como a Ilha das Prostitutas Mortas e aparições de espíritos, a cidade litorânea não se destaca por características estruturais específicas, podendo ser comparada com qualquer outra cidade portuária.

O espetáculo prosseguia, novamente no andar de cima, com o público observando da janela o castigo de Dona Eduarda, que tem as duas mãos cortadas por serem culpadas de acariciar seu amante. A atriz atravessava a calçada correndo com as mãos segurando um longo tecido vermelho, como se fosse seu sangue a jorrar pelo chão. A imagem era forte e belíssima ao mesmo tempo. A iluminação deixava a paisagem mais evidente depois que a noite já havia caído, refletindo nas águas da Baía de Guanabara e formando uma composição estética irretocável.

O diálogo final entre pai e filha se desenvolve ainda na casa dos Drummond. Após a morte de Misael, Moema se vê só, por conta de seus próprios atos e é nesse momento que o público deixa o prédio em direção a calçada em frente ao mar. Moema pode ser vista na janela, tentando se separar das próprias mãos e nos barcos atracados no mar se avistam cerca de quinze Mulheres do Cais, como

viesses da Ilha para fazer vigília pelos mortos. E com essa imagem se encerrava o espetáculo.

Do ponto de vista da Produção Executiva, muito da experiência dramaturgico-espacial vivida pelo público de *Senhora dos Afogados* pôde ser atingida devido ao trabalho realizado pela equipe técnica. Para reproduzir a visão da diretora, contava-se com uma equipe de contrarregras, operador de luz, operador de câmera de vídeo e produtores diariamente presentes no espetáculo para executar determinadas funções que garantiam que a experiência fosse a mais realista possível. O elenco, mais precisamente os Vizinhos, que eram presenças constantes nas cenas do espetáculo, também acumulavam certas funções de organização e condução do público por entre os espaços onde precisavam circular. Dessa maneira, as cenas se encadeavam de uma forma natural, com uma precisão quase cinematográfica.

Embora o planejamento para o evento tivesse sido bastante estudado durante a Pré-Produção, havia sempre um número grande de variáveis que poderiam prejudicar o andamento do espetáculo. Os exemplos são muitos, começando pela mais complicada das ações: embarcar as figurantes nos barcos atracados ao cais. As meninas eram levadas por um dos pescadores do local, contratado pela produção para fazer esse transporte em dias de espetáculo. A cena dependia de inúmeros fatores para acontecer, incluindo condições favoráveis do mar, ausência de chuva e vento, e ainda uma certa “sorte” em relação aos pescadores, que não eram fixos na função e tinham problemas de alcoolismo, por vezes não estando em condições de cumprir a função.

A equipe de produção conseguiu conquistar, após um tempo, a confiança dos pescadores e com a relação melhor estabelecida, foi possível minimizar quase a zero as chances de suspender a cena final por esse motivo. A chuva continuava a ser impedimento por questões de segurança, assim como o vento forte. Ao final das duas temporadas, a segunda já iniciada no alto verão carioca, a cena final foi cancelada no máximo cinco vezes, um saldo bastante positivo para trinta e duas apresentações.

A chuva interferia de alguma forma em todas as ações que ocorriam do lado de fora do prédio. As cenas das Mulheres do Cais que aconteciam na calçada em frente ao

prédio eram resolvidas com o uso de guarda-chuvas escolhidos pela figurinista para estar em harmonia com a indumentária das personagens. Já a cena da Dona Eduarda correndo com o tecido vermelho já tinha outro agravante: não poderia acontecer caso o chão estivesse molhado, mesmo se a chuva já tivesse cedido. O tecido era dividido em duas partes, que somavam cem metros de comprimento, por isso não havia como secá-lo de um dia para o outro. Não secar significaria mau cheiro e possivelmente o crescimento de mofo, o que inutilizaria os cem metros de pano.

A solução encontrada foi gravar um vídeo da cena e projetar no interior do salão quando não fosse possível realizá-la ao vivo. Esse artifício acabou não sendo utilizado, pois era uma perda enorme na encenação. A atriz fazia questão de realizar a cena, oferecendo-se por vezes para levar consigo o tecido e secá-lo no terraço de seu prédio. A cena nunca deixou de acontecer e encantar ao público pela sua beleza e dramaticidade.

Outra questão técnica de interação espacial com o entorno era o trânsito de veículos em frente ao Albamar. A Praça Marechal Âncora abriga um grande estacionamento e sua única saída passa pela rua em frente ao prédio. Durante o ensaio geral, percebeu-se que as cenas externas projetadas no salão eram prejudicadas por carros passando na frente das atrizes e ainda fazendo muito barulho nos microfones sem fio utilizados por elas. Averiguou-se junto ao DETRAN-RJ se existia alguma solução possível, mas devido à longa temporada, não era possível deslocar pessoal para interromper o trânsito nos momentos em que eram necessários.

Depois de muito pensar em formas de resolver o problema, chegou-se a uma conclusão que não era ideal: interromper o trânsito sem autoridade para tal. Utilizavam-se cones de ambos os lados da via de mão dupla e o tráfego era interrompido durante o tempo de duração das cenas, não mais do que cinco minutos. Duas pessoas da equipe posicionavam os cones e explicavam aos motoristas o motivo da interrupção, contando com a compreensão destes. Vez ou outra, buzinas soavam e algumas pessoas se irritavam, com razão, mas o incômodo era ínfimo comparado aos carros trafegando.

O trânsito de veículos prejudicava também a fiação elétrica que alimentava os equipamentos de som e luz localizados na calçada em frente ao mar. A fonte de energia situava-se no restaurante e a única maneira de ligar os aparelhos externos era atravessar os fios sobre a via. Os cabos foram danificados e precisaram ser trocados algumas vezes, mesmo com a tentativa de tentar protegê-los com uma manta emborrachada. Os equipamentos externos de som e luz eram também muito vulneráveis às ações do clima, mas era possível prever o possível problema pelas condições do tempo na hora da montagem e cobri-los de maneira adequada.

O prédio do restaurante em si também apresentava dificuldades a serem superadas para a apresentação do espetáculo. Por não ser um edifício pensado para abrigar apresentações artísticas, muita coisa precisou ser adaptada no Albamar. Porém, o maior desafio era não interferir na rotina diária do restaurante, condição imposta pela administração do espaço para a locação do mesmo. Embora só funcionasse no horário do almoço, era preciso montar e desmontar toda a estrutura de cenários e equipamentos semanalmente removendo todos os móveis e objetos de decoração do restaurante e substituindo pelos elementos cênicos. O prédio não tinha espaço para comportar os bastidores do espetáculo, que contava com quarenta pessoas na equipe e elenco, e foi preciso alugar dois contêineres para serem utilizados como camarim e depósito de cenário e figurino.

Todos os desafios enfrentados em *Senhora dos Afogados* foram vencidos por conta da paixão pela encenação da diretora Ana Kfoury e, acima de tudo, pelo comprometimento da equipe e elenco em fazer este belíssimo espetáculo acontecer. O patrocínio, conquistado através de uma soma de quatro editais, foi indiscutivelmente o fator determinante para viabilizar o projeto, que devolveu em beleza e competência o valor investido pelos patrocinadores, via leis de incentivo e patrocínio direto.

3

PROJETO DE MONTAGEM: A SANTA JOANA DOS MATADOUROS

3.1 APRESENTAÇÃO

A Santa Joana dos Matadouros é uma das grandes peças do século XX. Escrevendo em meio à turbulência do entre guerras, o alemão Bertolt Brecht (1898-1956) fez do palco um espaço de investigação estética. Sua investida contra os valores burgueses culmina em um conjunto de obras na década de 1920. Ambientado nos matadouros de Chicago, o texto segue o aprendizado político da missionária Joana D'Arc frente às maquinações patronais da indústria de carne enlatada.

A peça se utiliza da apresentação de uma viagem alegórica – como nas descidas de Joana ao inferno/matadouros – na qual se cria uma imagem do movimento. O modelo temático é o da viagem, do voo e da queda. A peça sobre Joana é um exemplo da queda (o seu caminho rumo à falha, ao fracasso, à morte) e da ascensão (no seu percurso de martírio e conhecimento) do anjo.

Brecht põe em sua obra **A Santa Joana dos Matadouros** uma reflexão sobre o teatro, sobre o espetáculo. O jogo teatral é totalmente assumido por Brecht; o Teatro ele mesmo é encenado dentro da peça. Os elementos encantatórios do teatro – a música, a poesia, os gestos, os movimentos coreográficos – são também utilizados por Brecht, que os mistura com a frustração de expor as estruturas técnicas da encenação, deixando bem clara a distinção entre a realidade e a ficção apresentada. É uma lógica dialética que guia o jogo do teatro, no seu ser uma coisa e outra. Nessa tensão de ser uma coisa e outra. Imagem e palavra, tempo e espaço, sonhar e despertar, concretude e spectralidade.

O presente projeto visa realizar a montagem e temporada de dois meses do espetáculo **A Santa Joana dos Matadouros** no Espaço Cultural Ação da Cidadania, na cidade do Rio de Janeiro, com direção de Marina Vianna.

3.1.1 A DIRETORA

Marina Vianna é atriz há mais de vinte anos e ao longo de sua trajetória desenvolveu simultaneamente o exercício teórico, tornando-se doutora em Artes Cênicas pela UniRio recentemente. Atriz reconhecida pelos trabalhos em que colaborou com a dramaturgia e a escritura cênica, tais como ***A Falta que nos Move***, direção de Christiane Jatahy; ***FitzJam***, direção de Pedro Brício; ***Devassa – sobre Lulu de Wedekind***, direção de Nehle Franke com a Cia dos Atores; ***Medea- Obs***, direção de Fábio Ferreira, e vem se aproximando também do trabalho de direção. Em ***Diálogos para Molly Bloom***, acompanhou como dramaturgista o processo de Malu Galli ser dirigida por Andréa Beltrão, Cristina Moura, Christiane Jatahy, Jose Sanchis Sinisterra e Gilberto Gawronski. Em ***Apropriação***, direção de Bel Garcia, Marina participou do processo como dramaturgista e assistente de direção. Como professora de Direção Teatral na ECO-UFRJ, orientou vários processos de montagem. Recentemente, supervisionou o espetáculo do jovem diretor e autor, seu ex-aluno, Diogo Liberano, ***Como cavalgar um Dragão***. Colaborou ainda com a criação do espetáculo de dança contemporânea ***O Maravilhoso Museu da Caça e da Natureza***, dirigido por Renato Linhares. Sua experiência inclui também a prática como professora de teatro em grupos de teatro amador com jovens da periferia, nos projetos *Horizontes Culturais* e *Escolas da Paz*, onde dirigiu por quatro anos os trabalhos de um grupo do Morro do Urubu, na Zona Norte do Rio de Janeiro, que se apresentava em escolas do município e no Teatro Miguel Falabela.

A estreia na direção de Marina Vianna nasceu do estudo da peça ***A Santa Joana dos Matadouros***, de Bertolt Brecht, realizado para a sua pesquisa de doutoramento e suscitou na atriz e pensadora várias questões postas no texto sobre a sua problemática (e por isso mesmo, instigante e desafiadora) encenação. O seu desejo de dirigir uma montagem de ***A Santa Joana dos Matadouros*** nasce de uma necessidade artística de realizar uma peça-conjuração, de profanar (no sentido de re-tornar ao uso) o texto de Brecht, já tão engessado por leituras canônicas da sua obra. O texto se abre em imagens, se multiplica, e tem potencial de expor em cena as tensões e transtornos da arte contemporânea.

3.1.2 PROPOSTA DE ENCENAÇÃO

”Encenar ***A Santa Joana dos Matadouros*** em pleno século XXI significa enxergar a obra de Bertolt Brecht para além de uma poética reduzida a uma pedagogia. Um dos conceitos norteadores dessa proposta de encenação é a

desconstrução, no sentido de apagar a aura solene, canônica que emerge de muitas montagens de suas peças.

A noção de montagem – como procedimento formal de desmonte, decupagem e colagem – guiará o processo de criação da cena. E é Brecht que dá essa “pista” ao utilizar um conjunto de materiais heterogêneos em seu texto, tais como: a referência ao teatro barroco, ao drama de mistérios medievais, o uso da escrita na cena (os já tão famosos títulos projetados em telas), a referência à escritura cinematográfica (no desenrolar serial, sequencial da trama), entre outros recursos ditos à época “alheios” ao teatro, ao drama.

E essa interposição de materialidades diferentes é o cerne dessa proposta de montagem. Artes visuais, drama, música, cinema se interpenetram de modo a problematizar na encenação as fronteiras entre os gêneros – outra questão já posta pelo dramaturgo alemão, relegado a um lugar de “teatro político”.

Para isso, é necessário sair do edifício teatral nessa encenação, de maneira que o “espaço” da representação seja redimensionado. A presente proposta não se encaixa na perspectiva do palco italiano. O ideal é ocupar um local da cidade (um galpão, uma antiga fábrica) como instalação cenográfica. O espaço também deve ser um lugar de memória (de testemunho, de ruínas, “documental”), de forma que o espetáculo instaure, por um lado, um diálogo com o espaço e, por outro, um transtorno na ideia convencional do lugar da representação.

Para encenar Brecht é preciso profanar Brecht, enxergar na sua peça um potencial pop, de comunicabilidade com a plateia, de espetáculo de dança, música e humor. É preciso esquecer as imagens já cristalizadas do teatro dito “brechtiano”, inclusive para recuperar o humor de Brecht – virtude sensual e literária, e também teórica e política. É preciso fazer a obra de Brecht retornar ao uso comum, tornar livre a criação de uma nova imagética sobre as suas peças, sob a perspectiva do nosso presente histórico.

As canções, fundamentais na peça, ganham uma leitura contemporânea, trazendo referências à cultura popular e massiva, podendo trafegar do gospel ao hip hop. A intenção é jogar luz sobre a atemporalidade do texto de Brecht. Como toda fábula, ***Santa Joana dos Matadouros*** é universal.

Essa proposta de encenação se centra fundamentalmente na ideia de que o coro (de trabalhadores, de desempregados, de anônimos, de industriais) ocupa um lugar de protagonismo na trama. A intenção das construções das cenas é problematizar a

presença do coro, das “multidões”. Para tal, é necessário um coletivo heterogêneo de atores capazes de criar a partir das orientações da direção e da equipe de criação, uma performance de aparição, ocupação, transformação e metamorfose desse coletivo humano que se desumaniza, se torna máquina, se animaliza, se fragmenta na cena. A épica da Joana de Brecht não é nada sem a presença dessa multidão, acredito. A tonalidade operística, barroca, coreográfica dessa montagem vai buscar nas imagens da nossa contemporaneidade as suas matizes, reatualizando temas, e procurando trabalhar na construção de diferentes pontos de vista e perspectivas. O coro, nesse sentido, é crucial na criação dessa escritura cênica que multiplica os sentidos do texto.”

(Marina Vianna)

3.2 OBJETIVOS

3.2.1 OBJETIVOS GERAIS

- Lançar novas luzes, novas imaginações sobre a obra de Bertolt Brecht.
- Renovar o olhar político-estético de Brecht, tornando visível o caráter sequencial (cinematográfico) dessa peça e, logo, lacunar, aberto para o tempo.
- Encenar ***A Santa Joana dos Matadouros*** como uma peça-conjuração, no sentido de conspirar, de evocar, de fazer vir pela voz, pela palavra proferida a presença mesmo que residual dos que não estão lá, aqueles cuja memória foi queimada, dos traídos.
- Evidenciar na encenação desse texto a contemporaneidade não apenas do seu conteúdo, mas também das formas de que é tecido. A alegoria se impõe como escolha estilística, e relaciona questões – tão em voga nas discussões estéticas contemporâneas – entre visibilidade e legibilidade.
- Pesquisar as fronteiras e as interseções entre as artes na cena, reatualizando, assim, uma das discussões político-estético levantadas por Brecht, e ainda hoje relevante para o teatro contemporâneo.

3.2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- Viabilizar o processo de pesquisa cênica e montagem do espetáculo ***A Santa***

Joana dos Matadouros, de Bertolt Brecht, com direção de Marina Vianna, com elenco principal e coro, totalizando 30 artistas em cena.

- Realizar temporada de 24 apresentações do referido espetáculo no Centro Cultural da Ação da Cidadania, onde será montada uma arquitetura teatral própria, com capacidade para 300 pessoas.
- Promover debate semanal sobre o processo de criação e os temas abordados no espetáculo com a presença de convidados, num total de oito sessões ao final do projeto.
- Formar plateias estimuladas pela apreciação estética e pelo intercâmbio de experiências sobre processos criativos e artísticos, através de um trabalho específico de detecção e contato com pessoas e grupos que não frequentem teatro por falta de oportunidade ou dificuldades financeiras.
- Agregar grupo de inclusão artística e social ao trabalho, convidando os atores para fazer parte do coro e participar e colaborar com todo o processo de criação artística.
- Oferecer um produto cultural de qualidade com ingressos populares.

3.3 PÚBLICO ALVO

A proposta do projeto é alcançar um público heterogêneo, advindo de várias classes sociais, por meio de preços populares em todos os espetáculos. A ideia é atingir estudantes de arte, estudantes em geral, associações organizadas da sociedade civil, pessoas interessadas em trabalhos não convencionais, pessoas interessadas em participar de um espaço de convivência artística e de circulação de ideias, além de pessoas interessadas em arte de uma maneira geral.

Destinaremos 10% da lotação diária para grupos organizados de escolas, universidades, movimentos sociais e fábricas.

3.4 JUSTIFICATIVA

O presente projeto é fruto de anos de estudo que culminaram em uma tese de doutorado da diretora Marina Vianna. O cenário mundial atual não poderia ser mais propício para a montagem de ***A Santa Joana dos Matadouros***, já que novamente

vive-se uma crise global do capitalismo. O tema se reatualiza e a reflexão sobre os desdobramentos futuros da atual situação econômica do mundo se faz urgente.

Dessa maneira, cria-se uma necessidade de se encenar ***A Santa Joana dos Matadouros*** nos moldes do Teatro Épico preconizado por Bertolt Brecht, onde o espectador é tido como observador e suas sensações ao observar os fatos relatados no palco levam-no a uma tomada de consciência sobre os mesmos. O Teatro readquire neste projeto a função de instigar e despertar uma visão crítica sobre o que se passa ao redor do espectador, tanto no palco quanto no mundo.

Complementando o tema principal, o texto evoca também a manipulação exercida pelo poder midiático, que hoje toma novas proporções com a democratização do acesso à internet. A ascensão dos Evangélicos é outro tema abordado no espetáculo e se relaciona intimamente com o crescimento da religião no Brasil e suas ramificações em inúmeras microrreligiões, teoricamente advindas do protestantismo.

3.5 ESTRATÉGIAS DE AÇÃO

As etapas de desenvolvimento do projeto estão descritas abaixo, com separação das atividades a serem realizadas pela Equipe Artística e pela Equipe de Produção. A Pré-Produção terá início a partir do momento em que a captação de recursos for concluída.

Pré-Produção

Mês 1

Equipe Artística:

- Leituras preliminares do texto;
- Levantamento de material de referência para a pesquisa;
- Estudo coletivo de temas ligados ao espetáculo;
- Exercícios criativos e jogos dramáticos de preparação;
- Início da preparação vocal.

Equipe de Produção:

- Procedimentos iniciais de contratação junto ao patrocinador;
- Abertura de conta e desembolso dos recursos do patrocínio;
- Contratação de profissionais da equipe artística e da equipe de produção;
- Início da captação de apoios;
- Pesquisa de locação de espaço para ensaio.

Mês 2

Equipe Artística:

- Palestras de especialistas em política com material de apoio captado em pesquisa preliminar;
- Exercícios criativos e jogos dramáticos de preparação;
- Improvisações com base nas primeiras leituras do texto;
- Ensaios em espaço locado – elenco principal;
- Estudos preliminares de cenário e figurino;
- Preparação vocal;
- Ensaios voltados para a direção musical.

Equipe de Produção:

- Acompanhamento e organização do dia a dia do processo criativo;
- Levantamento preliminar do orçamento de cenário, figurino e iluminação;
- Captação de apoios e parcerias.
- Pagamento mensal de profissionais.

Mês 3

Equipe Artística:

- Ensaios em espaço locado – elenco principal;
- Início dos ensaios do coro;
- Preparação corporal do elenco principal e coro
- Confecção e instalação de cenário no local de apresentação;
- Confecção e provas de figurino;
- Preparação vocal;
- Ensaios voltados para a direção musical.

Equipe de Produção:

- Acompanhamento e organização do dia a dia do processo criativo;
- Compra de materiais para confecção de cenário e figurino;
- Agendamento de registro fotográfico para divulgação;
- Projeto gráfico baseado na estética construída pela direção;
- Contratação e início do trabalho da assessoria de imprensa;
- Pagamento mensal de profissionais.

Mês 4

Equipe Artística:

- Projeto de iluminação e confecção de mapa e rider de luz;
- Projeto de sonorização e confecção de mapa e rider de som;
- Ensaios técnicos com elenco e coro para ajustes no cenário e figurino.
- Preparação corporal do elenco principal e coro
- Preparação vocal;
- Ensaios voltados para a direção musical.

Equipe de Produção:

- Acompanhamento e organização do dia a dia do processo criativo;
- Continuação do trabalho da assessoria de imprensa;
- Produção e distribuição de material gráfico;
- Divulgação em mídia radiofônica, impressa e de internet.
- Compra e aluguel de materiais de luz e som;
- Agendamento de transporte de materiais de cenário, luz e som;
- Pagamento mensal de profissionais.

Realização

Mês 5

Equipe Artística:

- Ensaio geral com figurino, sonorização e iluminação finais;
- Estreia na primeira sexta-feira do mês;
- Onze apresentações do espetáculo;
- Quatro sessões de debate com equipe e público, discutindo questões levantadas pelo espetáculo.

Equipe de Produção:

- Organização de evento de estreia, com convidados via mala direta e coquetel após a apresentação;
- Assessoria de imprensa para divulgação e cobertura do evento de estreia, contatando vários tipos de mídia;
- Registro fotográfico da estreia;
- Divulgação via material gráfico;
- Compra de materiais de consumo necessários para a temporada;
- Montagem de luz e cenário semanal durante a temporada;
- Acompanhamento e organização dos espetáculos durante a temporada;
- Agendamento de grupos voltados para a formação de plateia, com entrada gratuita;
- Pagamento mensal de profissionais.

Mês 6

Equipe Artística:

- Doze apresentações do espetáculo;
- 4 sessões de debate com equipe e público, discutindo questões levantadas pelo espetáculo.

Equipe de Produção:

- Continuação do trabalho da assessoria de imprensa e clipagem das matérias e aparições na mídia;
- Divulgação via material gráfico;
- Registro fotográfico e videográfico do espetáculo;

- Compra de materiais de consumo necessários para a temporada;
- Montagem de luz e cenário semanal durante a temporada;
- Acompanhamento e organização dos espetáculos durante a temporada;
- Agendamento de grupos voltados para a formação de plateia, com entrada gratuita;
- Pagamento mensal de profissionais.

Pós-Produção

Mês 8

Equipe Artística:

- Avaliação do projeto e seus resultados artísticos.

Equipe de Produção:

- Elaboração de clipping;
- Desmontagem de cenário, luz e som;
- Devolução de material locado;
- Transporte de material de cenário para depósito especializado;
- Prestação de contas junto ao patrocinador e/ou lei de incentivo envolvida;
- Avaliação do projeto e seus objetivos alcançados;
- Envio de material para possível agendamento de apresentações em festivais e temporadas em outras cidades.
- Pagamentos finais de profissionais, material locado e faturamentos.

3.6 ESTRATÉGIAS DE DIVULGAÇÃO

O projeto **A Santa Joana dos Matadouros** desenvolverá junto ao patrocinador a melhor estratégia para difundir e promover a sua marca, aproveitando, sempre que possível, os diversos canais de comunicação da empresa. O patrocínio cultural expressa a personalidade da marca, agrega-lhe valor e amplia a credibilidade de sua comunicação. O plano exposto abaixo expõe as ações e materiais que serão utilizados no projeto.

- 30.000 Flyers para distribuição na cidade do Rio de Janeiro (espaços culturais, universidades, cinemas, escolas e cursos de artes).
- 20.000 Postais do tipo Mica – para distribuição em 124 pontos culturais (lista dos pontos em anexo)
- 200 Cartazes – distribuição em espaços culturais, universidades, cinemas, escolas e cursos de artes situados no Rio de Janeiro.
- Flyer digital para divulgação via mala direta on line.
- 1.500 convites para envio via Correios.
- 2 Banners para espaço interno e bilheteria do espaço.
- 8.000 Programas em formato revista, com informações sobre o espetáculo.
- Criação de site com conteúdo relacionado ao tema do espetáculo, ativo já durante a Pré-Produção e com integração com as mídias sociais (Facebook, Twitter, Instagram e outros).
- Assessoria de imprensa - elaboração de *release* para os principais veículos de comunicação em mídia impressa e eletrônica na modalidade de mídia espontânea nos principais jornais e revistas, tais como O Globo, O Fluminense, Veja, Piauí, Bravo, Vogue, entre outros. Além de sites de programação, Blogs, e redes sociais.
- Veiculação do evento através de mídia paga no jornal O Globo, com 2 anúncios por mês de temporada no caderno RioShow.

3.7 RETORNO AO PATROCINADOR

O projeto **A Santa Joana dos Matadouros** destinará à empresa parceira a titulação *patrocínio* em todo material visual do projeto: press releases enviados aos principais veículos de comunicação do país; kit imprensa; flyers virtuais; reprodução fotográfica; mídia espontânea gerada pelo projeto; mídia impressa através de anúncios no jornal O Globo; em todo material gráfico do projeto. Oferecemos espaço antes do início do espetáculo para locução ou vídeo institucional da empresa, que atingirá um público de 300 pessoas por apresentação.

De acordo com o número de funcionários da empresa, serão negociadas sessões fechadas exclusivamente para funcionários.

A equipe de produção está aberta ao diálogo com a empresa patrocinadora para a implementação de outras estratégias de divulgação de sua marca.

3.8 FICHA TÉCNICA

Texto: Bertolt Brecht

Tradução: Roberto Schwarz

Direção: Marina Vianna

Direção musical: Rodrigo Marçal

Preparação e direção vocal: Sonia Dumont

Cenário/ Direção de Arte: Bia Junqueira

Desenho de luz: Paulo César Medeiros

Direção de movimento e coreografias : Alice Ripoll e Laura Samy

Workshops / preparação do coro: Mariana Lima

Figurinos: Rui Cortez

Assistência de direção: Valeria Campos e Diogo Liberano

Projeção de imagens: Paola Barreto

Assessoria de imprensa/ comunicação: Maria Cristina Rio Branco (Palavra)

Consultoria teórica: Beatriz Resende

Produção: Marcelo Cabanas e Camila Martins Ribeiro | Bateia Cultura

Elenco:

Joana Dark: Luisa Arraes

Bocarra: Orã Figueiredo

Slift: Kiko Mascarenhas

Cridle: Gustavo Falcão

Graham: Isio Ghelman

Lennox : Renato Linhares

Meyers: Xando Graça

Gloomb: Sávio Moll

Dona Luckerniddle: Guida Vianna

Paulus Snyder: Leonardo Netto

Coro: 20 atores-bailarinos

3.10 ORÇAMENTO

ORÇAMENTO DO PROJETO A Santa Joana dos Matadours							
Item	Descrição das etapas/fases	Quantidade	Unidade	Quantidade de unidades	Valor unitário (R\$)	Valor Total (R\$)	TOTAL DAS ETAPAS
1	PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO						
11	Assessoria Teórica	1	mês	3	1.500,00	4.500,00	
12	Direitos Autorais	1	cachê	1	101.664,72	101.664,72	
TOTAL 1 (PRÉ-PRODUÇÃO/PREPARAÇÃO)							R\$ 106.164,72
2	PRODUÇÃO/EXECUÇÃO						
2.1	Direção	1	mês	8	5.000,00	40.000,00	
2.2	Assistente de direção	1	mês	8	1.500,00	12.000,00	
2.3	Elenco	8	mês	8	5.000,00	320.000,00	
2.4	Coro	15	mês	6	600,00	54.000,00	
2.5	Direção de Produção	1	mês	8	4.000,00	32.000,00	
2.6	Produção Executiva	1	mês	8	2.500,00	20.000,00	
2.7	Assistente de produção	1	mês	8	1.200,00	9.600,00	
2.8	Cenógrafo	1	cachê	1	10.000,00	10.000,00	
2.9	Figurista	1	cachê	1	10.000,00	10.000,00	
2.10	Direção Musical	1	cachê	1	10.000,00	10.000,00	
2.12	Iluminador	1	cachê	1	10.000,00	10.000,00	
2.13	Preparador Vocal	1	cachê	1	6.000,00	6.000,00	
2.14	Contra-regra	2	mês	2	1.600,00	6.400,00	
2.15	Material para Cenário	1	verba	1	12.000,00	12.000,00	
2.16	Cenotécnico	1	verba	1	5.000,00	5.000,00	
2.17	Material para Figurinos	1	verba	1	10.000,00	10.000,00	
2.19	Costureira	2	serviço	1	2.500,00	5.000,00	
2.20	Montagem e desmontagem	4	dia	4	350,00	5.600,00	
2.21	Gravação e Edição de Vídeo	1	verba	1	5.000,00	5.000,00	
2.22	Transporte cenário/equipamento	1	verba	1	3.000,00	3.000,00	
2.23	Locação de Equipamento de Luz	1	mês	2	10.000,00	20.000,00	
2.24	Material de montagem (de luz)	1	verba	1	2.500,00	2.500,00	
2.25	Locação de Equipamento de Som	1	mês	2	10.000,00	20.000,00	
2.26	Operador de Luz	1	mês	2	2.400,00	4.800,00	
2.27	Operador de Som	1	mês	2	2.400,00	4.800,00	
2.28	Alimentação	1	verba	1	3.000,00	3.000,00	
2.29	Locação de estúdio	1	hora	36	100,00	3.600,00	
2.31	Locação de sala de ensaio	1	mês	4	2.500,00	10.000,00	
2.32	Aluguel do espaço de apresentação	1	dia	32	1.000,00	32.000,00	
TOTAL 2 (PRODUÇÃO/EXECUÇÃO)							R\$ 686.300,00
3	DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO						
3.1	Assessoria de Imprensa	1	cachê	1	15.000,00	15.000,00	
3.2	Designer gráfico	1	projeto	1	8.000,00	8.000,00	
3.3	Fotógrafo	1	serviço	1	2.500,00	2.500,00	
3.4	Registro videográfico	1	serviço	1	5.000,00	5.000,00	
3.5	Banner	1	unidade	3	500,00	1.500,00	
3.6	Cartaz/Fotolito/Gráfica	1	unidade	200	2,20	440,00	
3.7	Programas/Fotolito/Gráfica	1	unidade	2.000	1,20	2.400,00	
3.7	Cartão postal (MicaCards)	1	unidade	10.000	0,40	4.000,00	
3.9	Anúncio na revista Rio Show do jornal O GLOBO (módulo de 2 col. x 6 cm)	1	unidade	8	4.000,00	32.000,00	
3.10	Anúncio em rádio FM (JBFM, spot 15', semanal)	1	verba	1	10.000,00	10.000,00	
3.11	Busdoor	1	unidade	20	450,00	9.000,00	
3.12	Mídias Sociais	1	serviço	1	8.000,00	8.000,00	
3.13	Distribuição de Cartazers/Folderes/Filipeta	1	dia	30	50,00	1.500,00	
TOTAL 3 (DIVULGAÇÃO/COMERCIALIZAÇÃO)							R\$ 99.340,00
4	CUSTOS ADMINISTRATIVOS						
4.1	Telefonia	1	mês	3	400,00	1.200,00	
4.2	Material Consumível	1	verba	1	600,00	600,00	
4.3	Xerox	1	verba	1	500,00	500,00	
4.4	Correio	1	verba	1	2.500,00	2.500,00	
4.5	Transporte local	1	mês	6	500,00	3.000,00	
4.7	Coordenação Administrativa	1	mês	6	2.500,00	15.000,00	
4.8	Contador	1	mês	6	500,00	3.000,00	
TOTAL 4 (CUSTOS ADMINISTRATIVOS)							R\$ 25.800,00
5	IMPOSTOS						
5.1	INSS	1	verba	1	6.620,00	6.620,00	
TOTAL 5 (IMPOSTOS)							R\$ 6.620,00
6	ELABORAÇÃO E AGENCIAMENTO						
6.1	Elaboração e agenciamento	1	verba	1	92.422,47	92.422,47	
TOTAL 6 (ELABORAÇÃO E AGENCIAMENTO)							R\$ 92.422,47
TOTAL DO PROJETO (somatório de 1 a 5)							R\$ 1.016.647,19

4
ANEXOS

4.1 *SENHORA DOS AFOGADOS* – FOTOS DE DALTON VALÉRIO











WWW.BENOIT-FOURNIER.COM



5

REFERÊNCIAS

ABNT. Regras e Normas da ABNT 2012 Para Formatação de Trabalhos Acadêmicos. Disponível em: <<http://www.trabalhosabnt.com/regras-normas-abnt-formatacao>> Acesso em 30 de julho de 2013.

AVELAR, Romulo. O Averso da Cena. 2. ed. Belo Horizonte: DUO Editorial, 2010. 490 p.

BORNHEIM, Gerd Alberto. Brecht: a estética do teatro. São Paulo: Graal, 1992. 382 p.

BRECHT, Bertolt. Estudos sobre teatro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 253 p.

BRECHT, Bertolt. Teatro Completo V.4. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990. (Coleção Teatro).

BROOK, Peter. A porta aberta. 2 ed. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000. 112p. Enciclopédia Teatro. Itaú Cultural. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/>> .[200-]. Acesso em 22 de julho de 2013.

LIMA, Evelyn Furquim Werneck (Org.). Espaço e Teatro: DO Edifício Teatral à Cidade Como Palco. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005. 246 p. (2008).

MANTOVANI, Anna. Cenografia. São Paulo: Ática, 1989. 96p.

RODRIGUES, Nelson. Senhora dos Afogados. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004. 50 p

Teatro da Vertigem. Teatro da Vertigem. Disponível em:

<<http://www.teatrodavertigem.com.br/>> .[200-]. A