

Sonho de uma noite de verão: um exercício de (trans)criação

Marcial de Asevedo
Universidade Federal de Uberlândia – Mestrando
Processos criativos – Narciso Telles

Palavras-chave: processo criativo, análise, teatralidade contemporânea.

O presente projeto de pesquisa em artes cênicas tem como objetivo principal a construção de um processo criativo da peça *Sonho de uma noite de verão*, analisando seus registros e documentações à luz das teorias e conceitos que situam o Teatro em sua contemporaneidade. Este processo está sendo desenvolvido com alunos de graduação do curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia UFU, oriundos de diferentes períodos, com experiências distintas no que diz respeito à corporeidade, improvisação e interpretação.

Esse texto clássico sempre me instigou. Não tanto por sua dramaturgia propriamente dita, com seus versos rimados e métrica concisa. Nem tampouco por sua narrativa novelesca, com núcleos diversos de personagens, enredados em uma trama leve, inteligente e divertida. Mas, essencialmente, essa peça shakespereana me atrai por seu apelo imagético. Um universo onírico, repleto de seres encantados que atormentam o sono humano, confundindo o que seja sonho e vigília. O espaço lúdico, a floresta mágica, onde tudo pode e deve acontecer, em nome de uma realidade menos densa e material, porém não menos manifesta. Metáfora talvez do próprio espaço teatral, com suas possibilidades criativas, de comunicação e vivências afetivas e estéticas. Todo um material simbólico que, à luz das modernas descobertas da psicologia sobre o inconsciente e sua linguagem iconográfica, salta ao intelecto como um campo fértil para a pesquisa em arte. Direcionando um percurso cênico que se inicia pelo entendimento da imagem como ponto de partida – e, muitas vezes, de chegada também – do processo criativo. Personagens entendidos não como lógicas a serem delineadas, mas, antes, como símbolos – um amor quase bem resolvido, ou forças naturais em sua alegoria, ou ainda como um caleidoscópio de personalidades multifacetadas que buscam uma unidade nunca vislumbrada. A narrativa não é mais a dos heróis ou anti-heróis em suas peripécias aristotélicas, mas uma narrativa da imaginação, que caminha torta pelos símbolos oníricos, não se furtando o direito de retornar e avançar ao seu bel prazer. Desconstruindo linearidades, relativizando espaços reais e de sonho, prolongando a ação até que se torne tarefa poética, estados preciosos de uma representatividade íntima.

Partindo, portanto, desta abordagem imagética sobre o texto referido, uma primeira e essencial estratégia de experimentação é a corporeidade cênica. O processo se

inicia com a criação de um vocabulário corporal por meio de técnicas e linguagens específicas. Conceitos de espacialidade, ritmo e qualidades de movimento desenvolvidos por Rudolf Von Laban. O trabalho de articulações e elementos tais como planos, cinesferas e velocidades buscam estimular um contato tanto pessoal do ator em relação ao seu próprio corpo quanto deste em relação ao espaço teatral. O processo é auto-referente, no sentido em que não há uma forma pré-estabelecida a ser alcançada, mas, antes, há a consciência sobre a diversidade e possibilidades expressivas de cada corpo, respeitando suas dinâmicas individuais, seu percurso na aquisição dos elementos técnicos, suas imagens pessoais durante o processo. Busca-se assim uma dança pessoal, e é muito usada nas improvisações dos enamorados, por exemplo, em que se procura instaurar uma hesitação corporal permanente nas relações entre as personagens. Onde as contrações musculares, a respiração entrecortada são metáforas para um corpo em sede, ansioso pela realização dos seus desejos, através da tensão entre querer e não alcançar.

Paralelamente, algumas linguagens cênicas são sugeridas para continuar criando um repertório de experiências corporais. São elas a Commedia dell'arte e o Butô. Sempre focados na expressividade física do ator, esses estilos de teatro e dança servem tanto à instrumentalização técnica para novos princípios corporais quanto propriamente à comunicação estética. Com a Commedia dell'arte, trabalham-se noções de base, presença cênica, foco, bem como o entendimento de persona enquanto máscara específica agregada a uma corporeidade particular. Tomando essa comédia tão bem resolvida em seus signos como discurso do corpo, da permissividade corporal do baixo-ventre tão cara à comédia em geral. Ressalto que esse já seria um processo mais exterior, de fora para dentro, com posturas corporais específicas e precisas, dinâmicas diferenciadas e pontuais entre um personagem e outro, não negando, porém, a apropriação que se faz necessária desta linguagem por parte dos atores. A Commedia dell'arte é utilizada na improvisação dos artesãos-artistas, haja vista a multiplicidade de caracteres e *personalidades* dentro desse núcleo bufão. Com uma curiosidade: todos eles são interpretados por um único ator, aprofundando o sentido máscara como reveladora de significados múltiplos, corporeidade como espaço interdisciplinar, e o de uma representatividade exacerbada.

Já o butô é abordado nos dois aspectos processuais criativos: tanto de fora para dentro, como uma linguagem decodificada em seus signos específicos, quanto de dentro para fora, enquanto busca um estado mais sutil de representação, em que pese o lirismo e a subjetividade como estímulos e percursos criativos. Procura-se instaurar um ambiente experimental que permeie os estados poéticos dessa dança oriental de resistência estética, focando idéias tais como a subjetividade e a interiorização. Sabendo que, para o butô, cada espetáculo é único não só por sua natureza efêmera, mas principalmente por expor uma visão de mundo essencialmente particular, onde história e memória se intercalam e se

intercomunicam. Em contrapartida, a postura recurvada, a imagem quase sempre recorrente de corpos brancos, seminus e pintados, o expressionismo facial são signos preservados, visando alcançar toda essa gestualidade e representatividade preenchidas com as poéticas individuais dos atores. Que melhor imagem para indicar seres encantados, oníricos, do que esses bailarinos-fantasmas? Um estado de permanente feitiço, onde os amores são trocados, elevados ao absurdo. O corpo se torna veículo das verdades invisíveis, além dele mesmo, esvaziando sua presença enquanto matéria densa, opaca, em direção a um gestual simbólico, lírico e sutil. Corpos que não negam sua suposta origem animal, fadas inspiradas em insetos, bailarinos retorcidos para falar de uma outra realidade, em que a razão é substituída pela memória, o pensamento pela emoção, a lógica pelo instinto.

Todos esses estímulos corporais são vivenciados em sala e registrados nos diários de bordo, meu e dos atores, assim como registro visual e gravações. Tudo para que o percurso individual não desapareça por completo, documentação sobre o que é experimentado física, material e corporalmente, sabendo das vivências de ordem mais sensível, impressões que, por ser o que são, revelam-se mais imprecisas.

Um segundo recurso extremamente importante para o entendimento do processo é o conceito de hibridez criado pelas teatralidades contemporâneas. Além de diferentes métodos e estratégias de improvisação e criação no que se refere ao trabalho do ator, a pesquisa aborda distintas linguagens para buscar uma encenação híbrida. Estilos aparentemente opostos se intercomunicam, fazendo com que pontos de partida para a criação cênica estejam em diferentes lugares, a condução das narrativas perpassa métodos diversos, as corporeidades a serviço de outras poéticas.

As primeiras cenas, que apresentam as personagens e seus conflitos, são organizadas através de uma coreografia, em seu sentido mais clássico da dança. Com improvisações corporais, os atores, estimulados por palavras e frases-chaves do texto, criaram uma partitura coletiva que resgata o movimento coreográfico enquanto cena, espaço da narrativa e da ação. Elementos como coro, repetição e alternância de espacialidades são aplicados para mostrar os personagens, seus embates e conflitos, suas estratégias perniciosas dentro da história. Os enamorados tentam fluir com seus corpos tensos, as fadas brincam por todos os níveis e velocidades graças à sua corporeidade grotesca, permissiva. A companhia de atores-artesãos se infiltra no movimento coletivo, confundindo a todos com suas inúmeras faces, seus focos alternados e concomitantes. Oberon e Titânia brigam mais dançando as qualidades de movimento tensas e socadas dentro de uma coreografia marcada, do que com palavras e monólogos interiores. Puck é um besouro bizarro, transformando trocadilhos intelectuais em partitura corporal grotesca e lírica. A poção mágica que encanta os humanos desavisados é apresentada tanto em sua

descrição literal dramatúrgica, quanto num coro de corpos distintos, mas na mesma velocidade, neste caso bem lenta, contrastando com a música orquestral de grande impacto.

Logo após tanto efeito, tanta representatividade, o trabalho busca o extremo oposto, com uma interpretação que beira o realismo, na medida do possível em se tratando de Shakespeare. Os silêncios são mais preciosos, os olhares e as respirações substituem o discurso com seus versos e rimas. O processo parte agora de uma *transcrição* dramatúrgica mais pontual ao texto propriamente dito, em que rubricas são escritas para preencher o que se tira da fala, indicando situações e sensações específicas. As cenas se resumem a quatro ou cinco diálogos esparsos, repartidos, mas que tentam preservar as relações e peripécias, numa narrativa aberta, sedenta do imaginário do espectador.

E logo depois o butô. E depois ainda se cogita terminar todo esse emaranhado híbrido com elementos da performance-art, negando de vez qualquer representatividade, buscando um estado, uma presença individual, sem as mediações do símbolo. Como se acordássemos realmente de tudo isso, sabendo os nossos verdadeiros nomes, nossos mais sinceros sonhos e covardias.

Essas são algumas estratégias para exercitar o foco central da pesquisa que é, experimentando um processo criativo em que eu me insiro como propositor e encenador, analisar os possíveis diálogos entre uma dramaturgia canônica e os princípios do teatro contemporâneo. Um exercício de recriação em busca de metodologias já adotadas por renomados diretores e pensadores no início dos anos 60, que começaram a desenvolver um pensamento de pós-modernidade para a Arte, desconstruindo e revendo valores estéticos e criativos. Pesquisar seus critérios escolhidos, os conceitos que os levaram, por meio de uma prática reflexiva, a produções de vanguarda, reconhecidas por seu caráter experimental e inovador. Nesse percurso, não ignorar o conjunto de processos que se criam em um grupo, onde eu mesmo me incluo, tendo de me afastar, enfim, do espaço simbólico teatral para analisar meu próprio processo. Voltar do mergulho intelectual e afetivo de uma criação artística, e transcrevê-lo em nome dos atores, músicos, artistas plásticos e orientador envolvidos.

Mergulho este dado não em águas, mas em terra firme. Ou talvez, sendo de fadas, não tão firme assim...

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAMPBELL, Joseph. *O Poder do Mito* / Joseph Campbell, com Bill Moyers; org. por Betty Sue Flowers; tradução de Carlos Felipe Moisés. – São Paulo: Palas Atenas, 1990. 250 p.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem: criação de um tempo-espaço de experimentação* – Ed. Perspectiva – EDUSP, 1989. 184 p.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laba/bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2006. 302 p.

FERNANDES, Silvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva, 2010. 288 p.

CARVALHO GALIZIA, L. R. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986. 248 p.

GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo: Ed. Perspectiva, EDUSP, 1989. 154 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sussekind. São Paulo: Ed. CocasNaify, 2007. 440 p.

MILLER, Jussara. *A escuta do corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 2007. 126 p.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto Inacabado: processo de criação artística* – São Paulo, FAPESP: Annablume, 1998. 168 p.