

## A presença das atrizes criando a teatralidade do espetáculo

Adriana Gonçalves Maia

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - UNIRIO

Doutoranda – Processos e métodos de construção cênica - Prof. Dr. Ricardo Kosovski

Bolsa CAPES

Professora substituta do Departamento de Interpretação da UNIRIO

Resumo: Esta comunicação explora um dos pontos da minha pesquisa: a percepção da teatralidade de um texto e sua abordagem em cena por meio do estado de presença do ator e da energia da palavra. O aspecto que sublinho lança um olhar sobre a construção de uma teatralidade que não tenta domesticar o caráter narrativo e épico do texto, mas sim faz uma aposta numa *mise-en-scène* na qual a presença do ator e sua relação com o texto enfrente essa particularidade, criando uma teatralidade para isso acontecer.

Palavras-chave: teatralidade, presença, relação, disponibilidade, energia

A pesquisa que realizo no meu doutorado investiga, em um processo de encenação, a passagem que acontece com um texto quando se transforma em cena, feita por um diretor e seus atores a partir da interpretação que estes têm desse material. Estou chamando de passagem não só o primeiro contato que se estabelece com as palavras impressas através de leituras (quando escolhemos um texto para trabalhar) e que vai se perpetuando ao longo do processo de ensaios, como também o trabalho contínuo de conhecimento desse texto, que acontece não só no processo de ensaios, como também durante a temporada do espetáculo, quando a letra deixa de ser gráfica e ganha vida no corpo dos atores para estabelecer uma comunicação direta com o espectador. É um trabalho de investigação sobre a interpretação dos sentidos existentes em um texto (o que está na superfície e o que pode estar escondido por baixo das letras) e os seus desdobramentos na cena como a palavra que soa no espaço através da presença do ator, a busca da teatralidade do espetáculo a partir desse texto e, ainda, como cada espaço cênico onde o espetáculo é apresentado reage a essa teatralidade.

Para realizar esta pesquisa iniciei um processo de investigação prática com um grupo de atrizes. Elegemos um romance epistolar, *Caixinha de madeira – a correspondência secreta de Branca de Neve, Cinderela e Bela Adormecida*, da autora paulista Índigo, com o intuito de encenar um espetáculo e produzir material para reflexão. O objetivo era construir as cenas a partir da percepção, compreensão e interpretação dos sentidos existentes naquele texto. Nosso primeiro fundamento era o texto: fomos e somos guiadas por ele. Além disso, optamos por um espaço cênico não convencional: o interior de um casario antigo, onde encenamos o espetáculo nos vários cômodos e locais do imóvel. Formatamos um espetáculo itinerante e íntimo (uma lotação de vinte e cinco espectadores), pois queríamos

explorar a intimidade que existe numa troca de correspondência, já que o livro escolhido foi escrito na forma epistolar. As vozes dessas cartas são personagens arquetípicas e extremamente conhecidas, revisitadas pela autora, que teve como principal fonte de inspiração os contos de fada tradicionais. O livro mostra essas personagens narrando suas histórias, a partir de uma intensa troca de cartas, expondo desencontros e vidas miseráveis, contando histórias surpreendentes, muito distantes de relatos açucarados de donzelas sonhadoras.

É importante notar que o livro *Caixinha de madeira* não procura aproximar-se do universo infantil, e sim apresentar a intimidade de três moças angustiadas com a proximidade da fase adulta e com os impasses de suas vidas. Com senso de humor apurado, Índigo passeia pelas entrelinhas das histórias desvirtuando, entre outras coisas, o romantismo característico dessas narrativas. A autora conseguiu revelar a humanidade de cada uma delas buscando suas contradições e limites, e acabou por criar uma fabulação contemporânea e inteligente com um acento feminista.

A escolha de um texto não dramático para iniciar a prática laboratorial teve como intuito examinar as possibilidades dramáticas dos relatos épicos. Ao explorar a riqueza formal desse tipo de narrativa, acabamos por questionar e ampliar o próprio gênero no qual se inscreve a dramaturgia. Existe na forma épica uma função narrativa exterior, na qual acontecimentos são narrados e mostrados ao público, mas à medida que o ator/narrador se entrega ao texto que está sendo dito, deixando-se invadir pela sua própria subjetividade, a distinção entre épico e dramático começa a se diluir. Como aponta José Sanchis Sinisterra, em *Dramaturgia de textos narrativos*, esse espaço que se cria, abre “um território híbrido, fronteiriço, que clama por ser investigado para ampliar o horizonte da teatralidade”<sup>1</sup>

No caso em questão, acredito que a singularidade que encontrei no livro de Índigo só poderia se tornar fato cênico não através de uma adaptação ou conversão desse material em drama (diálogos), mas sim apostando numa teatralidade diferente, na manutenção da prosa (o cabeçalho da carta, seu conteúdo, por exemplo) que ao se transformar em cena desafia e questiona os limites do palco. Quando trabalhamos com a narrativa não dramática, vários cânones dramáticos caem por terra como a noção de ação dramática, a noção de personagem, as unidades de tempo e espaço explodem, e tudo isto acaba por exigir um outro tipo de teatralidade.

O subtítulo do livro foi escolhido para nomear o espetáculo: *A correspondência secreta*. A trama se passa em diversos lugares, em especial, na Floresta Negra, Liebenstein e Munique e três personagens que se correspondem intensamente. A troca dessas cartas é feita por um ser mágico, Gwenhyfar, uma fada de 400 anos. Gwenhyfar, guardiã dessa

---

<sup>1</sup> SINISTERRA, José Sanchis. *Dramaturgia de textos narrativos*, Guadalajara, Ñaque Editora, 2003, pág 11

correspondência, passeia pelo tempo: ao mesmo tempo em que está no ano de 2010, em um minuto pode voltar para 1696. Também pode voar de Liebenstein para a Floresta Negra em poucos instantes, dando uma passadinha por Munique. Ela conhece muito bem a história das personagens, pois é “testemunha ocular dos acontecimentos”<sup>2</sup>. Somos informados por ela que essa correspondência se inicia porque as três amigas sofrem “um golpe do destino e são impedidas de se encontrarem”<sup>3</sup>. Gwenhyfar tem características de um corifeu dos textos clássicos: comenta, narra, e também interfere na cena jogando dramaticamente com as outras personagens. Ela é onipresente e onisciente dentro da trama, e essas características tornam-se soluções para possíveis impasses cênicos que viessem atrapalhar o entendimento da história. Além disso, como Gwenhyfar é um ser mágico, trabalha com a invisibilidade e as outras personagens não são capazes de vê-la em cena.



**Foto 1: Gwenhyfar observa Branca sem que esta perceba sua presença**

Logo no início, Gwenhyfar comenta com o público sobre a existência de centenas de cartas (a correspondência durou quatro anos) e que ela teve o trabalho de escolher as mais instigantes para a apresentação, já que o material que foi deixado de lado tratava entre outras coisas de “reclamações sobre a vida familiar, tramóias e fugas frustradas, delírios com príncipes, truques para adestramento de animais silvestres”<sup>4</sup>. Portanto, além de corifeu, a personagem colabora na edição do espetáculo: ou seja, ela escolhe as cartas a serem apresentadas e faz a ligação entre elas através de narração ou comentário.

Foram escolhidos três locais diferentes que abrigam o castelo de Talia (segundo andar da casa), o borralho de Anette (lavanderia da casa) e a choupana dos anões e de Branca (cozinha da casa). Esses locais criam uma distância física e aparente entre as

<sup>2</sup> Índigo, *Caixinha de madeira*, São Paulo, Editora Altana, 2003, pág 6

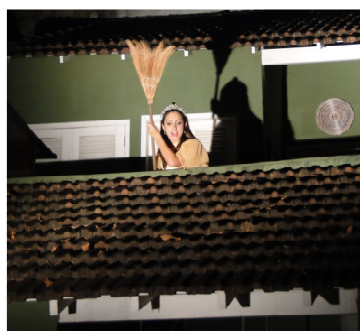
<sup>3</sup> Idem, pág 7

<sup>4</sup> Ibidem, pág 7

personagens e podem ser observados pelos espectadores ao mesmo tempo, pois estão situados no quintal do casario.

Em contrapartida a essa distância física, o conteúdo das cartas trocadas entre as três jovens é recheado de revelações e segredos, estabelecendo entre elas um clima de muita intimidade e proximidade: “a escrita desta carta exige coragem: tenho uma confissão a fazer”<sup>5</sup>; “podia guardar esse segredo comigo, mas quero que saiba”<sup>6</sup>; “enquanto escreveres para mim e eu para ti, eu a terei também aqui”<sup>7</sup> ou ainda “você é a pessoa em quem mais confio no mundo”<sup>8</sup>. Como explorar essa intimidade se as personagens estão distantes fisicamente?

Determinamos então que a distância existente entre os personagens deveria ser narrada para o público por meio do cabeçalho da carta (por exemplo, “Liebenstein, 7 de agosto, 1696, querida Anette”<sup>9</sup>). O público é informado que uma personagem escreve de um lugar para outra personagem que recebe a carta em outro local. No próprio espetáculo essa distância está sendo concretizada. No entanto, à medida que duas personagens, destinatária e remetente, se deixam invadir pela narrativa de uma determinada carta essa distância é rompida, as personagens se encontram e o jogo entre elas acontece criando essa cumplicidade, produzindo conflito dramático. Ao final de cada cena a assinatura da carta também é narrada restabelecendo a distância que existe entre destinatária e remetente: “fique em paz, Anette”<sup>10</sup>; “guardo resposta ansiosamente, Talia”<sup>11</sup> ou “com carinho e beijinho, Branca”<sup>12</sup>. As atrizes então voltam aos seus lugares de origem como no jogo infantil dos quatro cantos.



**Fotos 2, 3 e 4: As personagens em seus espaços correspondentes: Branca na cozinha, Anette no borralho e Talia na torre do castelo.**

<sup>5</sup> Ibidem, pág 80

<sup>6</sup> Ibidem, pág 80

<sup>7</sup> Ibidem pág 62

<sup>8</sup> Ibidem pág 80

<sup>9</sup> Ibidem pág 39

<sup>10</sup> Ibidem pág 53

<sup>11</sup> Ibidem pág 18

<sup>12</sup> Ibidem pág 86

Para que essa distância seja perfurada de forma crível e verossímil, para que a cumplicidade entre as personagens acabe, por alguns momentos, com a distância física que existe entre elas, é necessário que a palavra que é dita pelas atrizes não seja meramente descrita, mas criada. As palavras não só produzem o mundo da peça, mas também quebram com a distância física que impede o convívio. As palavras trazem o encontro das amigas, que a princípio é impossível, mas que, por alguns instantes, quando as personagens se entregam ludicamente ao que é descrito na carta, uma cena explode no palco instigando o olhar do espectador. O público é convidado a imaginar esse encontro. Um encontro que no livro acontece por meio da leitura, com os corpos fisicamente separados, mas que no espetáculo acontece concretamente com a proximidade desses corpos. O poder das palavras cria esse encontro trazendo a teatralidade desse espetáculo.



**Foto 3: Branca e Talia em torno de Anette para ouvir a carta que esta escreveu para elas**

É necessário, então, que as atrizes tenham um conhecimento profundo e orgânico do texto, um entendimento total do que é dito na cena. O jogo das atrizes se estabelece a partir de uma entrega total ao conteúdo das palavras. E essas palavras devem estar enraizadas nos seus corpos, vozes e imaginação para que a personagem, seu pensamento, *habitat*, suas subjetividades e contradições, estejam presentes na cena. Para que até a distância física entre as personagens seja rompida de forma crível e verossímil. A teatralidade na palavra presente e concreta das atrizes. É isso o que buscamos neste trabalho.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FÉRAL, Josete. *Teatro, teoria, prácticas: más allá de las fronteras*. Traducción de Armida María Córdoba, Buenos Aires, Galerna, 2004.

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

RODENBURG, Patsy. *Speaking Shakespeare*, New York: Palgrave Macmillan, 2004.

*O segundo círculo*. Tradução de Maria Clara Fernandes, Rio de Janeiro: Record, 2009

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

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