

O processo de criação em *Tío Berwzogues*: traços e lógica de construção

Paula Fernández

Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Facultad de Arte

Professora

Mestre em Artes Cênicas. UFBA

Professora da disciplina Direção Teatral. Facultad de Arte, UNCPBA. Tandil. Buenos Aires.

Argentina. Pesquisadora do CID: Centro de Investigación Dramática. Atriz e diretora de

teatro

Resumo: O presente artigo é parte do projeto de pesquisa “Experimentação e análise de processos criativos em artes cênicas” realizado na Faculdade de Arte da UNCPBA. O objetivo desse projeto é levar à cena textos não teatrais e analisar seus processos de criação no contexto teórico proposto pela Crítica Genética. Este trabalho propõe uma análise do processo de criação de *Tío Berwzogues*, texto literário do autor Osvaldo Lamborghini que foi dirigido por mim no final de 2009. O objetivo é revisar alguns dos núcleos de sentido que foram se configurando durante o processo de criação – como a utilização do som e a construção do masculino – com o propósito de inferir a lógica total do espetáculo.

Palavras-chave: Processo de criação, núcleos de sentido, lógica de construção.

Introdução

Desde o ano 2008, realiza-se, na Universidade Nacional do Centro da Província de Buenos Aires e especificamente, no Centro de Investigación Dramática (C.I.D.) dependente da Faculdade de Arte, o projeto de pesquisa “Experimentação e Análise de Processos Criativos em Artes Cênicas”. Esta pesquisa pretende analisar diferentes processos teatrais gerados a partir de materiais literários, utilizando os aportes da Crítica Genética. Aos professores/teatristas/investigadores envolvidos no projeto interessa-nos indagar e discutir sobre os princípios e lógicas de construção que sustentam a criação cênica, procurando estabelecer os mecanismos responsáveis pelo funcionamento duma determinada peça. Com esse fim, se trabalhou na montagem de dois contos: “Árabes y Chacales”, de Kafka, e “Tío Bewrkzogues”, do escritor argentino Osvaldo Lamborghini. Na realização dessas experiências alguns dos integrantes da equipe de pesquisa dedicaram-se à observação e registro dos ensaios, enquanto outros se desempenharam como diretores e atores.

Este trabalho estuda alguns traços do processo de criação de “Tío Bewrkzogues”, peça interpretada pela atriz/investigadora Belén Errendasoro e dirigida por mim em 2009. O objetivo é refletir desde o meu lugar de diretora/investigadora tentando estabelecer alguns dos problemas, descobertas, dúvidas e escolhas que foram norteando o processo de criação e estabelecendo uma particular lógica de construção.

Da literatura para o drama

A primeira escolha foi trabalhar com o texto de Lamborghini, autor que sempre chamou a minha atenção pela sua escrita veloz, afiada, orgânica e anárquica. *Tio Bewrkzogues* é um conto que não conta uma história, não descreve espaços, não apresenta personagens. Alguém – que não sabemos quem é – fala, enumera, faz rimas, joga e sofre com as palavras. É um texto esquizofrênico que certamente não apela ao entendimento: evita-o poética e conscientemente, linha após linha. Escolher esse texto literário significou assumir o desafio de criar teatro a partir de um texto que me provocava pela sua mesma natureza, inatingível e totalmente visceral.

A primeira consigna dada para a atriz foi decorar o texto do mesmo jeito como foi escrito. A idéia de respeitar pontualmente o texto tinha a ver com quer preservar o ritmo e o som da sua própria composição. O texto de Lamborghini determina seu próprio movimento utilizando, entre outras coisas, a repetição de frases, a enumeração, e a construção de parágrafos com palavras que repetem a sílaba do começo; por exemplo: “Papá, papáz, papaí, paisá, paisagrí. Paz y tardanza”. O que esse tipo de recurso evidencia não é simplesmente um jogo de palavras, mas uma deformação da linguagem que impede qualquer leitura ou compreensão linear. O senso de cada frase resiste a ser fixado; a narração adianta abrindo possíveis interpretações e nunca fechando. Os pontos suspensos; os pontos postos na metade duma frase, etc. obrigam a atriz a dizer de outro modo; a decorar o texto seguindo sua lógica, que às vezes é espasmódica, às vezes é verborrágica e às vezes fica suspensa. No *como* escreveu Lamborghini esse texto, na sua materialidade sonora e rítmica, estava presente o primeiro traço para a criação da personagem. Como afirma Batjín:

Toda creación está relacionada tanto con sus propias leyes como con las del material que está elaborando. Toda creación se determina por su objeto y su estructura y por lo tanto no admite arbitrariedades y en esencia nada inventa sino que tan solo revela aquello que ya está dado en el objeto mismo. (...) Al imponerse una tarea determinada uno se ve obligado a someterse a sus leyes. (1993, p. 93)

É claro que a estrutura formal de qualquer texto não pode se desligar do sentido inerente às palavras escritas; é por isso que no primeiro – antes que construir uma história prévia ou uma ação dramática – interessou-me pensar o texto em função das diferentes atmosferas que, para mim, havia. Chejov quando fala de atmosfera refere-se aos estados emocionais particulares presentes na percepção dos objetos e das situações. Desde a sua perspectiva, as atmosferas têm a função de estimular o ator através do desenvolvimento de percepções não verbais, e de criar uma espécie de clima ou comunhão entre o espetáculo e o público. Desde o começo, a escolha foi tentar dar conta das atmosferas do texto de Lamborghini, preservando-o na suas ambigüidades e incertezas.

Para nos aproximar, a atriz e eu, nessa atmosfera que intuía em Tío B., usei dois materiais fílmicos diferentes: um concerto de “Los delincuentes”, banda de música da Espanha, e o filme “I’m not there”¹. Do primeiro recurso me interessou a *performance* feita pelo cantor, vestido com uma camiseta e uma saia curta, dançava e cantava numa espécie de êxtases; com a voz e o corpo totalmente presente no microfone e com o olhar suspenso, quase ausente. Em relação ao filme, o meu interesse esteve na verossimilhança com que a atriz Cate Blanchett representa Bob Dylan.

Os dois materiais propostos tinham um denominador comum: o feminino masculinizado e o masculino feminizado numa encruzilhada de identidades que acabava no rock. Não era só o andrógino o que me interessava, mas a aparência extasiada duma sexualidade ambivalente que se amostra ao mesmo tempo provocadora e muito frágil. Uma pura confrontação de opostos. O que pensei ser um desafio para trabalhar desde a direção foi rapidamente resolvido pela atriz, quem, pela sua muita experiência como dançarina e professora da área do corpo, conseguiu muito rápido compor uma masculinidade “rockera, ambígua”

Som

O som teve uma importância decisiva no trabalho da atriz e na configuração do espetáculo. Desde o primeiro ensaio trabalhamos com um microfone de pé, no meio do palco, e também com o tema *Jam percussion* de Willy Crook. Esse tema foi usado durante a preparação da atriz no começo dos ensaios, em diferentes improvisações e depois ficou durante toda a primeira parte da peça. A voz amplificada pelo microfone e por duas caixas de som que permaneceram dentro do espaço de representação foram muito importantes para a composição da personagem. A atriz trabalhava percebendo sua própria voz transformada e dissociada de seu corpo. A sua voz enchia o espaço como uma presença a mais, gerando uma atmosfera estranha. Na segunda parte da obra, utilizou-se uma peça melódica do músico Luis Salina, proposto pela atriz, que contrastava muito com a música fortemente rítmica de Crook.

Embora a decisão de trabalhar com um microfone foi prévia ao começo dos ensaios, o som e a voz amplificada foram adquirindo ao longo do processo de criação uma importância radical para a composição da personagem e para a construção das diferentes atmosferas que compõem o “tecido” de peça. Embora não realizada de maneira consciente, a utilização do som também apresenta uma oposição ou contraste entre a voz amplificada pelo microfone e a voz sem amplificar; e entre a peça rítmica de Crook e a peça melódica de

¹ “I’m not there”; (2007) Cate Blanchett interpreta a Bob Dylan, bajo la dirección de Todd Haynes. Mais informação em www.vertigofilms.es

Salina. As provas realizadas em relação ao som me serviram para testar diversos pressupostos sobre o que deve e não deve se fazer com o som na cena. Desse modo a cena começa com a peça de Crook e, quando aparece, a atriz não sai, mas permanece – não de fundo, baixinho – mas presente junto à sua voz amplificada; a este som se acrescenta por momentos o som de uma moto-serra elétrica que progressivamente vai aumentando sua intensidade. A transição entre a peça musical de Crook y a peça de Salina realiza-se com a moto-serra elétrica como nexos. Ambas as peças são utilizadas respectivamente na primeira e na segunda parte do espetáculo, mas não respondem à mesma lógica: a peça de Crook é interrompida em dois momentos e a música de Salina vai do começo até o fim. Por outra parte, através do som se “humanizou” uma das caixas de som, cujos barulhos e berros de acoplamento elétrico se transformaram na voz da mãe da personagem. No final do espetáculo, o som da moto-serra elétrica que vinha de fora do espaço do palco, some e, quando a atriz sai, deixando a porta aberta, invade a cena o som de grilos e brisa de verão. A opressão do som do “dentro” contrasta com o clima que se percebe “fora”. Ao pensar este retrospectivamente pode se perceber que na escolha dos sons e no uso que se fez deles há uma lógica similar à lógica não linear nem fechada que utiliza Lamborghini na construção do seu texto.

Por último

Para concluir quero simplesmente remarcar dois pontos que se desprendem dos pontos anteriormente desenvolvidos: o jogo contínuo de contrastes que perpassa todo o processo de criação e o espetáculo: desde a identidade andrógina da personagem até a configuração do som; e a vontade de provar-nos, a atriz e eu, em uma experiência que nos fez sair dos lugares já conhecidos e percorridos artisticamente. No processo de criação de *Tio Bewrkzogues*, o que nos movimentou, o que nos levou à sua realização tem a ver com o que Adorno chama “sentimento de forma”: “uma reflexão cega, um avançar tentando na escuridão, perdendo- nos na peça para poder achá-la, sabendo de antemão que “nenhum fio de Ariadna conduz pelo interior das obras”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, THEODOR. *Teoría Estética*, Akal, Madrid, 2004.

BAJTÍN, MIJAIL. *Problemas de la poética de Dostoievski*, Centro de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 1993.

BARBA, E. y SAVARESE, N. *El arte secreto del actor, Diccionario de Antropología Teatral*, Escenología A. C., México, 1990.

LAMBORGHINI, OSVALDO. *Novelas y cuentos I*. Sudamericana, Buenos Aires, 2003.

SALLES, C. "*Gesto Inacabado, Processo de Criação Artística*", FAPESP, Annablume, 2º edición, São Paulo, 2004.