

## DESCOBRINDO UMA DRAMATURGIA PARA O ESPETÁCULO

Autora: Adriana Gonçalves Maia

Orientador: Ricardo Kosovski

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo examinar, dentro de um processo de encenação, como se realiza a passagem de um texto de teatro para a cena. Quais os caminhos que encenador e atores devem abrir para compreender as palavras de um texto e assim construir um espetáculo?

**Palavras-chave:** texto, cena e ação

Este texto é uma amostra da investigação que estou realizando na minha pesquisa para o doutoramento. O trabalho consiste em aferir dentro de um processo de encenação, como se dá a passagem de um texto de teatro para a cena. Estou chamando de passagem não só o primeiro contato que os artistas de teatro estabelecem com as palavras impressas através de leituras, como também o trabalho contínuo de conhecimento deste texto, que acontece em um processo de ensaios, onde a letra deixa de ser gráfica e ganha vida no corpo dos atores. Como abordá-la? Como entender o que está escrito e o que não está revelado na escrita, mas que está no interior do texto? Como exibir as palavras? Como definir as ações dos personagens? Como ajustar o gesto à palavra e a palavra ao gesto? Como perceber os silêncios? As pausas? A entonação e modulação vocal? Enfim, toda esta gama de perguntas norteia esta investigação.

Vamos do início: existe algum ponto de partida para se ler um texto teatral? Qual a importância do primeiro contato que o ator e o diretor estabelecem com um texto? Stanislavski, em *A criação do papel*, vai ressaltar que este primeiro momento é precioso, comparando-o ao “primeiro encontro entre um homem e uma mulher, o contato inicial entre dois seres que se destinam a ser namorados, amantes ou companheiros” (STANISLAVSKI, 1972).

A primeira leitura de um texto acontece, em geral, com um misto de curiosidade, quando o texto que vai ser lido não é conhecido do grupo, e/ou expectativa, quando o texto é conhecido, mas é a leitura deste que é partilhada pela primeira vez pelo grupo. O que deve ser levado em conta neste primeiro encontro? Existe algum tipo de percepção que o diretor e os atores devem ter quando lêem um texto de teatro?

Acredito que não existam regras a serem seguidas, nem formas e padrões determinados para se efetuar a leitura de um texto. Em princípio, o trabalho dos atores e do encenador consiste em desvendar as ações existentes no texto, identificando o máximo delas para dar-

lhes forma e conteúdo e então trazê-las à luz na forma de cena. Em um texto de teatro podemos encontrar ações claramente delineadas pelo autor e movimentos que não estão explicitados, mas fazem parte da história que está sendo contada. São ações que não são descritas, mas fazem parte dos meandros secretos de uma peça. É papel do encenador e dos atores desvendarem estes segredos. Como um investigador policial, o encenador busca no texto pistas, indícios, marcas, pegadas, deixadas pelo autor através dos desdobramentos dos personagens na trama. São pequenos mistérios que quando descobertos tornam a cena viva.

Investigar o que está no texto, mas não é visível aos olhos. Como o ator e o diretor devem proceder para serem capazes de se debruçar sobre esta investigação durante um processo de ensaios? Como olhar para uma peça? Existe um modo especial para se ler um texto de teatro? Todo o texto de teatro contém algo de invisível a ser desvelado? Mas, afinal, o que está invisível em um texto de teatro?

Em *A exibição das palavras*, Denis Guénoun vai dizer que as palavras escritas em um texto de teatro além de serem uma transcrição visual da linguagem, “pertencem originariamente ao universo sonoro”. Estas palavras não são vistas, são ouvidas; “as palavras são som e sentido: duplamente *imóstráveis*” (GUÉNOUN, 2003). Para ele a função do teatro é justamente o de exibir as palavras, de colocá-las a mostra, já que estas se encontram no terreno do invisível.

Mas as palavras são invisíveis? Como assim? É claro que as palavras de um texto podem ser vistas, pois estão escritas em um papel e são desenhos gráficos, dependendo até pictóricos, plenamente evidentes. No entanto, uma encenação “não é a representação diante do público de grandes configurações gráficas” (GUÉNOUN, 2003). O teatro não pretende exibir palavras apresentando ao público letras e números. O que o teatro deseja é produzir algo visível a partir das palavras, mostrar o que se acha invisível nelas apresentando este desvelamento ao público.

Por outro lado, esta passagem da letra para o palco, nos remete à questão ontológica do texto teatral: sua característica incompleta. O gênero só alcança a plenitude quando se dá a encenação. Muitos consideram que o texto dramático não tem uma existência autônoma ao compará-lo com outros gêneros literários como a epopéia, o romance e a poesia. No entanto, penso que um texto dramático faz parte do *corpus* literário, pois peças de teatro são publicadas como textos e livros. Acredito que esta autonomia se dá de uma forma diferente, ou melhor, é de uma natureza diversa dos outros gêneros literários. A autonomia se afirma em função desta condição de ser incompleto. É justamente por não ser completo, por necessitar

de preenchimento que um texto teatral apesar da sua possibilidade de leitura ou de publicação, só vive em cena.

As escolhas estéticas do encenador, o jogo dos atores, o espaço de representação, os figurinos, o cenário, a luz, o som, projeções (se houver), todas estas instâncias que fazem parte do espetáculo e explicam o gênero, serão determinantes para se entender de que matéria é feita uma peça de teatro. Uma encenação pode mudar o estilo de uma obra: tragédia tornando-se tragicomédia, por exemplo. O jogo dos atores a cada representação do espetáculo também é determinante. Neste caso cabe a pergunta: podemos falar ou pensar em definições estilísticas dentro do gênero? Será que a dramaturgia não surgiria como uma espécie de baliza para nortear os caminhos de uma encenação?

Um texto teatral de sucesso pode ser levado à cena várias vezes, em diversos países, em diversas épocas, com atores e diretores diferentes. A sua parte escrita o coloca “nesta necessária autonomia em relação às vozes que querem levá-lo à cena” (GUÉNOUN, 2003). O texto dramático tem uma polivalência semântica que faz com que, por exemplo, a leitura cênica proposta por um encenador não é senão uma entre outras.

No entanto, a percepção de que a função do teatro é produzir algo visível a partir das palavras nem sempre é compreendida. Por diversas vezes nos deparamos com encenadores que entendem que seu ofício é o de ter “idéias” sobre o texto ou de achar uma “leitura” para a peça ou ainda, o de criar uma linguagem cênica que se torne um estilo pessoal identificável pelo público. Creio que esta busca por uma concepção ou por uma linguagem, em geral, acaba por paralisar o processo criativo gerando trabalhos pré-concebidos antes mesmo dos ensaios ignorando o potencial de um texto de teatro que por si só abriga uma pluralidade de visões. Penso que a melhor definição da função do encenador é descrita por Peter Brook em *O ponto de mudança*:

Quando fiz “Titus Andronicus” [...] diziam que o espetáculo conseguia dar um jeito nessa peça ridícula e inviável. Foi muito lisonjeiro, mas não era verdade, porque eu sabia perfeitamente que não poderia ter feito aquele espetáculo com outra peça. É aí que as pessoas freqüentemente se enganam sobre o que é o trabalho da direção. Pensam que é mais ou menos como ser um decorador de interiores que pode fazer o que quiser de qualquer ambiente, desde que tenha bastante dinheiro e objetos suficientes para colocar lá dentro. Não é isso. Em “Titus Andronicus”, todo trabalho consistiu em desvendar as sugestões e os meandros secretos da peça, extraíndo o máximo deles, tomando o que talvez fosse embrionário para trazê-lo à luz. Mas se a coisa não estiver lá dentro desde o início, nada pode ser feito. Se me derem um romance policial, dizendo: — Faça-o como “Titus Andronicus” é claro que não vou conseguir, porque o que não está lá, o que não está latente, não pode ser encontrado.

É na tentativa de buscar algumas respostas para as considerações apontadas acima que desde maio deste ano reuni um grupo de atores onde eu, como diretora, dei início a um processo de investigação sobre qual a melhor maneira de se abordar a dramaturgia de um texto teatral.

Neste primeiro momento estamos trabalhando com o seguinte texto: *Caixinha de madeira – a correspondência secreta de Branca de Neve, Bela Adormecida e Cinderela* da autora contemporânea Índigo. Trata-se de um livro escrito na forma epistolar, com personagens arquetípicas e extremamente conhecidas, revisitadas pela autora que teve como fonte de inspiração os contos de fadas originais. O livro dá voz a estas personagens que narram suas histórias, a partir de uma intensa troca de cartas, expondo desencontros e vidas miseráveis, contando histórias surpreendentes, muito distantes de relatos açucarados de donzelas sonhadoras.

Talia, a Bela Adormecida, é apresentada como uma jovem revoltada com sua maldição e disposta a tudo para evitar que ela se cumpra. Annette, a Cinderela, após ter sido relegada à condição de empregada de uma mansão, está em profunda decadência, esmerando-se em se tornar a pior das serviçais. Branca de Neve, a princípio parece ser uma criatura sonhadora, um tanto aluada e que mesmo após expulsa do castelo e confinada à floresta se mantém alegre e confiante no futuro: fala com pássaros e só escreve em versos. No final do livro, no entanto, Branca revela-se uma mulher audaciosa e implacável, surpreendendo a todos.

É importante notar que *Caixinha de madeira* não procura aproximar-se do universo infantil e sim apresentar a intimidade de três moças angustiadas com a proximidade da fase adulta e com os impasses de suas vidas. Nos relatos encontramos espaço para toda sorte de especulações femininas, coisa impensável em histórias infantis. Além disso, com senso de humor apurado Índigo passeia pelas entrelinhas das histórias desvirtuando, entre outras coisas, o romantismo característico destas narrativas. A ousadia de trabalhar com estas personagens, mundialmente conhecidas e saturadas pelo mercado infantil, me instigou, percebendo nesta trama personagens inspiradoras para o trabalho deste laboratório. A autora conseguiu revelar a humanidade de cada uma delas buscando suas contradições e limites e acabou por criar uma fabulação contemporânea e inteligente com um acento feminista. Um acerto de contas com Walt Disney.

A escolha de um texto não dramático para iniciar esta prática laboratorial tem como intuito examinar as possibilidades dramáticas dos relatos épicos. Ao explorar a riqueza formal deste tipo de narrativa acabamos por questionar e ampliar o próprio gênero onde se inscreve a dramaturgia. Existe na forma épica uma função narrativa exterior onde

acontecimentos são narrados e mostrados ao público, mas a medida que o ator/narrador se entrega à história que está sendo contada, deixando-se invadir pela sua própria subjetividade, a distinção entre épico e dramático começa a se diluir. Como aponta José Sanchis Sinisterra, em *Dramaturgia de textos narrativos*, este espaço que se cria, abre “um território híbrido, fronteiro, que clama por ser investigado para ampliar o horizonte da teatralidade” (SINISTERRA, 2003).

Acredito que o teatro só se renova com este tipo de busca; ao começar esta investigação sobre dramaturgia utilizando um texto narrativo penso que posso abrir um espectro de indagações tanto a respeito de como se deve abordar a dramaturgia quanto um caminho que sirva para compreender melhor sua importância em um processo de encenação.

### **Objetivos da pesquisa**

- Investigar a dramaturgia do livro, ou seja, as ações que brotam do texto, e que são claramente delineadas pela autora através de:
  - comentários das personagens sobre si próprias ou sobre outras personagens;
  - descrições narrativas de situações e fatos ou ações que acontecem no decorrer da história;
  - ações que não são descritas, mas que por decorrência das situações da trama são identificáveis;
  - ações não descritas pelo autor em rubricas, não aparecem narradas na trama, mas que durante a construção da mise-en-scène se tornam desdobramentos naturais da história
- Estabelecer e organizar critérios para investigar todos os tipos de ações descritas acima.
- Detalhar e dar vida a estes dois tipos de ação através da construção de personagens feita pelos atores-investigadores.
- Trazer à cena o livro na forma de um espetáculo experimental usando estes procedimentos com o intuito de delinear uma prática metodológica a ser avaliada.
- Coletar e documentar os resultados práticos que possam estabelecer fundamentos a serem partilhados e avaliados no futuro por professores e profissionais da área artística.

## Metodologia

Para o sucesso desta pesquisa laboratorial fixamos uma agenda de três encontros semanais com a duração de quatro horas. O processo de ensaios se iniciou com a leitura minuciosa de todo o livro *Caixinha de madeira*, trabalho que foi realizado em quatro encontros. Depois disso, partimos para uma pesquisa às fontes originais dos contos de fadas, entrando em contato com o material que foi usado por Índigo (autora do livro) para escrever *Caixinha de madeira*.

A autora trabalhou com diversas versões das histórias: a reconstrução de Bela Adormecida teve como base *II Pentamerone* de Giambattista Basile, publicado em 1634. Para Branca de Neve o apoio veio do livro dos irmãos Grimm na versão de 1812. A versão de 1819, segundo a autora, continha ajustes moralistas: “a mãe é transformada em madrasta, amenizando o conflito”. Cinderela foi reconstruída a partir do livro de Charles Perrault, *Contos da Mãe Ganso*, de 1697 e é também onde encontramos a única concessão à Walt Disney: o camundongo do desenho animado faz parte do livro. Todo este material foi coletado, distribuído e lido pelo grupo, um trabalho que durou cerca de cinco encontros.

Para iniciar a pesquisa dramatúrgica dos personagens escolhemos abordar primeiro os personagens descritos nas fontes originais para depois trabalhar com os criados por Índigo em *Caixinha de madeira*. Concluímos que se esses textos foram fonte de inspiração para a autora então também seriam essenciais para a construção dos nossos personagens. Desta forma começamos a dar vida a estes trabalhando com os textos de Giambattista Basile, os irmãos Grimm e Charles Perrault.

O seguinte processo com o personagem e o texto que será descrito abaixo servirá como modelo para qualquer obra que formos abordar. No caso, começamos com os livros e os personagens que fazem parte das fontes primárias pesquisadas pela autora, para numa segunda etapa trabalharmos com o livro *Caixinha de madeira*.

O trabalho com os personagens tem regras específicas e seguem o seguinte modelo descrito abaixo:

1) O ator escolhe um personagem da história que queira desenvolver.

2) A partir deste personagem o ator prepara o seguinte material que será levado para o ensaio:

- iconografia (imagem concreta do personagem: foto, pintura ou desenho que se aproxime o máximo possível da idéia que o ator tem a respeito do personagem)

- objeto de uso pessoal do personagem
- objeto mágico do personagem (esta variação de objeto acontece em razão do objeto de estudo pertencer ao universo dos contos de fadas)
- vestimenta do personagem
- sonoridade do personagem (pode ser uma canção ou qualquer tipo de som que remeta a fantasia que o ator tem do microcosmo do personagem)

3) Este material é apresentado a todos os componentes e, os objetos são dispostos numa roda e trocados entre os atores. Este procedimento é implementado com o intuito de desarmar o ator; ao preparar este material em casa o ator inevitavelmente concebe também um uso para os objetos escolhidos por ele. Recebendo um objeto novo e desconhecido, na próxima etapa, ao preparar uma composição cênica, ele será estimulado a usar a imaginação para encaixar aquele elemento que não estava previsto.

4) De posse deste material o ator prepara individualmente uma composição cênica para ser apresentada ao grupo. Esta preparação dura cerca de 20 a 30 minutos. O que estamos chamando de composição cênica? Composição cênica é uma estrutura que mostra o comportamento do personagem em algum tipo de situação retirada do texto ou imaginada pelo ator. É o fragmento de uma cena.

Regras para a execução de uma composição cênica:

- Trabalho individual onde o ator não deve contracenar com algo ou alguém que não está em cena. Ou seja, o personagem se basta na situação urdida.
- Não existe improviso. A composição funciona como uma coreografia, uma partitura musical, e o ator deverá ser capaz de repeti-la várias vezes sem modificá-la.
- Todo o material coletado pelo ator deve ser usado por ele ao criar a composição buscando uma expressão cênica para o personagem que está sendo trabalhado.
- O ator pode escolher uma frase ou algumas palavras do texto para dizer durante a composição. A palavra neste estágio tem um peso menor.
- Na composição cênica não é necessário se contar uma história com começo, meio e fim, pois está se falando de um momento do personagem. O ator deve escolher uma situação que mostre esta singularidade. É a busca de uma exposição física do personagem.

- A duração da composição não deve ultrapassar os dez minutos, pois como foi dito acima, trata-se de uma passagem, um momento do personagem e o ator deve ser sucinto e eficiente nas suas escolhas.

4) Os atores apresentam suas composições.

5) A partir do resultado do que foi apresentado nas composições eu, como diretora e condutora da investigação, dou prosseguimento ao trabalho, estabelecendo os seguintes critérios:

- Os atores trocam as composições entre si. Ou seja, o ator ensina a sua composição para outro ator ao qual caberá aprendê-la e executá-la novamente para todo grupo. Este ator deverá repeti-la exatamente como foi criada sem alterações. É interessante notar que mesmo executando a composição sem nenhum tipo de mudança, o resultado é sempre muito diferente ao da primeira exibição feita pelo ator que originalmente urdiu o fragmento. Este processo visa o desprendimento do ator em relação ao personagem.

- As composições são reunidas pelos atores para formar uma nova composição ou de duas em duas ou a soma de todas elas. Neste caso, ao fazer a junção, os atores tem a liberdade de editar partes, repetir ou estender ações de acordo com a percepção que tiveram sobre a composição. Depois disto as novas composições são apresentadas para todo grupo. Este processo tem como objetivo não só buscar a contracena entre os atores já que o processo de criação das composições é solitário e individual como também extrair novos olhares sobre esses fragmentos. Olhares que permitam o aparecimento de novas informações sobre os personagens e a história.

- Novamente aqui as novas composições são retransmitidas para outros atores criando um processo de troca onde ninguém é dono de uma criação ou idéia ou personagem. Todos os atores devem explorar vários personagens com o intuito de se assenhoar da história que está sendo contada, do universo que está sendo construído para que este possa surgir.

6) Inventariando composições para construir a cena. Todas as composições são apresentadas e de posse destas dezenas de possibilidades retornamos ao texto e escolhemos uma cena (não necessariamente a primeira) para ser trabalhada. Não se trata de repetir as composições inserindo as falas do texto. Na realidade, as composições abrem caminhos para o entendimento dos personagens e, na maioria das vezes, revelam pequenos detalhes da cena a partir do jogo que o ator estabelece com o personagem e a história que está sendo contada.

Este tipo de abordagem privilegia os detalhes: a pequena parte para se chegar ao todo. Um trabalho que exige paciência e um senso agudo de percepção por parte dos atores e do diretor. É necessário que se tenha olhos de ver. Em alguns casos, o uso de um objeto por parte do ator pode iluminar toda uma cena. Ou então, a junção de várias composições pode nortear a trajetória de um personagem que não fazia parte das mesmas. Posso dispor de vários fragmentos desta coleção ou usar apenas uma pequena parte. Tudo vai depender do grau de qualidade que foi alcançado nas composições. Em alguns ensaios obtemos excelentes resultados e outras vezes não.

No momento todo este processo metodológico que foi descrito acima está sendo utilizado para a abordagem das personagens de *Caixinha de madeira*. Em setembro teremos uma primeira incursão com público no evento “Eu neutralizo 2009” que acontecerá no Jardim Botânico, pois o grupo foi convidado a apresentar performances no arboreto do parque. Resolvemos então apresentar pela primeira vez os personagens do livro em pequenas situações, interagindo com o cenário do Jardim Botânico com o objetivo de envolver os visitantes do parque numa atmosfera lúdica para despertar na audiência uma maior sensibilidade em relação à Natureza. Esta experiência será documentada para servir como uma primeira avaliação prática da experimentação em curso.

### **Referências bibliográficas**

BALL, David. *Para trás e para frente*, tradução de Leila Coury. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BARBA, Eugenio & Savarese, Nicola. *A arte secreta do ator – dicionário de antropologia teatral*. São Paulo: Editora Hucitec e Unicamp, 1995.

BASILE, Giambattista. *Sol, Lua e Talia*, tradução de Alba Olmi in *A princesa que dormia*, edição plurilíngue (napolitano, alemão, francês e português). Rio Grande do Sul: Editora da UNISC, 1996.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança-Quarenta anos de experiências teatrais*. Tradução de Antônio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

CLEMENTS, Paul. *The improvised play – the work of Mike Leigh*. London: Methuen, 1986.

GUÉNOUN, Denis. *A exibição das palavras*, tradução de Fátima Saad. Rio de Janeiro, Folhetim – Ensaios, 2003.

\_\_\_\_\_ *O teatro é necessário?*. Tradução de Fátima Saad. São Paulo: Perspectiva, 2004.

GRIMM, Irmãos. *Contos e lendas dos Irmãos Grimm vol V*. Tradução Iside M. Bonini. São Paulo: Editora Edigraf, 1962.

HEIDEGGER, Martin. *A origem da obra de arte*. Tradução de Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2007 .

LENNARD, John & Luckhurst, Mary. *The drama handbook – a guide to reading plays*. New York: Oxford University Press, 2002.

PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento das culturas*. Tradução de Nanci Fernandes, São Paulo: Perspectiva, 2008.

PERRAULT, Charles. *Contos de Perrault*. Tradução de Regina Regis Junqueira. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985.

INDIGO. *Caixinha de madeira, a correspondência secreta de Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida*. São Paulo: Editora Altana, 2003.

\_\_\_\_\_ *O livro das cartas encantadas*. São Paulo: Brinque-Book, 2008.

JOUSSE, Thierry. *John Cassavetes*. Tradução de Newton Goldman e Tati Moraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

PALOTTINI, Renata. *Dramaturgia – A construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

\_\_\_\_\_ *O que é dramaturgia?*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

PHILIP, Neil (narrador). *Volta ao mundo em 52 histórias*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia de textos narrativos*. Guadalajara: Ñaque Editora, 2003.

\_\_\_\_\_ *La scena sín limites – fragmentos de um discurso teatral*. Guadalajara: Ñaque Editora, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. *A criação do papel*. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.