

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



# **ADAPTAÇÃO CÊNICA DE TEXTOS NÃO DRAMÁTICOS**

DISSERTAÇÃO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

---

**Luciana Barboza da Silva**

Amadora, outubro de 2019

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

# **ADAPTAÇÃO CÊNICA DE TEXTOS NÃO DRAMÁTICOS**

**Luciana Barboza da Silva**

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em encenação, realizada sob a orientação científica do Professor Doutor Armando Nascimento Rosa, professor adjunto da área de Teoria.

Amadora, outubro de 2019

À Luciene Barboza da Silva,  
minha mãe

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luciene Barboza da Silva e Nivaldo Gomes da Silva, sempre presentes e parceiros em toda minha caminhada.

À minha família, que acreditou em mim mesmo quando eu mesma não acreditava.

A William Cataldo, pelo companheirismo incondicional.

Aos professores do curso de Mestrado em Teatro da ESTC, pelos ensinamentos e apoio.

Ao orientador Armando Nascimento Rosa, que me acompanhou durante todo o curso e aceitou se aventurar nesta pesquisa, tendo papel fundamental em sua finalização.

Ao professor e amigo Carlos Pessoa, que me fez crescer como artista e ser humano, sendo sempre paciente, sincero e rígido.

A Herlandson Duarte pela troca constante.

Aos atores Thelmo Fernandes e Gillray Coutinho pela generosidade.

Aos encenadores José Henrique Moreira, Luiz Paulo Barreto e Luiz Paixão pelas entrevistas cedidas.

Aos atores dos espetáculos “Cipriuara” e “Entre Luz E Fusco”, pela confiança e dedicação.

**Resumo:** Este trabalho analisa a adaptação de textos não dramáticos para a cena teatral: características e técnicas teatrais utilizadas, motivações, vantagens e dificuldades de se optar por este modelo de encenação, onde se mantém o texto narrativo, e como isto interfere na relação do espectador com o texto literário e o espetáculo; usando como objeto de estudo o trabalho de diretores brasileiros e espetáculos onde tal proposta fora utilizada, além de extenso material bibliográfico sobre o tema.

**Palavras chave:** Texto não dramático, encenação, direção teatral, literatura, adaptação.

**Abstract:** This work analyzes the adaptation of non-dramatic texts to theatre: the theatrical characteristics and techniques used, the motivations, the advantages and difficulties of such model of staging, where the narrative for is kept, and how all these features interfere with the relation between the spectator, the literary text and the theatre performance, using as object of study the work of Brazilian directors and theatre performances where this proposal was employed, besides an extensive related bibliography.

**Key words:** Non dramatic text, staging, theatrical direction, literature, adaptation.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
1. ESPETÁCULO TEATRAL E TEXTO DRAMÁTICO.....	10
2. TEATRO E GÊNEROS LITERÁRIOS.....	14
3. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO.....	17
4. ENCENAÇÃO DE TEXTOS NÃO DRAMÁTICOS.....	21
4.1 Características e técnicas.....	21
4.2 O porquê de encenar um texto não dramático – vantagens e dificuldades.....	26
4.3 Quando a literatura não parece suficiente.....	32
4.4 Quando o amor pela literatura dificulta.....	34
4.5 Quando um texto é inspiração.....	37
4.6 Teatro e contação de história.....	39
5. O ESPETÁCULO E O ESPECTADOR.....	40
5.1 Quando o espectador conhece o texto.....	40
5.2 Quando o teatro desperta o interesse pela leitura.....	43
6. PROPOSTA DE LINGUAGEM CÊNICA PARA UM TEXTO NÃO DRAMÁTICO.....	45
7. QUANDO O CORPO FALA.....	47
8. QUANDO A LUZ NÃO APENAS ILUMINA.....	51
9. O ROMANCE-EM-CENA DE ADERBAL FREIRE FILHO.....	53
9.1 Obsessões artísticas.....	53
9.2 O cinema e o renascimento do teatro.....	57
9.2 O que diz Molero e O púcaro búlgaro.....	59
9.3 Moby Dick – uma herança do romance-em-cena.....	61
10. JOSÉ HENRIQUE MOREIRA E A PROBLEMÁTICA DA ADAPTAÇÃO...63	
10.1 Motivos para não se montar um espetáculo a partir de uma adaptação.....	63
10.2 Justiça em cena – A Pane e O Processo.....	66

11. A BUSCA PELA TRADIÇÃO ORAL DE LUIZ PAULO BARRETO.....	68
CONCLUSÃO.....	71
BIBLIOGRAFIA.....	73
APÊNDICE.....	76
1. CIPRIUARA.....	80
2. ENTRE LUZ E FUSCO.....	87
3. DOM DE SER POESIA - MANOEL DE BARROS EM CENA.....	91
ANEXOS.....	95
1. ENTRE LUZ E FUSCO – TEXTO DO ESPETÁCULO.....	95
2. FIGURAS.....	120
Figura 1.....	120
Figura 2.....	121
Figura 3.....	122
Figura 4.....	122
Figura 5.....	123
Figura 6.....	123
Figura 7.....	124
Figura 8.....	124
Figura 9.....	125
Figura 10.....	125

## INTRODUÇÃO

Este trabalho tem como proposta analisar o processo de adaptação de textos não dramáticos para a cena. A transposição para o teatro de textos que foram escritos apenas com o intuito da leitura. Sem que necessariamente haja alterações no texto em si, ou seja, respeitando a narrativa.

Quais técnicas poderiam ser usadas para se manter o gênero literário e criar uma cena realmente teatral? Há regras? Existe uma linguagem cênica ideal para se realizar tal proposta? Qual a motivação de um encenador ao optar por encenar um texto literário? Como o espectador se relaciona com estes espetáculos?

Muitos são os questionamentos e talvez não haja respostas precisas para muitas perguntas em torno deste tema. Mas com esta pesquisa pretende-se analisar alguns aspectos e apontar algumas propostas.

O foco deste trabalho é a criação cênica, a capacidade de usar linguagem teatral em um texto literário, mas a análise do texto é parte fundamental para se chegar à cena. É preciso estudar profundamente o texto e perceber seu potencial cênico.

Outro fator interessante é a possibilidade de se montar qualquer texto. Claro que alguns textos se revelam mais teatrais, mas todos podem oferecer material para um espetáculo. Ou seria esta afirmação equivocada?

Alguns textos literários já foram encenados na íntegra, sem qualquer alteração em seus conteúdos, porém há espetáculos onde mudanças são feitas. Apontar alguns critérios para tal adaptação direta no texto também é um dos objetivos deste trabalho.

Teatro e narrativa, na realidade, sempre dialogaram e de forma orgânica, e esta relação é investigada no texto que se segue, desde às suas origens.

Para uma análise coerente e sólida, fez-se necessário um intenso estudo de fontes bibliográficas que abordassem o tema central de estudo e assuntos relacionados.

O trabalho de encenadores brasileiros, de diferentes trajetórias, é apresentado como importante ferramenta deste estudo. E cada um, com suas experiências, fornece excelente parâmetro para análise. Seus espetáculos tornaram-se objetos de pesquisa e foram cuidadosamente analisados.

Por fim, tem-se um trabalho que pretende contribuir com a análise das adaptações cênicas de textos não dramáticos, porém sem a pretensão de responder a todas as perguntas sobre o tema; quiçá gere novos questionamentos. Afinal, esta inquietude faz parte da arte.

## 1. ESPETÁCULO TEATRAL E TEXTO DRAMÁTICO

“Teatralidade é o teatro menos o texto.” (PAVIS. *Dicionário do Teatro*, p. 372)

O que seria um espetáculo teatral?

De acordo com o dicionário de teatro, de Patrice Pavis, espetáculo é “tudo o que se oferece ao olhar”. É teatral; tudo que diz respeito ao teatro.

Dentre os elementos que dizem respeito ao teatro, seguindo uma definição de simples compreensão e uma linha mais tradicional, está incluído o texto dramático, que é construído em torno de um conflito exposto por diálogos, importante forma de expressão dramática e protagonista desde Ésquilo – primeiro trágico grego a elevar o número de atores de um para dois -, que representa uma troca verbal entre os personagens ou monólogos. E em alguns casos, ambos, acompanhando a ação dramática.

O que nos faz entender que o gênero dramático compreende um texto escrito para ser encenado, que tem como motor o conflito a ser apresentado em cena. Não há um narrador contando a história. A história acontece em cena, representada pelos atores que por sua vez representam personagens. Todo o texto se desenrola a partir dos diálogos, onde a palavra do autor é distribuída entre os personagens, que ao colocá-las em ação formam o que seria a essência do teatro.

Um texto não dramático seria um texto escrito sem o objetivo inicial de ser encenado, podendo se apresentar em diferentes formatos e estilos, como romances, poemas, contos etc.

Mas ao longo da história se evidencia que há textos escritos com a intenção de serem encenados que não se encaixam às regras citadas acima, não se restringe a elas. Textos sem diálogos, por exemplo. Como é possível constatar em obras de Samuel Beckett e seu teatro do absurdo (assim nomeado não por ele, mas por Martin Esslin), como, por exemplo na verborrágica peça *Boca*. E

ainda assim podem ser considerados “texto de teatro”. E o teatro contemporâneo não está tão preocupado com gêneros. Tão importante quanto o COMO o teatro fala é SOBRE o que fala.

Ao se ler “adaptação de texto não dramático para cena”, é compreensível que se faça uma confusão e se pense em um texto que foi reescrito, ou seja, um texto originalmente em prosa transposto para um texto seguindo as regras de dramaturgia – gênero literário das peças teatrais.

Quando se reescreve a partir de um texto fonte, cria-se um novo texto, uma dramaturgia.

Porém, este trabalho aborda a transposição de um texto, ainda que literário, para a cena, sem, necessariamente alterar seu gênero escrito, sem a obrigatoriedade de se construir diálogos onde haja uma prosa. Adaptar não significa, neste caso, aventurar-se no universo dos dramaturgos.

Tampouco, se trata de criar um novo gênero de escrita, diferente dos gêneros já existentes e conhecidos. Trata-se de encenar textos que não foram escritos com o objetivo de serem encenados. O foco da análise está na encenação e no trabalho desenvolvido pelo encenador. Como este transpõe o texto para a cena. Como gerar ação dramática a partir de um texto sem base dramatúrgica.

Porém, é importante observar que características dramáticas podem estar presentes em textos de outros gêneros, assim como há textos teatrais com características de romances. A questão o conteúdo literário posto em cena. Como explorar o potencial cênico de cada texto.

É interessante observar que adaptações de textos literários textos dramáticos não é uma proposta nova e que não necessariamente vai contra a essência teatral, tampouco revela uma possível crise da escrita dramática.

Mesmo que a transposição de um texto narrativo para cena, onde suas características narrativas sejam mantidas, seja uma proposta mais recente, o teatro sempre usou material de origem narrativa para construir seus textos, ou

seja, este sempre esteve presente, ainda que como referência. A conexão entre o gênero narrativo e o dramático é permanente, desde a origem do teatro ocidental.

Na Grécia, berço do teatro ocidental, as primeiras tragédias, escritas em uma época em que o dramaturgo tinha lugar de extrema importância, tanto que os concursos eram destinados a ele, nascem das adaptações do texto de Homero, que com suas imitações de pessoas de caráter elevado, traçou linhas fundamentais para a tragédia, onde as imitações são de ações e vidas.

“O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero.” (LUKÁCS. *A teoria do romance*, p. 33)

A própria tragédia grega já possuía elementos épicos. E uma rápida análise da história do teatro nos mostraria que não faltam exemplos de “contaminação” de gêneros.

E mesmo após os gregos, a maioria das obras-primas dramáticas podem ser consideradas anti-dramáticas, visto que começam com narrativa e continuam por ela por várias cenas.

O teatro europeu medieval era resultado, em sua maior parte, da dramatização de textos bíblicos.

Os franceses, por exemplo, usavam longas narrativas épicas. Esta estrutura dramática, com a peça aberta e difusa, também pode ser encontrada em William Shakespeare, Johann Wolfgang von Goethe, Victor Hugo, entre outros. Isto sem citar o procedimento épico de Bertolt Brecht.

De acordo com Sábato Magaldi, ao formular a teoria do teatro épico, Brecht buscou conciliar gêneros que aparentemente se repeliam.

O texto épico muito se aproxima dos textos não dramáticos em sua estrutura literal. Há a presença de um narrador que conta a história. Porém há uma grande e crucial detalhe que tem imenso peso nesta pesquisa: o texto épico foi escrito com a intenção de ser encenado.

O texto do teatro épico reconsidera a escrita dramática tradicional, a estética de apresentação e a relação do texto com o espectador.

A forma épica mostra o real de outra forma, mobilizando o senso crítico do espectador, fazendo-o descobrir uma verdade mais complexa.

A encenação é sempre pensada para o público, mas na forma dramática de se encenar o público é ignorado, no sentido de sua presença ser “esquecida”. Mas tudo foi concebido pensando nele. Já a forma épica, ao contrário, escolhe o espectador como seu interlocutor.

E há casos de encenações que oscilam entre o dramático e o épico.

Texto dramático ou não, mais importante do que ter ou não diálogo é essencial que haja uma boa história, um bom argumento. E todo relato possui um potencial teatral, em menor ou maior grau.

Seja qual for gênero literário encenado, o que estará em jogo é a capacidade do teatro continuar retratando a natureza humana. Afinal já nos lembrava Diderot:

“O efeito amor do espetáculo teatral é o de permitir que o homem contemple a bondade da natureza humana e, desse modo, se reconcilie com sua espécie.” (DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática*, p. 23)

## 2. TEATRO E GÊNEROS LITERÁRIOS

Mas, o que seria um texto dramático e o que seria um texto não dramático? Há textos puros, dentro das características destinadas ao gênero que este se enquadra?

Observe o que disse Anatol Rosenfeld a esse respeito, considerando os gêneros lírico, épico e dramático:

“Por mais que a teoria dos três gêneros, categorias ou arquiformas literárias, tenha sido combatida, ela se mantém, em essência inabalada. Evidentemente, ela é, até certo ponto, artificial como toda a conceituação científica. Estabelece um esquema a que a realidade literária multiforme, na sua grande variedade histórica, nem sempre corresponde. Tampouco deve ela ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.” (ROSENFELD. *O teatro épico*, p. 16)

É cada vez mais delicado distinguir gêneros literários, se não controverso, visto que uma das tendências da literatura contemporânea é misturar os gêneros e relativizá-los. Ainda que esta mescla tenha o apoio de uns e oposição de outros estudiosos.

“O romance que não prestar a um bom drama nem por isso será ruim; mas não há bom drama do qual não se possa fazer um excelente romance. É pelas regras que diferem estes gêneros de poesia.” (DIDEROT. *Discurso sobre a poesia dramática* – p. 62)

Tomemos para este estudo as características básicas de cada gênero e suas regras. Considerando suas principais características e para o que foram destinados originalmente, ou seja, para serem lidos ou encenados.

Mesmo que não esteja em foco a transposição de um texto no gênero lírico para uma forma dramática, na qual este seja reescrito, é importante reconhecer, estudar e analisar os gêneros literários para melhor trabalhar com cada um deles.

A classificação literária tem sua raiz na *República* de Platão, onde Sócrates explica que há três tipos de obras poéticas. O primeiro, onde o poeta deixa de falar e a voz é dada aos personagens – gênero no qual se encaixam a tragédia e a comédia. O segundo gênero seria o que se encaixaria simples relatos do poeta. E o terceiro uniria ambos.

Há três gêneros bem definidos: lírico, épico e dramático.

No gênero lírico encontraremos poemas de extensão menor, onde se expressa uma voz central que exprime seu estado de alma.

No gênero épico, o texto tem maior extensão, podendo ele ser um poema ou não. E há a presença de um narrador que apresenta os personagens e as situações nas quais estão envolvidos.

No gênero dramático, o texto é escrito em diálogos, onde os próprios personagens atuam, sem serem apresentados por um narrador.

Mas como toda classificação, a de gêneros literários não é absoluta e cada vez percebemos como é difícil que haja gêneros puros. Há poemas e contos dialogados e textos dramáticos sem diálogo, onde um único personagem se manifesta através de um diálogo. Assim como pode-se encontrar traços épicos e/ou líricos em obras deste mesmo gênero. Porém, tais exceções não tiram o valor de uma obra. Identificar características épicas e líricas nos textos de Shakespeare, por exemplo, não coloca em dúvida o fato de ser ele um dos maiores dramaturgos de todos os tempos.

Cada vez é mais comum a opção por se montar espetáculos em que não se busque uma preocupação por se manter unicamente um texto dramático em sua íntegra em cena. E mesmo quando se escolhe trabalhar com um texto

dramatúrgico, pode ser facilmente trabalhando de forma a não se usar a linha narrativa original. Ou opta-se por mesclar o texto original com fragmentos de outros, que podem inclusive ser de outros gêneros.

Mas o trabalho do encenador juntamente com a interpretação do ator, tem a capacidade de transformar qualquer texto em teatro, ainda que uns apresente mais dificuldades que outros.

“Uma única coisa importa... é o momento, é esse ponto de fusão em que as palavras, com facilidade e segurança, sobem aos lábios do ator fazendo-lhe experimentar por sua vez as sensações e os sentimentos que o próprio poeta viveu ao escrever as frases do seu texto. Todo o resto é literatura.” (JOUVET. «Testemunhos sobre o teatro», in *Introdução às grandes teorias do teatro*, p. 147)

### 3. TEATRO PÓS-DRAMÁTICO

A questão em torno do pós-dramático não diz respeito ao tipo de texto encenado, simples e/ou unicamente. Mas à forma como os textos são encenados e até ao fato de ter ou não texto.

Um espetáculo com texto adaptado não é necessariamente dramático?

Para Lehmann, “dramático é todo teatro baseado num texto com fábula, em que a cena teatral serve de suporte a um mundo ficcional.”

“O teatro dramático está subordinado ao primato do texto.” (LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, p.25)

Não necessariamente um espetáculo com texto adaptado recusa ou vai na contramão do textocentrismo, ou seja, de um espetáculo a serviço do texto, presente no teatro chamado dramático. Pelo contrário, muitas vezes o texto tem total importância - o que não significa que será trabalhado integralmente de forma verborrágica, com uma encenação focada apenas na oralidade e uso excessivo da palavra.

Mesmo com elementos como a dança e a música o texto pode manter seu papel predominante, com o discurso se sobressaindo aos elementos não verbais do espetáculo. Mas será valorizado efeitos propriamente cênicos, como cenas silenciosas, sustentadas apenas pela pantomima.

Optar por encenar um texto não significa negação ao texto, dentro de um espetáculo, significa optar por teatralizar cenicamente textos que não foram escritos inicialmente para serem encenados.

Dessacralizar o texto não é o mesmo que desvalorizá-lo.

Ademais, teatro pós-dramático não é simplesmente teatro sem texto dramatúrgico. A questão está muito mais relacionada à encenação. Pode haver um espetáculo dentro dos moldes pós-dramáticos apontados por Lehmann, a partir de um texto dramático tradicional, clássico.

“Não é a ausência de textos dramáticos que assegura a existência de um teatro pós-dramático, mas o uso que a encenação faz desses textos.” (FERNADES. «Teatros pós-dramáticos», in *O pós-dramático*, p. 21)

Pode-se pensar que esta escolha esteja relacionada ao enfraquecimento do drama, que apesar de ainda existir é visto como algo falido por alguns estudiosos. Mas há muitos outros critérios que levam um encenador a esta escolha.

Mas se por um lado a questão do pós-dramático não esteja ligada de forma limitante à escolha dos textos, por outro, Lehmann afirma que o princípio de narração é sim considerado um traço do teatro pós-dramático, onde “o teatro se torna o lugar de um ato de contar”.

O foco deste estudo é o trabalho do encenador, que graças, sobretudo, à Antoine, na França, no final do século XIX assume a responsabilidade de interpretar o texto a ser encenado, tendo como sua preocupação central a obra cênica, o espetáculo em si.

O encenador é o primeiro profissional que pensa em termos de unidade, de coerência, onde as práticas do palco são um conjunto integrado, que resulta na representação.

Portanto, talvez haja sim um novo texto que domine a cena teatral, trata-se do texto escrito pelo espetáculo, pelo encenador que poderia ser classificado como o poeta da cena, da representação, enfim, do espetáculo teatral.

O encenador é o autor da cena, sendo ele o responsável pela integração de todos os elementos que formam um espetáculo teatral, desde o cenário à interpretação dos atores. Caberá a ele orientar todos os envolvidos para que se alcance uma unidade relacionada à proposta cênica elaborada para o espetáculo. E mesmo optando por trabalhar de forma colaborativa com a equipe, será sua a palavra final.

De acordo com Lehmann o teatro pós-dramático “reivindica a encenação como começo e como ponto de intervenção, e não como transcrição”. Recorrendo para este fim a todas as artes, tais como dança, canto, música, iluminação, vídeo, etc. Criando um mundo não só de palavras, mas também de imagens. E considerando que um espetáculo cênico é formado por vários aparatos cênicos, ligados a diferentes artes, o texto se torna apenas mais um aparato, mais um elemento, ao qual o espetáculo não está mais subordinado. E quando se perde a primazia, o texto e os demais elementos ganham espaço e a criatividade aflora.

Com a crise do drama a partir da confrontação das obras do final do século XIX, mesmo os textos teatrais começaram a ganhar novas características diferentes dos dramas clássicos, que seguem as normas aristotélicas, baseada nas três unidades (ação, lugar e tempo), coerência e unificação da ação. Peças construídas em torno de um conflito. E que designam uma dramaturgia baseada na ilusão e identificação.

Surgem textos repletos de narrativas, muitos monólogos e temáticas não tão específicas. E isto dá margem à abertura de novas possibilidades de textos a serem encenados.

Tal crise também encorajou os encenadores a transformar em espetáculo teatral qualquer escrita, independentemente de sua origem, buscando teatralidade em textos que não fossem dramáticos. Acreditando que se poderia transformar qualquer texto em teatro. Que tudo poderia ser material primário para se criar um espetáculo.

“Qualquer escrita pode tornar-se pretexto de representação, a mais resistente ou imprevista não sendo a menos procurada.” (RYNGAERT. *Introdução à análise do teatro*, p. 23)

Assim como tudo pode ser material para criar um texto, a partir de uma abordagem menos rígida.

“Tudo pode constituir um texto, e o essencial é que um elo de necessidade profundamente vivenciado se estabeleça entre, de um lado, o diretor e seus atores e, de outro, o texto.” (ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro*, pp. 191 e 192)

A encenação tem o poder de iluminar um conteúdo, dando a ele uma luz que não fora idealizada, imaginada. Criando novas e inúmeras possibilidades.

É possível fazer teatro do nada ou de pouca coisa. Com o espetáculo prevalecendo sobre o texto, os diretores transformam em espetáculo qualquer escrita, independente da origem, ou escrita alguma.

## 4. ENCENAÇÃO DE TEXTOS NÃO DRAMÁTICOS

### 4.1 Características e técnicas

Não se trata de um tema novo. Na história do teatro sabe-se de alguns encenadores renomados que montaram clássicos da literatura, como Gaston Baty que era contra a tirania do verbo e rompe com a encenação exclusiva de textos dramáticos, encenando os clássicos *Crime e Castigo*, em 1933 e *Madame Bovary*, em 1936.

Mas como colocar em cena o que foi escrito apenas para ser lido? Este é o desafio do encenador ao adaptar para o palco um texto não dramático.

Como trabalhar o texto? Como criar cenas onde existe apenas uma narrativa contínua? Criar ação onde só há relato?

Será necessário recursos tecnológicos?

Há opções, sugestões. Mas não há regras. Aliás, estas devem ser rejeitadas em alguns momentos para que o horizonte do teatro se alargue.

Veja este relato crítico sobre um espetáculo de Meyerhold a partir da adaptação de um romance:

“Na adaptação e encenação de um romance de Ostrovski projetou as recordações de um moribundo numa tela colocada por trás do personagem. É evidente que esse processo não é ‘dramático’, no sentido rigoroso, embora possa talvez aumentar o efeito cênico. A projeção das recordações ultrapassa o diálogo e expõe a intimidade (no caso o passado) de um ser humano por meios que são os de um narrador de romance. A atualização do passado não é aqui tentada através do recurso dialógico de Ibsen e sim através da montagem de uma narrativa visual, à semelhança do que iria fazer depois Arthur Miller, embora sem empregar recursos cinematográficos.” (ROSENFELD. *O teatro épico*, p. 117)

### Sobre o texto:

O encenador, primeiramente, ao escolher o texto a ser encenado, deverá passar por um processo de seleção de conteúdo, ou seja, definir o que do conteúdo daquele texto será encenado. Podendo inclusive escolher encenar o texto na íntegra. Afinal, o que lhe interessa neste relato?

Neste momento o encenador terá uma função quase de dramaturgo, pois irá tratar do texto.

Além disso, ao adaptar um texto literário, fará surgir o que está além do texto e que só existirá por existir em cena.

Por fim o encenador irá criar algo novo. Será um verdadeiro artista, além da figura de um adaptador, que transpõe um texto, seja ele dramático ou não, para o palco.

A adaptação não necessariamente irá mudar a estrutura do texto. Mas não impede que se converta um texto narrativo em um texto dramático, com diálogos com o objetivo de se ganhar maior dramaticidade.

O texto pode ser trabalhado de diversas formas. Inclusive, apenas como base para construção de um texto novo.

Em trabalhos colaborativos, de construção coletiva de dramaturgia, o encenador pode utilizar o texto narrativo de uma história como base para seus atores improvisarem e construírem um texto novo, podendo-se valer, dentre outras formas, do diálogo.

Tais improvisações também podem ser utilizadas não para se criar um novo texto, mas para o elenco se apropriar da ideia da peça. Cabendo ao encenador no momento oportuno, voltar ao texto original na construção das cenas.

Neste caso a ideia é utilizar técnicas não para escrita do conteúdo a ser encenado, mas apropriação, entendimento e domínio do conteúdo já selecionado.

Afinal, mais importante do que ser fiel ao texto, é ser fiel ao seu espírito.

### Sobre a divisão do texto:

Um romance, um conto, não foram escritos seguindo normas dramáticas, ou seja, não está dividido em cenas, atos. Mas há capítulos, e o encenador pode se apropriar desta divisão para construir cenas.

Mesmo um monólogo, com uma narrativa contínua pode ser dividido em unidades que poderão ser trabalhadas separadamente, criando uma narrativa cênica onde haja unidades. Onde uma cena funcione em função da outra em um curso de acontecimentos lineares, como em uma estrutura dramática.

Mas não é uma regra. Ao montar poemas, mesmo que seja de um mesmo autor e isto traga alguma unidade ao espetáculo, as cenas poderão apresentar-se de forma autônoma, onde cada uma aconteça por si mesma.

Unidades devidamente divididas, vale observar que mesmo que um texto seja narrado não necessariamente todo ele será destinado ao público. Mas quando houver um momento específico em que o ator se vire para o público, escolhendo um espectador específico, é importante observar qual a abertura deste para receber o texto que lhe será destinado. Ou seja, não é oportuno se dirigir a um espectador que esteja fechado a este tipo de relação. Criar um laço forçado poderá afastar o espectador ainda mais. Cabe ao ator observar a plateia, sentir como esta se coloca e perceber qual será o melhor ouvinte direto naquele momento, que poderá lhe dar uma resposta mais produtiva para o andamento da cena.

### Sobre a ação:

“Tragédia não é imitação de homens, mas de ações.” (ARISTÓTELES. *Poética*, p. 41)

Ação e diálogo são fundamentais quando se trata de drama. Mas assim como a adaptação de textos literários não representa uma negação ao diálogo, também não é uma recusa à ação.

Na literatura mesmo quando há diálogo este não é predominante. Há indicações narrativas do que foi feito e como foi feito.

Em um texto dramático a ação está no tempo presente, em um texto não dramático a ação está no passado. A ação é descrita e não vivida. Como colocar em cena uma ação se passando no presente estando a mesma escrita no passado?

Não há técnicas específicas, ou seja, não há regras. Mas há propostas. Há meios que buscam teatralizar o que não seria material teatral. Como, por exemplo, colocar o personagem em ação enquanto narra. O texto seria dito no passado, mas as ações seriam feitas no presente. Outra proposta é manter a narrativa em terceira pessoa, mas a ação em primeira.

Usemos o teatro épico como referência à análise de tempo verbal. O autor épico expõe o acontecimento como inteiramente passado e o autor dramático o expõe como inteiramente presente. Quando se adapta um texto literário, um romance, por exemplo, este tende a estar no passado, mas as ações ao serem encenadas acontecem no presente, mesmo se mantendo o carácter narrativo do texto.

E escolhendo um texto narrativo, o encenador pode determinar que partes serão encenadas e que partes poderão ser apenas narradas, contadas, sem relacionar-se a ações.

#### Sobre indicações espaciais:

E o cenário? Enquanto os textos dramáticos possuem rubricas, que indicam não apenas ações e estados dos atores, seus tons de fala, mas também cenários e em alguns casos figurinos, os textos não dramáticos têm estes elementos descritos no próprio texto.

Mesmo em textos dramáticos, com rubricas detalhadas, estas podem ser ignoradas. Gordon Craig, dizia que os encenadores não deviam seguir as rubricas, que para ele, só estavam presentes no texto para facilitar as referências do leitor.

Mas há encenadores que podem ser fortemente influenciados pelas rubricas na opção de construção do cenário do seu espetáculo, como se aquele texto só funcionasse em determinado ambiente cênico definido pelo autor.

Veja a rubrica detalhada da primeira cena da peça *As Três Irmãs*, de Anton Tchekhov, onde não só o espaço é descrito, mas também os figurinos, posicionamentos e expressões dos personagens e indicação de luz:

“Casa dos Prosorov. Um salão com colunas, além das quais vê-se uma grande sala. Meio-dia. Claridade alegre de sol. Na sala, estão preparando a mesa para o almoço.

Olga, com uniforme azul dos professores de liceu para moças, corrige, sem se deter, cadernos escolares, de pé e passeando. Macha, sentada, vestia de preto, com um chapéu sobre os joelhos, lê um livro. Irina, de branco, está de pé, sonhadora.”

Quando não há rubricas ou indicações claras de ambiente, a margem para imaginação é maior. O encenador está diante de uma tela em branco. Ele pensará no melhor cenário que comporá sua proposta e irá criá-lo. Seja um espaço cênico com caráter realista, seja simbólico ou abstrato.

Claro que se pode haver esta abertura em qualquer texto, dramático ou não. Um texto realista, com proposta do autor para construção de um cenário realista, pode ser encenado com uma proposta que opte por um cenário totalmente abstrato, mas que servirá à proposta do encenador. O que se procura dizer aqui é que em textos literários não há uma indicação prévia.

Mais uma vez, não há regras. E cabe ao encenador fazer suas escolhas.

#### 4.2 O porquê de encenar um texto não-dramático – vantagens e dificuldades

Em *O teatro pós-dramático*, Lehmann relata o motivo pelo qual um artista como Jan Lauwers acredita preferir retornar a montagens de textos não-dramáticos, após ter encenado o clássico *Júlio Cesar*, de Shakespeare, onde o texto tem papel dominante:

“Como confirma Lauwers, antes de *Júlio Cesar* seu trabalho teatral se baseava principalmente em imagens. Depois dessa montagem ele voltou a procurar um texto não dramático que ele mesmo pudesse “construir no palco – em vez de encenar uma outra obra já pronta no papel de diretor, descrito por ele numa entrevista a Gerhard Fischer como desagradável, uma realização de apenas “50% do trabalho artístico”. (LEHMANN, *O teatro pós-dramático*. P. 184)

Obviamente, a opção por se montar um texto literário pode dar-se por vários motivos, além do apontado por Lauwers. Desde o conteúdo até pela forma como este é exposto ao leitor através do discurso.

Segue algumas motivações:

- **Amor pela literatura.** O que muitas vezes interfere negativamente na montagem teatral, como será mostrado mais adiante.  
Há textos que tocam tão profundamente alguns profissionais do teatro que estes adquirem um desejo quase incontrolável de encená-los. Seja para compartilhar com o público este conteúdo que acreditam “ser merecedor de ser levado aos palcos”, seja para satisfazer seu ego, seu desejo pessoal de teatralizar palavras que falam à sua alma.
- **Riqueza dos textos.** Os romances e novelas são responsáveis por grandes clássicos da literatura e conseqüentemente uma grande fonte de inspiração e “tentação” para os encenadores.

- **Não encontrar em um texto dramático o conteúdo que quer encenar.** Por exemplo, a busca por um texto que aborde um tema específico.

O universo literário, principalmente o romanesco, é vasto. Há muito mais textos literários que dramáticos no mundo, logo, aqueles abordam com frequência uma variedade maior de temas.

- **Direito autoral.** Existe um problema burocrático que envolve a montagem de alguns textos. O diretor e a produção do espetáculo esbarram, muitas vezes, na liberação dos direitos autorais.

Quando um texto ainda não está em domínio público é preciso ter autorização para montá-lo. Esta pode ser solicitada diretamente ao autor, quando vivo ou com quem o representa – uma associação, por exemplo. Mas solicitar uma autorização não significa conseguí-la. O pedido será avaliado e caso aprovado a autorização será dada, mas não raro, haverá gastos. Tal situação impulsiona à montagem de textos que já estejam sob domínio público, porém os textos dramáticos mais antigos estão muitas vezes presos a formas e temáticas não muito atraentes. E buscando uma liberdade cênica maior, opta-se por adaptar textos não dramáticos.

- **Há não tentativa de influência do autor no que diz respeito à cena – ausência de rubricas.** Visto que ao escrever um texto literário o escritor não imagina como este deverá ser transposto cenicamente.

Não raro, alguns autores eram os primeiros encenadores de seus próprios textos. Mesmo quando o termo encenador não era utilizado e sua função não correspondia ao que é hoje. A responsabilidade de transpor o conteúdo escrito para o palco era do dramaturgo, que algumas vezes também atuava como ator. Com isso era natural que se escrevesse pensando na transposição para o palco.

Mesmo quando não encena o texto, o autor tenta induzir a condução da cena através das rubricas. Cabendo ao encenador segui-las, adaptá-las ou ignorá-las.

- **Identificação do potencial cênico de um texto literário e o inevitável desejo de explorá-lo e transpô-lo ao palco.** Fazendo com que a mensagem seja captada não apenas pela leitura, mas de forma sensorial ampla. Já que um espetáculo exige do espectador sua presença integral.

Alguns textos, mesmo que não tenham sido escritos com o propósito de serem encenados, apresentam características dramáticas muito fortes, como diálogos.

- **Desafio de criar cenas onde estas não existem de forma óbvia cenicamente pois não foram escritas com este propósito.** É excitante trabalhar com um texto que seja desafiador em termos de representação.
- **Relação maleável com o tempo e o espaço.** O encenador não se vê obrigado a seguir indicações de uma proposta realista para a cena.
- **Por haver no texto algo sobre a natureza humana – objeto primordial do teatro – que mereça os palcos.** Que interesse a teatralidade. Que comova o outro.
- **Escolha pela grandeza do escritor.** Os grandes escritores dos últimos séculos optaram por não se dedicarem à dramaturgia, ou seja, as grandes obras literárias dos últimos anos foram escritas em outros formatos, dentre os quais os romances se destacam. Apesar de um dos maiores escritores de todos os tempos ter sido um dramaturgo: William Shakespeare.

Obviamente, há textos que facilitam tal transposição, textos que em sua essência já contenham um potencial teatral. Cabe ao encenador saber identificá-

los e explorá-los. Há textos não-dramáticos com diálogos inseridos e o uso destes pode trazer dinâmica à cena.

“Há tudo em tudo; só que existe em cada coisa um elemento gerador ao qual se subordinam todos os outros.” (HUGO. *Do grotesco ao sublime*, p. 43)

Mas a presença de diálogo não é garantia de uma cena de qualidade teatral. O diálogo de um drama foi escrito com um encadeamento próprio, porque foi idealizado para ser dito por um ator. Diferente do diálogo de um romance, onde mesmo quando os personagens falam, quem lhe dá a palavra é o narrador, com expressões como “disse Maria”. No drama não há intervenções de um mediador.

E mesmo os diálogos em si precisam ser trabalhados e adaptados, pois podem não funcionar em cena com tanta eficácia e funcionar tão bem quanto na leitura, afinal, são conversações e não diálogos dramáticos.

E não se trata apenas de qualidade teatral. Atualmente as possibilidades são amplas. Um texto pode ser teatral, no sentido de ser escrito com o objetivo de ser encenado, de ser um texto de teatro e ainda assim ter uma forma que não seja dramática, ou seja, sem diálogos. Da mesma forma que a existência de diálogos em um romance não o transforma em um texto de teatro. Muitos são os pontos a se considerar antes de uma obra ser classificada.

Vale ressaltar que o texto escolhido não necessariamente apresentará características pertinentes aos textos teatrais, apesar de justamente por identificar alguns signos teatrais que um texto é escolhido para ser montado. Pela sua força dramática, ainda que não siga as exigências do gênero dramático.

Tão importante quanto identificar o potencial cênico de um texto literário é se apropriar das suas virtudes enquanto forma não-dramática (o que tem neles que não tem nos dramas?) e dramatizá-los cenicamente.

Como identificar e explorar a teatralidade por trás de textos mais subjetivos, onde pode não haver conflito aparente, trama, clímax? Onde, por exemplo, haja apenas pensamentos de um personagem?

Cabe ao encenador expressar tudo que vai além da escrita, tudo que as palavras não conseguem alcançar. Toda a atmosfera, o clima contido na história a ser contada.

Adolphe Appia, logo no início da sua *A obra de arte viva* já afirmava que “a beleza das palavras e da sua ordem só age indiretamente sobre os nossos sentidos” (p. 19). Ou seja, ao se encenar um texto, o encenador permite que sua mensagem chegue diretamente ao espectador. Pois se dirige à sua presença integral.

Mas uma das principais causas de se optar por uma adaptação é a liberdade. Suas asas são amplas. A cena passa a refletir sobre suas próprias possibilidades expressivas. O encenador vê a possibilidade de fazer nascer a verdadeira magia teatral.

Como podemos ver, há algumas vantagens de se montar textos não dramáticos, porém também há várias dificuldades.

A arte literária contém ações narradas, diferente da dramaturgia, cujas cenas estão no presente e tendem à mobilidade, à ação. Como gerar mobilidade em um texto narrativo e que é, às vezes, como a poesia, por exemplo, sem ação ou narrador?

Ao se manter a proposta de narrativa e se esta for destinada ao público, pode-se deter a ação, tão cara ao teatro. As cenas serão retardadas com o uso destas pausas de ação.

Aderbal Freire Filho acredita na possibilidade de ação de um texto narrado da seguinte forma: o ator fala o texto no tempo passado, assim como foi escrito, porém faz as ações narradas, no presente.

Mas inegavelmente, em uma transposição de linguagem, neste caso da linguagem escrita para a linguagem cênica, há ganhos e perdas. Seja um texto dramático ou não. Ao sair do papel e ganhar o palco, uma mudança de proporção enorme já aconteceu.

Ao se transpor qualquer texto é inevitável que algo de essência se perca ou ao menos se modifique. E quando não há acontecimentos a serem transpostos?

Quando por exemplo, trata-se de uma poesia onde as palavras representam apenas estados de alma?

Adaptar pode mostrar-se mais trabalhoso para um encenador, dependendo do texto selecionado. Mas não será isto que ele deseja? Um grande desafio é atraente, provocador. Certamente ele preferirá um mar revolto ao tranquilo. E este agito pode se encontrar no texto escolhido.

Não há, como outrora, quando prevalecia as regras de Aristóteles, a necessidade de verossimilhança, ou seja, de algo que pareça verdadeiro para o público, limitando o que é possível. Assim como não se limita a questões técnicas a avaliação de um texto como encenável. O teatro se assume como tal. Não há mais a ambição frustrada de imitação do real. O teatro é em si uma arte e buscar um realismo integral é ir contra a ideia de representação.

Um dos fatores de grande influência para esta nova postura teatral é o surgimento do cinema, que estimulou o teatro a se reinventar. O cinema se aproxima do real em outro nível de linguagem, de forma muito mais eficiente. E as tentativas de imitar o cinema eram vãs. O uso de técnicas como projeções, buscando adotar um mix de linguagem, em um primeiro momento, obtiveram resultados um pouco frustrantes, com raras exceções de sucesso.

Busca-se agora pela teatralidade. É a cena refletindo sobre suas próprias possibilidades expressivas. E o encenador, afirmando a supremacia do palco sobre a escrita, tende a explorar todos os seus recursos.

E um encenador está apto a transformar qualquer escrita, independente do gênero, em um espetáculo. Pois a encenação pode, através de vários meios, suprir as carências do texto. Qualquer escrita pode tornar-se pretexto de representação. A teatralidade permite que isso aconteça.

### 4.3 Quando a literatura não parece suficiente

Por que montar textos literários se a literatura é feita para ser expressada e entendida apenas na leitura, sem a necessidade de representação? Quando um texto é autossuficiente, tendo sua existência completa apenas ao ser lido?

Talvez, não se trate de necessidade, mas de possibilidade. De ir além, de dar ao texto algo mais, que muitas vezes ele pede. Não para completá-lo, não para que ele seja melhor entendido, mas por que é possível, é enriquecedor. Ele simplesmente pede para saltar das folhas do livro.

Alguns textos revelam uma necessidade interior de serem encenados. E um artista tem o direito de manipular formas. Transformar um conteúdo de um gênero (literário) em outro (teatral).

“Há textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma teatralidade que nos provoca o desejo de vê-los em um cenário. Como se saltasse deles uma estranha *quadridimensionalidade*. Sua leitura gera uma configuração espaço-temporal, e começa a produzir na mente do leitor cenas teatrais (...).” (SINISTERRA. *Dramaturgia de textos narrativos*, p. 21, tradução minha.)<sup>1</sup>

É a necessidade do artista de extravasar uma linguagem. Talvez revele algo a mais daquele texto escrito apenas para ser lido, talvez não. Mas ainda que não revele algo novo, revelará o mesmo só que de outra forma.

Mesmo que um texto não seja dramático pode apresentar um rico potencial cênico, que merece (por que não?) ser explorado e revelado.

Mas o carácter poético de um texto não seria um empecilho para a cena?

---

<sup>1</sup> “Hay textos que, cuando los leemos, percibimos en su discurso una tal teatralidade que nos provocan el deseo de verlos en un escenario, como si latiera en ellos una extraña *cuatridimensionalidad*. Su lectura genera una configuración espacio-temporal y empiezan a producirse en la mente del receptor escenas teatrales (...).”

Em contrapartida de quem acredita que um texto literário possa estar a serviço do teatro, da cena, há quem defenda a eliminação de qualquer elemento textual, mesmo sendo este de origem dramatúrgica.

Edward Gordon Craig, por exemplo, defendia que o texto deveria ser “suprimido” do teatro e usava como argumento as dimensões e qualidades poéticas dos mesmos, que se perdiam no ato da encenação.

Ele via o texto como um elemento que deveria estar a serviço da encenação, regida por um encenador de poder absoluto. Assim, o autor fornece o texto ao encenador, não tendo que impor seu ponto de vista.

O pensamento de Craig é compreensível e relevante. Mas é importante considerar também que as qualidades poéticas de um texto podem não se perder ao estar a serviço da cena. Cria-se a poesia cênica. Quanto mais bonito o texto, maiores as possibilidades de construir-se uma beleza cênica. Não desconsiderando o fato de sempre ser possível “matar” o texto se a tentativa for infeliz.

Esta infelicidade pode inclusive abater textos dramáticos. Há quem admire tanto alguns textos teatrais que acreditam que algo se perde com sua encenação, visto sua completude enquanto literatura. Tal opinião se dá principalmente quanto à obra shakespeariana. Como notável nas notas de Redondo Júnior em sua tradução de *A obra de arte viva*.

Este último pensamento vai na contramão da crença de que um texto dramático só viverá sua completude ao ser encenado. Que toda sua existência está à mercê de uma expectativa de teatralidade que lhe dará consistência. Sendo a encenação sua finalidade e não um simples complemento.

Mas há leitores que consideram os textos dramáticos difíceis de serem lidos. Talvez esta opinião revele uma preguiça, afinal ao serem apenas lidas, estas histórias obrigam ao leitor preencher os espaços vazios, que seriam preenchidos pela encenação, com a sua imaginação.

#### 4.4 Quando o amor pela literatura dificulta

Quando um encenador opta por encenar um texto literário, não é incomum que este desejo parta do interesse do mesmo pela literatura em si. Ao contrário, o interesse pode derivar justamente do amor pela literatura e/ou por um autor literário.

Neste caso, não raro, o encenador tende a trabalhar uma encenação que favoreça o texto. O uso do texto na íntegra, a não adoção de cortes e a resistência a qualquer adaptação no texto são comuns. A estrela é o texto e o foco está nele.

Porém, tal opção pode sacrificar a encenação, o espetáculo em si. Afinal, quando se coloca o texto em foco, tudo fica a seu serviço, inclusive a própria encenação. Tudo para valorizá-lo, enaltecê-lo.

A devoção ao texto não é exclusiva a leitores amantes da literatura ou profissionais ligados a esta área. Entre os profissionais de teatro, não raro, há quem idolatre o texto dramático, colocando-o sempre no centro da encenação.

Porém, revela-se mais prudente, ao ponto de vista do encenador, que o foco esteja no espetáculo, na encenação e dito isto, que o texto assim como todos os outros elementos que o compõem, deva estar a seu serviço e não o contrário.

Não raro, faz-se necessário alguns sacrifícios para se obter a harmonia desejada. Algumas partes do texto precisam ser excluídas ou modificadas. Mas estes não precisam ser vistos como perdas, pois o espetáculo tende a sair ganhando.

Não se deve sacralizar o texto, mudanças às vezes são necessárias, seja na montagem cênica de texto dramático ou não, para se alcançar o propósito cênico desejado. Vale lembrar o exemplo de Brecht que aconselhava um tratamento livre em relação aos textos a serem encenados, mesmo que fossem os dele. Ele dizia que os textos deveriam ser transformados, reescritos, em função de determinado público e com a época a ser encenada.

Como é possível observar, esta abordagem não significa que necessariamente o texto não terá importância em uma encenação, ou que se deverá criar cenas em que haja discrepância ou ausência de relação da ação com o texto. Mas se houver, não se trata de uma ruptura com o texto, não se trata de não o valorizar, e sim de se estabelecer com ele uma relação que naquele momento é vista como favorável ao espetáculo.

A relação com o texto deve ser outra, não a de adoração. Por mais que haja muita admiração e que seu conteúdo seja o motor inicial para se montar um espetáculo, a relação que o encenador deve estabelecer com o texto a partir do momento que resolve encená-lo requer um certo distanciamento que o permita ver o que melhor favorece o espetáculo, a cena.

Esta postura requer desapego. Partes do texto deverão ser cortadas, ou seja, excluídas. O encenador deverá filtrar o conteúdo, focar o principal tema que deseja trabalhar e de que forma. Mas sem negar a importância da literatura em seu trabalho.

O encenador precisa ficar atento para não tornar seu espetáculo demasiado verborrágico, se não for esta sua intenção. A plateia não deseja ser sobrecarregada por palavras.

Mesmo que a opção pela montagem de um texto literário seja derivada de um amor pela literatura, trata-se de teatro, e teatro é muito mais que palavras. Não o fosse, bastaria que os textos fossem lidos, inclusive os dramáticos.

E encenando um texto, seja ele dramático ou não, dificilmente o encenador irá traduzir o que foi escrito exatamente. Uma total fidelidade é utópica. O texto deixa de ser literatura para tornar-se teatro.

Ao transpor a literatura para a cena, cria-se uma sonoridade diferente.

Um texto encenado por outra pessoa ganha outras impressões, muito diferente das que se tem apenas lendo. Os livros contêm experiências que você imagina ao ler e de certa forma as vive. Assistindo a uma peça baseada neste texto, você vê outro vivendo esta mesma experiência.

E um mesmo texto também poderá ter diferentes propostas cênicas. Afinal há muitas leituras para uma mesma face. Muitas possibilidades para um mesmo conteúdo.

#### 4.5 Quando um texto é inspiração

Este trabalho foca em adaptações cênicas, não em adaptações literárias, porém, é importante lembrar que um conto, uma poesia pode servir também apenas de base para a construção de um novo texto. O seu conteúdo pode, inclusive ser todo alterado, mas se mantém a essência da história. Porém, não necessariamente este novo texto será dramático. pode-se manter a linguagem literária, narrativa, o que mudaria neste caso seria o conteúdo.

O encenador Luiz Paixão se inspirou no romance jornalístico *Nos porões da loucura*, de Hiram Firmino, para escrever uma peça com o mesmo título.

O romance é uma denúncia dos horrores e maus tratos sofridos por internos no hospital psiquiátrico de Barbacena, no estado de Minas Gerais, no Brasil. A peça escrita e o espetáculo montado são formas de pôr em prática uma vigilância constante, para que não haja retrocessos.

Paixão transformou em arte um episódio vergonhoso da história do Brasil. Uma tarefa difícil e corajosa. Em termos técnicos, o carácter jornalístico do romance não se revela muito atraente para uma proposta cênica. Não seria um texto tão simples de se encenar. Foi preciso escrever um texto novo, criar personagens e cenas a partir dos relatos e entrevistas.

Mas o espetáculo revela aquela que foi a maior preocupação do dramaturgo-diretor: contar de forma respeitosa, com sensibilidade, e sem apelar para o melodrama ou a crítica fácil e irresponsável, esta história de desumanização de pessoas que foram maltratadas em um espaço que deveria lhes oferecer cuidado e proteção.

O resultado é uma visão crítica que emociona e faz o público refletir sobre preconceito, covardia, hipocrisia e silêncio.

Não raro também são casos de montagens de espetáculos a partir de histórias oriundas da cultura oral, que exigem a construção de um texto definido a partir das diferentes referências que as histórias dessa cultura costumam apresentar.

Como são histórias oriundas da cultura oral, há várias versões escritas a partir de uma mesma fonte.

Há o exemplo do premiado espetáculo *João o Alfaiate – um herói inusitado*, do grupo brasileiro Etc e Tal, que escreveu um texto original a partir de contos populares.

O espetáculo tem na mímica um grande destaque, visto que o personagem principal não estabelece nenhum diálogo. Mesmo assim, a história do suposto herói é contada e compreendida pelo público.

Apesar de original, o texto é claramente inspirado no conto dos Irmãos Grimm “João Mata Sete”, onde um simples alfaiate é declarado herói após o fato de ter matado “sete” (mosquitos) se espalhar pela cidade. Sendo, posteriormente, convocado pelo rei para matar criaturas fantásticas que amedrontam o reino.

Apesar da livre adaptação, o que se destaca nesta montagem não é o texto e sim o trabalho de linguagem desenvolvido pelo grupo, com utilização de mímica e pantomima, fruto de anos de pesquisa e prática.

#### 4.6 Teatro e contação de história

Os contadores de história usam muitos recursos próprios do teatro. A palavra, a voz e suas inúmeras possibilidades e nuances, gestos faciais e corporais.

Considerando as várias semelhanças, como diferenciar uma encenação de texto não dramático de uma contação de história?

Como montar um espetáculo com texto narrativo, mantendo a narração e caracterizar este trabalho como teatro?

Teatro é ação. Implica um ator, em cena atuando, ou seja, agindo. Ainda que a ação seja internalizada, como a ação física de esperar ou uma ação vinculada a emoções, como sofrer.

A ação é algo determinante no teatro e a narrativa está vinculada a algo que já aconteceu, enquanto que no teatro a ação é em tempo presente. O que seria um problema ao se adaptar um texto narrativo encontra solução quando se representa o que aconteceu no presente da cena, como se estivesse acontecendo naquele exato momento, ainda que se mantenha o texto no passado.

Esta seria a grande diferença entre a contação de história e a encenação de um espetáculo teatral: ao invés de se narrar ou contar algo que acontecera, o ator age, vivencia, fazendo parte do que se conta.

Assim como na origem do teatro, quando Téspis se destaca do coro e se torna o primeiro ator, ao representar um personagem ao invés de contar sua história.

## 5. O ESPETÁCULO E O ESPECTADOR

### 5.1 Quando o espectador conhece o texto

O espectador é parte fundamental do teatro, visto que espetáculo é tudo que se oferece ao olhar. O espetáculo teatral é encenado para o público, mesmo que sua presença seja ignorada enquanto parte ativa da encenação, permitindo a ilusão teatral. Os atores encenam os diálogos como se não estivesse ninguém assistindo.

Porém, em um teatro com narrativas e quebra da quarta parede - rompimento de uma barreira imaginária que separa os personagens do público, quebrando a ilusão de que o que está em cena é real -, os espectadores não são testemunhas ignoradas. E se os textos serão direcionados a eles, torna-se ainda mais importante analisá-los. Pois são eles, figuras ativas neste tipo de encenação.

Assim como é fundamental, na hora de criar a cena, pensar de que forma a atenção do público será presa, ao escolher o texto, busca-se uma história que irá comover. Ou seja, o público é determinante em ambas escolhas.

Ao encenar qualquer espetáculo, seja com texto popular ou não e mesmo que o encenador tenha um público alvo bem determinado, ele precisa considerar sempre as inúmeras possibilidades de perfil do público presente.

Porém, quando o público conhece o texto, ou melhor, quando se trata da adaptação de um texto conhecido, dramático ou não, o diretor pode sentir uma responsabilidade maior, pois estará lidando com as expectativas deste espectador que outrora fora leitor. E apesar de haver peças com histórias mundialmente conhecidas e que permeiam o consciente coletivo, como *Romeu e Julieta*, é notório que textos que foram escritos com o objeto da leitura, como contos e romances, sejam mais conhecidos. Suas histórias chegam com maior acessibilidade ao leitor, pois foram escritos para ele, sem a intenção de transposição para a linguagem cênica.

O leitor, pode ler, à sua vontade, depressa ou devagar. Reler trechos. Criar em sua imaginação um cenário, figurino. Idealizar os rostos dos personagens, caso sejam fictícios.

Em sua interpretação da obra, o leitor é quase um coautor, organizando o sentido do texto e sua estrutura de acordo com sua leitura única, pessoal.

Porém o encenador, juntamente com os atores, irá determinar um ritmo, uma intensidade. Cenário e figurinos ganharão formas. E os personagens terão seus rostos definidos.

“O texto lido e sonhado pelo leitor será sempre incomparavelmente mais belo que sua representação. A experiência do palco, nessas condições, é, poder-se-ia dizer, decepcionante por definição.” (ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro*, p. 122)

O encenador também é leitor, porém um leitor que irá pensar na transposição para o palco e em como este material pensado chegará ao público, a quem, por fim, tudo se dirige.

O espectador/leitor irá redescobrir o texto em outro estado. E este estado não é um estado único, visto por todos. Cada um, cada espectador, ainda que assista a uma mesma apresentação, terá um olhar só seu, com uma emoção que só pertencerá a ele.

Apesar da experiência teatral ser coletiva, nesse coletivo, cada um tem seu momento privado, seu entendimento e vivência únicos. Sua própria experiência.

E tendo o leitor construído, durante sua leitura, um rosto para os personagens, um tom, um corpo, postura, ao vê-lo sendo vivido por um ator poderá se sentir realizado ou frustrado.

Mas conhecer o texto não necessariamente levará a uma experiência frustrante, negativa. O fato de um texto ser conhecido pode ser um fator favorável à sua encenação a atrair um público que terá sua curiosidade despertada. Seu desejo de ver como se dará em cena o que foi lido, como se resolveu

cenicamente passagens de um texto levará este leitor ao teatro. E isso em si já é um ponto positivo. Como ele irá se relacionar com esta experiência é uma outra questão que foge ao encenador.

E não se pode ignorar o espectador que escolhe assistir um espetáculo justamente por conhecer o texto e querer ver outras leituras desse mesmo conteúdo.

Ou aquele motivado pela possibilidade de retornar a um conteúdo que não fora compreendido, tendo a chance deste ser iluminado e esclarecido pela à luz do teatro.

Um texto não-dramático pode despertar a curiosidade neste espectador, que outrora fora apenas leitor, de como o encenador conseguiu transformar e transpor para o palco aquele conteúdo desenvolvido inicialmente apenas para a leitura. Como colocar no palco trechos muitas vezes fantásticos e/ou grandiosos?

E a este espectador não importa expectativas frustradas pois o que o move é justamente a busca por um outro olhar, o despertar de uma nova forma de interpretar. Este espectador quer ser surpreendido.

## 5.2 Quando o teatro desperta o interesse pela leitura

Como um espetáculo teatral pode despertar o interesse pela leitura?

Como fazer escritores serem mais acessíveis, assim como outrora levou-se grandes dramaturgos ao conhecimento do público?

O livro pode ser mais palpável, mais fácil de circular que uma peça de teatro, mas pode faltar interesse pela leitura, iniciativa de pegar um livro e dedicar algumas horas a seu conteúdo. E é possível que os signos teatrais possam tornar este mesmo conteúdo literário mais atraente e fazê-lo chegar a mais pessoas.

Obviamente, não chegará da mesma forma, pois este conteúdo será trabalhado e filtrado pelo olhar do encenador, mas poderá despertar o interesse do espectador pelo autor da obra literária.

O livro traz a vantagem e comodidade de ser consumido quando e onde o leitor quiser, porém, o espetáculo teatral permite a interatividade e catarse coletiva, ou seja, uma instauração de reconhecimento afetivo e de comunhão mediante os afetos representados e transmitidos aos espectadores.

Enfim, os espetáculos teatrais não têm a função de fazer o espectador ler o texto encenado ou se interessar pelo autor, mas pode provocar este desejo. E isto é algo louvável. É a arte teatral como fator multiplicador de conteúdo.

O público levará para casa impressões e palavras.

Mas antes de tudo o espectador precisa ser cativado desde a primeira cena. Sua atenção precisa ser conquistada. O primeiro interesse será pela cena. Esta imposição dá ao início de um espetáculo uma grande responsabilidade, pois o início de um espetáculo poderá proporcionar a ligação entre o público e o espetáculo, ou prejudicá-la, sem chance de retorno. Quando a atenção não é conquistada logo no início pode-se criar um hiato sem volta.

Não se trata de agradar ou não. De criar repulsa ou admiração. Trata-se de fazer o espetáculo chegar ao espectador e estabelecer com ele uma relação, seja ela qual for.

A passagem de um texto para o palco corresponde a uma grande mudança de linguagem, da escrita para a encenada e naturalmente algo se perde, se modifica. A relação entre a palavra escrita e a palavra representada não é tão simples. E da mesma forma que um leitor pode ter sua curiosidade aguçada mediante a oportunidade de ver um texto conhecido sendo encenado, o espectador pode sentir a necessidade de conhecer ou voltar a um texto após assistir uma representação.

## 6. PROPOSTA DE LINGUAGEM CÊNICA PARA UM TEXTO NÃO DRAMÁTICO

“A vocação do diretor não é de forma alguma respeitar ou impor uma ortodoxia. A direção é uma arte do efêmero, e cada direção não é se não uma onda que explode e desaparece na história as representações.” (ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro*, p. 149)

O encenador, ao interpretar uma obra e transpô-la cenicamente buscará uma unidade estética, coordenando os trabalhos de diferentes artistas, dentre eles o autor. Mas será que o gênero do texto poderá interferir na linguagem cênica pelo qual ele irá optar?

Primeiramente, é preciso classificar um tipo de encenação? Dar-lhe uma definição? Talvez esta necessidade parta da crença de que ao classificar uma obra esta ganhe credibilidade. Mas haveria uma proposta cênica ideal ao texto não dramático? Seria uma linguagem simbolista – que reinventa o real ao invés de tentar recriá-lo - mais adequada? Ou pode-se optar tranquilamente e de forma coerente por uma encenação realista – que tenta copiar o real, recriá-lo -, por exemplo?

Diderot já nos lembrava que a poesia fora comparada à pintura. Será que tal afirmação indicaria a presença de quadros cênicos, de influência pictórica em espetáculos cujo texto tenha conteúdo poético?

Já Roubine falava sobre o textocentrismo como um dos pilares da encenação simbolista. Será então que ao transpor um texto literário para o palco, a proposta simbolista seria mais adequada?

A escolha de um texto que não seja escrito tradicionalmente para o teatro, ou seja, que saia do padrão, não interfere na linguagem como este possa ser encenado, realista, naturalista, simbolista... Não há uma regra, mesmo que haja alguma inclinação, considerando o estilo literário do texto. Lembrando que mesmo

os textos de teatro são divididos em diferentes estilos, que vão desde uma dinâmica narrativa linear e progressiva à monólogos poéticos.

Difícilmente a encenação será naturalista se a opção do encenador for manter a linguagem narrativa, pois sendo o texto direcionado ao espectador quebra-se a quarta parede, logo a ilusão de real. O espectador é arrancado da sua posição de mero observador ignorado, característico de uma encenação naturalista, caracterizada por ser uma representação que se dá como sendo a própria realidade e não sua transposição artística.

Por se tratar de um texto que não foi pensado para ser encenado, ele não terá indicações cênicas, o que proporciona muita liberdade de criação ao encenador. O que é fascinante, mas também desafiador.

Textos literários, podem ser acompanhados de uma certa pobreza de imagens que acompanhem sua leitura. A partir do momento que estes textos são transpostos para cena, imagens são criadas.

Mas não cabe ao encenador e aos atores criarem todas as imagens. É importante estimular a imaginação do espectador. E esta não é uma tendência de montagens de peças a partir de textos não dramáticos; é uma tendência do teatro contemporâneo como um todo. Um cenário naturalista, por exemplo, não permite tal estímulo, ou pelo menos, limitá-lo.

“A arte da *omissão*, para estimular a fantasia do público, é extremamente requintada.” (ROSENFELD. *O teatro épico*, p. 114)

## 7. QUANDO O CORPO FALA

Tradicionalmente a voz era definida como o instrumento mais importante da atuação. Hoje, o corpo inteiro do ator é convertido em voz. Compreende-se que pode haver gestos que sejam mais eloquentes que palavras, que expressem não só ações, mas também afetos.

“O movimento é o meio de expressão mais intenso de um ator; todo o seu físico faz parte de cada personagem representado, em certos momentos da ação, suas costas, seus pés podem ser mais eloquentes que um longo monólogo.” (ANTOINE. *Conversas sobre a encenação*, p. 39)

Appia já exaltava a importância do corpo do ator na arte dramática. Que ele via como algo plástico, além de móvel:

“O corpo vivo é, assim, o criador dessa arte e detém o segredo das relações hierárquicas que unem os diversos fatores, pois é ele que está à cabeça.” (APPIA. *A obra de arte viva*, ps. 32 e 33)

Um gesto pode marcar a importância da palavra, mas o corpo não precisa apenas estar subordinado às palavras, representando apenas o que estas dizem. Ele deve ser ele mesmo uma linguagem de sentimentos e de ideias. Assim como propunha Artaud.

Como não há, necessariamente, diálogo em montagens que não usam textos dramáticos como base cênica, pode-se representar o conteúdo a ser encenado de diversas formas, inclusive sem a emissão do texto. As ações não acompanhadas de texto podem expressar algo além da alma do personagem. Toda uma cena pode ser encenada sem uma fala.

Mesmo porque há aspectos a serem ditos em uma cena que as palavras faltam. Como expressar o indizível? Indizível, mas que quer se dizer! Expressar

emoções tão delicadas que a linguagem verbal se torna insuficiente e ineficiente para se expressar.

Uma forma de se dizer o indizível é através de partituras corporais. Partituras vivas e com significado, ainda que abstrato.

“Se o ator pós-dramático necessita possuir uma competência técnica e expressiva mais ampla se comparada em relação ao ator dramático, um elo poderia ser reconhecido entre os dois campos - artes cênicas e performáticas -, que é o da construção de partituras.” (BONFITTO. «O ator pós-dramático: um catalisador de aporias?», in *O pós-dramático*, p. 93)

As partituras, os movimentos podem ou não acompanhar o texto, que por sua vez pode ser dito pelo mesmo ator que executa a pantomima ou por outro. Aliás quando a pantomima de um corresponde ao discurso de outro ator, pode criar-se uma divisão mais cômoda para um espectador menos acostumado à mistura de discurso e movimento.

Sabe-se que construção de partituras é um procedimento que foi muito usado por criadores teatrais e continua sendo. Mesmo que orientadas de formas diferentes pelos diretores, podendo ser improvisadas, fixas ou em constante transformação. Considerando no caso do teatro ocidental, a influência das danças clássica, moderna e contemporânea.

Partituras corporais eram uma das marcas, por exemplo, do trabalho do renomado artista teatral Grotowski.

“O ator grotowskiano não ‘interpreta’ seu papel. Não o ‘representa’. Apoia-se nele para elaborar uma ‘partitura’, ou seja, um sistema formalizado de ‘signos’ que permitirão ao ato de desvelamento ser legível, controlado e reiterado.” (ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro*, p. 179)

Este será um desafio que encenador e ator trilharão juntos. Caberá ao encenador apontar o caminho a ser trilhado para se chegar à proposta esperada. Caberá ao ator trilhá-lo, permitir que seu corpo dê voz à proposta cênica. Encontrar e realizar os movimentos, as partituras. Criar a comunhão entre a mensagem do texto e da alma de seus personagens, e sua forma física de expressá-lo.

A arte abstrata pode ser uma das fontes para se construir tais partituras corporais, onde se encontra meios puramente pictóricos para “vestir” impressões. A partir do momento que o ator se encontra livre da necessidade de contar uma história, suas partituras poderão ser revestidas de abstração e subjetividade. Novos códigos são criados.

O corpo é um elemento de linguagem, que se expressa de forma não verbal, desde gestos cotidianos a manifestações poéticas.

Artaud também sonhava com a eliminação do texto e com um teatro de gesto e movimento; não de ideologia mimética. De acordo com as bases de sua pesquisa:

“O corpo e a voz oferecem recursos que a tradição mimética ocidental ignora ou subutiliza. Trata-se, portanto, de reencontrá-los, conhecê-los, desenvolvê-los e confrontá-los. O que fornecerá ao ator meios de abalar o espectador no mais íntimo de si mesmo. Não mais no nível do intelecto, mas naquele dos afetos, do inconsciente, do orgânico.” (ROUBINE. *Introdução às grandes teorias do teatro*, p. 172)

No caso de espetáculos com textos narrativos, as partituras podem ser trabalhadas de diversas formas. Um ator pode realizar partituras enquanto narra um texto, mas também pode-se explorar um texto sendo narrado por um ator e uma partitura sendo desenvolvida por outro. Esta por sua vez pode sublinhar a narrativa ou contrariá-la. Ser ilustrativa ou simbólica. A partitura pode fiscalizar o

verbo ou ser abstrata. E ainda revelar as escolhas estéticas do encenador. Enfim, as possibilidades são inúmeras.

O corpo é uma ferramenta usada desde sempre pelo teatro, é instrumento do ator. E em uma sociedade doente como a atual, os movimentos podem gerar mais compaixão que as palavras. Gestos podem dizer mais. Podem falar o que não tem palavra.

E com o corpo pode-se experimentar uma linguagem universal. Ainda que não se entenda o idioma, o conteúdo, ou parte dele, de um espetáculo pode ser compreendido pela forma como os corpos dos atores e suas expressões falam.

E se tratando de um teatro a partir de textos narrativos e pautado na teatralidade, a linguagem corporal, as partituras, têm um papel importantíssimo de estimular a imaginação do público. Elemento chave desse teatro renascido.

## 8. QUANDO A LUZ NÃO APENAS ILUMINA

Inicialmente, a iluminação tinha como foco apenas iluminar um espaço vazio e os efeitos cênicos eram mínimos. Mas com o tempo a luz assume outro papel na encenação, o de criação.

Os primeiros espetáculos eram apresentados ao ar livre, sob a luz solar, em anfiteatros. E com o tempo e a construção dos primeiros edifícios teatrais, passou-se a utilizar fogo em tochas, velas e lamparinas.

Com a invenção da lâmpada e o poder de controlar a luz, o teatro ganha a possibilidade de criar uma iluminação cênica, que será revestida de significados. O encenador conquista o poder de direcionar o foco da cena, o olhar do público, escolhendo o que será mostrado e o que será ocultado a cada momento.

Além da escolha do que será mostrado, com o avanço da tecnologia, cada vez mais haverá possibilidade diferentes de como mostrar o que deve ser visto em cada momento. Diferentes intensidades, cores. A luz assume um papel ativo e determinante.

Percebe-se que a iluminação cênica apresenta algumas finalidades, dentre elas: visibilidade; visibilidade seletiva – criada a partir do controle do ângulo de incidência, intensidade e cor; revelação de formas – construção de volumes a partir das sombras criadas com o evidenciamento da tridimensionalidade; construção de atmosfera; ambientação – construção da situação da cena; estilo.

Além de todos os efeitos proporcionados pelos refletores, pode-se usar, também, efeitos especiais, que não são efeitos de cenário e sim de luz, como projeções, raio laser e fumaça – que é a materialização da luz a partir do momento que revela seu volume.

Ilumina-se a cena conduzindo o olhar do espectador, por este motivo é muito importante o encenador ter claro, em mente, qual o foco pretende dar a cada cena.

O encenador cria códigos que permitem ao espectador compreender as mudanças espaciais e temporais. A linguagem da luz ajuda a conduzir a narrativa.

Quando espetáculos são apresentados em locais não desenvolvidos para a cena teatral, a iluminação tem papel fundamental na construção da atmosfera. O encenador e o iluminador, muitas vezes representados na figura de uma mesma pessoa, se apropriam do espaço e com efeitos de luz conseguem dar outro sentido a ele.

Com toda esta riqueza de possibilidades a luz se revela um recurso que age fortemente na imaginação do espectador, sendo um elemento vivo que meche com seus sentidos. Tornando-se fundamental no processo de reapropriação da teatralidade.

Um iluminador talentoso em parceria com um encenador criativo pode criar qualquer ambiente no palco. Desde o mais intimista ao mais grandioso. Do mais realista ao mais fantástico. Instigada, a imaginação do público concretiza o espaço e o torna crível e evolvente.

Nenhum lugar descrito em nenhum livro torna-se impossível de se transpor para o palco. O teatro assume seu lugar de teatro.

## 9. O ROMANCE-EM-CENA DE ADERBAL FREIRE FILHO

### 9.1 Obsessões artísticas

O cearense Aderbal Freire Filho, nascido em Fortaleza em 1941 e radicado no Rio de Janeiro desde 1970, iniciou na carreira artística como ator, ainda muito jovem, mas a longo prazo sua ambição era escrever e dirigir e o acaso fez esta inversão.

O diretor manteve pela palavra, pelos autores, poetas, narradores, romancistas e dramaturgos uma grande paixão. Ele é um encenador apaixonado pelo jogo das palavras, seus sabores, ritmos, músicas e pelos arranjadores por trás dessas características.

Ele queria fazer um teatro que tivesse muitas palavras, “verboso”. Mas que fosse muito teatral, pois não é a palavra que determina um teatro literário.

E de acordo com o próprio Aderbal, suas obsessões artísticas, mesmo que presentes em todos seus trabalhos, se reúnem em maior intensidade quando ele realiza um romance-em-cena, montando textos narrativos sem adaptação literária. Mas como seriam estas encenações?

Quando iniciou este trabalho, Aderbal dizia a quem o questionava sobre o projeto, que era uma encenação sem adaptação. Hoje ele prefere dizer que se trata de uma encenação com profunda adaptação. Mas uma adaptação voltada para o cênico, não para o literário. Porém, para que não tivesse adaptação literária, foi necessária uma intensa adaptação de valores, literários e cênicos, usando o mesmo texto.

“Eu pego um material que não tem nenhuma pré-disposição à cena e trato de fazer com que ele seja o mais possível puro teatro. Ou seja, sem deixar de ser narrativa, ser puro teatro.”

Aderbal Freire Filho

Não é nada simples identificar estas qualidades do teatro (mistério, sedução, teatralidade...). É neste sentido que um estudo, um trabalho extremamente profundo é necessário.

O projeto é composto por uma trilogia de espetáculos.

O primeiro romance, *A mulher carioca aos 22 anos*, encenado em 1990, era do escritor, pouco conhecido, Ariosto Palombo, cujo pseudônimo era João de Minas. Conta a história de uma jovem romântica que acreditava no amor, quando este havia morrido.

O segundo, *O que diz Molero*, do escritor português Dinis Machado, estreou em 2003. Conta a história de um rapaz que resolve fazer uma viagem para tentar descobrir o sentido da vida, sendo Molero o detetive por traçar seu itinerário e transpô-lo, assim como os acontecimentos vividos, para seus relatórios. A primeira montagem tinha 5 horas e posteriormente foi reduzida.

Já o terceiro, *O Púcaro Búlgaro*, de um autor considerado extraordinário por Aderbal, Campos de Carvalho, teve sua estreia em 2007. O romance narra todos os preparativos de uma expedição à Bulgária, com o objetivo de comprovar sua existência.

Desde a primeira reunião de elenco, que deu início ao processo do primeiro espetáculo, Aderbal, juntamente com os atores, desenvolveu algumas técnicas. Dentre elas a distribuição dos personagens.

Em *A mulher carioca aos 22 anos*, todos os atores interpretavam todos os personagens. Em cada momento, um fazia um determinado papel, segundo a dinâmica cênica.

Nos espetáculos seguintes manteve-se a ideia de um mesmo ator interpretar vários personagens, mas com variações.

Em *O que diz Molero*, o ator que representa “o rapaz” faz apenas este personagem, enquanto os demais atores representam, cada um, vários outros personagens contidos no romance, mudando de figurinos e adereços para identificação do público. Além de uma interpretação marcante de cada ator, que mudava voz, postura corporal e trejeitos.

Já em *O Púcaro Búlgaro*, o personagem-narrador, é representado, em revezamento, pelos cinco atores que compõem o elenco. Sendo que todos eles também interpretam outros personagens. E um dos códigos adotados para indicar qual ator o interpretava na cena, além do uso dos óculos do personagem, era o anúncio da data do diário de bordo, que era falado antes do início da cena, por este mesmo ator.

Outra questão dos espetáculos é o caráter épico, descritivo da encenação, com os atores quebrando permanentemente a ilusão, tornando o romance-em-cena um exercício tanto para os atores quanto para os espectadores, pois trata-se de espetáculos que estão constantemente na fronteira, com um jogo de ilusão constante, onde se está permanentemente fora e dentro.

Os atores falam em terceira pessoa, mas atuando em primeira. Dizem o texto no passado, porque o narrativo é passado, porém, interpretando-o no presente, porque o dramático é presente.

O narrador é eliminado. Apesar de não optar por uma adaptação literária, onde o texto descritivo poderia ser transformado em diálogo, Aderbal não opta pelo caminho mais natural e óbvio, mantendo um personagem narrador que narrasse as ações que seriam representadas pelos outros atores. Cada narração, cada descrição de personagem é dita pelo próprio ator que o interpreta naquele momento. E para não substituir, simplesmente o narrador por um personagem-narrador, para se ter o personagem VIVO, para se ter TEATRO, o personagem, apesar de falar na terceira pessoa, atuava em primeira.

Essas e outras técnicas, Aderbal desenvolveu ainda no primeiro espetáculo do romance-em-cena, quando se reuniu com alguns atores convidados. Juntos investigaram e descobriram, em cena, como poderia brotar teatro daquelas palavras do romance de João de Minas.

O teatro de Aderbal considera que a natureza da ilusão seja o jogo. Afinal, a relação com o teatro é sabiamente falsa e é preciso criar formas para esta falsidade nos envolver.

Ele reconhece que o teatro é ilimitado, pois não trabalha no espaço do palco e sim na imaginação de cada espectador, onde tudo é possível. Já o palco determina limites físicos. Por isso é preciso que a imaginação do espectador seja estimulada a construir o que os limites do palco não conseguem.

## 9.2 O cinema e o renascimento do teatro

Aderbal aponta o surgimento do cinema, em especial, o cinema falado, como um dos responsáveis pelo teatro ter se redescoberto enquanto teatro, com espetáculos que explorem a teatralidade. O que possibilita e estimula a montagem teatral de romances. Aliás, o próprio cinema começou a adaptar romances e segue com esta proposta, com frequência, até hoje. Havendo, inclusive, premiações específicas para filmes com roteiros adaptados.

“O cinema falado é o grande culpado da transformação.”

Noel Rosa

Cinema e teatro usam linguagens diferentes, poéticas diferentes, meios de criação diferentes, o alcance é diferente, porém têm o mesmo princípio: pessoas fingindo serem outras pessoas para pessoas que fingem que acreditam.

Mas o teatro desenvolveu, ao longo de sua história, uma literatura própria. A literatura dramática. E apesar dos trágicos gregos serem tidos, pela grande maioria, como os responsáveis pela origem dessa literatura, Aderbal prefere se referir a eles como primeiros diretores de teatro, do que como primeiros autores. Lembrando que muitos autores exercitam essa dupla autoria da cena e do texto, como foi o caso de Bertold Brecht.

A literatura dramática criou seu próprio discurso, que não é em prosa ou em verso. Criou a palavra dramática. E o discurso teatral, o diálogo, que recria uma linguagem mais cotidiana, próxima a conversas é parte da história do teatro.

Com o cinema surgem os roteiristas, que são os escritores de cinema e estes descobrem as grandes histórias por trás dos grandes romances e começam a adaptá-las. Alguns exemplos são *O Morro dos Ventos Uivantes*, *Ligações Perigosas*, *Vidas Secas*, *Dona Flor e Seus Dois Maridos* etc. E o teatro também começou a adaptar as grandes histórias contidas em romances. Mas esta não foi a maior mudança que o cinema causou no teatro.

“O teatro que se fazia antes do cinema falado não possuía condições cênicas amplas, não teria condições suficientes para traduzir, expor, mostrar um romance em todo o seu universo. Personagens, lugares onde transcorrer a ação, variedades de tempos, quantidade de registros, narração dos mundos subjetivos, pensamentos etc.”

Aderbal Freire Filho

Diferente do teatro, o cinema sempre teve uma capacidade técnica para realizar cenas com mudanças bruscas de cenários, através dos cortes, das edições. E também possuía uma liberdade de linguagem, com imagens que podiam mostrar partes oníricas das histórias. O teatro se via amarrado em suas limitações de tempo, espaço e ação.

Pelo menos, o teatro do começo do século XX, estava diante e preso a estas limitações. Era a época de um teatro submisso ao texto, com encenações realistas. Ainda que alguns dramaturgos iam além e procuravam romper com estas fronteiras, como Eugene O'Neill, Anton Tchekhov e outros.

Com o nascimento do cinema falado, o teatro redescobriu o poder ilimitado da imaginação, com a qual William Shakespeare, um dos maiores nomes da literatura de todos os tempos e escritor de teatro, já dialogava. A imaginação volta a ser o principal recurso da criação teatral. O palco se trona um espaço infinito, onde tudo é possível. A poética da cena é ampliada. Não há mais limites físicos. Porque através da imaginação do espectador, que passa a ser despertada, tudo pode acontecer.

Cabe agora ao cinema tentar imitar o real. Ao teatro fica a função de aguçar a imaginação do espectador através dos recursos da teatralidade.

### 9.3 O que diz Molero e O Púcaro Búlgaro

“O romance-em-cena é um jogo da ilusão no teatro levado ao paroxismo, verdade e mentira escancaradas simultaneamente, o eu e o outro declarados, o discurso em terceira pessoa e a ação em primeira pessoa.

É ainda a comunhão carnal mais acabada do épico e do dramático o tempo inteiro narrativo e o tempo inteiro dramático. Uma versão radical do sonho de alguns teóricos do século XX de convidar para a mesma mesa Aristóteles e Brecht.”

(Aderbal Freire Filho, no programa da peça *O Púcaro Búlgaro*)

Apesar do projeto ser formado por três espetáculos, o difícil acesso ao material do primeiro e único a não ter sido assistido presencialmente, conduz à escrita apenas dos dois últimos.

Ambos espetáculos, mantêm características em comum, como a opção por manter o texto em terceira pessoa, mas a encenação em primeira, como se o que estivesse sendo narrado acontecesse no momento da narrativa.

Em *O que diz Molero*, por exemplo, não há apenas um relato de algo que aconteceu. O ator faz com que aconteça novamente perante os olhos do espectador. Se a cena é sobre um pai bêbado, o ator que irá narrar a passagem deste pai e interpretá-lo, o faz como um bêbado falando, ainda que o texto esteja em terceira pessoa.

Os atores enquanto encenam o texto também se olham, encenando uns para os outros. Contam a história uns para os outros e para o público enquanto a interpretam. Estão encenando em primeira pessoa, estão no jogo da cena, onde a ação está acontecendo, apesar do texto ser narrativo.

Narrador e personagem se encontram na figura de um mesmo interprete, que encena as ações físicas do personagem na situação narrada enquanto estas são ditas, por ele mesmo, em terceira pessoa.

Mas obviamente, há particularidades, diferenças entre eles.

O tempo todo em *O que diz Molero*, os atores estão como algum personagem. Já em *O Púcaro Búlgaro*, principalmente no início, os atores narram, mas sem estarem caracterizados por personagens. A narrativa é distribuída entre os atores que se apresentam como narradores apenas.

Em *O Púcaro Búlgaro*, os atores se armam e desarmam em diferentes personagens. Onde cada personagem tem um elemento cênico específico que possibilita sua identificação pela plateia. Porém há um detalhe: todos os atores interpretam, em algum momento, o personagem que irá organizar a expedição.

Em *O que diz Molero*, os atores saem de cena, em *O Púcaro Búlgaro* eles nunca estão totalmente fora de cena, a coxia é aberta.

A encenação de *O Púcaro Búlgaro* é mais enxuta e intimista, com um cenário contendo alguns objetos cênicos concentrados no centro do palco, casando com a interpretação dinâmica dos atores. Uma peça mais leve e com a comicidade mais explícita.

*O que diz Molero* tem em seu cenário inúmeros gaveteiros cercando o palco que está quase vazio, não fosse a mesa e cadeiras. Suas narrativas são mais longas, com monólogos e cenas mais reflexivas.

São grandes espetáculos, que mantêm viva a teatralidade e o poder de transformar romances em cena, sem que estes sejam transformados em dramaturgia, em “textos de teatro”.

O elenco primoroso, que demonstra total intimidade com a linguagem proposta pelo diretor, consegue abrilhantar ainda mais a posta destes grandes textos literários em cena.

As encenações de Aderbal Freire Filho refletem toda a essência da transposição de textos não dramáticos para a cena.

#### 9.4 *Moby Dick* – uma herança do Romance em Cena

“Eu não teria feito *Moby Dick* se não tivesse feito os romances-em-cena.”

Aderbal Freire Filho

Apesar de ser um espetáculo a partir do romance de Herman Melville, o espetáculo *Moby Dick*, que estreou em 2009, não faz parte dos romances em cena que Aderbal desenvolveu. Trata-se de uma adaptação, escrita pelo diretor, usando toda a experiência adquirida durante as montagens dos romances-em-cena. Ele criou cenas, escreveu cenas apócrifas, escreveu um diálogo entre o capitão Ahab e a baleia, incluiu personagens que não existiam no romance, como cientistas, enfim, não se seguiu o texto original.

Mas foi considerado uma ousadia, pela complexidade de colocar no palco a história icônica da literatura mundial que narra a perseguição do capitão Ahab ao cachalote que dá nome ao romance.

Como representar no palco um navio caçador de baleias, em alto mar, repleto de tripulantes? Com teatralidade.

Hoje sabemos que não há espetáculo impossível. Com a teatralidade pode-se encenar grandes acontecimentos, acontecimentos simultâneos etc. Acontecimentos encontrados nas narrativas, nos romances, onde são narradas várias coisas acontecendo ao mesmo tempo, diferente dos dramas, principalmente os mais antigos, onde só é relatado em forma de cenas o que nestas estão acontecendo.

“O maravilhoso tem lugar primacial na Tragédia; mas na Epopeia, porque ante nossos olhos não agem atores, chega a ser admissível o irracional, de que muito especialmente deriva o maravilhoso. (...) na Epopeia, tudo passa despercebido. Grato, porém, é o maravilhoso; prova é que todos, quando narram alguma coisa; amplificam a narrativa para que mais interesse.” (ARISTÓTELES. *Poética*, p. 129)

A primeira coisa foi o encenador descobrir como iria começar o espetáculo. Sua escolha foi: um dos atores entra em cena e pergunta para o público “Vocês já viram uma baleia, marinheiros? O que vocês fazem quando vocês veem uma baleia?” Esta frase faz parte de um dos capítulos do livro, não é o início do romance. E já convida o espectador para fazer parte desta ilusão, já desperta seu imaginário.

Aliás, foi ousado não começar pela frase inicial do texto de Melville, visto ser um início icônico e um dos mais famosos do mundo: *Call me Ishmael* (Chamai-me Ismael). Este início também resulta na opção por não abordar cenicamente a parte da história que se passa em terra firme.

Esta escolha reflete que apesar de ser um apaixonado pela literatura, Aderbal faz suas escolhas pensando na cena. Não que ignore ou desrespeite os clássicos e seus significados, mas ele prioriza a cena.

Mas o espetáculo não deixou de fazer referência a este início de romance tão famoso. Ao final, cada ator, que tinha interpretado vários personagens, volta-se para o público e diz “Pode me chamar...” e diz o seu nome.

Este final revela que a fantasia havia acabado. Estavam todos, atores e público de volta para a sala do teatro. Com os atores se desarmando dos personagens e quebrando a ilusão.

O espetáculo foi montado em um palco 4mX4m com apenas quatro atores se revezando entre todos os personagens.

Então o teatro, aos poucos, ampliou a sua poética e superou as restrições físicas e cênicas que impediam de fazer por exemplo *Moby Dick*. Uma peça que se passa em alto mar quase toda, caçando uma baleia. E com vários personagens, o navio e outros navios que chegam e se juntam às tripulações... É a teatralidade viva e em sua total potência, em parceria com a imaginação.

## 10. JOSÉ HENRIQUE MOREIRA E A PROBLEMÁTICA DA ADAPTAÇÃO

### 10.1 Motivos para não se montar um espetáculo a partir de uma adaptação

Professor do curso de Direção Teatral da UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro) e encenador, José Henrique Moreira não é um entusiasta das adaptações de textos literários para a cena. Principalmente se tratando de montagens de alunos de teatro ou profissionais com pouca experiência.

Mas suas considerações sobre tais montagens teatrais, muito estão relacionadas à montagem literária e não apenas cênica, onde se mantêm o gênero narrativo do texto.

Ele não é exatamente contra a adaptação de textos literários para cena e usa como argumento para tal o fato de o próprio teatro ter nascido assim, afinal as Tragédias gregas são adaptações de Homero.

As histórias que antes eram contadas passaram a ser representadas por atores. Mas ele aponta para o fato de as histórias serem as mesmas. O que torna esquivo, Sófocles, Eurípedes adaptadores. Todas as tragédias sucedem de uma versão épica da mesma história. E algumas contém elementos narrativos que ainda as aproximam do gênero épico, como pode-se notar nos prólogos de Eurípedes.

Mas para José Henrique, quando um texto sofre uma adaptação literária, isto exige antes de tudo um grande conhecimento e domínio das técnicas de dramaturgia, para transpor um texto narrativo para um texto teatral. E ele realmente não crê que estudantes estejam aptos para tal empreitada.

Para ele as motivações dos estudantes e inexperientes profissionais também são questionáveis, pois seriam eles motivados pelo gosto particular e não pela análise da qualidade e potencial cênico do texto lido. Eles desejariam transformar o conteúdo lido e admirado no seu meio de expressão, no caso, em espetáculo teatral. E em muitos casos, acreditam que a experiência teatral pode se igualar ou superar a experiência da leitura do mesmo texto.

Mas não seria o ambiente acadêmico justamente o espaço onde se deveria experimentar? Não deveriam os professores incentivar seus alunos em suas pesquisas? Os fazerem sair do ambiente de conforto, provocando assim grandes descobertas e transformações no meio artístico?

Para José Henrique as adaptações são altamente problemáticas, mesmo quando se trata de adaptações cênicas e não literárias. Adaptações nas quais mantém-se o gênero narrativo.

Ele aponta o fato de a forma épica ser em terceira pessoa e escrita no passado como um dos grandes problemas, afinal, duas características básicas do teatro seriam justamente o tempo presente e o trato na segunda pessoa. A forma narrativa trata de algo que já aconteceu, o que para ele nos priva de uma ação em cena, tirando assim a condição de testemunha do espectador. Transformando-o em um simples ouvinte.

“Você se dirige a um outro para transformá-lo. Na forma narrativa você se dirige a um outro para contar o que um terceiro fez, então esta transformação, a manutenção da forma literal do texto na forma narrativa, ela obstrui o funcionamento da cena, porque ela não me põe na expectativa do que virá a seguir. Ela não me permite compreender como o personagem ‘A’ está transformando o personagem ‘B’ e vice-versa. Ela impede a relação causal das ações.”

José Henrique Moreira

Como espectador, José Henrique quer ver o personagem em ação e não apenas falando, que é apenas uma forma de ação. E para ele, quando o ator que está narrando coloca uma emoção do personagem naquele momento de narrativa é ainda pior, porque a narrativa fica corrompida por uma emoção que ela não tem que possuir e por um ator que não está agindo, está contando.

Ele ignora a possibilidade de o ator estar em ação, mesmo falando em terceira pessoa e no passado. O que é exatamente o que Aderbal faz em suas peças de forma brilhante.

Inserir uma atmosfera emocional, um ritmo, não fere a narração. Porque não se espera que a experiência do público seja a mesma do leitor. O que José Henrique vê como perda, como problema, não necessariamente o é, se considerado o esperado por um encenador e seus atores ao transpor um conteúdo literário para a cena explorando toda uma teatralidade.

Porém não se pode negar que algumas falhas podem surgir ao se transpor um texto narrativo para cena. A primeira é ser demasiadamente apaixonado pelo texto e não saber fazer algumas escolhas, às vezes, necessárias para a valorização da cena. Outro problema é o encenador esperar que o espectador tenha a mesma experiência que ele teve ao ler o texto. A frustração será praticamente certa.

Porém, José Henrique acredita que um erro comum seria querer compensar o conteúdo que ele consideraria intransponível para a cena através do uso de ornamentos da encenação, estímulos visuais e cênicos.

Mas o uso de ferramentas cênicas não necessariamente acarreta em um erro ou falha. Não significa que o encenador não confiou no texto, na história. Usar uma linguagem econômica cênicamente falando é uma opção, uma escolha. E todas as escolhas dependerão da proposta cênica do encenador, algo que é subjetivo, que pode agradar, ou não, a um ou outro espectador.

Como nos mostra os espetáculos de Aderbal Freire Filho, não há texto intransponível. Qualquer material literário pode ser encenado como espetáculo teatral. Não há limites para a teatralidade.

## 10.2 Justiça em cena – *A Pane* e *O Processo*

Mesmo com todos os “poréns” apresentados, José Henrique também montou, como encenador, espetáculos teatrais a partir de textos narrativos, dos quais dois serão citados a seguir.

A partir do projeto Teatro na Justiça, desenvolvido pela EMERJ (Escola de Magistratura do Estado do Rio de Janeiro), José Henrique dirigiu leituras dramatizadas dos textos *A Pane*, um conto de Friedrich Dürrenmatt, e o romance *O Processo*, de Franz Kafka. Ambos encenados posteriormente como espetáculos.

Dois escritores de língua alemã, muito irônicos e debochados. Quase parentes literários, cuja influência do segundo sobre o primeiro fora confessada.

No primeiro espetáculo, o forasteiro Alfredo Traps é obrigado a pernoitar na casa de um juiz aposentado após seu carro sofrer uma pane. O anfitrião, então convida-o para participar como réu de uma simulação de julgamento, jogo que costuma realizar com seus colegas, também antigos profissionais da justiça. O simulacro acontece durante o jantar e ao longo da noite se convence de que é culpado de um assassinato. Levando a um final inesperado, onde o convidado é levado às últimas consequências.

O texto do conto *A Pane* foi recriado muitas vezes para meios distintos, tais como peça radiofônica, teledramaturgia, roteiro de cinema e obra teatral. Sendo a maioria das adaptações feitas pelo próprio autor. E o espetáculo, já nasce de escolha de um texto dramático, adaptado do conto original, escrito pelo advogado Nilo Batista.

Alguns trechos narrativos foram mantidos como tal. Esta opção causou alguns freios no ritmo da cena, mas permaneciam desta forma pela qualidade da escrita, que o encenador preferiu não alterar.

Algo interessante sobre este espetáculo é que em teatro, há o tempo da intriga e o tempo da ação. O relógio do espectador e o do ator, e o relógio do personagem. Um banquete que na vida real duraria duas horas pode consumir

apenas 10 minutos da representação. Porém neste espetáculo os tempos se equivalem. A cena se passa durante um banquete, onde os atores de fato consomem um requintado menu.

O *Processo* foi um texto escolhido primeiramente pela ótima história. Ao encenador cabia sempre escolher textos relacionados à justiça para este projeto e este romance é uma obra prima sobre o enfrentamento do sistema judiciário.

Além de Kafka ser um autor que possui em sua obra uma teatralidade evidente. Cujas grande parte da obra, não por acaso, já tenha sido encenada.

Josef K., o personagem central, é preso em uma determinada manhã, sem ter feito nada de errado e sem saber o motivo da sua detenção. Tem início, então, uma verdadeira odisseia entre a prisão, a liberdade provisória e o tribunal. Por fim, o protagonista é morto por dois guardas da lei e sem saber a razão.

Há também um fator dramático muito forte que é o personagem principal ser obcecado por algo e encontrar vários obstáculos no decorrer do seu percurso, na sua busca pelo objetivo a ser alcançado que ele, sem sucesso, tenta superar. Sendo executado no fim por um crime que ele mesmo desconhece. Há uma ação bem definida e peripécias por acontecerem.

Outro fator determinante na escolha deste texto foi a constante presença de diálogos, ou seja, o autor já inserira uma certa dramaturgia à sua obra. O texto final do espetáculo tem poucas adaptações literárias. A maior parte é compilação do texto original, tal como foi escrito.

Na proposta visual do espetáculo, chama a atenção a predominância da cor azul. Wassily Kandinsky afirma que a cor azul “é animada de um movimento concêntrico que se pode comparar ao de um caracol que se retrai em sua casca. Distancia-se do observador.” Ao escolher a cor azul como predominante, o encenador teria esta intenção? Uma busca de aprofundamento, movendo o homem para seu próprio centro?

## 11. A BUSCA PELA TRADIÇÃO ORAL DE LUIZ PAULO BARRETO

Luiz Paulo Barreto foi aluno de José Henrique no curso de Direção Teatral, da UFRJ, e contrariando a opinião do seu professor se formou com a montagem do espetáculo *O Alfaiate Valente*, a partir da adaptação dos Irmãos Grimm para o conto oriundo da cultura oral. História que também serviu de base para o espetáculo *João o Alfaiate – um herói inusitado*, do grupo Etc e Tal.

Como aluno-diretor, Luiz Paulo sempre teve dificuldade em escolher textos teatrais para montar durante a faculdade, na qual cada aluno deverá dirigir três espetáculos, sendo o último, seu projeto final de conclusão de curso - podendo estes espetáculos serem apresentados também em caráter profissional posteriormente - e aponta alguns motivos para isto.

Uma das questões é o fato de alguns textos contemporâneos que se pensam bons e pertinentes terem suas montagens vinculadas à liberação dos direitos autorais das mesmas, que nem sempre são liberados e quando são, podem apresentar preços para sua liberação muito altos, inviáveis ao orçamento de projetos de novos artistas. Tal dificuldade, impulsiona a busca por texto que já estejam em domínio público.

Como os textos teatrais mais antigos, que estariam em domínio público, uma tragédia, por exemplo, apresentam a seu ver uma estrutura muito complicada, com cenas muito longas e textos que necessitariam de atores com grande domínio cênico e disponíveis para montagens universitárias - que é raro - os textos não dramáticos pareceu um bom caminho para o jovem diretor.

Porém o que mais o atraiu foi a liberdade criativa que se sente ao montar um texto literário. As possibilidades cênicas são inúmeras, assim como as chances de se construir cenas interessantes e inovadoras são enormes. Diferente de encenar um texto dramático que já indica uma proposta de linguagem para a montagem cênica.

A partir desse interesse, direcionou sua pesquisa para a cultura da tradição oral de se contar histórias, onde as narrativas não têm como fonte primária material escrito.

O resultado que Luiz Paulo busca é um trabalho altamente criativo; não uma pura e mera adaptação. E isto se reflete na forma como ele conduz o processo de montagem, na qual os atores têm papel determinante.

Logo no início do processo, foram entregues aos atores diferentes versões do conto, apesar do texto base ser a versão dos Irmãos Grimm. E os atores deveriam apresentar cenas nas quais estariam contando, encenando as histórias. Não precisando se prender na versão que seria usada como base.

A partir do material apresentado pelos atores - que interessantemente manteve muito da narrativa, não criando diálogos - o encenador desenvolveu o primeiro roteiro, o esqueleto do que seria o espetáculo.

Com a criação das cenas, a partir de improvisações feitas pelos atores com base no roteiro, os diálogos foram surgindo naturalmente, intercalando com momentos narrativos. E Luiz direcionava os atores, interferindo quando necessário, quando percebia que o caminho que seguiam não era o ideal para sua proposta cênica para o espetáculo.

Percebe-se um estímulo à liberdade de criação desde o princípio e a opção por trabalhar com atores-criadores.

Ao se trabalhar com atores-criadores o espetáculo ganha um caráter de construção coletiva, o encenador ainda tem a palavra final e a responsabilidade de encontrar a unidade diante de diferentes ideias e propostas, mas se estiver realmente aberto e atendo ao que cada ator trás, ele e o espetáculo só tem a ganhar.

Ao selecionar um texto, ou uma história como fio condutor da narrativa, o encenador já tem inevitavelmente algumas impressões e ideias para a cena. Quando ele abre para os atores apresentarem novas propostas, para improvisarem, criarem cenas a partir de um material dado, um novo leque de opções se abre. São novas leituras, novas interpretações. E um encenador atento

e generoso estará atendo a isto e poderá tirar o melhor deste novo olhar, dessas novas possibilidades.

Não ser orgulhoso e apegado à proposta inicial e a suas próprias ideias é fundamental para que este processo coletivo seja também colaborativo. Porém também cabe ao diretor saber selecionar e vetar ideias que não dialoguem com a proposta cênica que se está construindo.

A proposta cênica aliás contava com sombras como forte elemento, que surgiu como forma de materializar os momentos mais fantásticos do texto (o Gigante, o unicórnio).

Esta estética de sombras estava presente desde a idealização do projeto que tinha como influência o trabalho de artistas como Gustavo Doret e suas ilustrações góticas e Arthur Rackham, com suas ilustrações que também exploram o contraste entre preto e branco e que tem inclusive, entre seus trabalhos mais notórios as ilustrações de *Contos dos irmãos Grim*.

Em contrapartida com o universo sombrio da floresta, o universo mais realista, da corte, era representado por cores berrantes.

O resultado é uma dualidade muito interessante, que cria um código simples e de fácil entendimento para o público e visualmente muito rico.

Uma das influências do jovem diretor foi o trabalho do grupo Etc e Tal, já aqui citado. O grupo, especializado em mímicas, despertou o interesse de Luiz Paulo, que já pensava na possibilidade de explorar esta linguagem corporal no espetáculo.

Na sua peça percebe-se um trabalho criativo. Uma construção de texto. Não é simplesmente uma adaptação.

## CONCLUSÃO

Com esse trabalho, conclui-se que através da teatralidade é totalmente possível transpor um texto não dramático, que não tenha sido escrito com o objetivo de ser encenado, para a cena. sem que haja a necessidade de mudar o gênero de escrita do texto.

Através de técnicas como a interpretação do ator em primeira pessoa, mesmo que o texto esteja em terceira pessoa, torna crível e totalmente teatral a cena apresentada.

Esta é uma proposta cada vez mais presente na cena teatral. Por diferentes motivações, como apresentado ao longo da análise, encenadores buscam trabalhar com textos não dramáticos e observa-se uma retomada do real sentido da palavra “teatralidade”.

Tal escolha não revela necessariamente uma crise na dramaturgia, mas sim um potencial cênico em textos que foram escritos apenas com objetivo de serem lidos.

Muitas e diferentes são as motivações para se montar um texto não dramático e inúmeras as possibilidades, não havendo necessariamente uma linguagem cênica ideal. Ainda que algumas possam valorizar ou facilitar tal transposição, como é o caso de propostas simbolistas.

A exploração do material fornecido pelo próprio ator, como seu corpo e suas diferentes formas de se comunicar, revela-se uma grande ferramenta nas mãos do diretor. Assim como os recursos cênicos, onde dentre eles destaca-se a iluminação. Porém uma atenção especial é necessária ao se trabalhar o texto em si.

Há espetáculos onde adaptações no texto original são feitas, em busca de valorizar a proposta cênica. Partes dos textos são cortadas, outras reescritas e algumas até inseridas. Mas há espetáculos que mantêm a narrativa na íntegra e sem alterações.

Aderbal Freire Filho foi um pioneiro no teatro brasileiro, com seus romances-em-cena, onde as narrativas dos textos eram totalmente mantidas, mas com atores atuando em primeira pessoa e praticando as ações narradas, de forma brilhante.

Seu trabalho é considerado uma referência quando se trata de adaptação de textos não dramáticos. E naturalmente serviu e ainda serve de inspiração para muitos encenadores.

Evidentemente esta tarefa não se revela fácil, ao contrário, é muito árdua e requer um profundo conhecimento e análise do texto a ser montado, mas tem-se obtidos belíssimos resultados que encantam espectadores e leitores da obra base, ou seja, o texto literário.

O teatro se reinventa e se renova ao reencontrar sua fonte de origem: as grandes narrativas.

## BIBLIOGRAFIA

- ANTOINE, André. *Conversas sobre a encenação*. Tradução, apresentação e notas de Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.
- APPIA, Adolphe. *A obra de arte viva*. Tradução e notas de ensaio de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1978.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética Editora, 1992.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. São Paulo: Abril, 1981.
- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas: as infâncias de Manoel de Barros / iluminuras de Martha Barros*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2008.
- BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensador*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Tradução, introdução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- CARVALHO, Campos de. *O púcaro búlgaro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.
- CRAIG, E. Gordon. *Da arte do teatro*. Tradução, prefácio e notas de Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia, 1963.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. Tradução de L. F. Franklin de Matos. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- DÜRRENMATT, Friedrich. *A pane; O túnel; O cão*. Tradução, introdução e notas de Marcelo Rondinelli. São Paulo: Códex, 2003.
- FANTINI, Marli (Org.). *A poética migrante de Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- FERNANDES, Sílvia e J. QUINSBURG (Orgs.). *O pós-dramático: um conceito operativo?* São Paulo: Perspectiva, 2010.

FIRMINO, Hiram. *Nos porões da loucura*. Belo Horizonte: Edições Ecológico, 2014.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime – tradução do prefácio de Cromwell*. Tradução e notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

KAFKA, Franz. *O processo*. Tradução de Modesto Carone. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte: e na pintura em particular*. Tradução de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Editora34, 2000.

MACHADO, Dinis. *O que diz Molero*. Amadora: Livraria Bertrand, 1984.

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

MAGALHÃES, Thereza Cochar; CERREJA, William Roberto. *Literatura brasileira*. São Paulo: Atual Editora, 1995.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Tradução de Berenice Xavier. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1957.

ORTEGA Y GASSET, José. *Sobre a caça e os touros*. Tradução de José Bento. Lisboa: Edições Cotovia, 2009.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Tradução para a língua portuguesa sob direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. Tradução de Angela Bergamini, Milton Arruda, Neide Sette e Clemence Jouët-Pastré. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Estas estórias*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

- ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Tradução e apresentação de Yan Michalski. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2012.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia de textos narrativos*. Ciudad Real: ÑAQUE Editora, 2003.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. Tradução de Luiz Sérgio Rêpa. São Paulo: Cosac Naif, 2001.
- VIANA FILHO, Luís. *A vida de Machado de Assis*. Porto: Editores Porto, 1984.

## APÊNDICE

Kandinsky afirma que, na arte, a teoria jamais precede a prática. Acredito que no estudo do teatro, teoria e prática caminham juntas. E enquanto cursei o mestrado em encenação, desenvolvi e apresentei dois espetáculos. E ao final da minha pesquisa proponho a montagem de um terceiro.

Sobre estes trabalhos que falarei neste apêndice.

“Cada artista, como criador, deve exprimir o que é próprio da sua pessoa.”  
(KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, p. 83)

Minhas peças são apresentadas como um todo coeso. Não proponho encenações que não façam sentido. Espero que haja coerência e compreensão. Mas há espaço para questionamentos e dúvidas. Espaço para a imaginação, lacunas a serem preenchidas, que permitam que cada espectador tenha a oportunidade de chegar a sua própria conclusão.

Meus espetáculos são pictóricos. Mas não chegam à forma de dramaturgia visual, apesar de uma grande preocupação com a plasticidade.

Opto, frequentemente, pela pictorização e fisicalização do texto. Busco expressar o inexpressável, o indizível através de partituras corporais não naturalistas, não ilustrativas. Procuro dar formas pictóricas a afetos, a estados de espírito.

Uso referência de diferentes artes. Música e dança se fazem muito presentes, assim como as artes visuais.

Através da exploração dessas referências, busco uma proposta cênica que crie uma atmosfera capaz de provocar emoções no espectador.

### Texto

Não sou fiel ao texto, no que diz respeito a sua íntegra. Procuro entender e explorar sua essência, mas seleciono o que melhor se comunica com a proposta cênica que escolhi e com o foco que quero dar.

Evito alterar a forma da escrita, o gênero narrativo, mas procuro pensar na melhor forma de transpor o conteúdo para o palco, priorizando a encenação.

### Belo

Os espetáculos têm uma dramaturgia visual. São pictóricos. E em sua maioria há uma identidade que revela influência das artes visuais e preocupação com equilíbrio estético. Sem que isto altere a essência dos espetáculos. Mas seja uma preocupação e uma busca.

### Recursos

A arte da encenação está sujeita a uma carência econômica que pode limitar seus recursos. Mas este problema pode transformar-se em inspiração.

Há um desdobramento dos poucos recursos que tenho disponíveis. Mas a falta de recursos é trabalhada como um fator motivador, me obrigando a ir de encontro com novas possibilidades que podem gerar uma estética autêntica embora inusitada.

### Mídias

Tenho dificuldade de conciliar tecnologia e teatro. Não que a tecnologia esteja totalmente ausente, mas evito usar outras mídias ou técnicas relacionadas a outras mídias, principalmente as tecnológicas, como audiovisual, por exemplo. Elas nem sempre combinam com minha estética.

Exploro o potencial de representação do próprio teatro, o que ele tem de “inconfundível e insubstituível em comparação com outras mídias”. Como relata Lehmann ao abordar a questão do desenvolvimento da autonomização do teatro.

## Espaço

“O Teatro procura uma arquitetura ou então uma localidade não tanto porque o “Local” corresponda particularmente bem a um determinado texto, mas sobretudo porque se visa que o próprio local seja trazido à fala por meio do teatro.” (LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, p. 281)

Minhas peças têm visual, mas não necessariamente cenário.

Os espaços das minhas encenações não são convencionais. Assim como não são neutros. Ao contrário se tornam determinantes.

Teatro específico ao local (Capela e Jardim). Há uma apropriação do espaço.

## Política

Meus espetáculos, minhas cenas curtas, meus experimentos não buscam um engajamento político ou uma temática social. Esta pode estar embutida de alguma forma, mas dificilmente será meu foco.

Minhas escolhas são mais subjetivas no que diz respeito à temática e a seleção dos textos, partem mais de um interesse sobre o conteúdo e a forma como foram escritos, visto que meu foco de trabalho são adaptações.

Reconheço que meu trabalho não contém um caráter crítico. Trabalho mais com a beleza da forma.

Porém, se fazer teatro para todo tipo de público, não apenas classe artística, sem subestimar a inteligência do espectador for considerado uma postura política, sim eu faço teatro político. Aliás, não proponho encenações que não façam sentido, espero que haja coerência e compreensão, ainda que esta não seja a mesma para todos.

### Uso da sombra

Artifício muito explorado em minhas encenações é utilizado com frequência e cada vez de forma mais consciente e com significado mais profundo.

Além da estética que me atrai, revela o interesse em usar a iluminação como forte elemento de construção do ambiente cênico.

Mas não é só um efeito estático que se busca, a sombra se comunica com o público, é utilizada como código e revela além do visual, sensações.

## 1. CIPRIUARA

“O animal continua demasiado perto de nós para que não sintamos misteriosas coisas em comum com ele.” (ORTEGA Y GASSET. *Sobre a caça e os touros*, p. 68)

Espetáculo a partir do conto “Meu tio lauaretê”, do livro *Estas estórias*, de Guimarães Rosa.

### **Sobre o autor**

O mineiro João Guimarães Rosa, nasceu na cidade de Cordisburgo, em 1908.

É considerado uma das principais expressões da literatura brasileira. Sendo um dos grandes nomes da linguagem regionalista, cuja tradição ousou propor novidades.

Uma de suas evoluções no regionalismo foi a de recriar a fala do sertão, não apenas no nível do vocabulário, mas também na construção e melodia das frases.

Através da criação de neologismos, do uso de termos em desuso e de palavras de outros idiomas, Guimarães Rosa recria a própria língua brasileira.

### **Sobre o texto**

O texto do espetáculo tem como base o conto “Meu tio lauaretê”, que trata de um relato de um bugre ao seu visitante. Estrutura narrativa comparada ao grande clássico do autor *Grande sertão: veredas*.

O visitante é apenas ouvinte e toda história, não sendo atribuído a ele nenhuma parte do texto. Mas o conteúdo da narrativa faz com que sua presença seja notada pelo leitor. Ele está ali para ouvir a narrativa, permitindo ao narrador ter um destinatário para seu discurso, suas histórias.

O relato se desenvolve em torno da sua vida de onçeiro e se desenrola ao momento em que decide parar de caçar onças quando desenvolve sentimentos por uma delas, e às mortes humanas relacionadas a esta afeição.

Incomodado com as histórias, o visitante pega seu revólver e o bugre, ao se sentir ameaçado, se torna onça. E o conto termina sem deixar claro se alguém morre neste conflito final.

### **Sobre a encenação**

Em *Cipriuara* o público toma o lugar do visitante. E assim como o visitante participa ativamente da escrita, o espectador é convidado a sair do seu lugar de passividade. O olhar frontal inclui o espectador e através dessa interação direta e, por vezes, provocativa, do personagem, que irá da fingida cortesia à franca hostilidade, criando uma relação de extrema tensão.

Não só construo a ilusão de um mundo atrativo, como coloco os espectadores dentro deste mundo. Eles não apenas assistem e contemplam a toca da onça. Eles são convidados a entrar e são expostos ao medo por não saberem o que pode acontecer. Como uma presa sendo empurrada para sua armadilha.

Há uma tentativa de iludir o espectador fazendo-o pensar, por um breve instante, que aquilo poderia ser real. Fazê-los sentir que estão entrando não apenas no universo de um personagem de uma peça, mas em sua própria casa. É a tentativa de criar um espanto diante de possíveis efeitos de realidade, como a presença de ossos verdadeiros.

O ator estabelece ao longo do espetáculo um jogo com o espectador, que no decorrer da encenação e ao longo da metamorfose sofrida pela personagem se vê em uma situação de caça onde o espectador é a presa.

Mas busca-se uma sensação. Não há uma real crença de iludir, enganar o público, que desde o princípio se coloca presente para assistir a um espetáculo que fora divulgado como tal.

Mas isso é totalmente quebrado com o uso de música gravada.

Mas consigo atacar o espectador a ponto de afetá-lo? Assim como desejam os dadaístas, futuristas e surrealistas? Que “queriam atacar o espectador de tal modo a afetá-lo não só mentalmente como também corporalmente?” (LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, ps. 99 e 100)

Causo medo e compaixão no espectador, busca essencial do teatro?

### Texto

Partes do texto foram cortadas e personagens omitidos, dando ênfase apenas às partes relacionadas ao foco da encenação, ao que dentro desta história queria-se contar.

### Espaço

O espetáculo foi encenado nas ruínas de uma antiga capela. Local desconhecido mesmo por quem frequentava o teatro onde a ruína se encontra (Teatro Taborda).

Este era o local de ensaio, mas quando seu potencial cênico veio à tona, a equipe se apropriou do espaço que, definitivamente, não é neutro. Ao contrário, é determinante e potencializador da proposta cênica.

Inicialmente queria que a encenação fosse ao ar livre e acabei encenando nas ruínas de uma capela. Um espaço fechado, pequeno, quase claustrofóbico. Era basicamente o oposto da proposta inicial. Fisicamente falando, criou um tom intimista.

Havia algo de místico, uma energia que nos levou e nos manteve lá. Algo além do fato conhecido de se tratar de uma ex-capela. No entanto, seu aspecto religioso, sua história, não foram explorados enquanto espaço religioso. Mas os ossos ali encontrados foram explorados no processo de montagem e adotados cenicamente.

Alguns ossos foram pendurados e através de sombras criadas a partir de movimentos da atriz, criava-se imagens animais nas paredes. Criando um ambiente coerente com a imagem primitiva do personagem.

## Corpo

“Transformações podem ser evocadas mediante procedimentos mágicos ou com o uso de trajes e máscaras; elas se realizam por meio do reconhecimento (*anagnorisis*) ou de processos corporais; podem ser metamorfoses recorrentes, segundo a analogia com os processos naturais, e fazer parte de uma forma temporal cíclico-simbólica”. (LEHMANN. *Teatro pós-dramático*, pp. 127 e 128)

Quais as transformações passam a personagem deste espetáculo entre o início e o fim do mesmo?

Bípede e quadrúpede. Com uma narrativa que caminha para uma metamorfose final. Pode-se resumir a ação pela metamorfose, onde a personagem permite que seu instinto animal se torne cada vez mais dominante.

Para este momento que poderia ser classificado como fantástico, não foram usados procedimentos mágicos ou mudanças de trajes e máscaras. A personagem apenas se despe e altera a voz e entonações na fala.

Tal alterações quase são imperceptíveis aos olhos do espectador que não consegue enxergar claramente tudo que se passa, visto que todas as velas – única luz do ambiente cênico – já tinham sido apagadas. Cabe à sua imaginação criar a imagem do corpo em transformação.

## Figurino

Um figurino neutro, sem revelar formas, como um grande saco, com cores de terra, fazia a personagem se camuflar no ambiente.

Durante a metamorfose, ao final do espetáculo, este é retirado, deixando a personagem nua.

## Sonoridade

“Palavras de que ignoramos o sentido são ruídos mais ou menos agradáveis e não sons.” (APPIA. *A obra de arte viva*, p. 52)

O texto de Guimarães Rosa possui uma musicalidade própria. O autor, brasileiro, mineiro, explora com frequência palavras construídas a partir da oralidade desta região do Brasil. E uma de suas características como escritor é criar termos próprios, únicos.

No caso do texto “Meu tio Iauaretê” outro universo linguístico também é explorado, o idioma Tupi.

Como quase não havia luz, a voz da interprete teria muita importância. A entonação que se falava o texto, o texto em si, a música, seriam grandes responsáveis, embora não únicos, da criação da atmosfera cênica do espetáculo. Explorando a melodia da fala, do timbre de voz e particularidades sonoras culturais presentes no texto.

Criou-se uma cena auditiva, de ruídos, músicas, voz que pretendiam levar o espectador uma experiência de percepção.

O grande desafio seria fazer uma atriz portuguesa conseguir se apropriar deste mix de linguagem. Para isso, buscamos a essência do texto, seu ritmo, sua sonoridade própria. Não nos prendemos a sotaques, fossem eles mineiro ou português. E não ignoramos a sonoridade particular da intérprete.

Não acredito que se perdeu a musicalidade própria do texto. Encontrou-se uma outra musicalidade, uma polifonia intercultural.

O resultado foi uma mistura de etnias comungando para que o essencial fosse mostrado.

Ao final, não importava idiomas, sotaques... Porque o personagem era apenas representação do ser humano em seu estado mais primitivo, mais animal. O espetáculo termina com ruídos, uivos expressando de forma mais espontânea o que temos de mais primitivo em nossa essência.

“Na deformação e na monstruosidade, no autismo e nos distúrbios da fala, os corpos humanos se aproximam do reino animal.” (LEHMANN, *O teatro pós-dramático*, p. 351)

### Música

Foi um erro o uso da música. E a música escolhida – eletrônica – ficou ainda mais distante do universo da peça. Criando um contraste que permeia estranheza e falta de comunhão. Um erro grave, considerando a importância sonora deste espetáculo.

Deveria ter sido explorado o potencial sonoro do ambiente cênico. Toda sonoridade já estava lá, não se fazia necessário construir uma nova paisagem sonora. Criou-se uma combinação sonora que não somou ao espetáculo, ao contrário, gerou um anticlima desnecessário. Ele não ganhou, ao contrário, se descaracterizou de sua proposta original. Deveria ter se criado uma cena auditiva, com os ruídos, com a voz...

Faltou a harmonia dos contrários.

### Iluminação

Neste espetáculo opto pelo uso exclusivo de velas. Não há refletores. E como as apresentações acontecem à noite, não há luz natural. As velas eram a luz que se tinha e faziam parte da cenografia.

Velas não são usadas normalmente como técnica de iluminação, visto sua pouca intensidade. Seu uso geralmente está relacionado à um efeito cênico mais que um efeito de luz. Mas neste espetáculo era a única luz existente, o que criou um ambiente único e uma atmosfera sombria.

O ambiente que se pretendia criar era rústico, e velas atendiam a esta necessidade.

As ações do decorrer da encenação também exploraram este elemento. As velas eram apagadas pela protagonista conforme a necessidade de enfatizar o ambiente hostil que ia crescendo.

A mudança de iluminação é um elemento constitutivo. O ambiente e a atmosfera vão sendo construídos no decorrer da cena, conforme as velas vão sendo apagadas, revelando a escuridão.

A instabilidade das situações narradas conduz a uma obscuridade cênica marcada pela crescente escuridão que se estabelece.

### Sombra

As sombras eram presença constante enquanto havia velas acesas. E algumas foram criadas intencionalmente como recurso cênico e ilustrativo. Quando a personagem se referia a alguns animais mortos, estes eram representados por sombras feitas por ela.

### Dificuldades

Comunicar a cultura indígena justamente aos europeus, portugueses, que a sacrificaram foi o primeiro desafio.

Mas é uma cultura estranha até para mim. Com o quase extermínio foi-se muito das referências. A cultura indígena não faz parte do cotidiano do brasileiro de forma forte e influente. Ela existe, mas muitas vezes camuflada ou ignorada. Falta conhecimento real e menos superficial.

E comunicar a cultura de um povo que foi oprimido justamente para o povo cuja cultura foi dominante tornou o trabalho ainda mais delicado.

## 2. ENTRE LUZ E FUSCO

“Um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo.” (ASSIS. *Dom Casmurro*, p. 6)

Espetáculo a partir do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis.

### **Sobre o autor**

Machado de Assis é considerado um dos mais importantes escritores brasileiros e também um dos mais lidos e estudados.

Nascido em 1839, na cidade do Rio de Janeiro, criou uma obra que permanece viva e atual.

Sua obra traz o ambiente do Rio do Segundo Reinado e dos primeiros anos da República. Mas o escritor vai muito além do retrato deste cenário. Ele penetra na alma humana, dando aos seus textos uma profundidade única.

### **Sobre o texto**

Se Machado é um dos maiores escritores brasileiros, *Dom Casmurro* é talvez seu grande clássico.

O romance tem como temática um suposto adultério sob o ponto de vista de seu personagem-narrador, Bentinho/Dom Casmurro, que acredita que sua mulher, Capitu, o tenha traído com seu melhor amigo, Escobar.

Considerado um gênio na análise psicológica dos personagens, o autor apresenta neste romance um dos personagens femininos mais intrigantes e fascinantes da literatura: Capitu, com seus olhos oblíquos de cigana dissimulada.

### **Sobre a encenação**

Em *Entre luz e fusco* foco a narrativa no suposto triângulo amoroso formado pelos personagens Bentinho, Capitu e Escobar.

Enquanto linguagem, uso o simbolismo em minha proposta cênica. O público não é envolvido por uma ilusão. Não construo uma cópia do mundo.

Dom Casmurro representa o grotesco de Bentinho.

Busca de harmonia dos diferentes elementos: luz, música, interpretação.

### Texto

A realização de um espetáculo de menos de 1 hora de um romance como *Dom Casmurro* já indica que muito do seu conteúdo foi excluído. Foi selecionado apenas as partes coerentes com o foco que se queria dar ao espetáculo.

Algumas cenas também contêm textos criados a partir das improvisações dos atores. Usando como base fragmentos narrativos do texto original, criando diálogos.

### Espaço

O espetáculo foi encenado no jardim interno da Escola Superior de Teatro e Cinema e as cenas de sombra eram feitas em uma sala que tinha entrada para o mesmo jardim. O local foi visto sob uma nova luz. Se lançou sobre aquele espaço de convívio um novo olhar estético, que revelava e explorava seu potencial cênico.

### Corpo

Busca por movimentos não ilustrativos. Que representem estados de alma, traduzidos por uma expressão corporal.

Houve cenas em que optei por cindir movimento e fala. Enquanto um texto era falado por um ator, a ação se desenrolava através de pantomima feita por outro intérprete.

Acredito que o conflito interno dos personagens, seus pensamentos, também sejam ações que devam ser expressos em cenas. Afinal, a alma do homem é sublime.

### Figurino

Preto e vermelho foram as cores da paleta do figurino do espetáculo, representando o amor, a paixão e a sombra que rodeava os personagens.

### Música

Toda a trilha do espetáculo, assim como ruídos sonoros, foi executada ao vivo por uma musicista que tocava Violoncelo.

Como o texto inicial do espetáculo é extraído de uma passagem do romance que compara a vida a uma ópera, foi usado a referência de concerto para introduzir o prólogo, ou seja, a musicista entra, com seu traje de gala, cumprimenta o público formalmente e se posiciona.

### Iluminação

O espaço cênico foi dividido por dois ambientes, um externo, no jardim, onde também, se encontrava o público e uma sala onde só se viam as sombras dos atores quando lá estavam.

Apesar do uso de poucos refletores, a luz foi elemento fundamental na composição do espaço cênico e construção da atmosfera da peça. Principalmente pelo uso das sombras.

As sombras tinham forte ligação com o personagem Escobar, que se revela um fantasma na vida dos personagens Bentinho e Capitu. Assim, cria-se um código, onde a cena de apresentação do personagem é toda feita na sombra, assim como outras cenas relacionadas ao suposto envolvimento entre seu personagem e a esposa de seu melhor amigo: Capitu.

### Sombras

As sombras tinham a intenção de representar os fantasmas da vida de Bentinho. Em especial suas “fantasias” relacionadas a Escobar.

A sombra trás a ideia do incorpóreo, apropriada à imagem de um “fantasma”, algo que assombra sem ser concreto, sem mais estar. Afinal, nem os mortos escapam aos ciúmes de Bentinho. Como Capitu bem o diz.

As sombras ajudaram a criar uma esfera poética.

E pela primeira vez usei cor associada à esta técnica de iluminação.

### Simultaneidade

Há cenas onde ocorrem acontecimentos simultâneos que se completam, criando um sentido de unidade.

Um exemplo é a cena “Escobar”, onde há, ao mesmo tempo, o texto sendo falado por Bentinho, a música sendo tocada pela instrumentista e Escobar dançando na sombra.

### Simbolismo

Quase todos os elementos têm um significado simbólico. Tanto as partituras corporais quanto os objetos (guarda-chuva, xícara etc.).

### 3. DOM DE SER POESIA - MANOEL DE BARROS EM CENA

“O verso é a forma ótica do pensamento. Eis porque convém sobretudo à perspectiva cênica.” (HUGO. *Do grotesco ao sublime*, p. 76)

Espetáculo a partir da obra de Manoel de Barros. Com ênfase no livro *Memórias Inventadas – As Infâncias de Manoel de Barros*.

#### **Sobre o autor**

Manoel de Barros nasceu em Cuiabá, Mato Grosso, no dia 19 de dezembro de 1916.

Em termos cronológicos, o autor pertence à terceira geração modernista, de 1945, assim como Guimarães Rosa. Entretanto, sua poesia não é classificada, pelos especialistas, como modernista. Eles preferem não rotular sua forma espontânea de escrita, que buscava inspiração na realidade da natureza que o cercava e na infância, que sempre esteve presente em sua vida, mesmo quando adulto.

Considerado, hoje, um dos maiores poetas da história recente de literatura brasileira.

#### **Sobre o texto**

Ao contrário dos considerados grandes poetas de outrora, Manoel de Barros valorizava as coisas “desimportantes”.

Seus textos, com estilo único, revelam a mais pura poesia em sua verdadeira essência.

Seus versos eram extraídos da realidade que o cercava, principalmente a natureza com presença forte e marcante.

Uma simplicidade que penetra na alma e no coração.

## **Sobre a encenação**

“O corpo sofre pela infância perdida; o teatro de dança a investiga novamente.” (LEHMANN, *O teatro pós-dramático*. P. 340)

Após encenar um conto e um romance, me aventuro nas poesias de um poeta por excelência. E assumo o desafio de dirigir não-atores. Neste espetáculo onde buscamos nossa criança interior através da inspiração dos textos desse poeta que nunca cresceu. Focando nosso estudo nas poesias do livro *Memórias inventadas – as infâncias de Manoel de Barros*. Mas sem deixar de explorar a poesia completa deste que foi uma eterna criança.

As crianças são os maiores imaginativos de todos os tempos. Quando brincam, facilmente um objeto ganha um outro sentido. Um pedaço de pau pode virar um cavalo ou este cavalo pode simplesmente surgir do movimento que a criança faz ao imaginar no ar o elemento que lhe falta na realidade.

### Texto

Inicialmente, este espetáculo seria feito apenas com textos do livro *Memórias Inventadas - As Infâncias de Manoel de Barros*, que reúne os versos das três infâncias deste autor que dizia não ter tido mocidade ou velhice; apenas infância. Porém, ao longo do processo, outras poesias de sua obra foram também selecionadas. Assim como frases soltas.

E em algumas cenas há textos criados a partir de improvisações dos atores.

### Espaço

Este espetáculo teve o privilégio de ser montado, ensaiado e apresentado em um palco de teatro. Mas optamos por não usar cenário. Toda a construção do espaço cênico foi feita pelos atores e pelos jogos de luz.

### Corpo

Como não havia cenário, coube aos atores as construções espaciais.

Partituras corporais foram muito exploradas e criamos um conceito de escultura viva. Onde os atores, com seus corpos, criavam uma estrutura que representava ecossistemas, elementos da natureza, porém em movimento.

### Figurino

Os versos de Manoel de Barros estavam, definitivamente, gravados em nós. E o figurino dos atores reproduzia isto, com cada um escrevendo seus fragmentos preferidos em uma “folha” em branco.

### Música

Parte dos sons foram reproduzidos pelos próprios atores que começavam e terminavam o espetáculo brincando de Escravos de Jó e imitavam sons da natureza em diversas cenas.

Mas alguns áudios gravados também foram usados, porém, sem que quebrassem com o clima da ambientação. Buscou-se e encontrou-se uma sintonia entre o ao vivo e o editado.

### Iluminação

Tendo a disposição do espetáculo um ótimo equipamento, foi possível construir uma atmosfera através da iluminação. Mas as escolhas foram simples e precisas.

Exploração de cores e possibilidade de focos, mas sem brigar com a simplicidade e pureza que cerca toda a essência da obra de Manoel de Barros.

Uma luz delicada e em total harmonia com a poesia de Manoel de Barros.

### Sombras

Estas se fizeram sutis, aparecendo apenas em um lúdico jogo onde se produziam sombras de animais ao fundo branco do palco. Um momento de transição entre cenas.

Este foi um espetáculo de luz!

### Dificuldades

A maior dificuldade que encontrei neste trabalho foi também um de seus presentes: trabalhar com alunos-atores, em sua maioria, inexperientes.

Se por um lado a falta de maturidade cênica não permitia que minhas provocações fossem respondidas como esperado, que um tempo maior para se entender como trabalhar uma linguagem simbólica fosse necessário, por outro, trouxe um lindo frescor, uma pureza que não só cabia a um trabalho com textos de Manoel de Barros, como era o ideal.

A inocência da infância se fazia presente em cada nova descoberta do aluno-ator.

“O artista deve estar convencido de que cada um dos seus atos, de seus sentimentos, de seus pensamentos, é a matéria imponderável de que serão feitas suas obras.” (KANDINSKY. *Do espiritual na arte*, p. 128)

Parafraseando Wassily Kandinsky – fazendo abstração dos meus trabalhos teóricos, que até aqui deixam muito a desejar no tocante à objetividade científica, quero unicamente encenar bons espetáculos, necessários e vivos, que sejam sentidos com justeza ao menos por algumas pessoas.

## ANEXOS

### 1. ENTRE LUZ E FUSCO – TEXTO DO ESPETÁCULO

#### ***ENTRE LUZ E FUSCO***

**A partir do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis**

#### **Personagens:**

BENTINHO

CAPITU

ESCOBAR

EZEQUIEL (interpretado pelo mesmo ator que fará Escobar)

Música: “Tango” do Forró para Hermeto

*Espaço cênico composto por três painéis e um balanço.*

*Atores atrás do painel do meio realizam poses, cada um ocupando uma parte do painel. BO entre cada pose. Fim da música.*

#### **Prólogo**

#### **“A vida é uma ópera”**

*Cada ator realiza uma partitura atrás de um dos painéis, usando em determinados momentos acessórios cenográficos. Painel de quem narra estará apagado e os demais acesos.*

Música: Contação de história

CAPITU - A vida é uma grande ópera. O tenor e o barítono lutam pelo soprano, em presença do baixo e dos comprimários, quando não são o soprano e o contralto que lutam pelo tenor, em presença do mesmo baixo e dos mesmos comprimários. Há coros numerosos, muitos bailados, e a orquestração é excelente...

ESCOBAR - Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico.

BENTINHO - Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e assim foi expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abriria mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais do que os outros – e também para reconciliar-se com o céu -, compôs a partitura, e logo que acabou foi levá-la ao Padre Eterno, porém este não quis ouvir nada.

ESCOBAR - Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos.

BENTIHO - Deus não quis saber dos ensaios. Para ele bastava ter composto o libreto; estava pronto a dividir com Satanás os direitos de autor.

CAPITU - Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam evitado.

*As luzes dos painéis de Bentinho e Ezequiel são apagadas.*

*Capitu realiza sua partitura de morte.*

*Música: Morte de Capitu*

### **“O filho do pai”**

*Capitu permanece na sombra.*

BENTINHO – Ezequiel?!

EZEQUIEL – Pai!

*(pausa)*

EZEQUIEL – A Mamã morreu bonita.

BENTINHO – Eu não sou teu pai.

EZEQUIEL – O que?

BENTINHO – Não ouviste o que te disse?

EZEQUIEL – Pai...

BENTINHO – Não, não, eu não sou teu pai!

EZEQUIEL – Pai... *(se afasta realizando a partitura de Escobar até sair de cena.)*

*A luz de Capitu se apaga.*

BENTINHO – Era nem mais nem menos o meu antigo e jovem companheiro do seminário, um pouco mais baixo, menos cheio de corpo, o mesmo rosto do meu amigo. Era o próprio, o exato, o verdadeiro Escobar. Era o filho do seu pai. *(pausa)* A minha primeira amiga e o meu maior amigo, quis o destino que, se juntassem e acabassem por me enganar. *(Capitu sai da sombra.)* A primeira amada do meu coração.

### **“O primeiro beijo”**

*Música tema de Capitu e Bentinho.*

*O dois brincam.*

BENTINHO – Sou capaz de te pentear se quiseres.

CAPITU – Tu?

BENTINHO – Eu mesmo.

CAPITU – Vais embaraçar-me o cabelo todo, isso sim.

BENTINHO – Se eu embaraçar, tu desembaraças depois.

CAPITU – Vamos ver.

BENTINHO *(Apontando o balanço.)* – Senta-te aqui, é melhor.

CAPITU *(Sentando-se.)* – Vamos ver o grande cabeleireiro.

*Bentinho alisa os cabelos de Capitu, com muito cuidado, e divide-os em duas porções iguais para compor duas tranças. Fez as tranças devagar, saboreando os fios.*

BENTINHO – Pronto!

*Capitu Inclina a cabeça para trás. Bentinho inclina sobre ela. Ficam a se olhar até que Capitu abrocha os lábios, Bentinho desce os seus e os dois se beijam. Música tema de Capitu e Bentinho.*

### **“O primeiro amor”**

*Bentinho balançando Capitu.*

CAPITU – Sonhaste comigo?

BENTINHO – Não.

CAPITU – Eu sonhei contigo. Nós subíamos às montanhas pelo ar, dançávamos na lua e os anjos vinham perguntar-nos pelos nossos nomes para dá-los a outros anjos que acabavam de nascer.

BENTINHO – Nos meus sonhos não há tanta aventura.

CAPITU – De fato, os meus são mais bonitos.

BENTINHO – São como a pessoa que os sonha. (*Balanço. Dirigindo-se à plateia.*)  
Eu amava Capitu! Capitu amava-me! (*Sai do balanço.*) As minhas pernas andavam, desandavam, estancavam, trêmulas e crentes de abarcar o mundo.

*(Capitu sai do balanço e dois dançam e brincam.)* Esse primeiro palpitar da seiva, essa revelação da consciência a si própria, nunca mais a esqueci, nem achei que fosse comparável a qualquer outra sensação da mesma espécie. Naturalmente por ser minha. Naturalmente por ser a primeira. Musiquinha.

### **“O seminário”**

BENTINHO – Cumprindo uma promessa de minha mãe fui para o seminário.

CAPITU *(Sai da sombra enfurecida.)* – Beata! Ferrenha! Papa-missas!

BENTINHO *(Sai da sombra.)* - Mas não antes de um juramento. *(Para Capitu – os dois em cima do banco.)* Tu juras que só hás de casar comigo?

CAPITU – Juro! Juro! Juro! Ainda que tu cases com outra, cumprirei o meu juramento, nunca casarei.

BENTINHO – Que eu case com outra?

CAPITU – Tudo pode ser, Bentinho. Tu podes achar outra rapariga que te queira, apaixonares-te por ela e casares. Quem sou eu para te lembrares de mim nessa ocasião?

BENTINHO – Mas eu também juro! Juro, Capitu, juro por Deus Nosso Senhor que só me casarei contigo. Basta isto?

CAPITU – Devia bastar; eu não me atrevo a pedir mais. Sim, tu juras..., mas vamos jurar de outra forma; vamos jurar que casaremos um com o outro, haja o que houver.

BENTINHO e CAPITU – Juro!

ESCOBAR (*Falando no microfone.*) – Não se navegam corações como os outros mares deste mundo.

### “Escobar”

*Música tema de Escobar.*

*Escobar realizando partituras atrás dos painéis. Bentinho e Capitu irão interagir com a sombra.*

BENTINHO – Ezequiel de Souza Escobar. Seminarista esbelto! Olhos ligeiramente fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo.

CAPITU - (*Se sobrepõe a Bentinho.*) Não fitava no rosto, não falava com clareza nem fluidez; as mãos não apertavam as outras, nem se deixavam apertar por elas. O mesmo digo dos pés, que tão depressa estavam aqui como ali.

CAPITU – O sorriso era instantâneo, mas também descontraído e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muitas vezes, olhos enfiados em si, cogitando.

BENTINHO – A alma das gentes, como sabem, por vezes, é uma casa com janelas para todos os lados, muita luz e ar puro.

CAPITU – Também as há fechadas e escuras, sem janelas, ou com poucas e gradeadas, à semelhança de conventos e prisões.

BENTINHO – Não sei o que era a minha, mas como as portas não tinham chaves nem fechaduras, bastava empurrá-las, e Escobar empurrou-as e entrou. Cá o achei dentro, cá ficou, até que...

Música: “Tango” do Samba para Hermeto

*Os três dançam uma espécie de dança da vassoura.*

*Na cena que se segue, Bentinho tenta se aproximar de Escobar, mas Capitu inicialmente atravessa seu caminho impedindo-o.*

CAPITU – Que amigo é este?

BENTINHO – Contar-lhe-ei o nosso segredo.

CAPITU – (*Freando Bentinho.*) Não!

BENTINHO – Escobar é muito meu amigo, Capitu!

CAPITU – Mas não é meu amigo.

BENTINHO – Pode vir a ser.

CAPITU – Não importa; tu não tens o direito de contar um segredo que não é só teu, mas também meu, e não te dou licença de dizeres nada seja a quem for.

BENTINHO – É justo. Mas... Escobar!

*Capitu vai para o balanço.*

*Clima de cumplicidade entre Bentinho e Escobar que caminham pelo jardim do seminário.*

BENTINHO – Escobar.

ESCOBAR – Que é?

BENTINHO – Tu és meu amigo, eu sou teu amigo também. Tu és a pessoa que mais me tem entrado no coração no seminário.

ESCOBAR – Se eu disser a mesma coisa, perde a graça. Mas a verdade é que não tenho aqui relações com ninguém, tu és o primeiro.

BENTINHO – Tu és capaz de guardar um segredo?

ESCOBAR – Se perguntas é porque duvidas, e nesse caso...

BENTINHO – Desculpa, é um modo de falar. Eu sei que és um rapaz sério e faço de conta que me estou a confessar.

ESCOBAR – Se precisas de absolvição, estás absolvido.

BENTINHO – Escobar, eu não posso ser padre. Estou aqui, a minha família acredita e espera; mas eu não posso ser padre.

ESCOBAR – Nem eu.

BENTINHO – Nem tu?

ESCOBAR – Segredo por segredo; também eu tenho o propósito de não acabar o curso; o meu desejo é o comércio, mas não digas nada, absolutamente nada; fica só entre nós.

BENTINHO – Só isso?

ESCOBAR – Que mais há de ser?

BENTINHO – Uma pessoa...

*Capitu dança para e ao redor deles.*

### **“Os olhos de Capitu”**

*Música*

BENTINHO – Capitu era Capitu, isto é, uma criatura mui particular, mais mulher do que eu era homem.

ESCOBAR – E também mais curiosa e as suas curiosidades eram de várias espécies, explicáveis e inexplicáveis, assim úteis como inúteis, umas graves, outras frívolas; gostava de saber tudo.

BENTINHO – Aos quatorze anos, tinha já ideias atrevidas, muito menos que outras que lhe vieram depois: mas eram só atrevidas em si, na prática faziam-se hábeis, sinuosas, surdas, e alcançavam o fim proposto, não de salto, mas aos saltinhos.

ESCOBAR – Era um pouco traquinas e olhava por baixo. A reflexão não era uma coisa rara nela, e conheciam-se as ocasiões pelo franzir dos olhos.

BENTINHO – Aqueles olhos que o diabo lhe deu.

ESCOBAR – De cigana oblíqua e dissimulada.

BENTINHO – Não sei o que é oblíqua, mas dissimulada...

*Capitu vai para os painéis onde realizará, passando por todos eles, sua partitura de mar de ressaca. Bentinho e Escobar irão interagir com a sombra. Música.*

BENTINHO – Retórica dos namorados, dá-me uma comparação exata e poética para dizer o que foram aqueles olhos de Capitu. Não me acode imagem capaz de dizer, sem quebra da dignidade do estilo, o que eles foram e me fizeram.

ESCOBAR - Olhos de “ressaca”?

BENTINHO - Vá, de mar de ressaca. É o que me dá ideia daquela feição nova. Traziam não sei que fluido misterioso e enérgico, uma força que arrastava para dentro, como a vaga que se retira da praia, nos dias de ressaca. Para não ser arrastado, agarrei-me às outras partes vizinhas, às orelhas, aos braços. Aos cabelos espalhados pelos ombros; mas tão depressa buscava as pupilas, a onda que saía delas vinha crescendo, cava e escura, ameaçando envolver-me, puxar-me e tragar-me.

### **“Casamento de Capitu e Bentinho”**

*Bentinho em Capitu, cada um em uma ponta, caminham lentamente em direção ao painel central.*

BENTINHO – Sairei do seminário no fim do ano.

CAPITU – O quê?

BENTINHO – Um substituto.

CAPITU – Claro! A tua mãe toma para ela algum rapazinho órfão e fá-lo ordenar à tua custa e assim cumpre a promessa de dar um sacerdote a Deus.

BENTINHO – Em seguida irei estudar direito. Volto como bacharel!

CAPITU – E quando voltar...

BENTINHO – Poderemos casar-nos. *(Ajoelham-se.)*

*A luz do painel se acende. Escobar está em pé com os braços abertos abençoando o casal.*

BENTINHO – Que as mulheres sejam sujeitas aos seus maridos... Não seja o adorno delas o enfeite dos cabelos ou as rendas de ouro, mas o homem que está escondido no coração.

CAPITU - Do mesmo modo, vós maridos, coabitai com elas, tratando-as com honra, como vasos mais fracos e herdeiras convosco da graça da vida.

### **“Tu serás feliz, Bentinho”**

*Off de várias vozes repetindo “Tu serás feliz, Bentinho.” Após casamento de Bentinho e Capitu. Música.*

BENTINHO – Tu serás feliz, Bentinho!

CAPITU – E por que não serias feliz?

BENTINHO – Tu ouviste?

CAPITU – Ouvi o que?

BENTINHO – Ouviste uma voz que dizia que eu serei feliz?

CAPITU – É boa! Tu mesmo é que disseste.

BENTINHO – Era voz de fada. Naturalmente as fadas, expulsas dos contos e dos versos, meteram-se no coração dos homens e falam de dentro para fora.

CAPITU – Há de ser prima das feiticeiras da Escócia: “Tu serás rei, Macbeth!”

BENTINHO – Ao fim e ao cabo, é a mesma predição, pela mesma toada universal e eterna.

### **“Casamento de Sancha e Escobar”**

BENTINHO – Escobar também casou. Com Sancha, amiga de Capitu.

CAPITU – Quase minha irmã.

BETINHO – Assim se formam as afeições e os parentescos.

CAPITU – As aventuras e as peças.

BENTINHO – Escobar e a mulher viviam felizes.

CAPITU – Tiveram uma filhinha a quem chamaram Capituzinha. (*Pára a música.*)

BENTINHO – E eu amargava o desgosto grande de ao fim de dois anos de casado, não ter um filho.

### **“Sancha”**

*Enquanto escuta a “voz de Sancha”, Bentinho interage com a sombra de mãos femininas.*

ESCOBAR (*Falando no miicrofone*) – Bentinho, sobre o que falavam, tu e meu marido? Era sobre um projeto? Um projeto em família? E ele não te revelou? Podes guardar um segredo? É uma viagem à Europa! Vamos todos, Escobar e eu, tu e Capitu.

BENTINHO – Tudo acaba, a que se pode acrescentar que nem tudo o que dura, dura muito tempo.

ESCOBAR (*Falando no microfone.*) – A ideia de que um castelo de vento dura mais que o mesmo vento de que é feito, dificilmente sairá da cabeça, e é bom que seja assim, para que se não perca o costume daquelas construções quase eternas.

BENTINHO – O nosso castelo era sólido, mas naquele domingo Sancha olhou-me com tanto prazer que eu, graças às relações dela e Capitu, não a beijei. Os seus olhos pareciam quentes e intimidantes, diziam outra coisa. E antes que me afastasse, apertou a minha mão e demorou-se mais que de costume.

*Escobar e Capitu na sombra com movimentos insinuativos.*

### **“Ezequiel”**

BENTINHO – As invejas morreram, as esperanças nasceram, e não tardou que viesse ao mundo o fruto delas. Um rapagão robusto e lindo. A quem demos o nome de Ezequiel, o mesmo de Escobar. Tudo corria bem. Capitu gostava de rir e divertir-se, e quando íamos a passeios ou espetáculos, era como um pássaro que saísse da gaiola. Ao teatro íamos sempre juntos, só me lembra que fosse uma vez sem ela, a que ela não foi por ter adoecido, mas quis por força que eu fosse. Representava-se Otelo, que eu não vira nem lera nunca; sabia apenas o assunto. Saí, mas voltei no fim do primeiro ato.

### **“Encontro de Bentinho e Escobar”**

BENTINHO – Escobar! Que fazes aqui?

ESCOBAR – Vinha falar-te.

BENTINHO – Estavas a chegar?

ESCOBAR – Sim, sim. E tu, de onde é que vens?

BENTINHO – Venho do teatro, mas voltei antes da peça acabar receoso de Capitu, que ficara doente.

ESCOBAR – Doente de quê?

BENTINHO – Queixava-se da cabeça e do estômago.

ESCOBAR – Então, vou-me embora. Vinha para aquele negócio dos embargos...

BENTINHO – Não, falemos já; ela pode estar melhor.

ESCOBAR – Deixemos para outro dia. Não quero perturbar.

BENTINHO – Capitu disse-me que tu a ajudaste com algumas economias, que foste o seu corretor.

ESCOBAR – A sim. Uma ótima iniciativa. Quem me dera Sanchinha fosse assim.

BENTINHO – Achei estranho não me teres dito nada.

ESCOBAR – Capitu pediu-me segredo, queria fazer-te uma surpresa. E tu sabes como sou com os segredos...

BENTINHO – Capitu é um anjo!

ESCOBAR – Sim, a cunhadinha é um anjo.

BENTINHO - Por falar em cunhadinha, como estão as coisas entre ti e Sancha?

ESCOBAR – Estão bem. Por que a pergunta?

BENTINHO – É que eu ouvi alguns mexericos no teatro. Que tu tiveste uma aventura com uma atriz ou bailarina...

ESCOBAR – São apenas mexericos, nada mais.

BENTINHO – Claro... tens a certeza que não queres entrar...?

ESCOBAR – É melhor não. Encontramo-nos todos amanhã para um passeio na praia. O que me dizes?

BENTINHO – Excelente. Logo depois do almoço, para gozarmos o dia compridamente.

ESCOBAR – Até amanhã.

BENTINHO – Cumprimentos a Sancha.

ESCOBAR – Obrigado. Adeus.

BENTINHO – Adeus.

*Os dois se despedem e saem.*

*Bentinho e Escobar vão para trás dos painéis e os três brincam com os guarda-chuva. Música de praia*

### **“Morte de Escobar”**

*Os atores saem de trás dos painéis, e dialogam lutando com o volume da música. Se posicionam no centro (em momento a definir) e giram os guarda-chuva. Luz de contra azul. Música de tempestade.*

ESCOBAR – O mar amanhã está de desafiar a gente.

CAPITU – Tu vais entrar no mar amanhã?

ESCOBAR – Tenho entrado com mares mais bravos, muito mais bravos. Vocês não imaginam o que é um bom mar em hora bravia. É preciso nadar bem, como eu.

BENTINHO – Escobar pôs-se a nadar, como costumava fazer, arriscou-se um pouco mais do que o costume, apesar do mar bravio, foi enrolado e morreu.

### **“O enterro”**

*Os atores levantam os guarda-chuva. Capitu ao centro chora. Música de enterro.*

ESCOBAR – O enterro foi pomposo e a afluência dos amigos foi numerosa. A praia, as ruas, a praça, era tudo carros. A casa não sendo grande, não podiam lá caber todos; muitos estavam na praia, a falar do desastre.

CAPITU – Enfim, chegou a hora da partida. A confusão era geral. No meio dela, eu olhei alguns instantes para o cadáver tão fixa, tão apaixonadamente fixa, que não admira me saltassem algumas lágrimas poucas e caladas.

BENTINHO – As minhas cessaram logo. Fiquei a ver as de Capitu. Momento houve em que os seus olhos fitaram o defunto, grandes e abertos, como uma vaga do mar lá fora, como se quisesse tragar também o nadador.

### **“As imitações de Ezequiel”**

*Atores imitam as pessoas do público e apoiam os guarda-chuva no banco.*

BENTINHO – Em miúdo, Ezequiel gostava de imitar os outros.

CAPITU – Imitava os gestos, os modos, as atitudes.

BENTINHO – Em certa ocasião encontrei até um jeito dos pés e dos olhos de Escobar...

CAPITU – Era preciso emendá-lo.

BENTINHO – Mas também não iríamos mortificá-lo. Sempre há tempo para correção.

CAPITU – Alguns dos gestos iam ficando mais repetitivos, como o das mãos e pés de Escobar.

BENTINHO – Até apanhara o modo de voltar a cabeça deste, quando falava, e o de deixá-la cair, quando ria.

*Ezequiel começa a se mover como Escobar e Capitu e Bentinho o observam.*

BENTINHO - Após a morte do meu amigo reparei que já não era imitação. Ezequiel tinha nos olhos uma expressão esquisita.

CAPITU – Exatamente como a de Escobar. Não só os olhos, mas as restantes feições, a cara, o corpo, a pessoa inteira ia-se apurando com o tempo.

BENTINHO – Escobar vinha assim surgindo da sepultura, do seminário e da praia para se sentar comigo à mesa, receber-me na escada, beijar-me no gabinete de manhã, ou pedir-me à noite a bênção do costume.

*Capitu se senta na murada e Ezequiel deita em seu colo.*

BENTINHO - Todas essas ações tornaram-se repulsivas; eu tolerava-as e praticava-as, para me não descobrir a mim mesmo e ao mundo.

### **“Ciúme e morte”**

*Intervenção sonora.*

BENTINHO – Tinha ciúmes de tudo e de todos. Um vizinho, um par de valsa, qualquer homem, jovem ou maduro, me enchia de terror e desconfiança. Cheguei a ter ciúmes do mar. Agora não eram ciúmes, estava consumido por uma certeza que não podia suportar.

*Música*

*Bentinho com a xícara de café.*

BENTINHO – Um dia, não pude mais. Certa ideia, que negrejava em mim, abriu as asas e entrou a batê-las de um lado para outro, como fazem as ideias que querem sair. Quando a ideia finalmente saiu do cérebro comprei uma substância.

Quando me encontrei com a morte no bolso senti tamanha alegria como se acabasse de tirar a sorte grande, ou ainda maior, porque o prêmio da loteria gasta-se, e a morte não se gasta. Se eu não olhasse para Ezequiel é provável que tivesse seguido o meu primeiro ímpeto. Mas o seu olhar, tal como os seus gestos, deu-me um segundo impulso. *Música pára– Ezequiel, já tomaste café?*

EZEQUIEL – Já pai.

BENTINHO – Toma outra chávena, meia chávena só.

EZEQUIEL – E tu?

BENTINHO – Eu mando vir mais; bebe!

*Bentinho joga a xícara e começa a tocar o filho como na cena “O filho do pai”.*

EZEQUIEL – Pai! Pai!

BENTINHO – Não, não, eu não sou teu pai! Música alta.

*Os dois se abraçam/empurram/grunem entre lágrimas e gemidos. Capitu surge e ela e Bentinho se olham por um longo tempo.*

CAPITU – Ezequiel, meu filho, sai.

*Ezequiel pega o guarda-chuva e sai.*

CAPITU (*Para Bentinho.*) - Explica-me o que é que se passou aqui!

BENTINHO – Não há nada para explicar.

CAPITU – Há tudo; não percebo as tuas lágrimas nem as de Ezequiel. Que é que aconteceu entre vocês?

BENTINHO – Não ouviste o que lhe disse?

CAPITU – Ouvei apenas choro e rumor de palavras.

BENTINHO – Eu disse que não sou seu pai.

CAPITU – O quê?

BENTINHO – Que não é meu filho.

*Capitu estupefada e indignada.*

BENTINHO – Ezequiel não é meu filho.

CAPITU – Só se pode explicar tal injúria pela convicção sincera; entretanto, tu que eras tão cioso dos menores gestos, nunca revelaste a mais pequena sombra de dúvida. O que é que te deu tal ideia? (*pausa*) Diz, diz tudo; depois do que ouvi, posso ouvir o resto. O que é que te deu agora tal convicção? Vá, Bentinho, fala! Fala! Dispensa-me daqui, mas diz tudo primeiro.

BENTINHO – Há coisas que não se dizem.

CAPITU – Que não dizem pela metade; já que disseste metade, diz tudo.

BENTINHO – Não teimes, Capitu.

CAPITU – Não, Bentinho, ou contas o resto, para que eu me defenda, se achas que o devo fazer, ou peço-te desde já a nossa separação: não posso mais!

BENTINHO – A separação está decidida. Era melhor que a fizéssemos por meias palavras ou em silêncio; cada um iria com a sua ferida. Uma vez, porém, que a senhora insiste, tu e Escobar...

CAPITU (*Rindo de nervoso.*) – Pois até os defuntos! Nem os mortos escapam aos teus ciúmes!

*Bentinho murmura algo.*

CAPITU – Sei a razão disso; é a casualidade da semelhança... A vontade de Deus explicará tudo... (*Bentinho ri, debochadamente.*) Ris-te? É natural; apesar do seminário, não acreditas em Deus; eu creio..., mas não falemos disto; não nos fica bem dizer mais nada. (*Pega o guarda-chuva e sai.*)

BENTINHO – Fomos para a Suíça e assim organizada a vida, voltei. Capitu começara a escrever-me e eu respondia com brevidade e sequidão. Morreu alguns anos depois, sem que voltasse a vê-la em vida, apenas em sonhos...

### **“Palavra dos mortos”**

*Capitu e Escobar surgem dançando a música de Capitu.*

BENTINHO – Capitu! Escobar!

ESCOBAR - A franqueza é a primeira virtude de um defunto.

CAPITU – Como é que podes assim discernir a verdade daquele tempo, e exprimi-la depois de tantos anos?

ESCOBAR - Mas é isso mesmo que nos faz senhores da terra, é esse poder de restaurar o passado, para tocar a instabilidade das nossas impressões e a vaidade dos nossos afetos.

CAPITU – Tudo que fizemos foi por amor. Eu só queria vê-lo feliz e nada te matava a sede de um filho.

ESCOBAR – Confessaste-me muitas vezes que lastimavas não o ter, pois acreditavas que um filho é o complemento natural da vida.

CAPITU – Eu pedia nas minhas orações, porém não vinha... então uma outra solução foi-me apresentada, um recurso para te dar o filho que tanto querias e não podias ter.

ESCOBAR – Tu nunca percebeste o amor que nutria desde os tempos de seminário, um amor que faria aproximar-me da tua mulher na impossibilidade de concretizá-lo contigo, e desta forma dar-te o rebento que tanto desejavas?

CAPITU - Tu foste o único culpado. Criastes muitas verdades na tua cabeça e ignoraste a única verdade que deveria importar.

BENTINHO – O destino não é só dramaturgo, é também o seu próprio contra-regra, isto é, designa a entrada dos personagens em cena, dá-lhes as cartas e outros objetos, e executa dentro os sinais correspondentes ao diálogo, uma trovoadas, um carro, um tiro. Música pára.

## **Epílogo**

### **“Ópera que segue”**

*Capitu e Escobar atrás de um painel, cada um, realizando suas partituras.*

BENTINHO - Esta peça durará enquanto durar o teatro, não se podendo calcular em que tempo será ele demolido por utilidade astronômica. O êxito é crescente. Poeta e músico recebem pontualmente os seus direitos autorais, que não são os mesmos, porque a regra da divisão é aquilo das Escrituras: “Muitos são os chamados, poucos os escolhidos”. Deus recebe em ouro, Satanás em papel.

*Bentinho repete o texto acompanhado de Capitu e Escobar e também vai para um painel.*

*Música “Tango para Hermeto”*

*Atores atrás do painel do meio realizam poses, cada um ocupando uma parte do painel. BO entre cada pose. Fim da música.*

## 2. FIGURAS



Figura 1 – *Cipriuara* (crédito: Luciana Barboza)



Figura 2 – *Entre luz e fusco* (crédito: Diogo Tomás)



Figura 3 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco I* (crédito: Carbono e Outros)



Figura 4 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco II* (crédito: Carbono e Outros)



Figura 5 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco* III (crédito: Carbono e Outros)



Figura 6 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco* IV (crédito: Carbono e Outros)



Figura 7 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco V* (crédito: Carbono e Outros)



Figura 8 – Reportagem gráfica *Entre luz e fusco VI* (crédito: Carbono e Outros)



Figura 9 – *Dom de ser poesia I* (crédito: Ana Luiza Oliveira)



Figura 10 – *Dom de ser poesia II* (crédito: Ana Luiza Oliveira)