

LEITURA NA DIREÇÃO TEATRAL: CAMINHOS INTERTEXTUAIS NA CONSTRUÇÃO DA ENCENAÇÃO.

Prof^ª Dr^ª Marilu MARTENS OLIVEIRA (UTFPR)

Mestranda Sirlene FELISBERTO RODRIGUES (UTFPR)

RESUMO: Este estudo trata do papel da leitura e da intertextualidade no processo de criação de uma encenação teatral, que motivará o aluno para se tornar leitor do texto literário. O trabalho de direção teatral aqui descrito teve como ponto de partida o conto “Duas Rainhas”, do curitibano Dalton Trevisan (1994), inserido na obra *Cemitério de Elefantes*. São explorados os elementos intertextuais, as simbologias despertadas pela leitura, as teorias da criação cênica e vocal. Constituem o principal aporte teórico Grotowski (1987), Boal (2005), Laban (2004), além das referências pessoais de atrizes e diretora. A partir da análise dos elementos da criação cênica, foi possível verificar que o texto final, resultante do processo - a representação teatral -, foi calcado em outros textos, surgindo em um processo híbrido de entrecruzamento de referências.

Palavras-chave: Leitura; Intertextualidade; Direção teatral.

1.INTRODUZINDO: O UNIVERSO DO VAMPIRO DE CURITIBA

Este trabalho objetiva verificar, principalmente, o papel da leitura e da interpretação textual no processo de criação de uma encenação teatral, buscando indiretamente motivar o espectador para a leitura do texto literário e seu conhecimento sobre a diversidade das linguagens artísticas. Dessa forma, o trabalho de direção teatral aqui abordado teve como ponto de partida o conto de Dalton Trevisan (1994) – “Duas Rainhas” –, que faz parte do livro *Cemitério de Elefantes*. As encenações ocorreram em agosto de 2007, na Casa de Cultura da Universidade Estadual de Londrina. Ressalte-se que dramaturgia (encenação teatral) exige do diretor e dos atores responsabilidade ímpar, pois são trilhados caminhos paralelos que devem se harmonizar: a fidedignidade ao escrito do autor e o trabalho de cocriação de diretor e atores, cada qual com a sua leitura pessoal do texto original. Nesse sentido, a criação teatral e a ação do ator necessitam de uma leitura profunda do sentido do texto, captando a sua essência e as intertextualidades contidas nas entrelinhas.

O processo de criação em direção teatral evoca também o conceito de intertextualidade, apresentado na década de 60 (século XX) por Kristeva, que aponta o texto como elemento constituído por um entrecruzamento de outros textos que foram escritos antes dele e que lhe servem de referência. Assim, ele tanto é criado a partir de diferentes textos, quanto suscitará o surgimento de outros. (TRASK, 2004, p.147). Considerando o caráter de intertextualidade e a composição híbrida das manifestações da arte e das comunicações na contemporaneidade, neste trabalho serão exploradas as etapas que culminaram na encenação de “Duas Rainhas”.

O autor do texto, Trevisan, chamado de Vampiro de Curitiba (por se esconder e fugir à publicidade), é conhecido por sua linguagem seca e visceral ao narrar o cotidiano das pessoas comuns, desvelando seus lados sombrios e seus desejos escondidos. Nessa vertente, os contos de *Cemitério de elefantes* retratam o marginal



social, o peso massacrador sofrido por aquele que foi abandonado, de certa forma, por seus semelhantes: os bêbados, as irmãs obesas, o “mongoloide”, o cego de ciúmes, enfim, elefantes desajeitados que têm uma vida sem *happy-end*.

Aqui serão então relatadas estratégias de leitura utilizadas na encenação do conto “Duas Rainhas”, sobre Rosa e Augusta, irmãs obesas, sempre vivendo juntas, em um universo no qual estão acomodadas, sem precisar de outras pessoas, a não ser uma da outra. Essa harmonia é quebrada pela presença de Glauco, que acaba se casando com uma das irmãs, descrita ironicamente por Trevisan no conto, narrado em terceira pessoa, com as palavras: “para quem gosta de gorda, até bonitinha”.

É colocado em foco o preconceito social contra o corpo que diverge dos padrões habitualmente aceitos. Tendo se casado com Augusta – o que provoca ciúme na irmã, Rosa – Glauco quer escondê-la, não a leva aos bailes e chama sua atenção em relação às formas excessivamente exuberantes. A harmonia só retorna quando o casamento fracassa, e Rosa volta a ter a irmã só para si. Nota-se aqui um diferente “triângulo amoroso”: as duas mulheres não brigam pelo homem. O marido e Rosa lutam para “controlar” Augusta.

A intenção de Trevisan, ao mostrar personagens tão marcadas por sátiras e ridicularizações não é preconceituosa, mas reveladora, como se utilizasse ironicamente a lente do senso comum para mostrar o preconceito. Neste sentido, pode-se dizer que o mais amargo no texto não está no sombrio e pesado modo como a sociedade marginaliza as duas personagens, o que pode ser exemplificado pela atitude do marido e pelo modo como o narrador se refere a elas, mas sim no estado de estagnação em que ambas escolheram viver, criando um mundo particular, unicamente habitado por elas em sua “solidão”, para fugirem da rejeição.

Para a encenação do texto, o recorte desse universo de fantasias criado pelas irmãs foi eleito para compor o cenário, que, com certa ironia, se contrapõe ao peso do preconceito revelado e à decadência das personagens, mas acaba, por isso mesmo,



ressaltando tais aspectos. O cenário simples, com blocos remetendo a brinquedos, e o figurino colorido refletem o círculo vicioso onde as irmãs tendem a novamente se reunir, vivendo na infância onde nada nem ninguém poderá atrapalhá-las.

2. INTERTEXTUALIDADES NA PREPARAÇÃO DAS ATRIZES

O trabalho de encenação do texto perpassa pelo descondicionamento das formas usuais de uso do corpo e da voz do ator. Logo, para que venham à tona as imagens teatrais apresentadas aos espectadores, os exercícios cênicos são ferramentas utilizadas para permitir que a interpretação do texto possa surgir do cruzamento das leituras de atores e do diretor, em um diálogo envolvendo referências dos participantes do processo. Tais recursos ajudam a encontrar o corpo e a voz certos para transmitir aos interlocutores a leitura inevitavelmente subjetiva, feita pelos criadores da peça teatral.

Nos encaminhamentos metodológicos, foram incluídos alguns exercícios pesquisados pelo encenador Jerzi Grotowski (1987), em seu livro *Em busca de um teatro pobre*, como a autopesquisa, pois as improvisações sempre eram propostas a partir de uma pesquisa de movimentos que, posteriormente, seriam selecionados pelas próprias atrizes.

Grotowski também enfatiza o processo de construção cênica mais do que a um resultado, propondo a ação do ator como um elemento de ligação intersubjetiva entre este e o espectador. Quanto a isso, não houve preocupação inicial com o resultado e as atrizes tomaram conhecimento do texto quando o processo de criação, a partir das intenções de cada cena, já estava encaminhado.

A maior parte dos exercícios que levaram as atrizes a resultados criativos foram propostos por Augusto Boal (2005) em *200 jogos para atores e não atores* ligado a proposta do teatro do oprimido. O livro apresenta uma série de jogos que podem servir



de estímulo para o processo criativo, tanto para atores como para não atores, como sugere o título. As etapas colocadas por Boal em relação à sensibilização do leigo, para a representação teatral, estão enunciadas a seguir.

2.1.Primeira etapa: conhecimento do corpo. Sequência de exercícios em que se começa a reconhecer o próprio corpo, suas limitações suas possibilidades, suas deformações sociais e possibilidades de recuperação.

2.2.Segunda etapa: tornar o corpo expressivo. Sequência de jogos onde unicamente por meio do corpo busca-se o abandono das formas usuais e cotidianas da ação.

2.3.Terceira etapa: o teatro como linguagem. Começa-se a praticar o teatro como linguagem viva e presente, não como produto acabado que “mostra imagens do passado”. É importante expor a característica de processo, a transformação.

2.4.Quarta etapa: teatro como discurso. Formas simples em que o espectador apresenta o espetáculo segundo suas necessidades de discutir certos temas ou de ensaiar certas ações.

Foram aplicados também alguns exercícios quanto às dinâmicas de movimento propostas por Rudolf Von Laban (2004) em *O Domínio do Movimento*, porém essas experimentações tiveram lugar apenas no final do processo, quando toda a sequência de ações já estava determinada pelas atrizes. Alguns dos resultados das experimentações com as oito dinâmicas de movimento de Laban foram para a cena.

À medida que se encaminhava o processo, calcado na leitura do texto “Duas rainhas”, alguns exercícios foram propostos para acrescentar novas descobertas ao material trazido pelas atrizes, dentre eles:

- pesquisa de imagens suscitadas pela leitura do texto;
- variações da sequência de ações por meio de experimentações rítmicas (movimento lento movimento acelerado, muito lento);



-
- variações da sequência de ações por meio de peso (leve, pesado, muito leve)
 - focando a ideia em comum de espelho, devido à simbiose entre as irmãs foi realizada a leitura do texto extraído de *Dicionário de Símbolos*, a respeito do simbolismo do espelho. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

3. OS SÍMBOLOS SUSCITADOS PELA LEITURA

3.1. Espelho: esse símbolo foi identificado por atrizes e diretora como uma imagem recorrente suscitada pelas situações descritas no conto, estabelecendo-se uma relação dialógica entre os diversos significados desse texto e a simbiose doentia entre as duas irmãs, cuja relação revela os conflitos escondidos que são evidenciados quando surge Glauco. Símbolo lunar e feminino, o espelho toma o fogo do Sol. Ele é, ademais, o signo da harmonia, da união conjugal; sendo o espelho partido, o da separação. O espelho também pode simbolizar o terror que inspira o conhecimento de si próprio, como instrumento da *Psique*. Na linguagem da psicanálise, o simbolismo do espelho está ligado ao lado tenebroso da alma. (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2009).

3.2. Opostos complementares: partir da ideia de cumplicidade entre as irmãs e sua gula insaciável, foi proposto às atrizes que norteassem seu processo de criação a partir da ideia de cumplicidade, fraternidade, tendo como base os seguintes estímulos: comer bolo de chocolate dado pela outra irmã; só se pode comer se a outra pessoa o alimenta (simbiose, dependência); partituras de movimentos corporais a partir do princípio do espelho (eu me vejo, o outro me vê: olho do outro é o espelho).

3.3.O casamento: focando o a separação das irmãs e as tentativas do novo casal de ficarem juntos, foi proposto às atrizes que norteassem seu processo de criação pela "ruptura necessária".



3.4. Farsas: no texto, uma das tentativas de Augusta para salvar o casamento foi a mentira sobre a sua gravidez. Em relação a isso, as cenas trabalhadas contrapunham esse fato à fragilidade da união em questão.

A atriz Dafne Bussacarine norteou seu processo de criação baseada em exercício de Augusto Boal (2005), denominado por ele, como "sequência de movimentos retilíneos e circulares". Porém, neste caso, deu-se maior enfoque à pesquisa de movimentos circulares. Depois, incorporou-se à sequência de movimentos circulares o ato de comer (com a intenção de gula insaciável/ fingir/ esconder).

3.5. O ataque: Glauco teria atacado Rosa, provocando sua separação de Augusta. E a atriz Letícia Linguanotti norteou seu processo de criação a partir de um exercício descrito por Grotowski (1987), em estudos de Dalcroze, visando a elaborar uma tarefa concreta, como opor um lado do corpo a outro. A intenção era a de que os lados do corpo em oposição representassem Glauco e Rosa na sua disputa por Augusta.

3.6. AMANHÃ É DIA DE REGIME/ IRMÃS SIAMESAS

No processo de criação da cena do fim do casamento e do retorno da antiga cumplicidade entre as irmãs, foi proposto às atrizes que norteassem seu processo de criação com o uso de objetos, cinco caixas de diversos tamanhos. Foram dados os objetivos, da situação e das personagens onde ora as caixas eram meras partes do cenário, ora se transformavam em Glauco, sendo animado por uma das atrizes (figuras 2 e 3):

4. LEITURAS POSSÍVEIS

A produção da encenação teatral, a partir de um texto, envolve a compreensão do contexto e também outros textos que sejam suscitados por aqueles que se tornam



então seus cocriadores: diretor, atores e posteriormente o próprio público. Desta forma, esse tipo de leitura é, ao mesmo tempo, mais profunda e carregada de hibridez, visto que é sempre contaminada pelos olhos de quem lê.

Diante das primeiras improvisações das atrizes, foi possível para a autora-diretora Sirlene, perceber o quanto pode ser delicado decidir o momento da interferência nesse processo. Foi opção da direção da encenação propiciar o máximo de liberdade para que as intérpretes trouxessem suas próprias referências e opiniões para o espaço de trabalho da cena, reforçando assim o caráter cocriativo do trabalho.

Poder-se-ia dizer que processo de criação, em direção teatral, começa a encaminhar-se a partir de seus próprios elementos que vão se desencadeando à medida que as atrizes e atores exploram e descobrem suas próprias potencialidades diante da leitura do texto, que serve ao mesmo tempo como motivo e estopim desse ato criador.

Nesse sentido, quando se fala em processo criativo que envolve um grupo de pessoas (no caso em tela, diretora e atrizes) como um processo até certo ponto didático, de troca de referências e experiências, podemos encontrar uma comparação com os ensinamentos de Rilke ao jovem Kappuz, no livro *Cartas a um jovem poeta*. Ele assevera ser o processo criativo um processo de autodescoberta, por mais que, como neste caso, haja uma referência externa, ou seja o texto. Rilke diz ao jovem poeta que ele não pode sofrer grande interferência exterior: "Ninguém pode aconselhar ou ajudar ninguém. Não há senão um caminho: procure entrar em si mesmo" (RILKE, 1978, p. 22).

É necessário, da parte do diretor teatral, um olhar carregado de sutileza e sensibilidade para que se encaminhe o processo criativo de outrem, pelo qual, entretanto, se é responsável. No trabalho de direção fica evidente o que Kristeva denominou intertextualidade (TRASK, 2004, p.147), visto que este se constitui de um jogo de leituras que se transpassam. A leitura de mundo de um ator, proposta em forma



de texto; a do próprio diretor; a dos atores e, subsequentemente, a do público, nesse sentido, são um ato de coautoria, um jogo de interdependências.

5.A TÍTULO DE CONCLUSÃO

Possibilidades de diálogos intertextuais entre textos verbais e não verbais são comuns na arte contemporânea, onde uma obra de arte pode suscitar no espectador um grande número de outras leituras. Sendo assim, a leitura do texto “Duas Rainhas”, de Dalton Trevisan, trouxe à cena outras referências despertadas, principalmente pelas atrizes e diretora, lembrando que o texto, como objeto heterogêneo, revela que os elementos internos que o constituem são alimentados pelas fontes externas (as múltiplas referências que lhe dão origem) com as quais dialogam, reforçam, aludem ou fazem oposição. (KOCH,2004 P.46). Nesse sentido, o conhecimento que se tem a partir de leituras prévias de outros textos verbais (instigando-se o gosto pela leitura literária e também técnica) e não verbais fará parte da elaboração da criação de novos textos, como neste caso, a encenação, o figurino e o cenário do texto de Trevisan. Em suma, o drama (etimologicamente, *ação*) é um trabalho coletivo, amoroso, baseado em pesquisa e leitura, em reflexão e vontade, em autodescoberta e fruição, em análise e criação.

REFERÊNCIAS

- BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras políticas e poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- BOAL, Augusto *O arco-íris do desejo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- BOAL, Augusto. *200 Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.



CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Trad. de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

GROTOWSKI, Jerzi. **Em busca de um teatro pobre**. Trad. Aldomar Conrado. São Paulo: Perspectiva, 1987.

KOCH, I. G. V. **Introdução à lingüística textual**. São Paulo: Martins Fontes, 2004..

LABAN, Rudolf Von. **O domínio do movimento**. Trad. Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Silva Mourão Neto. São Paulo: Summus, 2004.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Trad. Paulo Rónai. 9. ed. Porto Alegre/RS: Globo, 1978.

TREVISAN, Dalton. **Cemitério dos Elefantes**. 9. ed. Rio de Janeiro: Record: 1994.

