



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas- PPGAC

LUÍSA PINHEIRO

DA LITERATURA AO TEATRO

Uma experiência de adaptação a partir do romance *Um copo de cólera*

Rio de Janeiro - RJ

2018

LUÍSA PINHEIRO

DA LITERATURA AO TEATRO

Uma experiência de adaptação a partir do romance *Um copo de cólera*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO como um dos requisitos para obtenção do grau de mestre em Artes Cênicas.

Orientador:

Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa

Rio de Janeiro - RJ

2018

P654 Pinheiro, Luísa
Da literatura ao teatro: Uma experiência a partir do livro Um copo de cólera / Luísa Pinheiro. - Rio de Janeiro, 2018. 119f.

Orientador: André Luis Barbosa Gardel.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, 2018.

1. dramaturgia. 2. adaptação. 3. adaptação literária. 4. adaptação teatral. I. Gardel, André Luis Barbosa, orient. II. Título.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer ao CNPQ pelo fomento fornecido, indispensável para a realização dessa pesquisa.

De uma forma muito especial, gostaria de agradecer ao meu orientador, Prof. Dr. André Luís Gardel Barbosa, pelo cuidado, amizade e profissionalismo ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Gostaria também de agradecer imensamente a Grassi Santana, pela parceria tão generosa sem a qual seria impossível empreender essa pesquisa.

Aos professores Rosyane Trotta e Paulo Merísio meus mais sinceros agradecimentos por todos os apontamentos realizados em minha banca de qualificação, fundamentais para o desenvolvimento da prática artística. Gostaria igualmente de agradecer a todos os professores do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da UNIRIO e a todos os meus colegas de jornada pelas trocas e constante aprendizado em sala de aula.

Finalmente, a todos aqueles que fizeram parte de minha trajetória, em especial minha família, Lúcia, Eduardo, Nathália e Denise, minha mais profunda gratidão e amor. Seria impossível realizar esse trabalho sem todo o apoio de vocês.

RESUMO

Esta dissertação discute a temática da adaptação de obras literárias para outros meios, especialmente o teatral, a partir da perspectiva da *Teoria da Adaptação* de Linda Hutcheon e da *Teoria da Tradução Intersemiótica* de Julio Plaza. Inicialmente, é feita uma revisão da literatura principal sobre o tema, na busca por entender a questão da adaptação e a relação histórica entre texto e encenação, culminando com uma investigação acerca dos processos colaborativos levados a cabo na década de 90. Para a realização da parte prática do trabalho é analisado o romance *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, bem como sua adaptação cinematográfica. A partir de tal análise e de inspirações colhidas através da investigação dos processos colaborativos, é desenvolvida uma adaptação teatral do romance, realizada de maneira concomitante ao desenvolvimento dos ensaios. Tal processo gerou como resultado um memorial analítico de toda a experiência e uma dramaturgia teatral, que encerram este trabalho. Os resultados dessa pesquisa comprovam que é possível estabelecer níveis de autoria e criação dentro de um processo de adaptação e que a prática artística pode ampliar horizontes de investigação alargando conceitos pré-existentes.

Palavras - chave: Adaptação; dramaturgia, adaptação literária , adaptação teatral

ABSTRACT

This thesis investigates the adaptation of literary works into other media, especially theater, based on Linda Hutcheon's "Theory of Adaptation" and Julio Plaza's "Theory of Intersemiotic Translation". First, the thesis reviews the most important research on the topic, in order to understand the issue of adaptation and the historical relation between text and acting, culminating in an investigation about the collaborative processes that took place in the 1990s. In order to fulfill the practical demands of this work, the thesis analyzes the novel "A Cup of Cholera". Based on this analysis and on the inspiration that derives from the investigation about the collaborative processes, the thesis adapts to theater the aforementioned novel, which happens simultaneously to the development of the rehearsals. The result of this process is an analytical record of creative dynamics and the play itself, which conclude the thesis. This research proves that it is possible to act as author and creator within a process of adaptation and that art is capable of broadening the horizons of investigation by enlarging pre-existing concepts.

Keywords: Adaptation; dramaturgy; literary adaptation, theatrical adaptation.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	5
2. A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO	11
2.1.A noção de autoria.....	11
2.2.Adaptação como transposição intersemiótica	16
2.3.Da escrita à performance	23
2.3.1.Algumas experiências no teatro brasileiro.....	27
3. METODOLOGIA DO PROCESSO.....	31
3.1.A Encenação e o texto	31
3.2.Processos Colaborativos.....	37
3.2.1.A construção da dramaturgia em um processo colaborativo	42
3.3.Especificidades deste processo de adaptação.....	46
4. MEMORIAL ANALÍTICO DA EXPERIÊNCIA DE ADAPTAÇÃO TEATRAL DE UM COPO DE CÓLERA	52
4.1.Análise da obra	52
4.2. Relatório da prática.....	58
4.2.1.Considerações acerca do romance.....	58
4.2.2.Reuniões que antecederam os ensaios.....	61
4.2.3.A adaptação na prática.....	64
5. A DRAMATURGIA SURGIDA A PARTIR DE UM COPO DE CÓLERA	90
6. CONCLUSÃO	108
7. REFERÊNCIAS.....	114

1- INTRODUÇÃO

Este trabalho surge de interesses muito específicos dentro de minha trajetória como artista-pesquisadora. Com uma formação que abarca diferentes áreas do saber, ligadas especialmente ao campo da comunicação social e das artes cênicas, concebi esta pesquisa como forma de unir campos diversos de estudos dentro de um espectro comum.

Já realizava trabalhos amadores como atriz quando cursei bacharelado em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda. Ao fim da universidade, decidi por investir em uma formação como atriz, realizando um novo bacharelado, desta vez em Artes cênicas- Atuação Cênica. Na tentativa de reunir interesses dentro de ambas as áreas, cursei uma pós-graduação *latu sensu* em Roteiro Audiovisual. Ali percebi como os campos da Comunicação e das Artes Cênicas se complementavam, no momento de desenvolver narrativas dramatúrgicas para as telas.

Assim, com o desejo de retornar às investigações nas Artes Cênicas, esse projeto retoma a questão dramatúrgica, mas com ênfase na construção de narrativas para teatro, escolhendo a problemática da adaptação literária para a cena, dentro de uma estrutura teórico-prática, por se configurar exatamente como o momento de passagem, de transposição da palavra do papel à cena, do texto à encenação.

A questão da adaptação de obras narrativas é ampla e suscita diversas interpretações e possibilidades. Seja através de mudanças de meios – do livro para o teatro, da ópera para o cinema etc -, ou ainda pela necessidade de adequação a novas épocas ou a outros contextos culturais, diversas histórias são contadas e recontadas inúmeras vezes ao longo do tempo.

A relação de releituras entre a literatura e as artes performáticas já possui longa tradição, que aponta, inclusive, a bíblia como campeã de adaptações (COUTINHO, 2008, p.2), seja pela potência narrativa das histórias contadas ou mesmo como estratégia para atração de público. Apesar desse grande apelo, a bibliografia sobre o tema ainda é bastante escassa, especialmente em se tratando de livros publicados em português. Mesmo em relação a uma arte de indústria *major* como o cinema, os grandes manuais de roteiro dedicam pouco espaço ao processo de adaptação, como se fosse inferior ao processo de desenvolvimento de uma ideia *nova*

(COUTINHO, 2008, p.1), corroborando com a concepção romântico-platônica de existência de uma originalidade autêntica.

Tal abordagem tende a criar uma relação de primazia na comparação entre as obras, como se o texto-fonte fosse imbuído de valores singulares únicos a serem capturados e adequados para o novo meio, passagem esta que sempre acarretaria em grandes perdas de qualidade e potência. Como se as questões em jogo fossem de manutenção de originalidade e não de exercício de transposição poética de linguagens e meios. Reflexões dessa natureza têm encontrado espaço principalmente em estudos acadêmicos, que começam a desenvolver novas teorias da adaptação na tentativa de transcender o discurso da fidelidade à obra original, apontando para uma dinâmica dialógica entre as obras, que deixam de ter, então, uma relação hierárquica.

Os conceitos e instrumentais implicados no processo de tradução, inclusive, são utilizados por algumas teorias para elucidar problemas pelos quais diversas formas artísticas passam ao enfrentar uma mudança de meio. Nesse caso, a adaptação seria uma transposição ou *tradução intersemiótica*, conceito cunhado por Bense e sistematizado teoricamente por Júlio Plaza, que será analisado ao longo deste trabalho. Haroldo de Campos e sua *teoria da transcrição*, bem como Linda Hutcheon e sua *teoria da adaptação*, igualmente fornecem grandes pistas sobre como uma transposição dessa natureza pode ser realizada a partir de práticas crítico-criativas.

Ainda que o texto teatral possa ser lido como literatura, sua destinação à cena exige processos de *transcodificação* e inserção em um contexto semiótico específico, por se configurar como diferente linguagem artística, com modo de existência próprio. Se, em outros momentos históricos, especialmente no neoclassicismo, o texto dramático ditou a ação e o que deveria ser visto no plano da encenação, o surgimento dos grandes encenadores do século XX inaugura uma maneira de abordagem da dramaturgia teatral que encara o texto como “um material a se tratar, como a luz ou o som: um elemento do fluxo cênico no qual acontecem interações, um elemento da complexa matéria teatral, sonora ou visual tratado pelo encenador que se torna autor do espetáculo” (PICON-VALLIN, 2006, p.77).

Essa nova lida com a dramaturgia abre diversas possibilidades no fazer teatral, inclusive que uma encenação prescindia do texto. Dentro desse contexto, ampliado

no teatro contemporâneo, à figura do dramaturgo são exigidas novas habilidades e formas de trabalho. Ele não mais se comporta, em grande parte dos casos, como o escritor enclausurado em seu gabinete, mas se torna participante de todo o processo de montagem. Provocando, instigando e conferindo sentidos ao que é desenvolvido em cena, o dramaturgo soma ao trabalho com o texto teatral todas as questões que a totalidade da encenação envolve.

Com a interdisciplinaridade presente na arte contemporânea, ocorre uma complexificação e uma simultaneidade interativa das linguagens estéticas, que resultam em uma hibridização cada vez maior dentro das manifestações artísticas. Assim, no que diz respeito às artes performáticas, as consequências são uma remodelação de métodos de ensaio, montagem e construção narrativa. Dessa forma, o dramaturgo se coloca não apenas como aquele que exerce um olhar exterior, mas o que estabelece uma proximidade transgressora com os materiais que se articulam em toda a composição da cena.

Sendo o palco um local de reunião de diversas manifestações expressivas, a encenação seria “a atividade artística que regula as transações entre literatura dramática, atuação, pintura, escultura, arquitetura, música, dança, canto e etc” (PICON-VALLIN, 2006, p.68). Assim, se configura como prática ao mesmo tempo individual e coletiva de todos os criadores, espaço em que a hierarquia entre os processos pode ser maior ou menor, dependendo da maneira como se opera a construção da obra teatral.

Neste sentido, Paulo Rogério Lopes compara, em entrevista dada no Sesi/ SP (LOPES, 2013), o papel do adaptador no teatro àquele que propõe as ferramentas de um jogo. Se o teatro contemporâneo não tenciona apenas colocar em cena, mas colocar em jogo, o adaptador seria aquele que propõe as peças a serem utilizadas, um catalisador que as articula. Assim, deve criar uma noção de autoria a partir da apropriação (re) inventiva da obra.

Porém, se Lopes fala em um adaptador, em muitas situações é difícil nominar quem seria o responsável de fato por transpor a literatura para o palco. Em determinados processos de criação cênica, dramaturgias são forjadas a partir de exercícios com atores e interação de toda equipe. O escritor, quando há tal figura, não mais se isola em um espaço particular, mas participa de todo o processo. No contexto do Brasil de, pelo menos, os últimos 50 anos, as criações coletivas e os

processos colaborativos surgem, por exemplo, como tais modalidades de criação que colocam em cheque a questão da autoria centralizada e distante, exigindo novo pensamento sobre a construção cênica.

Surgidos na década de 90, os chamados processos colaborativos retomam uma operação de criação que se dá com a força do coletivo, assim como as criações coletivas da década de 70, porém com a especificidade de que cada membro da equipe não abandona a sua função específica. Neste procedimento de criação, o papel do diretor se potencializa como aquele que conduz os procedimentos investigativos, e surge também a figura do dramaturgista, um dramaturgo que atua dentro do processo de concepção de todo o espetáculo, responsável, entre outras coisas, pelo ordenamento e reconcepção do material fornecido pelos atores, proposição das estruturas dramatúrgicas do espetáculo e formatação do texto final da obra.

O estudo dos processos colaborativos, suas práticas, exercícios, métodos de registro e instrumental para a construção cênica, servirão como ponto de partida dentro desta investigação para o desenvolvimento da parte prática da pesquisa. Além de investigar a questão da adaptação, especialmente no que tange à passagem de um romance para linguagens cênico-performativas, bem como procedimentos que propõe uma construção cênica processual, este trabalho também dedica-se a articular essas duas esferas dentro de um trabalho prático de transposição literária para a cena.

Utilizando o livro *Um copo de cólera*, de Raduan Nassar, busquei testar empiricamente conceitos e práticas estudados ao longo da análise teórica. Como retrato da relação de um casal marcada por decepções e pela incomunicabilidade, o romance retrata com crueza e crueldade a dimensão do humano, que é desnudado sem censura em um casal que tem o sexo como a única linguagem de comum entendimento. Abordando temas ainda hoje muito relevantes, como o machismo e o acesso à instrução, a investigação da obra e a tentativa de estabelecer uma leitura cênica para ela possibilitou-me pensar um novo olhar acerca da articulação entre teoria e prática dentro do trabalho artístico.

Nesse sentido, a pesquisa tencionou desenvolver, tal qual designa Bonfitto, uma “teoria da prática” (BONFITTO, 2013, p.XX). A partir do exame de uma prática artística vivida em primeira pessoa, procurei elaborar conceitos não determinados

exclusivamente por uma aplicação imediata de teorias já existentes, mas que emergiram, se reconfigurando pela experiência direta. Por meio de um exame analítico que priorizou a experimentação, o presente trabalho tentou evitar o exame da prática como ilustração de pressupostos teóricos para encará-la como fonte de (re) elaborações e interrelações conceituais.

Para a operação de transposição de *Um copo de cólera* para o teatro, foi convidado o diretor Grassi Santana¹, para que em diálogo e dentro da sala de ensaios pudéssemos testar e elucidar mecanismos e questões próprias ao processo de *transcodificação* narrativa². Visando investigar os elementos deste jogo, proposto com as especificidades e exigências do trabalho de adaptação que se realiza na interação teatral do ensaio, vislumbrei compreender as abordagens na recriação interartística de uma obra literária a partir de um laboratório cênico, descortinando caminhos possíveis dentro de uma adaptação processual.

Com a experiência, tornou-se possível refletir sobre diferentes dinâmicas de transposição de um texto literário para um texto dramático, em diálogo imediato com o processo de encenação, percebendo as dificuldades geradas nessa passagem. Se as práticas relacionadas aos processos colaborativos foram o ponto de início das investigações intra-cena, o exercício revelou uma série de limitações existentes que impossibilitavam tal transposição imediata, obrigando um novo olhar e novas formas de articulação da metodologia inicialmente proposta. Da mesma forma, a questão da fidelidade dentro de uma adaptação, apesar de teoricamente questionada, também reverberou em diversos momentos do trabalho artístico.

Assim, tal trabalho apresenta dois capítulos de levantamento teórico, nos quais procuro conceituar a noção de autoria, percebendo as mudanças que se colocam na contemporaneidade, a questão da adaptação de uma obra para outros meios, especialmente cênico-performativos, busco refletir sobre as diferentes relações estabelecidas entre o texto teatral e seu processo de encenação e promovo uma investigação acerca dos processos colaborativos dos anos 90, na tentativa de buscar inspirações para o desenvolvimento de uma prática artística. Ainda no capítulo sobre a relação texto/ encenação e os processos colaborativos, discorro

¹ Mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, Grassi Santana é atualmente aluno do curso de Direção Teatral da mesma instituição.

² Tentativa de recompor a obra *original* com a utilização de outros signos, característicos do novo meio. (PLAZA, 2003)

sobre as especificidades de meu projeto prático, incluindo as limitações, dificuldades e soluções encontradas durante o processo de ensaios que obrigaram em muitos pontos uma reformulação metodológica.

Em seguida, apresento uma análise da obra literária trabalhada na prática, o romance *Um copo de cólera*, incluindo sua versão cinematográfica, a fim de expor as diferenças encontradas em tal transposição para as telas frente a meu trabalho de adaptação teatral. A partir do levantamento de materiais oriundos de exercícios teórico-práticos, tal adaptação foi realizada sem o objetivo de uma apresentação pública, no intuito de empreender uma prática cênico-dramatúrgica a serviço de uma pesquisa acadêmica. Finalmente, os resultados, apresentados nos dois últimos capítulos deste trabalho, estão sob forma de memorial analítico de toda a experiência e de texto teatral, produto de todo processo de ensaios.

Desta maneira, tal pesquisa pretende confirmar o exercício de autor presente em um processo de adaptação teatral, especialmente quando este é fruto de um trabalho processual, em que aquilo que ocorre na sala de ensaio reverbera diretamente no ato da escrita. Igualmente pretende provar que a análise da prática artística é passível de gerar articulações que possibilitam a ampliação de horizontes num diálogo com conceitos existentes, alargando-os, remodelando-os e entrelaçando-os.

2.- A QUESTÃO DA ADAPTAÇÃO

2.1.- A NOÇÃO DE AUTORIA

A noção de autoria constitui momento crucial de individualização na história das artes e do conhecimento. A relação de um texto com seu autor e a maneira como ele aponta diretamente para essa figura que lhe é exterior, é característica fundamental para os estudos críticos literários ocidentais. Em diferentes correntes interpretativas – como, por exemplo, as de cunho cientificistas do Século XIX –, as obras são explicadas, dentre outros fatores, principalmente por quem as produziu. Tal análise considera que através da alegoria da ficção há a voz de apenas uma pessoa, o autor, que, com autoridade, exporia suas confidências e verdades de modo mais ou menos oculto. Sob essa perspectiva, o sentido profundo de uma obra sempre é dado pelo autor.

Porém, em diversos estudos, teóricos contemporâneos como Foucault, Barthes e Perrone-Moisés contestam a primazia do autor, afirmando que a escrita criativa tem especificidades que colocam em cheque qualquer perspectiva estável quanto à questão da autoria. Como uma escrita que se libertou da necessidade de expressão individual e da dimensão de interioridade, a literatura contemporânea seria um jogo de signos no qual o conteúdo significado comanda menos do que o significante, em uma linguagem em que “o sujeito que escreve não para de desaparecer.” (FOUCAULT, 2011, p. 6).

Para Barthes (1988), o autor é uma personagem moderna, produzida pela sociedade no fim da idade média com a descoberta da possibilidade de prestígio social do indivíduo. A partir desse momento têm início as pesquisas de autenticidade e atribuição de autoria que, por meio de uma lógica capitalista, une pessoa e obra, criando uma imagem da literatura, na cultura corrente, centrada na figura do autor, seus gostos, paixões, traços biográficos e afins.

Apesar de o império do autor ainda ser muito poderoso e bastante corroborado pela crítica, a partir de fins do século XIX as obras literárias sofrem profundas transformações, com a multiplicação de seus significados que, não apenas permitem como por vezes solicitam múltiplas leituras. Com isso, a própria linguagem se coloca como estância máxima de um texto, levando Foucault (2011) a afirmar que a indiferença acerca de quem fala, ou da figura do autor, é não apenas um traço

característico como uma regra imanente e um princípio ético da escrita contemporânea.

Quem fala então é a linguagem, e não mais um autor. A escrita seria um território neutro “para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (BARTHES, 1988, p.1). O afastamento do autor transforma os textos modernos, que não mais são providos de um ser que os precede, mas que constantemente se inscrevem no aqui e agora. Eles perdem a sua origem e “o autor entra em sua própria morte” quando “a escrita começa”(BARTHES, 1988, p.1).

Tais escritas inauguram na literatura o discurso dialógico, que se opõe aos discursos anteriores, monológicos, por uma “atitude filosófica e um encaminhamento lógico radicalmente diverso” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.61). Enquanto o discurso monológico provém da crença na unidade de sentidos e numa construção baseada no princípio de causalidade, o discurso dialógico vai contra a estabilidade investindo no devir e privilegiando aspectos relacionais em detrimento de uma continuidade imutável.

Perrone-Moisés (1993) salienta ainda que a literatura sempre nasceu da própria literatura, e que o texto literário historicamente surgiu relacionado com outros textos anteriores. Porém, a grande diferença da literatura contemporânea se dá pelo fato de tal procedimento ocorrer de maneira sistemática, num inter-relacionamento isento da preocupação com a fidelidade ou a contestação, sem estabelecer distâncias claras entre aquela que seria a obra *original* e sua *réplica*. Reelaborações ilimitadas de forma e sentido com livre apropriação e sem a necessidade de atribuição de um sentido final, seja coincidente ou contraditório com o do discurso incorporado.

O texto aparece então como um espaço de múltiplas dimensões, onde escritas variadas coabitam sem que haja um sentido único. Não há mais a pretensão de uma escrita original, mas uma mistura de escritas anteriores a ser preenchida pela figura do interlocutor, ou seja, o leitor. Cada obra está em constante diálogo com as demais que constituem a literatura, num fenômeno denominado *intertextualidade*, no qual “cada obra surge como uma nova voz (ou um novo conjunto de vozes) que fará soar diferentemente as vozes anteriores, arrancando-lhes novas entonações” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.63).

Ao esmaecimento da figura do autor frente à própria linguagem, Foucault (2011) credita o parentesco contemporâneo da escrita com a morte. Segundo o autor, “A obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor” (FOUCAULT, 2011, p. 7). Se historicamente foram construídas narrativas que a exorcizavam, tal tema foi metamorfoseado e o próprio ato da escrita passou a se ligar ao exercício do sacrifício. O sacrifício da própria vida num apagamento voluntário consumado na existência do escritor.

Barthes (1988) igualmente compara a estrutura da escrita moderna, com a perda de importância daquele que escreve, à morte. Porém, para o teórico, a morte do autor é o preço a se pagar para o nascimento da nova figura capaz de dar unidade ao texto, o leitor. Nessa nova escrita tudo está por deslindar, mas não há nada decifrável. As estruturas podem ser seguidas, mas sem que haja um fundo, algum lugar ou sentido único a se chegar. O texto é feito de múltiplas escritas e tecido por diversas referências culturais que se reúnem no espaço do leitor. A unidade de texto não mais está na origem, mas no destino.

Insistir na atribuição de um autor a um texto, dotando-o de um sentido único, seria, então, fechar a escrita a todo horizonte de significação aberto na modernidade/ contemporaneidade. Perrone-Moisés considera as obras que assim o fazem como “obras acabadas” e reitera que esse tipo de escrita é “historicamente liquidada, aquela que não diz nada ao homem de hoje, que não lhe permite dizer mais nada” (PERRONE-MOISÉS, 1993, p.73). A obra inacabada, no entanto, permitiria múltiplas saídas e interpretações. Ao combater a unidade de sentido ela mantém o constante diálogo com o presente e possibilita infinita prospecção de significados que impelem para o futuro.

A crítica literária comumente insiste em crer na figura do autor numa tentativa de impor um mecanismo de segurança ao texto, na pretensão de decifrá-lo e dotá-lo de explicações. Historicamente, o reino do autor é também o do crítico, que igualmente tem sua função problematizada no momento em que a figura do autor é abalada. Segundo Foucault (2011), na busca por encontrar rastros do autor em uma obra, os mecanismos utilizados pela crítica se tornam próximos da exegese cristã, ao tentar provar, a partir da santidade do autor, o valor de um texto. Porém, uma vez afastado o escritor, qualquer tentativa de única interpretação de uma obra é inútil, e torna-se necessário localizar os espaços vagos deixados pelo desaparecimento do autor,

encontrando “as funções livres que essa desapareição faz aparecer” (FOUCAULT, 2011, p.11).

Para o teórico, a atribuição de autoria não é um simples elemento de um discurso. Ela exerce certo papel assegurando uma função classificatória, já que é capaz de juntar diversos textos e delimitá-los, como sendo pertencentes a um mesmo grupo. O nome do autor é capaz ainda de aferir um modo de ser do discurso, indicando que não se trata de uma palavra cotidiana, mas uma fala que deve receber certo status. Determinado número de discursos são providos da função autor, enquanto outros são desprovidos. Dessa forma, tal atribuição aparece como um modo de existência e circulação de determinados discursos no interior de uma sociedade.

A função autor não é exercida de maneira universal e atemporal em todas as obras e discursos. Se houve um tempo em que as epopeias, tragédias e diversos outros textos literários eram postos em circulação sem que houvesse atribuição de autoria e os discursos científicos só mantinham valor caso apresentassem o nome de seus autores, a partir dos séculos XVII e XVIII houve uma inversão. Discursos científicos passaram a ser válidos ainda que no anonimato e textos literários ganharam a obrigatoriedade de apresentar a função autor.

Historicamente, as obras começaram a ter a sua autoria designada na medida em que seu autor poderia ser punido por palavras transgressoras, e até hoje tal função se liga ao sistema jurídico e institucional que articula o universo dos discursos. Não se trata de uma atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas de uma complexa operação que “constrói um certo ser de razão que se chama autor” (FOUCAULT, 2011, p.16). Tal construção inclusive não remete necessariamente a um indivíduo real, como ocorre no uso de pseudônimos ou ainda de grupos de escritores que criam assinatura única. Porém, o autor funciona como princípio de unidade de escrita, sendo um foco de expressão que se manifesta da mesma maneira em cada uma das obras a ele atribuídas.

São Jerônimo fornece quatro critérios de autenticidade de uma obra em relação à autoria, critérios esses que, segundo Foucault, ainda definem as modalidades segundo as quais a crítica faz atuar a função autor. Para São Jerônimo:

Se, entre vários livros atribuídos a um autor, um é inferior aos outros, é preciso retirá-lo da lista de suas obras; [...] além disso, se certos textos

estão em contradição de doutrina com as outras obras de um autor [...] é preciso igualmente excluir as obras que estão escritas em um estilo diferente, com palavras e formas de expressão não encontradas usualmente sob a pena do escritor; [...] devem, enfim, ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores a morte do autor. (FOUCAULT, 2011, p. 17-18).

Dessa forma, o autor é definido como certo nível constante de valor, como dotado de coerência conceitual e como aquele que possui unidade estilística. É ainda tido como momento histórico definido, bem como vértice de determinados acontecimentos.

No momento em que a questão da autoria começa a ser questionada e retira-se o sujeito de um papel de fundamento originário de discurso, colocando-o como função variável de acordo com as condições e formas sob as quais aparece na escrita, outras noções ganham espaço nas análises críticas. Porém, Foucault atenta para o fato de que tais noções podem ser igualmente problemáticas, já que, ao dispensar a referência ao autor, podem se perder na tentativa de pensar a condição geral de qualquer texto ou mesmo terminar por perpetrar implicitamente os privilégios do autor.

A primeira dessas noções seria a própria noção de obra. Como seria possível delimitar o que integra sua composição? Não seria a obra aquilo que é escrito por determinado autor? E mais, tudo o que um autor escreveu compõe sua obra? Desta forma, para o teórico é impossível afirmar a possibilidade de exclusão do autor em proveito do estudo exclusivo da obra. A unidade designada por tal palavra se mostra tão problemática quanto a própria crença na individualidade do autor.

A segunda noção questionável, segundo Foucault, é a noção de escrita. Se a princípio pensar exclusivamente a escrita deveria dar novo estatuto à ausência do autor, na tentativa de considerar um texto apenas em relação ao tempo e espaço em que se desenvolve, muitas vezes tal noção acaba por transportar de maneira velada as características empíricas de um autor. Tal acepção terminaria por replicar o princípio da tradição aliado ao princípio estético de sobrevivência da obra e sua manutenção além morte, mantendo “os privilégios do autor sob a salvaguarda do *a priori*.” (FOUCAULT, 2011, p.10).

Em todos os estudos considerados até então, a questão da autoria foi analisada em se tratando de textos literários, porém, existem ainda outros problemas com relação ao tema quando se considera, por exemplo, artes performáticas, que necessitam de uma equipe multidisciplinar para levar a cabo cada criação. Nesse

caso, se torna ainda mais complexo determinar a autoria de uma obra, que não apenas é dividida entre aqueles que a criaram em conjunto como dialoga com o restante da história do meio em que é produzida, seja do cinema, do teatro ou da dança.

Foucault considera ainda que, mesmo na literatura, existem aqueles que não apenas são autores de um conjunto de textos, mas de uma teoria, uma tradição ou uma disciplina. Nesse caso, são responsáveis não apenas por seus escritos como possibilitam a regra de formação de outros textos, se colocando em posição transdiscursiva. Usando o exemplo de Freud e Marx, Foucault explica que tais figuras são “fundadores de discursividade” (FOUCAULT, 2011, p.21) e estabelecem uma possibilidade infinita de discursos, que inclusive podem diferir do que inicialmente é defendido por cada um.

Na tentativa de compreender o lugar que a função autor exerce em cada discurso, bem como sob que regras está inserida, novas perspectivas tentam entender sob que condições um sujeito pode aparecer na ordem dos discursos, percebendo o lugar que ocupa e as funções que exerce. A relação ou a ausência de relação de um autor em um texto e suas diferentes formas constitui propriedade discursiva complexa que se efetua na cisão do escritor real e do locutor fictício presente em uma obra.

Porém, se a crítica moderna deseja apagar os rastros da autoria se torna necessário compreender o que o desaparecimento do escritor permite descobrir. Segundo Foucault (2011), o que se pode descobrir com essa operação é exatamente o jogo da função-autor e os modos de funcionamento e dependências do sujeito no imprevisível campo de trocas de que se constitui a linguagem.

2.2.- A ADAPTAÇÃO COMO TRANSPOSIÇÃO INTERSEMIÓTICA

Embora o fenômeno da adaptação como gesto criativo seja amplo, ainda são poucos os estudos críticos organizados e publicados sobre o tema, especialmente no contexto brasileiro. Por muito tempo as teorias da adaptação existentes e também a crítica literária partiram da necessidade de fidelidade com a obra precedente, seguindo a lógica de que quanto mais fiel ao *original* melhor a

adaptação, supondo que os adaptadores desejassem apenas reproduzir em outro meio o texto adaptado.

Do mesmo modo, existe ainda uma tendência corrente de se considerar a adaptação uma vulgarização da obra e, por isso, jamais podendo vir a ser tão boa quanto a obra precedente. Tal visão corrobora com a ideia romântico-platônica de uma originalidade autêntica, que considera as cópias apenas simulacros degradantes e inferiores. Virgínia Woolf chega inclusive a considerar que, na transposição de sua obra literária para o cinema, “o filme é um parasita e a literatura sua presa e vítima”³ (WOOLF, 1926, p.309). Seguindo o mesmo raciocínio, muitos ainda criticam as adaptações por considerarem “menores, secundárias, derivativas, tardias e culturalmente inferiores” (HUTCHEON, 2011, p.22), e realizadas apenas pelo óbvio apelo financeiro de tais produções, especialmente quando se trata de adaptações cinematográficas.

Na contramão do discurso corrente, alguns autores desafiaram a noção de autoridade e prioridade da obra adaptada, afirmando que as diversas versões existem lateralmente e não verticalmente. Benjamin inclusive chega a afirmar que o ato de “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo” (BENJAMIM, 1993, p. 204), reforçando a ideia de que a repetição criativa e/ ou adaptação sempre foi central para a imaginação humana.

Para Linda Hutcheon, a adaptação seria um ato de apropriação ou recuperação que envolveria um processo duplo de interpretação e criação de algo novo e poderia ser descrita do seguinte modo:

- “Uma transposição declarada de uma ou mais obras reconhecíveis;
- Um ato criativo e interpretativo de apropriação/recuperação;
- Um engajamento intertextual extensivo com a obra adaptada.”
(HUTCHEON, 2011, p.30)

Dessa forma, se torna evidente que a palavra adaptação é aplicada tanto em relação ao produto quanto ao processo de criação e recepção. Adaptação é um produto, uma entidade formal, e também um processo de criação, que sempre envolve uma reinterpretação e uma recriação. Assim, fica clara a necessidade de uma perspectiva de análise que seja ao mesmo tempo formal e experiencial.

³“Film is a parasite and literature its prey and victim” (WOOLF, 1926, p.309). Tradução nossa.

O conceito de adaptação muitas vezes se aproxima do de tradução. Em vários casos as adaptações são recodificações, ou seja, traduções em forma de transposições intersemióticas de um sistema de signos para outro. A *Teoria da Transcrição*, de Haroldo de Campos, inclusive, elucida diversas questões tocantes às adaptações, ainda que seu foco recaia especialmente sobre as traduções poéticas. Segundo o autor, “admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos” (CAMPOS, 2010, p. 34).

Com isso, ao afirmar que o ato de traduzir uma poesia ou ainda um texto que possua importante *informação estética*⁴ para além de seu conteúdo é, também, um ato de criação e um processo de negociação com o texto precedente, Campos reforça que as qualidades criativas do tradutor/ adaptador, bem como a sua sensibilidade, são mais importantes que qualquer conjunto de normas ou teorias, já que “numa tradução dessa natureza não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma [...] está-se, pois no avesso da chamada tradução literal” (CAMPOS, 2010, p.24).

Se nas traduções a operação de recriação se dá no mesmo meio, a escrita, quando se trata de uma adaptação, ou uma transcrição para novo meio, ocorre uma leitura da obra precedente materializada em signos de outra natureza, com o trânsito ressignificado de formas. Nesse sentido, opera-se uma *tradução intersemiótica*⁵, que, como prática crítico-criativa, age sobre as estruturas artísticas, seus meios, suportes e linguagens, num diálogo interativo entre signos, suas formas e significações.

O autor Patrice Pavis, em seu *Dicionário do teatro*, define a adaptação como:

A transposição ou transformação de uma obra de um gênero em outro. [...] Durante essa semiótica de transferência, o romance é transposto em diálogos (muitas vezes diferentes dos originais) e, sobretudo, em ações cênicas que usam todas as matérias da representação teatral (gestos, imagens, música, etc.). [...] Todas as

⁴ Conceito cunhado por M. Bense, que designa que a informação de um texto que não é nem documentária e nem semântica. É aquela que apenas pode ser codificada pela forma que foi transmitida pelo artista (PLAZA, 2003, p.28).

⁵ A *Tradução Intersemiótica* ou *transmutação* é definida por Jakobson como uma tradução que “consiste na interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais” ou ainda “de um sistema de signo para outro, por exemplo, da arte verbal para a música, a dança, o cinema e a pintura” (PLAZA, 2003, p. XI). Júlio Plaza cunha então uma *Teoria da Tradução Intersemiótica*, realizando uma síntese através de práticas artísticas diversas.

manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, ‘abrandamentos’ estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. [...] A adaptação goza de grande liberdade, não receia mudar o sentido da obra original, de fazê-la dizer o contrário. (PAVIS, 1999, p.10).

Adaptação não pode, então, ser simplesmente uma reprodução. É necessário que, nesta operação de releitura, a obra precedente seja tida como uma matéria prima passível de transformação em algo que dialogue com o presente, realizando um processo de apropriação e (re) criação que simultaneamente seja independente, mas remeta à obra adaptada.

Plaza afirma, ainda, levando em conta o conceito de *tradução intersemiótica*, que “a operação tradutora como trânsito criativo de linguagens, nada tem a ver com fidelidade, pois ela cria sua própria verdade e uma relação fortemente tramada entre seus diversos momentos. Passado – presente- futuro”. (PLAZA, 2003, p.1). A tradução é, então, um constante diálogo e pensamento sobre a história, em que ideias de continuidade e mudança, manutenção e transformação são postas em jogo visando à transmutação criativa, numa retroalimentação entre tradução e invenção.

A criação, em um processo de adaptação ou *tradução intersemiótica*, prevê escolhas dentro de um sistema de signos diferente ao sistema de signos *original*. O pensamento do tradutor/ adaptador sobre formas estéticas opera-se de maneira analítica e sintética sincronicamente, com uma leitura que visa à criação concomitante ao sentido da invenção. Uma recepção produtiva aliada à prática criativa. Uma “leitura decodificadora” e uma “inserção recodificadora” (PLAZA, 2003, p.36).

Segundo Jauss (1994), a interação de um leitor com uma obra literária varia de acordo com sua posição histórica e experiências anteriores, o que significa atribuir ao leitor um papel de produtor de sentidos. O saber prévio de um público e seu horizonte de expectativas seria o determinante para a recepção de uma obra artística. O novo apresentado pela obra dialoga então diretamente com as experiências que aquele que a frui detém. Assim, a obra suscita lembranças, gera expectativas e “conduz o leitor a determinada postura emocional e, com tudo isso, antecipa um horizonte geral da compreensão” (JAUSS, 1994, p. 28).

Tal horizonte se relaciona diretamente com a primeira reação de um indivíduo a uma obra artística, pois está inscrito a partir de códigos estéticos e ideológicos construídos socialmente de acordo com sua época. Assim, uma obra pode satisfazer esse horizonte de expectativas ou provocar o rompimento e o estranhamento, levando o indivíduo a uma nova percepção da realidade. O fato de uma obra de arte capacitar um indivíduo a exercer novo olhar sobre aspectos de sua vida prática é exatamente o que provoca, segundo o autor, a experiência estética, já que é na distância entre as expectativas do leitor e sua realização que se encontra a “distância estética”, determinante do “caráter artístico de uma obra” (JAUSS, 1994, p. 31).

Iser (1996) credita ao leitor, em se tratando de uma obra literária, ainda maior participação no texto, já que, segundo o autor, é ele quem concretiza a obra através de suas interpretações. Porém, a obra literária nunca é totalmente apreendida, já que a própria experiência da leitura modifica normas e valores obrigando-o constantemente a reformular e reinterpretar o que leu. Assim, a leitura caminha em duas direções. Para frente, através da formulação interpretativa, e para trás, reinterpretando aquilo que já foi lido.

O objeto literário não seria, então, nem o texto objetivo e nem a experiência subjetiva do leitor, mas a interação entre ambos. E como essa interação é móvel, a partir da contínua modificação de expectativas, o leitor tem seu ponto de vista constantemente em movimento no interior do objeto. Um ponto de vista perspectivístico que faz emergir a figura do leitor como elemento participativo. Para o autor, “A leitura só se torna um prazer no momento em que nossa produtividade entra em jogo, ou seja, quando os textos nos oferecem a possibilidade de exercer as nossas capacidades” (ISER 1999, p.10). Ela é um processo de comunicação, um diálogo de vozes que se entrecruzam: a do texto, a do autor e a do leitor.

No entanto, para uma adaptação ser experienciada como tal por parte do público, é necessário um conhecimento prévio da obra adaptada. Quando isso ocorre há uma oscilação constante entre a obra precedente e a nova adaptação apresentada. Desta maneira, as adaptações devem ser pensadas como obras palimpsésticas⁶.

⁶ Palimpsesto designa um manuscrito em pergaminho que os copistas na Idade Média apagavam, para nele escrever de novo; a nova escrita, contudo, mantinha os traços subterrâneos dos textos apagados anteriores (FERREIRA, 1986). No contexto utilizado, remonta a um novo texto que carrega traços de escritas anteriores.

Quando se conhece o texto anterior sua presença constantemente paira sobre aquele que está sendo diretamente acessado. Quando a obra é uma adaptação, sua relação com outra obra é abertamente declarada. A adaptação é “uma derivação que não é derivativa, uma segunda obra que não é secundária. É a sua própria coisa palimpséstica” (HUTCHEON, 2011, p.30).

Em relação à apreensão do público, parte do fascínio de se fruir uma adaptação vem do conforto do ritual combinado à atração da surpresa. O reconhecimento e a lembrança são partes do prazer. Esse tipo de repetição renovada traz conforto, uma compreensão mais imediata e a confiança que advém da sensação de conhecer o que está por vir. Porém, uma adaptação não pode focar somente na repetição, pois isso seria sugerir apenas o elemento potencialmente conservador na reação do público à adaptação.

O triunfo está, então, na reinvenção e revitalização do familiar, no qual o conforto conservador do conhecimento prévio é combatido pelo prazer imprevisível da diferença. Segundo Hutcheon, se trata de um *prazer epistemológico*, no qual o reconhecimento aumenta a satisfação obtida com o novo conteúdo. Um exemplo dessa operação é a apropriação dos mitos pelas tragédias gregas, com sua posterior abordagem pelo teatro, cinema e literatura. Ali há a reconfecção do mito em linguagem estética e, com isso, também a sua atualização, além de uma recepção que conhece o conteúdo da história, mas entra em catarse ou desenvolve uma reflexão crítica a partir da nova formalização.

Em sua utilização pelos tragediógrafos, o mito se converte em material passível de reelaboração por meio de modificações e da introdução de acontecimentos e inovações, que transformam tal carga mítica difusa e complexa em um material literário que segue padrões estilísticos e estéticos correspondentes à especificidade do gênero. A tragédia, assim como as adaptações, se utiliza do mito, mas assume distanciamento em relação a ele. Questiona-o e confronta os valores heroicos de acordo com os novos modos de pensamento da *pólis* grega.

Em sua liberdade quanto à utilização mítica, Sófocles, por exemplo, ao compor Édipo Rei, modifica o final presente em versões anteriores do mito. Se nelas não há traço de autopunição e Édipo morre tranquilamente como detentor do trono de Tebas, sem ter furado seus olhos, o tragediógrafo cria tal episódio para dar ao mito sua versão propriamente trágica. Da mesma forma, no mito originário de Medeia não

há o assassinato dos filhos por parte da protagonista. Eurípedes cria a passagem que é incorporada em todas as transcrições posteriores da trama.

Desta forma, a tragédia não apenas se utiliza do mito, como faz-se mito. Ela recebe temas da tradição mítica e os devolve atualizados, sendo que tal atualização não cessa de virar nova tradição. Do mesmo modo, a adaptação também não se opera como uma simples cópia ou decodificação, mas uma nova obra em que se conjuga a repetição e a diferença, como transposição anunciada e extensiva de outra obra. Mistura de afeto e algum teor de transgressão, familiaridade e desprezo, presença e difamação.

Para Hutcheon (2011), o fato de que em uma apresentação performática nenhuma apresentação é exatamente como a outra, não se configura como uma adaptação por si só. Da mesma forma, uma exposição em um museu também não seria passível de ser considerada uma adaptação, pois, ainda que coloque as obras em um novo contexto cultural, o público não a experiencia como tal, de maneira palimpséstica. Por outro lado, a autora considera que as paródias seriam uma forma de adaptação, assim como as refilmagens também são consideradas desta forma por conta da mudança de contexto.

Para Plaza (2003), os fenômenos de interação intersemiótica entre as diversas linguagens artísticas, como as colagens, montagens, apropriações ou fusões, apesar de dizerem respeito às *traduções intersemióticas*, também não se confundem com elas. Ainda que tragam o gérmen dessas relações, não o fazem intencionalmente, o que colocaria o fenômeno da *tradução intersemiótica* em uma linha de continuidade de tais processos artísticos, se diferenciando deles pela explícita intenção tradutora.

Finalmente, adaptação não é um processo vampiresco. Ela não retira o sangue de sua fonte abandonando-a para a morte e igualmente não é mais pálida que a obra precedente. Ao contrário, ela pode manter viva a obra anterior, dando-lhe uma sobrevida que talvez jamais tivesse de outra maneira. As adaptações representariam então o modo como às histórias se transformam para se adequar a outros tempos e lugares, a exemplo do que faz Oswald de Andrade com seu “Tupi, or not tupi that is the question” (ANDRADE, 1976, p.3), imprimindo sutil mudança morfofonêmica e semântica na célebre frase Shakespeariana, conferindo-lhe novas atribuições de sentido numa perspectiva, a um só tempo, extraocidental e de crítica nacional.

Retomando o gesto antropofágico modernista, Haroldo de Campos (2010) afirma que em seu processo tradutor se opera em um duplo abandono, no qual o *eu* e o *outro* tendem a se esvaziar e dissolver num entre, numa zona de sobras, tensões e abandonos. Campos, assim como alguns modernistas, prevê o tradutor/adaptador como um sujeito que assimila, digere criticamente e parodia, num complexo processo de releitura, em que há também uma recriação que se realiza por processos próprios e cujo resultado não possui qualquer relação hierárquica com a obra precedente.

2.3.- DA ESCRITA À PERFORMANCE

Obras literárias há muito são referências e fontes de inspiração para artistas de outras áreas. Se no cinema as adaptações ganham maior repercussão midiática, seu potencial narrativo também está historicamente vinculado a muitas criações teatrais e os problemas gerados pela mudança de veículo, da literatura ao palco ou à tela, se mantêm como um importante tema de investigação para dramaturgos, roteiristas, diretores e atores.

Quando se pensa em adaptação, a primeira forma que vem à cabeça da maior parte do público é aquela em que se transpõe uma narrativa a partir do modo contar para o modo mostrar, especialmente da literatura para o cinema. Não à toa, cerca de 85% dos vencedores do Oscar de Melhor Filme até 1992 foram frutos de adaptações literárias (HUTCHEON, 2011, p.14). Porém, tal transposição narrativa, assim como no teatro, ocasiona não apenas a passagem de um modelo individual de criação, a criação literária, para uma atividade coletiva, como uma completa reconfiguração da obra, própria ao novo meio.

Nesse caso, o processo de *tradução intersemiótica* sofre influência não só de procedimentos de linguagem, como de suportes e meios empregados na nova formulação da obra, que modificam todo o fazer artístico. Para Benjamin (1993), os meios e as relações de produção artística são interiores à própria arte. Dessa maneira, configuram suas formas a partir de dentro, sendo os meios técnicos de produção, mais que apenas aparatos estranhos à criação, determinantes dos procedimentos envolvidos no processo criativo. Para o teórico:

1- A arte na sua forma tecnológica está elaborando as técnicas de produção que lhe convém. 2- Ela reelabora, descobre e conserva as

formas de arte tradicionais, 3- Prepara, de maneira invisível, as modificações na recepção e os métodos de acolhida. (BENJAMIN, 1993, p.23).

Quando o leitor de um romance vai ao teatro ou cinema ver uma adaptação do livro, sua experiência encontrará eco nas impressões e sensações já suscitadas no momento da leitura. Se ele volta a ler o romance após experienciar a adaptação, igualmente perceberá a influência da nova narrativa sobre sua leitura do romance. Assim, se torna possível observar que essa oscilação não é hierárquica. Além disso, para o receptor, a adaptação apenas será experienciada como tal se houver o conhecimento prévio da obra anterior. Muitas vezes livros pouco conhecidos são levados às telas e grande parte do público desconhece se tratar de uma adaptação.

Sobre os aspectos da obra a serem considerados para uma adaptação, Gombrich (1961, p.65) alude que, “sentado diante de uma paisagem com um lápis na mão, o artista buscará os aspectos que podem ser representados por linhas. Se é um pincel que tem em mãos sua visão [da mesma paisagem] será em termos de grupos [e não linhas].”⁷. Dessa forma, alguém que deseje adaptar uma história para o teatro se prenderá a aspectos diferentes do que um libretista de ópera. A atenção se volta para a ação e para o campo imagético, sendo necessário dramatizar a descrição e narração literária e transcodificar os pensamentos dos personagens para falas, ações, sons e imagens visuais.

Uma importante questão que um adaptador precisa lidar ao realizar a transposição de uma narrativa literária para uma arte performática é o fato de que toda informação deve ser visível ou audível. Recursos comumente utilizados na literatura, como fluxos de consciência ou a descrição de sentimentos ou sensações devem ser substituídos por imagens, diálogos etc. Segundo o diretor de cinema Jorge Furtado tal fato:

Parece uma obviedade ululante, mas quem já tentou fazer um roteiro sabe como é difícil evitar a tentação de escrever: João acorda e lembra de Maria. Isso é muito fácil escrever e muito difícil de filmar. Palavras como pensa, lembra, esquece, sente, quer ou percebe, presentes em qualquer romance, são proibidas para o roteirista, que só pode escrever o que é visível. (FURTADO, 2003, p.1).

Da mesma forma, as criações vindas da literatura, quando tornam-se teatro, precisam transcodificar-se, passando por uma operação intercódigos que

⁷“Sitting in front of his motif, pencil in hand, the artist, will, therefore, look out for those aspects which can be rendered in lines. [...] While brush in hand he sees it in terms of masses” (GOMBRICH, 1961, p.65). Tradução nossa.

potencializa as linguagens em jogo. Quanto a isso, em palestra oferecida no Sesi-SP, Paulo Rogério Lopes esclarece que adaptar “Não é transpor apenas uma obra para o palco, é recriar. Se for para só transpor, deixe ela como literatura.” (LOPES, 2013).

Outra questão importante acerca do processo de adaptação de uma obra literária para o teatro se dá pelo fato de que a primeira, como fonte fixa, permite o retorno do leitor a qualquer incompreensão, enquanto o fenômeno teatral exige a identificação e compreensão imediata do público, já que a mediação ocorre a partir dos acontecimentos no presente. Assim como o texto literário, o fenômeno teatral também é passível de leitura, porém, na junção de público, atores, texto dramático, forja-se um acontecimento irrepetível.

Dessa forma, as dificuldades interpretativas da obra são ampliadas, já que não há um lugar para o qual o leitor possa voltar caso haja incompreensão de determinada passagem. Numa representação teatral existe grande variedade de sistemas de significação, como o texto dramático, o cenário, os figurinos, a interpretação dos atores etc., todos apresentados sob a forma de espetáculo ao vivo que não permite retorno, ocorrendo em fluxo inexorável de tempo.

Segundo Pais(2004), Brecht, em sua acepção do que seria a dramaturgia, inclusive aproxima seu conceito ao de adaptação. Segundo a autora, para Brecht cunhar uma dramaturgia seria um processo de adaptação, na medida em que “adaptar é manusear um texto como matéria, como ponto de partida para uma alteração profunda na forma, acrescentando-lhe uma leitura própria, um outro ponto de vista.” (PAIS, 2004, p.37). Assim, ao encarar o conteúdo textual não como material paritário, mas como um dos elementos da cena, o dramaturgo precisa realizar a mediação entre dois universos distintos, trabalhando sobre a seleção e colocação do texto em cena, tal qual um adaptador.

Cibele Forjaz, diretora e uma das responsáveis pela adaptação do romance *O Idiota*, de Dostoievski, para o teatro, reitera que a literatura pode falar para outros tempos, o teatro fala para o agora. Assim, é importante que na adaptação “se releia, retraduz a e ressignifique para o momento atual. Para hoje” (FORJAZ & HIRSCH, 2014). A diretora afirma ainda que para o teatro é importante tornar vivo e, portanto, falho, errado e casual. Um autor poderia passar a vida num conto e deixá-lo muito bem acabado, mas essa não seria a função do teatro.

Sobre a necessidade do teatro não perder o diálogo com o momento atual, o autor Alberto Pimenta ainda afirma que:

O teatro é a realização artística mais sublimemente próxima da vida e da sua realidade, mas como a vida e a sua realidade não de ser sempre funções da subjetividade, da época, das escolas e dos conceitos morais, isto é, interpretações, o teatro tem de ser sempre uma contínua adaptação, ou, então, propositada desadaptação, o que em si contém a mesma atitude básica de dependência de uma realidade atual. (PIMENTA, 1959, p. 2).

Ou seja, na transposição de um texto literário para o teatro, é necessário que se considere o primeiro uma matéria prima passível de transformação em algo que dialogue com o presente, realizando um processo de apropriação e criação que simultaneamente seja independente, mas remeta à obra adaptada.

No que tange especificamente à adaptação de um texto literário para um dramático, é preciso ter em mente que a obra teatral inclui não apenas o texto escrito, bem como toda a dinâmica inerente ao colocá-lo em cena, ou seja, sua representação. Em entrevista concedida à Bienal do Livro de São Paulo, o diretor Felipe Hirsch afirma inclusive que é papel do dramaturgo contemporâneo participar de todo o processo. Segundo Hirsch, “O dramaturgo brasileiro virou outra coisa. Não é mais o dramaturgo de gabinete inglês. É o que participa do processo. Existe uma geração de dramaturgos brasileiros nas salas de ensaio” (FORJAZ & HIRSCH, 2014).

Outra das questões mais apontadas pelo público, ou mesmo por críticos, na análise de uma adaptação teatral ou cinematográfica, é a fidelidade em relação à obra adaptada, discurso que tende a criar uma relação de primazia em relação ao texto fonte, como se ele tivesse valor pregresso tal que a nova obra devesse capturar e se adequar a seus códigos de representação. Muitas vezes ao fracasso de uma adaptação é creditada a questão da falta de fidelidade ao *original*, porém é preciso ter em conta que muitas vezes esse fracasso não se dá pela ausência de semelhanças, mas pela falta de habilidade ou criatividade para tornar a nova obra autônoma e interessante para o público, conhecedor da obra precedente ou não.

Se a questão da fidelidade não mais pode ser o parâmetro de análise quando se trata de adaptações, novas teorias e conceitos têm surgido para preencher essa lacuna. Apropriação, dialogismo, intertextualidade, recriação, reinterpretação, além de diversas novas perspectivas tentam dar conta do fenômeno que ocorre nessa passagem entre dois distintos sistemas de signos. Dessa forma, a relação entre as artes performáticas e a literatura deixa de ser encarada como “parasitária” e

“subserviente” para de fato se firmar como um processo anti-hierárquico, plural e multicultural.

2.3.1 - Algumas experiências no teatro brasileiro

Muitos são os exemplos de montagens que se valeram de adaptações de textos literários durante a história do teatro brasileiro. Tantos são os espetáculos, diretores e companhias que fizeram da transposição narrativa, da literatura ao palco, um eixo de criação que seria impossível enumerá-los aqui. Desta forma, para esta pequena análise foram escolhidos alguns exemplos que, de certa maneira, encontraram ecos na prática desenvolvida posteriormente dentro da investigação.

Em 1990 Aderbal Freire Filho inicia uma trilogia em que realiza espetáculos através da encenação de romances na íntegra, sem modificar suas palavras antes de colocá-las no palco, utilizando-as do modo como haviam sido publicadas. Intitulando sua iniciativa de *romance-em-cena*, o diretor encena neste ano o romance *A mulher carioca aos 22 anos*, de João de Minas. Em seguida, no ano de 2003, realiza o espetáculo *O que diz Molero*, a partir do romance de Dinis Machado e em 2006 monta *O púcaro búlgaro* de Campos de Carvalho.

Em todas as montagens citadas, Aderbal parte de uma ideia de fidelidade para com a obra, chegando a afirmar inclusive que “o que está colocado no palco não é a adaptação de um romance, é o próprio (romance)” (FREIRE-FILHO, 2007, p. 1). Porém, sua noção de fidelidade, segundo o próprio, muitas vezes diferia da visão da crítica especializada. Em entrevista para Rubens Castillo, o diretor afirma;

Eu acho que toda montagem deve partir de uma ideia básica de fidelidade. [...] Os críticos me classificam de infiel, mas aí é outra coisa. A minha disposição básica é ser fiel, se o meu espetáculo não corresponde à expectativa de um crítico é porque preferi ser fiel ao autor e à nossa compreensão dele do que ser fiel a outro leitor, geralmente apressado. (FREIRE-FILHO, 1987, p.47)

Assim, o que o diretor tencionava levar ao palco não seria uma adaptação do texto, mas a exploração das possibilidades teatrais provenientes do material literário, tentando manter o sabor que as palavras e descrições dos personagens ou lugares possuíam no original. Posteriormente, no entanto, ele acena com uma mudança de perspectiva acerca do termo adaptação. Em entrevista a Eduardo Carvalho, Aderbal conta sobre seu projeto:

Nos primeiros tempos, para defini-lo, eu dizia que era um romance levado ao palco sem adaptação. Agora prefiro dizer que é um romance levado ao palco com uma adaptação absoluta. [...] é preciso descobrir dentro do romance uma dramaturgia, que existe ali dentro, atuar como um decifrador que tenta descobrir, revelar uma língua invisível. (FREIRE-FILHO, 2008, p.1)

Após a trilogia Aderbal ainda seguiu usando a literatura como ponto de partida para trabalhos, como é o caso da montagem de *Moby Dick*, de Herman Melville, realizada no ano de 2009, na qual com quatro atores realizou a adaptação de um romance de cerca de seiscentas páginas. Em todos os casos citados, foi exigido dos atores uma nova lida com o material textual, obrigando-os a dispor de diferentes recursos de interpretação. Segundo Rosyane Trotta;

Ocorre ali a explicitação do que no teatro de Brecht estava implícito, sobretudo com relação aos recursos de distanciamento da interpretação. A incorporação do discurso narrativo do autor pela personagem fazia com que o ator anunciasse ou comentasse as ações, sem no entanto abandonar a representação. Assim, o afastamento entre ator e personagem, ao invés de se estabelecer pontualmente, era adotado de forma contínua, e constituía de fato a gênese da linguagem. (TROTТА, 2015, p.275).

Outra montagem que é impossível não lembrar quando se trata do uso de romances transpostos para a linguagem teatral no Brasil é *Macunaíma*, realizada em 1978 pelo *Grupo Pau Brasil* e dirigida por Antunes Filho a partir do romance de Mário de Andrade. O espetáculo, que contava com diversos momentos de improvisações e inclusive com a presença de índios em cena, se tornou um dos mais importantes do teatro brasileiro de vanguarda.

Partindo de uma obra que narra as aventuras de um mítico herói sem caráter e suas viagens e vivências entre a selva e a cidade grande, Antunes filho abriu novas perspectivas dramáticas à narrativa, inclusive atualizando seus significados críticos e transgressores. Em seu processo de montagem, Antunes levou índios aos ensaios, elaborou pesquisas de campo com os atores e promoveu uma mistura entre diversas referências internacionais, como o estilo do diretor norte-americano Robert Wilson, acrescentando elementos cheios de brasilidade.

Além do trabalho a partir de romances, muitos são os espetáculos que se constroem a partir de fábulas, como *Alcassino e Nicoleta* de André Paes Leme encenado no ano de 1994 a partir da adaptação de uma fábula francesa, ou mesmo que unem diversos contos ou crônicas em uma tentativa de unificação temática,

como, por exemplo, *A vida como ela é*, de Luiz Arthur Nunes, construído a partir de uma seleção de crônicas de Nelson Rodrigues no ano de 1991.

No primeiro, os empregados de um nobre narram toda a história durante o seu trabalho. No espaço dramático da cozinha, manipulam objetos como legumes e utensílios domésticos, transformando-os em mamulengos que ajudam a estabelecer o jogo do faz de conta. No segundo exemplo, pelo fato de a composição dramaturgica não partir de uma obra única, a ação dramática é desconstruída já em sua estrutura, com as constantes interrupções de narrativas. Para costurar o espetáculo o diretor desenvolve, segundo Trotta, “a técnica do ‘ator-rapsodo’ e investiga o teatralismo entre a ação e a narração.” (TROTТА, 2015, p.276).

A casa dos budas ditosos, livro do escritor João Ubaldo Ribeiro, gerou uma das montagens mais longevas do teatro brasileiro contemporâneo. Tendo sido encenada pela primeira vez no ano de 2003, a peça ainda volta periodicamente a ser encenada por Fernanda Torres, em um monólogo cômico de grande sucesso. Contando a história de uma baiana de 68 anos, residente no Rio de Janeiro, o espetáculo detalha as incontáveis experiências sexuais que a personagem teve ao longo de sua vida. Com direção e adaptação de Domingos de Oliveira, toda a narrativa é construída apenas com a presença de Fernanda em cena, na companhia de poucos objetos, com a grande valorização das palavras presentes no texto e enxuta movimentação.

Nos últimos anos igualmente muitos diretores e companhias optaram por construir montagens a partir da adaptação de textos literários. Um exemplo é a adaptação do romance *O filho eterno*, de Cristóvão Tezza, realizada por Bruno Lara Rezende para espetáculo da Cia Atores de Laura, com grande sucesso de público e crítica. Encenado pela primeira vez no Rio de Janeiro em 2011, o monólogo do ator Charles Fricks, dirigido por Daniel Herz, conta a história de um pai que precisa lidar com frustrações e dificuldades surgidas a partir do diagnóstico de seu filho com Síndrome de Down.

De acordo com os responsáveis, a adaptação foi cunhada de maneira indissociável à encenação e os recortes foram estabelecidos em conjunto, num processo que abarcava não apenas a escrita, mas também a colocação em cena. Com apenas a companhia de uma cadeira em cena, o ator alternava momentos de

narração, nos quais o personagem contava ao público detalhes da história, com outros em que vivenciava a ação no momento presente.

O estranho caso do cachorro morto foi uma montagem igualmente baseada em um romance, porém com uma particularidade diante dos outros exemplos estudados. O espetáculo dirigido por Moacyr Góes em 2014 partiu não do premiado romance escrito por Mark Haddon em 2003, mas de sua adaptação londrina para os palcos, realizada em 2012 por Simon Stephens. Contando a história de Christopher, um jovem de 15 anos portador da síndrome de Asperger, forma branda de autismo, a peça narra sua saga em descobrir o verdadeiro responsável pelo assassinato do cachorro na vizinha, explorando sua dificuldade em expressar emoções.

Apesar de todos os exemplos citados guardarem em comum a característica de construir uma encenação partindo de uma obra literária, as diversas maneiras como tal material foi tratado ao longo dos exemplos ilustra a quantidade infindável de procedimentos e linguagens possíveis dentro dessa operação de transposição narrativa.

Seja com a utilização da figura do narrador, como nas montagens de Aderbal Freire-Filho ou de André Paes Leme, na construção de um monólogo, como em *O filho eterno* e *A casa dos budas ditosos*, com a grande liberdade na adaptação e o uso de improvisações por Antunes Filho, ou com a maior fidelidade à obra exercida por Moacyr Góes, as encenações elencadas mostram que não há qualquer regra a ser seguida. A qualidade artística e o êxito de cada experiência citada atestam que as possibilidades estéticas e dramáticas do teatro são múltiplas e, a partir de uma noção de autoria exercida por cada encenador nos exemplos utilizados, capazes de gerar resultados distintos e potentes.

3- METODOLOGIA DO PROCESSO

3.1 - A ENCENAÇÃO E O TEXTO

A relação entre um texto dramático e sua encenação suscitou diversos estudos e análises ao longo da história das artes cênicas, e teve seu estatuto modificado por inúmeras vezes, de acordo com a época e com as condições teatrais e dramatúrgicas de cada período. Para Williams (2010), as obras dramáticas inclusive não seriam propriedade de um autor, mas resultado de “um processo social de produção cultural” (WILLIAMS, 2010, p. 19).

Como uma arte que resulta da associação de diversas outras, a encenação parte da colaboração de vários artistas reunidos: diretor, atores, cenógrafo, figurinista e eventualmente ainda outros como músicos, bailarinos e artistas circenses. A eles se soma o dramaturgo, que por muito tempo teve seu trabalho apartado das outras esferas de criação, entregando um texto dramático acabado para que, enfim, os demais pudessem iniciar seus trabalhos. Tal distância, porém, nunca foi de todo real, já que o próprio drama como forma literária é uma obra diretamente destinada à cena. Com isso, em sua escrita ele já precisa antecipar efeitos que apenas serão materializados na encenação.

Como nova arte que marca o século XX, a encenação moderna se funda em uma dimensão interpretativa e criativa da obra, fugindo da necessidade de fidelidade com uma possível autoridade central do texto dramático, limitadora das experiências cênicas. A partir de uma visão que não mais considera o texto como obra final, mas um roteiro sugerido, o encenador engendra toda a concepção e criação do espetáculo, numa atividade individual e ao mesmo tempo coletiva dos diversos criadores solicitados durante o processo de elaboração da obra teatral.

De acordo com Piccon-Vallin, “encenar não significa mais organizar, dirigir elementos disparatados, mas pensar o texto, dar-lhe sua própria visão. O encenador é aquele que vê a obra com seu próprio olhar.” (PICON-VALLIN, 2006, p.71). Como figura emblemática da heterogeneidade artística, a representação teatral regula as transações entre as diversas artes convocadas à cena através de “reuniões, uniões, fusões, acordos, conversas à distância, comunicações, montagens, interações de todas as artes que colaboram para a obra comum” (PICON-VALLIN, 2006, p.68).

O teatro grego é um exemplo de como as negociações entre dramaturgia e cena se modificaram na modernidade e contemporaneidade, já que ali as palavras eram a

própria situação dramática, não havendo distância entre o dito e o visto em cena. O texto continha e incitava toda a ação, em uma estrutura simples mas bastante definida, claramente planejada no ato da escrita. Com ação intensamente dramática e cheia de urgência, cada emoção falada no texto também se tornava ação. Assim, “O plano escrito da peça – e o padrão físico que ele controla – incorpora com admirável intensidade a verdadeira experiência dramática” (WILLIAMS, 2010, p. 57). Os atores, por sua vez, realizavam movimentos miméticos na materialização gestual do que estava sendo expresso verbalmente. Com o uso da declamação formal, do canto e de uma fala recitativa, cada passo da encenação era determinado pela métrica do texto.

Assim como o teatro grego, outros que se seguiram igualmente não apresentavam distâncias claras entre texto e encenação. O drama medieval inglês, por exemplo, igualmente propunha concepção dramática inerente à fala, sendo texto e atuação partes de uma mesma imagem. Com o passar do tempo tais distâncias começaram a ficar mais claras, e, após algumas obras de transição, uma concepção mais moderna do drama chega à cena.

Hamlet, de Shakespeare, é um exemplo de dramaturgia que começa a modificar a relação entre o que se fala e o que deve ser visto em cena. Ainda que tanto as falas quanto as ações sejam especificadas no texto e tragicamente previstas, em diversos momentos o diálogo se separa da ação física, apenas comentando-a. A estrutura geral das falas, especialmente no começo da peça, apresenta todos os elementos necessários à ação, porém em muitas passagens, como no duelo entre Hamlet e Laerte, a cena se volta para a encenação da ação. Ali se apresentam dois tipos de ação falada, os comentários acerca de uma ação apartada da fala e a fala encenada, que contém a ação.

Alternam-se então ações ditadas diretamente pelas falas e outras em que a ação física é dominante e apenas complementada pelo que se diz no texto. Se em dramas mais antigos todas as instruções para a cena eram ditas em voz alta, e ação era fala e fala era ação, com *Hamlet* tem início a ação espetacular, apartada do padrão verbal, tendência que se seguirá na modernidade do drama. *A Festa em Soulhaug*, de Ibsen, é outro exemplo utilizado por Williams (2010) para caracterizar a crescente distância entre o texto e a encenação. Para produzir uma sucessão de situações excitantes, a ação dramática se separa completamente do diálogo,

tornando-se autônoma. A fala não apenas deixa de explicar a ação como é arquitetada para aumentar a confusão em curso.

A *Gaivota* de Tchekhov e sua montagem para o *Teatro de Arte de Moscou*, dirigida por Stanislavski, difunde um modo de encenação completamente novo. Com falas que imitam o tom e ritmo de uma conversa cotidiana, a ação se desenha e desenvolve nos menores detalhes. Toda a encenação termina por basear-se em dois textos, o de Tchekhov e o caderno de direção de Stanislavski, que continha todas as instruções de movimento do espetáculo. As falas eram do autor, mas a maioria das ações que as acompanhavam foram determinadas pela direção. Diversos efeitos dramáticos são criados somente na encenação, que traz, desta forma, apenas uma das diversas relações possíveis com o texto.

Em Tchekhov o texto dramático funciona como um roteiro, ao invés de uma obra final e acabada. Não há nada nele que favoreça ou desfavoreça qualquer interpretação e nenhuma relação obrigatória entre fala e ação é imposta pela dramaturgia. O dramaturgo e outros que se inscrevem no mesmo período, escrevem um novo tipo de ação, inovadora e complexa, que não mais se atém a apresentar situações, já que “essas peças projetam-se para além do imediatamente reconhecível da experiência humana” (WILLIAMS, 2010, p.172). A criação da cena se separa totalmente da fala e das ações que essa poderia apresentar, forjando novas convenções e se aproximando do que é mais comum no drama contemporâneo.

Para Williams (2010, p.216-220), a ação pode ser expressa em um texto dramático de diferentes formas e se refere à natureza de sua concepção literária. A fala encenada, presente nas tragédias e peças medievais, ocorre quando a totalidade do drama é transmitida em palavras. O dramaturgo não apenas escreve uma obra literária, como, através de convenções precisas, sua representação cênica. Nenhuma ação importante é separada da palavra. A representação visual teria vez quando a ação é prescrita com exatidão pela forma literária, mas não é diretamente acompanhada pela fala, a exemplo do duelo entre Hamlet e Laerte. A relação entre texto e cena irá variar de acordo com o grau de utilização das convenções.

Outro tipo de ação descrita pelo autor é a atividade, na qual não há unidade clara entre fala e movimento. Como ocorre em *A Festa em Solhaug*, as falas são deixas

para o movimento, organizado em uma partitura de acontecimentos excitantes. A ação física assume o controle e as palavras são a ela subordinadas. Finalmente, o último tipo de ação previsto pelo autor é o comportamento. Nesta modalidade, as palavras e os movimentos não têm relação estabelecida, mas derivam de uma ideia de comportamento provável. Existe maior distância entre texto e cena, sendo a encenação uma interpretação do que está escrito. As falas são dadas pelo texto dramático, mas a movimentação dos atores é criada na encenação.

A partir de determinados encenadores e pensadores do teatro, surgidos no século XX, o texto teatral começa a ser problematizado de maneira ainda mais enfática. Antonin Artaud, por exemplo, propunha uma representação consciente a ponto de se oferecer como metáfora para a vida. O teatro, nesse contexto, seria de fato muito mais a encenação do que a obra escrita, e ainda, “um teatro que submete ao texto a encenação e a realização” seria “um teatro de idiotas, loucos, invertidos, gramáticos, verdureiros, antipoetas e positivistas, isto é, um teatro de ocidentais.” (ARTAUD, 1984, p.55).

Porém, para o autor, não se trata simplesmente de suprimir a palavra da cena, mas modificar o seu status e a maneira como se comunica com o público. Mais do que retirar a palavra, para Artaud, trata-se de fazer com que ela “mude de destinação, e sobretudo de reduzir o lugar que ocupa, considerá-la como mais do que um meio de conduzir caracteres humanos a seus fins exteriores” (ARTAUD, 1984, p.94). Tal mudança de destinação residiria em uma lida com o texto de maneira concreta, explorando as possíveis formas de combinação dos significantes com o espaço, manipulando as palavras como um “objeto sólido e que abala as coisas” (ARTAUD, 1984, p.95).

Bertold Brecht (2005) igualmente acredita que a palavra deva ter nova função na encenação. Ainda que não explore a materialidade sonora como Artaud, também não crê em uma fusão harmônica entre todas as esferas artísticas na constituição da obra teatral. Para o autor, o drama não pode exercer efeito hipnótico sobre o espectador, mas, ao contrário, precisa suscitar a reflexão e a crítica. O público deve a todo momento estar ciente de que se encontra em um teatro, e a ação deve ser aberta e autocrítica. Para alcançar tal resultado o encenador se utilizava de diversos procedimentos, como uma mesma cena representada a partir de diferentes pontos de vista, músicas com letras críticas que quebravam a ilusão teatral, entre outros.

Para a obtenção dos efeitos desejados por Brecht era então necessária uma direção de cena específica, operada em sua companhia pelo próprio autor, bem como um texto construído levando em conta o contexto desejado. Para ele, todos os elementos teatrais deveriam estar em fricção, em uma reunião que não significasse uma fusão, mas uma constante negociação. Assim,

Todos – atores, cenógrafos, maquiadores, encarregados dos guarda-roupas, músicos e coreógrafos- conjugam suas artes para um empreendimento comum, sem renunciar, no entanto, à sua autonomia [e] as relações que devem manter entre si consistem em se distanciarem reciprocamente. (BRECHT, 2005, p. 162).

Os diversos pensadores do teatro no século XX têm em comum o desejo de emancipar a cena, tornando o teatro uma arte autônoma, que não se submete ao primado do texto. Gordon Craig afirma inclusive que a arte teatral se caracteriza majoritariamente como uma arte do movimento e, ainda que as peças escritas possam conservar certo valor, devem ser utilizadas como mais um dos materiais a se tratar. Para o autor, é “através de vários efeitos de conjunto, por meio da vista, em primeiro lugar, que aumentaremos o valor do que o grande poeta já nos legou de precioso” (GORDON – CRAIG, s.d., p.55).

Durante todo o século a obra teatral passa a ser vista como uma construção cujos elementos não mais estão fundidos, mas compõe inter-relações dinâmicas. O texto teatral começa a ser encarado como mais um elemento do jogo cênico, que trava interações diversas com todos os outros, tal qual os cenários, figurinos, a luz ou a música. Tais interações inclusive “fazem as palavras falarem o que elas não falam, tornando-as mais profundas, contradizendo-as” (PICON-VALLIN, 2006, p.78). Mais que uma ilustração do texto, a encenação passa a buscar uma plástica própria, na qual as palavras não falam tudo.

Muitos autores de teatro, cientes do novo estatuto conferido ao texto na cena, começaram a produzir dramas cuja escritura igualmente reivindicava autonomia. Heiner Muller, Bernard-Marie Koltès, entre outros, criaram textos teatrais de tal maneira apartados de propostas de encenação que Silvia Fernandes (2001) chega a afirmar que “talvez a resposta dos dramaturgos à escrita autoral dos encenadores tenha sido uma dramaturgia não dramática, sem ação, que em última instância é autônoma” (FERNANDES, 2001, p.2).

Por outro lado, algumas formas teatrais contemporâneas passam a utilizar inclusive textos líricos ou narrativos em lugar do drama, o que leva Josette Féral

(FERNANDES, 2001, p.3) a enfatizar a existência de diferentes tipos de textos performáticos, caracterizados de acordo com seu modo de inserção no espetáculo. Alguns deles ainda mantêm uma linearidade narrativa, outros são heterogêneos, incompletos e fragmentados. A única constante entre todos é sua dependência à totalidade da encenação.

Piccon-Vallin (2006) salienta que para escrever *Cerceau*, peça montada pelo russo A. Vassiliev, o autor V. Slavkin teve que compartilhar vários anos de vida com a trupe teatral do diretor. Igualmente, a companhia *Theatre du Soleil* também produz suas dramaturgias em um processo de escrita concomitante ao trabalho cênico. Em seu processo, o texto

Não é feito para ser ouvido ‘nu’, ele está sempre irradiado, carregado pela atuação que o precede, segue ou o acompanha, pela luz; pela música que o sustenta, impulsiona e nuança, dialoga e respira com ele ou o contradiz; pelas cores da seda que cobrem a parede do fundo e que caem, uma a uma, como folhas de uma árvore. Aqui a escrita se submete às outras artes, ao invés de impor a sua lei. (PICON-VALLIN, 2006, p.80).

Na atualidade, o termo dramaturgia apresenta múltiplos usos e parece, cada vez mais, “apontar para infindáveis direções e manifestar-se sob diversas formas, quer ao nível dos campos onde ocorre quer ao nível da especificidade das funções envolvidas.” (PAIS, 2004, p.21). Como prática flexível, suas acepções são renovadas a cada espetáculo, vinculando-se à vasta paleta de materiais de que dispõe as artes performativas, entre eles o texto. Como conceito polissêmico, Pais afirma que a dramaturgia;

afigura-se-nos como uma gigantesca hidra da qual irrompem múltiplas cabeças: um conceito-hidra em cujo centro reside a função de estruturar, quer o texto dramático, de um ponto de vista mais tradicional, quer a globalidade dos materiais cênicos, numa perspectiva pós-brechtiana. (PAIS, 2004, p.21).

Desta forma, sua atividade se caracteriza enquanto modo de estruturação de sentidos, sendo impossível determinar a totalidade de práticas envolvidas dentro do conceito. A dramaturgia seria “o outro lado do espetáculo, seu avesso invisível que como um objeto côncavo, implica uma complementaridade convexa.” (PAIS, 2004, p. 16).

No teatro brasileiro, seguindo a tendência mundial, muitos foram as modificações apresentadas pelos textos dramáticos no último século. Se em Martins Pena, por exemplo, ele apresentava toda a ação, o teatro contemporâneo nacional igualmente possui dramaturgia híbrida, com textos que investem menos em contar

uma história ou mesmo com o uso de textos não escritos diretamente para encenação. Também no país surgiram movimentos que pensavam a escrita cênica em conjunto com o processo de montagem. Nos anos setenta têm início as chamadas criações coletivas e posteriormente, na década de noventa, os processos colaborativos, cuja diferença reside no fato de que, ainda que a dramaturgia seja escrita em processo, cada criador mantém sua função específica. É este movimento e suas peculiaridades que serão explorados a seguir.

3.2 - PROCESSOS COLABORATIVOS

No princípio da década de 1990 surgem, no Brasil, especificamente em São Paulo, os primeiros grupos com pesquisas em torno de uma dramaturgia processual, com metodologia de criação em que, assim como nas criações coletivas da década de 70, todos têm igual espaço propositivo na criação, porém agora mantendo cada integrante sua função artística específica. Ainda que este processo recupere diversas características das criações coletivas dos anos 70 na produção de obras cuja autoria é compartilhada, não há mais o rodízio de funções, estando cada função artística (atores, diretor, dramaturgo e etc.) preservada no âmbito da criação.

A expressão processo colaborativo, não surge como um movimento ou manifesto e até hoje segue não se constituindo como uma maneira rígida de criação. Tal denominação foi concebida no interior de coletivos que utilizam esse *modus operandi* e paulatinamente a denominação se tornou sinônimo das práticas de grupos que desejavam retornar a um modo coletivo de criação. De certa forma, tal processo promove uma síntese dos dois períodos anteriores, unindo a força do coletivo à presença da figura do diretor ou encenador.

Sílvia Fernandes (2000) reitera que há diversas semelhanças entre as criações coletivas e os processos colaborativos, porém, eles não chegam a se confundir. Se em ambos o dramaturgo, ou os responsáveis pela dramaturgia, não mais estão encerrados em seus gabinetes, mas presentes na sala de ensaio, o processo colaborativo demanda uma figura que centralize a assinatura do texto espetacular.

A ligação entre as criações coletivas da década de 70 e os processos colaborativos surgidos a partir dos anos 90 não é, porém, consenso absoluto. A pesquisadora Rosyane Trotta (TROTТА, 2008, p.265) afirma que as duas

experiências possuem diferença irreconciliável, apesar de ambas apostarem na força do coletivo. Segundo a autora, a questão da especialização e demarcação de funções, presente nos processos colaborativos, faz referência a um modelo capitalista que não condiz com as práticas e ambições dos coletivos dos anos 70.

Estes herdaram de diversos grupos dos anos 60 uma ideia de vida em coletividade e busca contracultural de ideais sociais, humanísticos, políticos e culturais a serem postos em prática por meio da arte. Nesse sentido, a influência do *Living Theater*, fundado por Julian Beck e Judith Malina, em 1947, exercida sobre diversos grupos teatrais surgidos nos anos 70, em especial o *Oficina*, cujo encontro possibilitou a construção do espetáculo *Gracias Señor!*, é um forte exemplo do viés sociocultural e ideológico presente nas criações coletivas. Nesses casos a ausência de hierarquia entre membros do conjunto de artistas era desejada, no intuito de cunhar manifestações teatrais que se dessem como expressão coletiva da comunidade, ainda que muitas vezes tais intenções, inclusive em se tratando de uma ausência de lideranças, não fossem plenamente alcançadas.

Para Trotta (2008), os processos colaborativos, assim como as criações coletivas, investem idealmente no risco e no embate do processo, porém não conseguem “fechar as portas à subjetividade agregada à função do ator na sociedade de consumo” (TROTТА, 2008, p.266). Assim, torna-se mais difícil a formação e manutenção de tais grupos, que terminam por apresentar grande rotatividade de membros. Em uma concepção paradoxal, a noção de grupo se dá “pela relação solitária que o diretor cultivava com o seu projeto, mais do que pela consolidação de uma parceria artística com o elemento humano que funda a cena.” (TROTТА, 2008, p.266).

Investindo na manutenção de funções artísticas, o processo colaborativo pressupõe, desde o início, alguém responsável pela dramaturgia do espetáculo, o dramaturgista. Tal figura, em pé de igualdade com os demais criadores (atores, diretor, responsáveis pela produção etc.), deve registrar, discutir e organizar o que é produzido nos ensaios, não com o intuito de criar um grande texto, mas ouvindo as necessidades nascidas a partir do processo.

Antônio Araújo, diretor do grupo paulista *Teatro da Vertigem*, aponta importantes características desse profissional que surge no seio do processo colaborativo.

Segundo ele, os dramaturgistas surgidos a partir de uma mentalidade colaborativa de criação são:

Dramaturgos antigabinetes, antitorres-de-marfim. Generosos e arrojados. Sem preguiça de ouvir as necessidades que nascem na sala de ensaio, sem pudor de jogar seu texto fora se a cena assim o pedir. Dramaturgos que abdicam da eternidade em prol de uma escrita tão fugaz e temporária como a dos atores e diretores. (ARAÚJO 2002b, p.82).

Araújo ainda aponta que a ele,

Tanto quanto os outros colaboradores, caberá trazer propostas concretas – verbais, gestuais ou cênicas – mas também dialogar com o material que é produzido diariamente em improvisações e exercícios. O texto, aqui, não é um elemento apriorístico, mas um objeto em contínuo fluxo de transformação. Daí a denominação de dramaturgia em processo. Da mesma maneira que atores e diretor necessitam dos ensaios para desenvolverem e construir as suas obras, também o dramaturgo precisará deles em igual medida. (ARAÚJO, 2002a p.125).

Ainda que em parte determinados procedimentos dos processos colaborativos se assemelhem às criações coletivas, como o uso de improvisações, jogos cênicos, discussões em conjunto com toda equipe de criação, o dramaturgo, ou dramaturgista, assume a responsabilidade por dar unidade ao texto. Ele é quem identifica as lacunas e desequilíbrios das diversas estruturas criadas, promove a realocação e readequação das propostas dos atores e assina assim o arranjo dramaturgista de toda a obra. Mesmo que não esteja em tempo integral na sala de ensaio, ele também intervém com ideias e encaminhamentos para cenas e transforma propostas muitas vezes sem estrutura dramaturgista em material com unidade textual.

É o dramaturgista o responsável por selecionar o que do material individual criado por cada ator ou integrante do grupo será conservado na dramaturgia do espetáculo. Assim, ainda que outros profissionais tenham escrito partes do texto ou proposto ações cênicas, é ele quem deve organizar todo o material. Tal responsabilidade não o torna, no entanto o único autor da obra, já que assina um texto cheio de contaminações e interferências.

Os limites de atuação dentro de um o processo colaborativo são bastante tênues. Os atores podem muitas vezes apresentar questionamentos e soluções em relação à dramaturgia, o dramaturgista pode propor aspectos cênicos ou em relação à

interpretação dos atores. Constantemente há uma tensão criativa entre as áreas, potencializada pela ausência de um texto pré-concebido. A encenação processual não busca, desta forma, a fusão harmônica de todas as competências, mas, ao contrário, estimula a independência das partes friccionando diferentes pontos de vista ou percepções e colocando-os em combate.

Apesar de todas as interferências exercidas pelos demais criadores na concepção dramaturgica dos espetáculos desenvolvidos a partir de um processo colaborativo, a figura do dramaturgista não perde importância, mas, ao contrário, ganha ainda mais desafios, já que o material criativo com que trabalha é muito maior do que o que poderia ser levantado em uma criação solitária. Sua criação precisa ser colocada acima de suas vontades pessoais e em prol do coletivo, ainda que as relações se mantenham sempre tensionadas, na busca por fugazes pontos de equilíbrio que constituam um primeiro esboço do espetáculo. A ele, como aos atores, igualmente é proposto um mergulho no escuro, sem a garantia de obtenção de um resultado.

Segundo Luis Alberto de Abreu (NICOLETE, 2002, p.321), que assina a dramaturgia do espetáculo *O livro de Jó*, de 1995, também do grupo *Teatro da Vertigem*, o dramaturgista precisa ter em mente que ele é também criador do espetáculo, e não apenas de um texto. Muitas vezes deve buscar, então, não o texto escrito da melhor maneira, mas aquele que melhor servir à eficiência do espetáculo junto ao público. Ele deve aprender a trabalhar em conjunto e compreender que o que deve prevalecer é o produto final.

O texto não mais é uma fonte que limita e confere o sentido de uma encenação, mas uma das linguagens presentes na cena teatral, assim como a música ou as artes plásticas, e que por ela é filtrada e tensionada. Surgem então os processos em que o longo trabalho de escrita é concomitante ao trabalho cênico na criação de um texto não mais autônomo, mas dependente da encenação. Assim, esse autor que não se restringe às suas atribuições tradicionais, sabe “colaborar, retrabalhar, desestabilizar constantemente o adquirido em proveito do que está por vir no palco, ele sabe deixar o escrito em aberto, à disposição.” (PICON-VALLIN, 2006, p.80).

Porém, convidar escritores profissionais, muitas vezes romancistas, para assinar a dramaturgia de espetáculos é prática comum tanto no *Teatro da Vertigem* quanto em outras companhias brasileiras. Desta forma, ainda que a busca seja pelo texto

que melhor sirva à encenação, essa prática, ao ser realizada por literatos especialistas, também produz material literário que resiste ao espetáculo.

O produto resultante de um processo colaborativo não perde, no entanto, sua característica processual. Tem-se uma dramaturgia em processo, uma atuação em processo, uma iluminação em processo e assim em diante. O processo da encenação é apresentado na própria formulação cênica. O inacabamento deixa de ser rastro de imperfeição para se constituir como linguagem que retrata um percurso.

O traço processual presente nos espetáculos criados por grupos que utilizam esse procedimento de criação é construído em grande parte a partir da relação diretor-dramaturgista. São eles os que analisam os materiais surgidos na sala de ensaio e buscam o melhor encaminhamento para o trabalho. Desta forma, o dramaturgista acaba funcionando também como diretor, assim como os atores, ou mesmo o diretor, podem sugerir partes do texto, atuando também como dramaturgistas.

Tanto nas criações coletivas quanto nos processos colaborativos, porém, a encenação é plasmada *a posteriori*, a partir das experiências dos atores dentro da sala de ensaio, suas improvisações, discussões entre a equipe etc. A experimentação é o que acaba construindo o conceito de cada encenação, sendo que em ambos os casos esse processo não se conclui com a estreia do espetáculo. Cada obra segue sendo modificada até o fim da temporada, mantendo sua capacidade de autotransformação.

Ao contrapor-se à tradição textocêntrica, na qual o espetáculo parte da literatura dramática, passa pela concepção cênica da direção e é materializado pelos atores no palco, tanto as criações coletivas da década de 1970 quanto os processos colaborativos surgidos na década de 1990 contribuíram para a redefinição das noções de autoria dentro de uma obra cênica e das funções de cada integrante dentro de uma equipe de criação.

No entanto, é importante lembrar que não há, tanto nas criações coletivas quanto nos processos colaborativos, um padrão a ser seguido. Cada grupo e cada equipe de criação desenvolveu ou ainda desenvolve seus próprios métodos de trabalho na construção de obras coletivizadas, com grande diversidade de parâmetros teóricos e práticos. Tanto os conceitos de colaborativo quanto de coletivo não são estanques, mas possibilidades de leituras de determinados

períodos históricos, que servem mais para manuseio crítico do que propriamente um reflexo direto das muitas possibilidades criativas em jogo nos respectivos momentos.

1. - A construção da dramaturgia em um processo colaborativo

Não apenas preocupados com o resultado estético da obra, mas igualmente com ênfase no processo, as concepções colaborativas negam uma visão funcionalista do fenômeno teatral, em que cada artista apenas lida com a parte que lhe cabe, estando alienado de uma visão do todo. Ainda que as especificidades de cada área sejam respeitadas, há neste tipo de teatro uma preocupação com a experiência vivida durante a trajetória de feitura de cada obra.

O ator, diretor, dramaturgo ou demais criadores não têm então uma hierarquia estabelecida entre si, mas, a cada etapa do processo a hierarquia flutua de acordo com as necessidades da investigação. Os ensaios igualmente deixam de ser um meio para um fim e se tornam etapa fundamental, não apenas no desenvolvimento da dramaturgia, bem como no aprimoramento artístico de cada membro da equipe. Ainda que mantenham suas áreas de atuação específicas, dentro deste tipo de processo a cada artista é exigida uma postura crítica e dialógica acerca dos demais campos de criação.

Desta forma, os processos colaborativos pressupõem, em seu desenvolvimento, a busca não apenas pela criação de um produto, mas o investimento na construção de uma trajetória artística. Essa característica pode ser observada em diversos grupos espalhados pelo país, como o *Teatro da Vertigem* de São Paulo e a *Tribo de Atadores Ói nós aqui traveiz*, de Porto Alegre. Nesta modalidade de criação existe a preocupação com cada etapa da obra e nenhum estágio é menosprezado. Da escolha do tema a ser investigado até a última apresentação, sempre é explorado o potencial de aprendizagem do processo.

Segundo Pais, são inúmeras as atividades que o responsável pela dramaturgia de um espetáculo, especialmente quando essa é construída em processo, desempenha. Seriam elas:

a) trabalho com os materiais:

– desenvolver uma análise ou descrição crítica do texto dramático (no caso de se tratar de uma tarefa vinculada ao texto), da temática ou da abordagem a que se propõe o espetáculo,

- pesquisar o contexto histórico e cultural do texto, do autor e do tema,
- pesquisar temáticas ou tópicos que se possam relacionar com o espectáculo e possam inspirar o processo criativo recorrendo a qualquer tipo de material (literatura, filosofia, cinema, música, imagens, mitos, história, ciência, artes plásticas, artigos de jornais, programas de televisão, novas tecnologias, etc.) de modo a ampliar as possibilidades das escolhas,
- fundamentar as opções da encenação (ou coreografia), constituindo as relações de sentido entre os materiais cénicos, (...)
- adaptar e/ou traduzir textos dramáticos, poéticos ou narrativos concebendo um guião do espectáculo,
- editar e escrever textos para o programa;
- b) ensaios:
 - tomar notas para o encenador (ou coreógrafo),
 - colaborar com o encenador (ou coreógrafo), confrontando-o com o seu ponto de vista,
 - colocar de modo sistemático as perguntas (porquê? quando? onde? como?),
 - manter-se alerta numa atitude de observador/participante que recorda as motivações do espectáculo, tendo em vista a sua concepção global, comentando o desenrolar do processo;
 - contribuir para a estruturação de sentidos do espectáculo, opinando, questionando, refazendo, problematizando as escolhas que envolvem todo o discurso da cena,
 - atender à coerência das relações internas dos materiais cénicos utilizados em função dos objectivos e implicações da concepção geral do espectáculo,
 - ter presente a ideia da totalidade do espectáculo e dos efeitos que as opções da encenação pressupõem,
 - observar o processo e gerir o momento e a forma adequados para expressar as suas opiniões,
 - trazer materiais (imagens, registos de audio e vídeo, artigos de jornal, entrevistas, filmes, livros, frases) e fazer propostas de idas a lugares, exposições ou espectáculos, passíveis de estimular a criatividade do encenador (ou coreógrafo), bem como de toda a equipa. (PAIS, 2004, p.27-28).

O pesquisador Rafael Luiz Marques Ary (2011), em sua dissertação de mestrado, ao tentar mapear procedimentos de criação comuns a grupos que utilizam processo colaborativo, reforça a preocupação processual presente durante a criação dessas obras. Na etapa que intitula *Treinamento Direcionado* (ARY, 2011, p.63), o autor salienta que o diretor prepara exercícios de treinamento para os atores de acordo com a temática do espetáculo. Os resultados de cada exercício não estarão presentes necessariamente na formatação final da obra teatral e no que será a dramaturgia ao fim do processo, já que tal formatação está a cargo do dramaturgista. Tal investigação serve basicamente para o levantamento de material e aproximação da equipe de criação com o tema.

Outra etapa destacada por Ary, em que fica evidente mais a preocupação processual do que a busca imediatista por um resultado, é a de *Depoimento Pessoal*

e *Depoimento coletivo* (ARY, 2011, p.64). Nesse momento os atores são os responsáveis pela concepção global de cenas, trazendo vivências e memórias para seu processo, bem como se posicionando de maneira crítica em relação ao tema abordado. Em diversos outros momentos são propostas improvisações, jogos e exercícios de vivência que, mais que contribuir necessariamente para a dramaturgia da obra a ser realizada, obrigam aos criadores um aprofundamento das discussões e análises da temática escolhida para o processo.

Retomando o que ocorre especialmente em criações do grupo *Teatro da Vertigem*, mas que, de certa forma, também encontra reflexos em diversos outros grupos que pautam suas obras em processos colaborativos, o primeiro momento deste tipo de trabalho se dá com a definição do tema a ser abordado. É necessário despender um tempo considerável nessa escolha, que precisa ter a aceitação de todo o conjunto de artistas/ pesquisadores.

O universo temático precisa estar bastante claro para todo o coletivo, para que, durante a investigação, não se percam nas infindáveis possibilidades abertas pelo processo. Luís Alberto de Abreu, dramaturgo convidado pelo *Teatro da Vertigem* para o desenvolvimento do espetáculo *O Livro de Jó*, conta inclusive que ofereceu palestras e cursos aos atores como uma preparação intelectual para a prática (ARY, 2011, p.79). Dessa forma, estes aprimoraram seus conhecimentos acerca do tema proposto e acerca do funcionamento de criações dramáticas.

Posteriormente, o tema caminha por um processo de depuração, que passa diretamente pela prática artística dos atores. Inicialmente estes podem expor suas impressões através de sensações, sentimentos, imagens e inclusive sugestões de outras obras para investigação, sejam músicas, filmes, pinturas, etc. Em contato com esse material surgem as improvisações e apresentações de conteúdos através da prática cênica. Em um processo colaborativo, as propostas devem ser apresentadas pelos atores não verbalmente, mas através de cenas.

A partir destas apresentações o tema é então rediscutido e as ideias específicas são debatidas, considerando sua pertinência e conexão com o resto do material levantado. Este é um processo contínuo que se dá até que o dramaturgista, de posse de todo o material levantado, organize e construa uma dramaturgia potente, e de conteúdo do conjunto de criadores, a ponto de ser levada a público.

Segundo Stela Fischer, nesse tipo de processo a potencialidade da cena como espaço de investigação e geração de estruturas dramáticas se dá por que:

As improvisações muitas vezes não se apoiam apenas na espontaneidade dos atores, mas são amparadas pela reflexão e discussão coletiva, na coleta de materiais em pesquisas de campo, nas leituras de textos-fontes que geram temas e materiais para o trabalho prático de desvelamento da cena e da dramaturgia (FISCHER, 2003, p.164).

A cena é então o espaço argumentativo dos atores dentro do processo. É através dela que estes defendem seus pontos de vista e levam a abstração das ideias à materialidade. As proposições cênicas alimentam o processo na busca pela concretude, objetividade e comunicabilidade. Após as apresentações existe então a etapa do *Retorno Crítico* (ARY, 2011, p.68.), que pode se dar através de discussões verbais acerca do que foi visto ou mesmo através de criações cênicas, em que uma primeira cena estimula a criação de outra. Este retorno é fundamental para recolocar a cena como instrumento de investigação e como alimentadora e direcionadora, por parte do diretor e do dramaturgista, das estruturas que irão compor a formatação final do espetáculo.

Desta forma, a cena é tida como um lugar de pesquisa não necessariamente atrelado à configuração final da obra teatral, ganhando igualmente espaço como matriz geradora de estruturas dramáticas. Essas não são necessariamente utilizadas em sua integralidade, mas servem ao dramaturgista que, a partir de processos de justaposição, edição, organização, etc., torna-se apto a escrever uma dramaturgia que não apenas traga a sua marca de autoria mas que contemple uma pesquisa que parte de um coletivo de artistas.

Finalmente, ainda que em determinado momento as proposições cênicas passem de objeto de pesquisa a configurações que de fato tomarão a forma de um espetáculo, grande parte da dimensão investigativa presente nos processos colaborativos se mantém. Mesmo que o dramaturgista formalize um texto final, o contato com o público é determinante para que a obra continue em processo de modificação e recriação.

A partir das apresentações públicas os espetáculos são constantemente retrabalhados. Mais que uma plateia que apenas observe o fenômeno teatral, nesse tipo de construção é solicitado um espectador agente, que traduza a sua maneira o que vê, que questione, interprete, compare e forneça impressões e materiais para a permanente reformulação da obra. O teatro é então “o lugar onde uma ação é

levada à sua consecução por corpos em movimento diante de corpos vivos por mobilizar” (RANCIERE, 2014, p.9), no qual o espectador sai de seu lugar passivo e ganha capacidade de agir.

Nesse processo de constantes associações, dissociações, interpretações e reinterpretações reside o que Rancière denomina a “emancipação do espectador” (RANCIERE, 2014, p.21). O espectador abandona o seu estado de embrutecimento e ocorre o esmaecimento da fronteira entre os que agem e os que observam. Os membros da plateia são “ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto.” (RANCIERE, 2014, p.17). Assim, a performance teatral deixa de ser uma transmissão de saber ao espectador e se configura como via em que ninguém, nem artistas e nem espectadores, tem completo domínio do sentido.

A partir desse retorno e das impressões colhidas durante as apresentações, muitas mudanças podem ser operadas, inclusive na questão dramaturgica. A capacidade de mutação de uma obra proveniente deste tipo de procedimento de criação é grande e sempre preservada, o que impede uma acomodação criativa por parte dos artistas e possibilita a manutenção do caráter investigativo presente nos processos colaborativos.

3. – ESPECIFICIDADES DESTE PROCESSO

Meu plano inicial de trabalho apresentava a ideia de construir uma dramaturgia através da adaptação do romance *Um copo de cólera*, realizada dentro dos moldes de um processo colaborativo. Tal pretensão, no entanto, foi rapidamente questionada no momento em que participei de minha banca de qualificação, composta pelos professores doutores Rosyane Trotta e Paulo Merísio. Nesse momento percebi que, ainda que minha inspiração de trabalho seguisse preceitos do que solicita um processo desse tipo, teria que encontrar uma metodologia específica para o desenvolvimento de minha própria pesquisa.

Rosyane atentou para o fato de que o tempo restante até a defesa final seria muito pequeno para o desenvolvimento de um processo colaborativo e, como eu já possuía muito mais intimidade com o material do que a equipe a ser convidada, ele de fato não poderia se dar. Seria igualmente falso acreditar que o envolvimento dos outros se daria na mesma medida em que o meu. Afirmou ainda que no fim eu

provavelmente iria propor todas as soluções e acabaria atuando como uma espécie de diretora, ainda que, a princípio, minha vontade fosse ficar como responsável apenas pela dramaturgia, trabalhando com atores e diretor convidados.

Ainda segundo Rosyane, para não se ater apenas à questão da fidelidade a uma obra num processo de adaptação, é preciso uma *morada artística*, um desejo. Assim, eu deveria assumir a dianteira e ser sujeito de minha criação, sendo finalmente uma das sugestões de desenvolvimento apontadas, a construção de um solo, no qual eu não apenas escreveria a dramaturgia como atuaria como atriz/performer, com auxílio apenas de um diretor(a) ou preparador(a) corporal. Tal sugestão foi uma das grandes viradas dentro deste trabalho.

A partir dela comecei a compreender que precisaria acumular funções dentro do processo. Porém, para meu orientador, André Gardel, para a banca e também para mim, não seria adequado que trabalhasse completamente sozinha, sem estabelecer um diálogo dentro da criação artística. Prescindir de um interlocutor seria uma perda, já que, “sem a figura do diretor não haveria resistência às ideias e proposições do dramaturgo. Sem resistências, não há rearticulações, logo as proposições permaneceriam as mesmas, sem possibilidade de evolução”(REWALD, 2005, p.49). Assim, o diretor Grassi Santana foi convidado a participar da investigação, ganhando papel fundamental dentro de todo o trabalho.

Para Paulo Merísio, a grande urgência era desenvolver o projeto do laboratório, entendendo como se daria a metodologia e os registros, já que um laboratório gera fontes. Escolher se haveria uma ficha a ser preenchida ao final de cada encontro, se apenas eu iria fazer os relatos ou se abriria a eventuais parceiros e afins. Sugeri também a confecção de um Caderno de Ensaios, com imagens, desenhos e inspirações diversas surgidas durante o processo e o registro em imagens (fotos e vídeos).

A maior parte das sugestões de Merísio foram incorporadas à metodologia de registros desse trabalho. Não estabeleci uma ficha a ser preenchida, mas ao fim de cada ensaio escrevia tudo o que havia acontecido, as descobertas, percalços e propostas para seguir adiante. Para o início do livro, momento em que são apresentados os cenários em que se darão a narrativa, fizemos, Santana e eu, colagens de imagens, primeiramente de maneira individual e em seguida de maneira conjunta. Registrei ainda em foto e vídeo diversos momentos do processo.

Merísio alertou ainda que, nesse tipo de trabalho, existe sempre uma grande chance da atriz *seduzira* pesquisadora, levando a investigação para lugares que não necessariamente servem à pesquisa, mas apenas surgem do desejo de realizar uma bela cena. Para que isso não ocorresse seria necessário ter muita clareza nos objetivos a serem alcançados. Tal colocação reverberou por inúmeros momentos durante o trabalho, e a reconexão com os objetivos propostos dentro dessa pesquisa foram fundamentais para o prosseguimento da investigação.

Finalmente, na mesma ocasião, me foram perguntados aspectos que chamavam minha atenção na obra. Disse à banca que o principal deles era, sem dúvidas, a questão de gênero. O machismo implícito nas atitudes do homem, mas que de alguma forma era desconstruído na medida em que ele terminava em posição fetal sendo cuidado pela mulher. A subserviência vista na mulher, mas que igualmente era problematizada no discurso engajado e ferino do capítulo principal. Esse aspecto relacional e suas contradições se tornou, então, o mais relevante tema durante a adaptação.

Tendo em vista todas as colocações de Trotta e Merísio e os apontamentos posteriores de Gardel, fui à sala de ensaio, acompanhada de Grassi Santana. Eu acumularia as funções de atriz e dramaturga enquanto ele faria o contraponto na direção. Opto aqui, assim como durante o relatório da prática, por utilizar o termo *dramaturga*, em substituição ao *dramaturgista*, apontado durante o levantamento de proposições dos processos colaborativos. Tal opção se deu pelo fato de que não há um consenso entre os autores estudados acerca de tais nomenclaturas e um dos principais livros utilizados para pensar o trabalho prático, *Caos Dramaturgia*, de Rubens Rewald (2005), trata dessa forma o responsável pela dramaturgia, ainda que cunhada de maneira processual.

Segundo o autor, durante a escrita de um texto, seja ele ou não teatral, duas instâncias dialogam, a do *autor-escritor* e a do *autor-leitor*, sendo que uma entidade interage diretamente com a outra. De acordo com Rewald,

o autor-escritor age, executa a sua escrita e sai de cena para dar lugar ao autor-leitor; esse se revela apreciando e criticando o trabalho de seu antecessor, o autor-escritor, o qual irá retrabalhar em sua escrita a partir das críticas do autor-leitor. É em função da relação entre essas duas entidades que se constitui o processo de escrita.”(REWALD, 2005,p.23)

No processo analisado por Rewald na obra citada, surge, no entanto, uma terceira instância, a do *autor-espectador*. Entidade essa que “vem à tona a partir das

observações do dramaturgo ao longo dos ensaios e das apresentações” (REWALD, 2005, p.23). Em meu trabalho prático, no entanto, tal instância deu lugar a uma nova, a do *autor-ator*. Minhas observações durante cada etapa da investigação partiam de uma experiência intracena, e dos ecos que meu trabalho gerava em minha figura interlocutora, Grassi Santana.

Se, para Rewald, o *autor-espectador* é o escritor forçado a sair da solidão de seu gabinete, criando a partir de um olhar ao outro, meu trabalho na instância *autor-ator* era exatamente o de encontrar mecanismos de observação para o que eu mesma realizava em cena. Como se fosse necessário estar presente, reagindo aos estímulos e lidando com o material textual estabelecido também por mim previamente, mas com a capacidade de exercer um olhar exterior, observador do que se dava comigo e das respostas oferecidas por Santana.

Assim, esse percurso teve como objetivo, durante todo tempo, a tentativa de se produzir uma “teoria da prática” (BONFITTO, 2013, p.XX). Através de um esforço analítico, busquei a elaboração de conceitos advindos de práticas artísticas vividas em primeira pessoa, não determinadas pela aplicação imediata de teorias pré-existentes, mas emergentes de experiências diretas. A prioridade estabelecida foi a da experimentação e sua construção, para somente em um segundo momento estabelecer a interlocução com demais articulações teóricas. Desta forma, o exame da prática precedeu a composição dos conceitos no decorrer do processo criativo. Segundo Bonfitto, produções dessa natureza poderiam inclusive gerar como resultado o fato de as experiências artísticas num âmbito acadêmico passarem a “ser realmente fontes de estímulo e de elaboração, ao invés de funcionarem como ilustração de conceitos e teorias” (BONFITTO, 2013, p.XX).

Como o principal intuito era o de construir uma dramaturgia, e não necessariamente uma cena acabada, os treinamentos se deram com o objetivo de criar condições para que os materiais cênicos pudessem aparecer. Por isso, cada atividade ou procedimento realizado não foi necessariamente elaborado com antecedência, mas se deu no decorrer do processo criativo. Delineou-se aqui a tentativa metodológica de produção de uma teoria que,

sem desconsiderar elaborações já existentes, reconhece a importância da manutenção de um espaço reservado para novas elaborações que emergem de experiências diretas ligadas ao processual da criação e ao “fazer acontecer”. (BONFITTO, 2013, p. 213).

Porém, em um segundo momento se estabeleceu a necessidade de formalização do relato da prática num ato de escritura/ reescritura que dialogasse com correntes teóricas já existentes. Tal atividade agiu sobre a memória das experiências possibilitando a percepção de aspectos e matizes que durante a imbricação com a prática ainda não haviam sido percebidos ou considerados, num reconhecimento gerador de um exercício de alteridade. Após realizar uma investigação artística em primeira pessoa, eu promovia novo olhar e também novas articulações acerca do que foi vivido.

Dentro da expansão do conceito de dramaturgia durante o século XX, já referida anteriormente nessa pesquisa, mais que a reprodução de realidades objetivas, os novos textos dramáticos procuram se articular com os diversos elementos que compõe a cena, entrelaçados de diversas formas numa visão da “dramaturgia como textura” (BONFITTO, 2013, p.202). Assim também se deu a proposição desse trabalho prático, através de uma abordagem que considera a produção do texto teatral como operação através da qual os diversos materiais cênicos não convergem para um mesmo ponto, mas são tecidos ouvindo-se “o murmúrio das imagens nascentes, dos pequenos impulsos, dos quase pensamentos.” (QUILICI, 2015, p.71).

Segundo Bonfitto (2013), Eugênio Barba considera três níveis de dramaturgia dentro de uma obra teatral. Seriam eles:

- dramaturgia orgânica ou dinâmica que envolve composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem, por sua vez, sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;
- dramaturgia narrativa que entrelaça os acontecimentos, as personagens e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;
- e a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que surge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando o canto e a música se desenvolvem, através dos harmônicos, ou uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recendido do espetáculo, específico para cada espectador (BONFITTO, 2013, p. 203).

Assim, o passo a passo da investigação prática terminou por se ordenar da seguinte maneira: inicialmente Santana e eu analisamos juntos toda a obra, entendendo os temas que mais nos mobilizavam, as passagens mais emblemáticas e as pontes que poderíamos estabelecer com o hoje, trabalhando de alguma maneira no nível desta *dramaturgia narrativa*. Em seguida comecei a realizar um

trabalho individual de corte, colagem e reordenação do material textual capítulo a capítulo, levando para a sala de ensaio uma proposta dramatúrgica prévia, a ser trabalhada. Finalmente, envolvendo a instância de *dramaturgia orgânica*, reatramos cada um desses materiais através de exercícios práticos, desenvolvendo rubricas, ajustando a dramaturgia e, ao fim, tentando estabelecer uma coerência em todo texto.

A *dramaturgia evocativa*, assim como os demais aspectos de uma encenação que podem ser observados apenas quando a obra entra em contato com o público, não puderam ser contemplados nessa experiência. Seguem como possibilidade de desenvolvimento deste trabalho que, mais que crer haver chegado a um fim, entende-se somente como uma das etapas de uma longa caminhada existente, até que a dramaturgia aqui desenvolvida possa de fato se tornar teatro.

4. - MEMORIAL ANALÍTICO DA EXPERIÊNCIA DE ADAPTAÇÃO TEATRAL DE UM COPO DE CÓLERA

4.1.- O ROMANCE *UM COPO DE CÓLERA*

Segunda obra literária publicada do escritor paulistano Raduan Nassar, *Um copo de cólera* é uma novela escrita no ano de 1970 e lançada apenas em 1978. Repetindo o estilo e a minuciosa escolha vocabular que já apresentara em seu outro romance, *Lavoura Arcaica*, o livro compõe a reduzida obra do escritor, que em pleno sucesso editorial decidiu abandonar a literatura para dedicar-se ao agronegócio no ano de 1985.

Um copo de cólera narra basicamente os acontecimentos da vida de um casal entre uma noite de amor e uma manhã de aparente harmonia, rompida por motivo insignificante, a destruição de uma cerca verde por infestação de formigas saúvas. A partir deste acontecimento começam brigas incessantes e acaloradas em que, segundo orelha do próprio livro, “as paixões afloram, um palco se ilumina e os personagens ressurgem de manhã fazendo o mesmo que fizeram à noite: voltam, de certo modo, a tirar a roupa do corpo” (NASSAR, 1992, Orelha do livro). Durante a intensa discussão, construída com uma linguagem veloz e ferina, o casal vocifera verdades veladas em uma verdadeira guerra verbal.

Em relação à sua estrutura, o romance é composto por sete capítulos, cada um com apenas um parágrafo e também um só período, com pontuação desregrada e tom narrativo coloquial. Até o sexto capítulo o personagem masculino atua também como um narrador, e seu fluxo de consciência contribui fortemente para a caracterização de ambos, um homem maduro e comodista do campo e uma jornalista mais jovem e cheia de convicções. No último capítulo, a narração passa a ser do personagem feminino, o que inverte a perspectiva sob a qual os acontecimentos até então eram explanados.

Além dos dois protagonistas, poucos são os demais personagens que compõem a narrativa. Dona Mariana, a empregada doméstica da casa, Seu Antônio, o caseiro, e o cachorro Bingo. Sobre o casal principal, muito pouco é dito a respeito da relação que mantêm. Não são revelados os seus nomes e nem se são casados, namorados ou apenas companheiros de ocasião. A chácara em que se desenrola o enredo é de localização igualmente indefinida. Interessa apenas mostrar a profunda

incomunicabilidade em que estão inseridos, em uma relação que alterna extrema pulsão sexual e vertiginosa discussão verbal.

No primeiro capítulo, *A Chegada*, o homem adentra a fazenda taciturno e encontra a mulher à sua espera. Entre olhares de estranhamento e diálogos esparsos, ele morde de maneira provocativa um tomate, como se fizesse um convite animalesco ao sexo, implicitamente aceito na ida de ambos para o quarto. Em *Na Cama*, o narrador tem um momento de introspecção, enquanto a mulher vai ao banheiro, e reflete o quanto ela se agrada não apenas de seus atributos físicos, mas também de sua segurança. Durante o capítulo fica claro que qualquer nível de aproximação entre ambos se dá pelo sexo. A personagem feminina chega a exclamar “É esse o canalha que eu amo” (NASSAR, 1992, p.14), e o jogo de sedução e gozo chega ao ápice em uma narrativa extremamente sensual.

O Levantar é o capítulo que se segue à noite de sexo, em que ela ainda deseja mantê-lo na cama enquanto ele se impacienta e levanta. Ela o circunda e vão ao chuveiro. Em *O Banho* tem avanço o jogo erótico. Ela o ensaboa massageando todo o seu corpo. Com subserviência ela o banha dos pés à nuca e chega inclusive a vesti-lo depois, enquanto ele se entrega passivo aos seus cuidados. Até *O Café da Manhã*, capítulo seguinte, ele segue indiferente em relação ao que o rodeia, dado que se explicita em seus fluxos de consciência, mesmo com a entrada de Dona Mariana para servir o café.

O sexto capítulo é o ápice da narrativa. Em *O Esporro*, o protagonista percebe a invasão de sua cerca pelas formigas e, colérico, convoca todos a sua volta para esbravejar sobre o ocorrido. Chama Seu Antônio, condenando-o por nada ter feito em relação às formigas e é bastante indelicado com Dona Mariana. Finalmente, começa um embate com a mulher, arremessando-lhe frustrações e agressões verbais que quase chegam ao plano físico. A narrativa passa por uma torrente de insultos com grande força discursiva entre os personagens, que se alternam em uma briga de poder por meio da palavra.

O último capítulo do romance repete o nome do primeiro, *A Chegada*. Nele a mulher adentra a fazenda e encontra o homem deitado em sua cama, em posição fetal. Se nos capítulos anteriores ele foi o narrador e detentor do fluxo de pensamentos acompanhado pelo leitor, no capítulo derradeiro são os pensamentos dela que compõem a narrativa. Entre um instinto maternal que é aflorado pela cena

e uma resignação da mulher que sabe sempre ceder aos caprichos de seu homem, ela o observa e encerra-se a trama com resquícios de alguma trégua entre o casal. Ao repetir o nome do primeiro capítulo, sobressai o simbolismo de que o enredo trata de uma situação circular, que se recicla em nova perspectiva feminina.

Apesar de o autor ter escrito a obra no período da ditadura militar, as influências do contexto histórico dentro da narrativa não são um consenso. Se para alguns críticos literários não há quase nada no livro que permita a relação com as condições político-sociais que o país enfrentava naqueles anos, para outros, a hostilidade contida nas discussões apresentadas seriam um reflexo do clima adverso vivido pela sociedade brasileira no momento, com privações de liberdade de expressão e política e de extrema repressão. A ensaísta Leyla Perrone-Moisés (1996) chega a afirmar inclusive que *Um copo de cólera* foge dos estereótipos do que seria uma *ficção engajada* do período, porém segue abordando os jogos de poder.

Com relação à estrutura narrativa, é possível localizar na obra uma forte tendência contemporânea de minimalização da ação externa se contrapondo ao aumento da ação no plano interno. Se a princípio a história remonta apenas a um dia na vida de um casal, o fluxo interno e discursivo dos personagens cresce a ponto de, segundo a crítica literária Paola Benevides, construir diversos níveis de leitura do romance. Ela afirma que:

Paródia, pastiche, intertextualidade, ou ainda, uma espécie de carnavalização se faz presente na obra em vários momentos. Retoma-se a bíblia, quando, a exemplo de Adão e Eva, o casal come o fruto proibido antes de cometerem o “pecado original”; também quando reconhece-se que ‘arrolava insistentemente o nome de Deus às suas obscenidades’(NASSAR, 1992, p.14), repudiando, assim, um dos mandamentos: ‘Não tomar seu santo nome em vão’; e quando ele passa a ser acusado por ela de ‘ressuscitar como Lúcifer’ (NASSAR, 1992, p.63) invertendo os papéis da ressurreição. Passa por Aristóteles e seu ‘mundo das ideias’ (NASSAR, 1992, p.77), chegando a Fernando Pessoa com o seu famoso soneto ‘Autopsicografia’: ‘eu tinha sido atingido, ou então, ator eu só fingia, a exemplo, a dor que realmente me doía’(NASSAR, 1992, p.39). (BENEVIDES, 2007, p.1)

A dimensão espetacular da narrativa aparece ainda em diversos momentos ao longo da trama. Como se construíssem uma encenação, seja nos fluxos de consciência ou mesmo nas palavras que trocam, os dois personagens principais se utilizam de diversas metáforas que evocam esse universo, como:

Forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava a minha máscara [...] eu puxava ali pro palco quem estivesse ao meu alcance, pois não seria ao gosto dela, mas sui generis, eu haveria de dar espetáculo sem plateia. (NASSAR, 1992, p. 34).

Ou ainda,

Ela sabia representar bem seu papel [...] entrou de novo em cena me dizendo [...] precisava mais do que nunca para atuar, dos gritos secundários duma atriz, e fique bem claro que não queria balidos de plateia [...] fiquei parado [...] um ator sem plateia, sem palco, sem luzes, debaixo de um sol já glorioso e indiferente” (NASSAR, 1992, p. 38).

Com dicção e estilo próprios, Raduan Nassar constrói uma narrativa vibrante que, com o poder da linguagem e suas sonoridades e também da dinâmica do enredo, versa sobre as emoções humanas que afloram com ou sem motivo, e que podem levar a uma série de atitudes impensadas e extremas. Com sua estrutura de curtos capítulos, todos com apenas um período, a novela impõe um ritmo frenético de acontecimentos e, ainda que tenha sido escrito durante os anos setenta, demonstra a atualidade necessária para se firmar como uma das principais obras da literatura brasileira.

Filmada no ano de 1999, a adaptação do romance *Um copo de cólera* contou com direção de Aluizio Abranches e roteiro do próprio, em conjunto com Flávio Tambellini. Se a novela é dividida em sete capítulos: *A chegada, Na cama, O levantar, O banho, O café da manhã, O esporro e A chegada*, e os seis primeiros capítulos são narrados pelo homem e apenas o último capítulo pela mulher, o filme, ainda que não explicita a divisão da narrativa, segue basicamente o mesmo formato.

Se muito já foi dito sobre as possibilidades de adaptação em que a questão da fidelidade à obra adaptada perde importância para uma noção de dialogismo e recriação, a opção da equipe neste caso privilegia em grande parte a manutenção da estrutura dramática, do encadeamento da trama e mantêm até mesmo os fluxos de consciência dos personagens através de recursos como *voice overs*⁸ e momentos em que os atores se dirigem diretamente para a câmera. De certa forma, é possível dizer que o filme *Um copo de cólera* pode ser praticamente acompanhado com o

⁸ Narrações feitas por personagens que não estão em cena no momento.

livro na mão, pois, apesar da supressão de certas passagens, o texto da Raduan Nassar está ali quase que na íntegra.

Os cinco personagens existentes no livro – a mulher, o homem, Dona Mariana, Seu Antônio e o cachorro Bingo – estão igualmente presentes na adaptação cinematográfica. A diferença fica por conta da aparição, em *flashback*, da mãe do protagonista. A sequência de acontecimentos também se mantém intacta. Como exemplifica Angélica Coutinho, durante o filme, assim como no livro, “a mulher chega, eles fazem amor, tomam banho, ele tem um acesso de fúria ao descobrir a cerca destruída pelas formigas, eles discutem, ela parte e volta encontrando-o em posição fetal deitado sobre a cama.” (COUTINHO, 2008, P.3).

Com a história do romance se desenrolando de maneira bastante simples, sua tradução para o cinema aposta em uma grande fidelidade para com a obra literária. Porém, se o que chama a atenção nas obras de Raduan Nassar é seu uso do jogo de palavras, eis o grande desafio desta adaptação: traduzir em imagens o poder do discurso presente na obra. Muitas passagens, especialmente as mais visuais, são postas quase que integralmente em cena pelo filme.

Conforme atesta Coutinho (2008, p.3), em momentos descritivos do livro, como:

[...] fui sem pressa pra cozinha (ela veio atrás), tirei um tomate da geladeira, fui até a pia e passei uma água nele, depois fui pegar o saleiro do armário me sentando em seguida ali na mesa (ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicentemente fingisse que não percebia), e foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate, salgando pouco a pouco o que ia me restando na mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes como os dentes de um cavalo, sabendo que seus olhos não desgrudavam da minha boca [...]. (NASSAR, 1992, p.10).

A tradução cinematográfica do texto basicamente repete toda a visualidade proposta pela narrativa, inclusive transformando as falas de cada um em diálogos da cena.

Nos momentos em que a narrativa do livro perde em visualidade para investir nos pensamentos e sensações dos personagens diante dos acontecimentos, os recursos audiovisuais empregados passam da simples transposição de texto em imagem, para a necessidade do que McKee (2006) chama de mecanismos literários no cinema. *Voice overs* e mesmo falas em primeira pessoa dirigidas para a câmera são utilizados em larga escala, contrariando as indicações da maior parte dos manuais de roteiros cinematográficos, que pregam que o uso de tais mecanismos enfraquece a obra audiovisual.

Ainda que alguns críticos ou profissionais do ramo condenem, de certa forma, o uso de tais recursos, a escolha feita por Aluísio Abranches e Flávio Tambellini, de seguir rigorosamente as palavras do escritor na feitura de seu filme, demonstra como o cinema pode usar distintas construções na adaptação de um texto que valoriza mais a interioridade do que os acontecimentos exteriores. Como lembra Coutinho, “independente de gostos pessoais, prova-se que a teoria não pode nunca absolutizar, negar possibilidades, porque a criação sempre vai mais longe por mais perigosas que as relações entre a literatura e o cinema possam parecer.” (COUTINHO, 2008, p.5).

Assim, a adaptação para os cinemas do romance *Um copo de cólera* foge um pouco da perspectiva transcriativa, abordada neste trabalho acerca da passagem de uma obra para novo meio. Se o filme igualmente se mostrou pertinente a plateias desconhecedoras da novela - vide o sucesso alcançado e sua permanência como importante obra cinematográfica -, e também inseriu pequenas passagens e a aparição de um novo personagem, em sua maior parte ele pode ser considerado uma cópia fiel do livro, se valendo até mesmo de estratégias narrativas muitas vezes condenadas por manuais de roteiro para dramatizar os fluxos de pensamento presentes na obra literária.

A discrepância entre o exemplo considerado e as diretrizes apontadas pelos estudos acerca do processo de adaptação se tornam ricas por demonstrar que, apesar da grande validade das teorias e das análises sobre o tema, os processos criativos são múltiplos e dificilmente catalogáveis ou passíveis de serem postos em escalas de certo e errado. Se para muitos casos a possibilidade de afastamento e liberdade dramaturgic e estética foi importante para o desenvolvimento de determinadas adaptações, isso de nenhuma maneira constitui lei a ser seguida, mas algo a se ter em conta em análises *a posteriori* de processos criativos que, por sua própria natureza, são afeitos a romper constantemente regras demasiado deterministas.

A análise do processo de adaptação cinematográfica do romance *Um copo de cólera*, igualmente trabalhado no exercício prático posterior, coloca luz sobre a dificuldade de descolamento de uma necessidade de fidelidade dentro de um processo de transposição intersemiótica. Tal dificuldade encontra ecos em diversos momentos da prática operada neste trabalho, porém, se o filme não problematiza tal

questão, se contentando em surgir como um retrato fiel do que é narrado no livro, a transcrição teatral aqui empreendida faz um esforço para encontrar portas de entrada para a criação e autoria dentro de um processo de adaptação.

4.2 - RELATÓRIO DA PRÁTICA

4.2.1- Considerações acerca do romance

O primeiro passo para cunhar a adaptação em processo que proponho foi uma nova leitura do romance, a fim de buscar portas de entrada que me possibilitassem explorar o material de maneira autoral. Nessa leitura, alguns aspectos da narrativa me chamaram a atenção. Novamente veio o desejo de restringir a abordagem ao casal, excluindo da adaptação os outros três personagens: Dona Mariana, Seu Antônio e o cachorro Bingo.

Saltaram também à vista algumas características das personagens principais. Ele, dono da narrativa de quase todo livro, é autoritário, gosta de jogar com a parceira, mas tem diversas características infantis. Gosta de que ela o banhe, seque e arrume, lembra da mãe e cai no chão chorando após a grande discussão com Ela. E finalmente espera a parceira em posição fetal no momento do reencontro. Seu temperamento é de forte violência, mas seu comportamento, incluindo várias respostas que dá a Ela ao longo da discussão, são os de uma criança mimada.

Ela, por sua vez, é nitidamente mais letrada e consegue ganhar a briga sempre que é exigido seu poder de argumentação. Porém, o fascínio que Ele exerce sobre Ela é tamanho, que lhe dá prazer ser subjugada. Ele ganha quando com sua força leva o diálogo à tensão erótica. Ela gosta de obedecer e servir, como se essa paixão ardente fosse o seu lado negro. Ela aceita os tapas e se excita com eles. Ainda que seja, nas palavras dele, uma “fêmeazinha emancipada” (NASSAR, 2002, p.32), Ela se regozija em seus papéis ora de mãe ora de amante, como pode ser visto em passagens como:

- “Tipos como você babam por uma bota, tipos como você babam por uma pata.” (NASSAR, P.68);
- “Larga logo em cima de mim todos os seus demônios, é só com eles que eu alcanço o gozo.” (NASSAR, 2002, p.73.);

- “Era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo (...) me penteando diante do espelho, passando um pito de cenho fingido e me fazendo pequenas recomendações.” (NASSAR, 2002, p.23).

Outra questão insistentemente presente na discussão de ambos é a do acesso ou não à instrução e a da divisão de classes sociais. Ela é da cidade, Ele da fazenda. Ela é jornalista, ele trabalhador da terra ou coisa que o valha. Ele sempre falando de si, Ela falando do povo. Ela o castra por sua ignorância, como se explicita em passagens como: “Teima em me castrar, me chamando de ‘mestre’ sim, mas me barrando como sempre, por falta de títulos.” (NASSAR, 2002, p.45.). Porém, sua fala é, por Ele, sempre questionada. Primeiramente porque Ele não acredita na filiação a correntes filosóficas, como pode ser visto em:

- “Ver a pilantra, unvida no espírito do tempo, se entregando lascivamente aos mitos do momento.” (NASSAR, 2002, p.45);
- “Ver a pilantra (...) sendo puxada por esse ou aquele dono.” (NASSAR, 2002, p.46);
- “Desesperado mesmo eu lhe dizia que antes daquelas sombras esotéricas eu tinha nas mãos a minha própria existência. (...) mas era sempre uma heresia bulir na tábua de seus ídolos.” (NASSAR, 2002, p.43).

E também porque, a seu ver, é impossível que alguém dotado de tantos privilégios possa legitimamente falar pelo povo, o que é possível aferir através das passagens:

- “Não te passou pela cabeça que tudo o que você diz (...) é tudo coisa que você ouviu de orelhada?” (NASSAR, 2002, p.48);
- “Os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval.” (NASSAR, 2002, p.50);
- “Você chega lá... Montadinha, é claro, numa revolta usurpada, numa revolta de segunda mão.” (NASSAR, 2002, p.61).

Ele diz que a única fala legítima do povo é como a dele, a fala com o corpo:

- (O povo) “fala sim, por ele mesmo, quando fala, como falo, com o corpo.” (NASSAR, 2002, p.60);
- “Meus cascos sabiam inventar a sua lógica.” (NASSAR, 2002, p.42).

Porém Ela contesta dizendo que a desordem também privilegia, já que se torna o reino da força bruta.

Mas, para Ele, a maior diferença entre ambos é sua consciência acerca de seus defeitos:

Confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei, mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou (...) não há nada que esteja mais em moda hoje em dia que ser fascista em nome da razão. (NASSAR, 2002, p.66-67.)

Outra característica forte do personagem masculino, que intensifica sua vontade de controle e dominação, é o fato de, por muitas vezes, deixar a personagem feminina sem resposta, fazendo questão de, como num jogo, parecer indiferente. Tal aspecto pode ser observado nos momentos:

- “Ela me perguntou ‘o que você tem?’, mas eu muito disperso, continuei distante e quieto.” (NASSAR, 2002, p.10);
- “Ela acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu displicente fingisse que não percebia.” (NASSAR, 2002, p.10);
- “Sabendo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu parecesse.” (NASSAR, 2002, p.10).

Outra particularidade percebida na obra foi o fato de que no capítulo *Na Cama* Ele premedita tudo o que fará com Ela antes e durante o ato sexual, porém o capítulo seguinte já é o pós-coito. Assim, o momento real do ato não é narrado. Diferente do restante do livro, em que, apesar da maior parte da narração ser feita a partir do fluxo de pensamentos dele, a narrativa ocorre tratando de ações do presente, nesse capítulo ele antecipa a excitação dela quando maltratada: “Eu fazia aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido, sabendo que ela arrebatada pelo meu avesso, haveria sempre de gritar ‘é esse canalha que eu amo’.”(NASSAR, 2002, p.14).

O principal capítulo da narrativa, *O Esporro*, já começa com um indicativo de que a temperatura está subindo. Isso também ocorre metaforicamente, com a subida de temperatura dos diálogos. Ali começa a cólera, desencadeada pelo rombo na cerca viva da fazenda feito por formigas saúvas. Formigas essas que inclusive se tornam metáforas da agitação interna do personagem;

- “Eu nem via nada, deixei as duas pra trás e desabalei feito louco.” (NASSAR, 2002, p.31);
- ““Malditas saúvas filhas da puta! (...) ‘Filhas da puta! filhas da puta!’” (NASSAR, 2002, p.31);

- “As malditas insetas me tinham entrado por tudo que era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas, pelos buracos das orelhas especialmente! E alguém tinha que pagar. Alguém sempre tem que pagar.” (NASSAR, 2002, p.43)

Finalmente, o último capítulo, *A Chegada*, que retoma o título do primeiro, explicita, não só pela coincidência de títulos mas por seu conteúdo, o quanto a relação dos dois personagens centrais é cíclica. Ela chega a verbalizar que aquela é a sua cela (NASSAR, 2002, p.84) e termina confessando a vontade que sente em recolocar aquele grande menino de volta em seu ventre.

4.2.2 – Reuniões que antecederam os ensaios

Após uma leitura solitária, fui dividir meus apontamentos com o diretor convidado para o meu processo, Grassi Santana. Em nossa primeira reunião tratamos do quanto era difícil nossa missão de adaptar para o teatro um livro tão bem escrito e de vocabulário tão rico. Se, por um lado, precisávamos encontrar equivalentes cênicos para as passagens narradas, por outro, era impossível não se deixar contaminar pelo fluxo de palavras tão bem colocadas quanto complexas, que de alguma maneira traziam a sensação de que nossa tarefa dentro deste processo trazia grandes responsabilidades.

Levantamos também a questão do machismo, que está bastante presente na obra, e o quanto ela reverbera hoje. A partir disso, pensamos que poderia ser interessante trazer outros autores, materiais e mesmo experiências pessoais para a cena, a fim de criar um diálogo entre elas e a obra de Raduan Nassar. Pontuei, porém, que meu medo em relação a isso era o de fazer um espetáculo *panfletário*, que pudesse acabar reduzindo a obra. Era preciso encontrar as fricções, contradições e camadas presentes no texto que pudessem alimentar as discussões propostas de maneira mais profunda.

Finalmente, disse a Santana que gostaria de fugir de certo entendimento acerca do teatro contemporâneo presente em muitas encenações. Nesse momento ainda não era capaz de verbalizar ou quiçá entender perfeitamente o meu desejo, porém, a partir da leitura de Quilici, parte dessa questão me foi elucidada. O que tencionava escapar era de uma “compreensão superficial do contemporâneo,

presente em algumas práticas e discursos sobre a produção e o consumo das artes, inclusive do teatro e da performance.” (QUILICI, 2015, p.31).

Nesse sentido, nossa busca era por um teatro que “guarda algo de extemporâneo à atualidade” (QUILICI, 2015, p.136). Mais que romper estruturas, desejávamos travar contato com o material a ser adaptado, encontrando as imagens que ele evoca, suas frestas e necessidades na passagem do texto para a ação, buscando a medida para que o quadro estabelecido na relação entre os dois personagens principais possa se reconfigurar em cena. Compreensão essa que extrapola até mesmo o tema do machismo. A relação é o fulcro do romance em questão. Dois personagens atados e escravizados aos seus desejos e à necessidade de realizá-los um com o outro, ainda que tragam à tona a tradição patriarcal que está por detrás dos dois, escondida por detrás das camadas de atualidade, modernidade, profissão, classe e cotidiano.

E é exatamente por isso que o romance é potente ainda hoje, por tratar de temas comuns a todos, fazendo com que o leitor reconheça que a história que está sendo contada poderia igualmente acontecer em seu próprio contexto. Como afirma Peter Brook, a partir de tal característica “nós dizemos, ‘contaremos uma história sobre a África’, e, ao mesmo tempo, estamos de fato contando uma história sobre Nova York, ou se estamos nos apresentando em Paris, sobre Paris”. (BROOK, 2011, p.177).

Seguindo o encontro com Grassi, me reuni com meu orientador André Gardel, último passo que antecedeu o início da experiência em sala de ensaio. Ali expus uma série de questionamentos que me afligiam. De certa forma me sentia perdida quanto aos rumos do trabalho, tanto prático quanto em relação ao referencial teórico a ser utilizado, já que tanta coisa havia sido modificada após a qualificação. Levei todos os apontamentos feitos por mim e Santana em nossa reunião anterior e juntos chegamos a algumas conclusões.

Inicialmente Gardel apontou que uma escolha deveria ser feita. A de se debruçar de fato sobre o livro e se concentrar em sua materialização cênica, deixando de lado a ideia de trazer outros materiais para diálogo, ou fazer outra coisa, utilizando o livro apenas como ponto de partida de discussões acerca dos temas ali abordados. Discutimos que convocar outros materiais poderia fugir do cerne da proposta. Talvez minha opção inicial em trazer outras vozes para diálogo

tivesse vindo de um medo de não corresponder à responsabilidade que me empunha por lidar com uma obra tão aclamada. Ou ainda por um receio de ser mal compreendida, já que o livro trata de temas importantes de maneira um tanto polêmica.

Porém, Gardel tranquilizou-me lembrando que esse também é o papel da arte. Questionar, criar rupturas e provocar. Em minhas leituras realizadas durante o processo de ensaios e adaptação me deparei com uma passagem de Rubens Rewald (2005) que igualmente ilustrava minhas sensações. Se, por um lado, o não saber gerava ansiedade, por outro, “se não há indeterminação, tudo é compreendido, e não há possibilidades de novas informações, novas descobertas, gerando, portanto, estagnação.”. (REWALD, 2005, p.30).

Para Gardel, trazer à cena um discurso escrito há tantos anos, mas ainda hoje muito potente e mobilizador poderia ser mais interessante do que a tentativa de unir outros materiais externos à narrativa. Como a grande força da obra está nas palavras e na precisa escolha vocabular feita por Nassar, concluímos também que deveríamos nos concentrar na palavra, deixando que a sua força ditasse os rumos da encenação. Nosso desafio seria então encontrar equivalentes teatrais para a potência literária do texto.

Lembrei-me de que Rosyane Trotta havia indicado na ocasião do exame de qualificação um texto sobre o ator-rapsodo (TROTТА, 2015), e disse a Gardel que imaginava algo próximo a essa estrutura em cena, caso de fato não contasse com uma presença masculina no palco. Ele disse que, a princípio, não deveria me preocupar com isso. Que talvez o mais simples pudesse ser o mais interessante. Como na própria estrutura do livro o personagem principal estabelece monólogos através de fluxos de pensamento, talvez pudesse fazer dele um narrador em diálogo com a plateia, e ao fim do livro, quando Ela assume as vezes de dona da narrativa, migrar para o seu ponto de vista.

Comentei ainda que uma preocupação que tive com Grassi era a de não reduzir a obra, taxando-a como machista. Gardel lembrou, então, que Nassar realiza uma hipertrofia pelo excesso para fazer também uma crítica. O comportamento tão bizarro do personagem principal chega a um nível que se torna infantil e frágil. O macho é violento e intratável na mesma medida em que é dependente e escravo do amor da mulher-mãe, não abdicando da relação e deixando claro que precisa dela.

Ainda na reunião, lembrei que Paulo Merísio, também durante a banca de qualificação, sugeriu o uso de apenas uma parte da obra, talvez um capítulo ou alguns fragmentos. Não optamos, porém, por essa configuração, já que a obra é curta e tem um arco bastante forte e definido. Assim, decidimos trabalhar com o texto integral, afim de entender durante o processo os tipos de edição e reconfiguração que poderíamos realizar. Finalmente resolvemos então que os ensaios começariam com a tentativa de estabelecer um roteiro de leitura da obra, escolhendo as partes mais potentes e realizando recortes, com o intuito de selecionar os momentos que iriam para a cena.

4.2.3- A adaptação na prática

Por conta do curto tempo de investigação possibilitado pela agenda de entregas de uma dissertação de mestrado, conseguimos dispor de três meses de trabalho prático, com periodicidade de encontros de cerca de três vezes a cada semana, além dos trabalhos de construção dramatúrgica que desempenhei individualmente. Já no primeiro ensaio começamos a estabelecer a dinâmica que aplicaríamos em nosso estudo cênico. Analisando a obra optamos inicialmente por dividir o trabalho em três momentos. O primeiro abarcaria os cinco capítulos iniciais (*A Chegada, A Cama, O Levantar, O Banho e O Café da Manhã*), o segundo momento seria dedicado ao maior capítulo do livro, *O Esporro*, no qual ocorre o grande embate entre as personagens e o terceiro envolveria o último capítulo, *A Chegada*, que, apesar de muito pequeno, traz o desafio da mudança da voz narrativa, que passa de Ele para Ela.

Inicialmente Santana propôs que pensássemos o espaço de cada ação, e fizéssemos exercícios recriando tais espaços, realizando uma passagem entre eles. Seguimos a análise da obra e consideramos que também poderia ser interessante encontrar momentos em que a fala dele fosse mantida, mas o corpo em cena estivesse realizando as ações pertencentes a Ela. Tantas foram as imagens surgidas que partilhamos da sensação de que não deveria haver quase nada em cena, mas um trabalho a partir das imagens geradas pelas palavras com as quais nos deparávamos.

Ao contar sobre minha reunião com meu orientador, alertei sobre nossa escolha inicial de tentar manter apenas a obra em cena, sem convocar novos

materiais para a criação de diálogos. Porém, tínhamos como desafio o fato de que, ainda que houvesse o desejo de respeitar as palavras do texto, não podíamos sacralizá-lo, ignorando assim todas as teorias sobre adaptação que norteiam esse estudo. Começava a perceber que durante a prática era bastante difícil me desprender de uma noção de fidelidade para com a obra a ser adaptada. Ainda que, apenas o fato de mudá-la de contexto e linguagem, da literatura ao teatro, já obrigasse em si a uma reconfiguração, seria preciso exercer uma liberdade em relação a recortes textuais e realocações com o objetivo de criar um novo texto que remetesse à obra literária, mas tivesse possibilidade própria de existência e compreensão.

Outro desejo, a princípio, era o de tirar os demais personagens e manter apenas Ele e Ela na dramaturgia. Reiterei tal vontade durante nosso encontro e Grassi disse que antes de estabelecermos isso a priori era preciso experimentar algumas possibilidades cênicas, inclusive reforçando que tais personagens poderiam aparecer como rastros na encenação, e não necessariamente como voz. Para o primeiro exercício prático pediu que eu escolhesse um pequeno fragmento do primeiro capítulo. Escolhi então; “Quando cheguei à tarde na minha casa (...) ela já me aguardava andando no gramado; veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro” (NASSAR, 2002, p.9). Já nessa primeira escolha percebi que algumas informações eram demasiado literárias, e que poderia operar pequenos cortes que deixassem o fragmento um pouco mais direto.

Tendo decorado a passagem, Santana solicitou que eu encontrasse em qualquer ponto da universidade algum local que me trouxesse a atmosfera daquelas imagens. Cheguei a um gramado que formava um pequeno corredor e, pés descalços, busquei a sensação da espera no ambiente descrito. Tal sensação, mais que baseada na imitação de ações possíveis para tal momento, buscava “materializar e captar aspectos sensíveis, muitas vezes não visíveis, dos materiais trabalhados”, na tentativa de “desconstruir e ampliar padrões perceptivos”. (BONFITTO, 2013, p.103). Assim, realizei uma partitura que misturava a narração de parte do texto com o movimento de andar e observar o gramado.

Repetimos algumas vezes tal partitura, com pequenas mudanças e diferentes dinâmicas, e então voltamos à sala de ensaio. Ali me foi pedido que tentasse repetir o que havia feito, mantendo as sensações despertadas no outro ambiente.

Posteriormente mudei ligeiramente a partitura, começando o andar desde o começo da fala, parando apenas quando do momento da abertura do portão. Depois desse exercício combinamos que eu faria em casa uma possibilidade de recorte e encenação do restante do capítulo e levaria em nosso próximo ensaio.

Para tal, reli-o sozinha diversas vezes a fim de encontrar o que me gerava mais imagens dentro de tudo o que era dito e quais as informações ali fornecidas que gostaria de manter. Porém, tão potente era a linguagem do livro que nada parecia estar presente ao acaso, o que dificultou bastante o recorte. Mais uma vez percebia uma tendência a sucumbir a uma necessidade de fidelidade com a obra que impedia o exercício de autonomia na lida com o material textual. Esse era o primeiro momento em que, sozinha, precisava determinar os pressupostos de meu trabalho, percebendo “em que medida o ponto de onde parto como artista, aquilo que funciona como gatilho ou ignição de meu processo criativo, determina os modos de confecção e expressão de tal processo”. (BONFITTO, 2013, p.81).

Em certo momento, porém, quando Ele começa a contar as reações dela às suas ações e, inclusive, coisas que Ela disse ou provavelmente pensou dizer em determinados momentos, percebi que poderia dar voz a essa mulher, que não mais precisaria aparecer apenas pelo filtro do olhar dele. Esse primeiro movimento de liberdade para com o texto de Raduan foi uma grande porta de entrada para o trabalho com a obra durante todo o restante do processo. Apesar do romance ser composto de apenas um período por capítulo. Em meus ensaios também senti a necessidade de concluir ideias com a colocação de nova pontuação em meu texto de trabalho. Essa também se tornou uma importante forma de estabelecer recortes e reordenamentos narrativos para a criação de minha dramaturgia.

Na tentativa de não ilustrar as ações descritas no texto, busquei equivalentes que pudessem ampliar sua capacidade de significação. Para a aparição do título do capítulo, lembrei-me de que na sala de ensaio havia uma parede em que era permitido escrever em giz. Assim levei um giz para escrever *A Chegada* no início da cena. Tal início também foi pensado e ensaiado por mim como uma preparação para o porvir, ajeitando uma cadeira e os objetos de cena em uma mesa. Para o momento do tomate, selecionei uma ação com um cigarro, que também tinha como foco a boca. Em minha partitura escolhi ainda contradizer fala e ação, sentando em momento em que ele diz que se levanta e vice-versa.

No início do ensaio seguinte, Grassi pontuou que acreditava ser imprescindível um contato e aproximação constante com o livro, no intuito de colher potências para a cena. Solicitou então, como exercício, que eu grifasse todas as ocorrências no capítulo que remetessem a tempo e a espaço, para que pudéssemos criar espacialidades através delas, caso fosse nosso interesse futuro. Além disso, chegou com a proposta de criarmos um caderno de imagens, para materializarmos visualmente o que estávamos lendo e desenvolvendo.

Para esse ensaio levei uma questão que me pareceu muito pungente em minhas experiências individuais. Como o texto era bastante difícil, me vi por diversas vezes tentando fazer um belo trabalho como atriz e deixando de lado o cerne de minha questão, a construção dramática. Imediatamente recordei uma fala de Paulo Merisio, que atentava para o fato de que era preciso ter muita consciência do foco do trabalho para não se perder nas tentações dos caminhos artísticos que começam a se abrir em uma investigação dessa natureza.

Percebi que estava lidando com aquele material me cobrando a apresentação de um resultado cênico final. Era difícil lidar com o fato de que eu apenas entregaria uma dramaturgia, e não um espetáculo pronto. Parecia-me um trabalho menor, inacabado. Foi com a leitura de Rewald (2005) que comecei a entender a validade artística e de investigação de minha proposta. Em seu relato, o autor discorre que, para sua dissertação de mestrado, realizou um processo de experimentação dramática no qual:

A natureza desse processo seria a produção sistemática de roteiros, sem a necessidade de finalizá-los. O que realmente interessaria era o processo de escrita e experimentação em termos de criação de personagens, situações dramáticas, espaços e termos narrativos. (REWALD, 2005, p. XIII).

Da mesma maneira, entendi que esse também era o cerne de minha investigação. Interessava-me mais o processo de escrita, experimentação e reescrita do que o levantamento de uma cena acabada em si. Mais que uma obra fechada, buscava a criação de dispositivos para o estabelecimento de uma relação com o material tratado. A posterior formalização dramática deveria surgir a partir de sensações, atribuições de sentido, sentimentos e corporeidades, mantendo-se porosa, aberta e com certo grau de indeterminação. Conforme Quilici aponta como traço característico do teatro a partir do final do século XIX, uma dramaturgia “fragmentária, permeada de buracos, silêncios e hesitações.” (QUILICI, 2015, p.52).

Santana reiterou ainda que precisávamos levantar materiais que dissessem respeito à linguagem cênica, como sons, objetos, ritmos e cores, e que era exatamente essa materialidade visual que poderia fazer nascer uma dramaturgia com vida própria, além da obra literária que lhe deu origem. Corroborando com um entendimento da arte como “evento em que se desencadeiam e se exercitam modos mais sutis de percepção e de comunicação” (QUILICI, 2015, p.48), deveríamos assim criar os procedimentos necessários, através da exploração não apenas do material textual mas das ações cênicas e demais elementos que ele convoca, para dar cabo de nosso processo criativo.

Grassi disse ainda que, relendo o livro, o que mais lhe interessou novamente foi o universo simbólico que permeia a figura do masculino e do feminino durante a obra. Quando comecei a relacionar os cortes que havia feito no capítulo para minha apresentação, ele lembrou que de fato eu não poderia recriar realizá-los, já que uma adaptação sempre tem a ver com seleção, com o que queremos levar para a cena. A maneira de entrada em um texto passa sempre por escolhas, e, desta forma, o dramaturgo adaptador ou o encenador também atuam como editores.

Dentro das analogias do texto com os dias atuais, o diretor comentou que a personagem feminina lembrava-lhe uma *revolucionária de redes sociais*. Engajada na palavra, mas reprodutora muitas vezes do *status quo* (na relação com empregados, no apreço pela submissão no sexo e etc.). No entanto, talvez mais do que tal hipocrisia, levantei que Ela parecia estar presa a esses papéis. Por mais que tentasse em seu discurso colocar-se como dona de si, sempre acabava sucumbindo. Conforme comecei a apresentar minha proposta de corte e encenação comentei com o diretor minha vontade de pensarmos modos de inserção dos títulos de capítulos ao longo da apresentação. A manutenção de tais títulos me parecia um interessante guia para o desenvolvimento dramático, já que eles localizariam o público no tempo ou espaço em que se passa cada momento da encenação. Ambos também já começávamos a prever que o palco deveria apresentar poucos elementos em cena. Se em minha proposta inicial eu escrevia *A Chegada* em uma parede no fundo do palco, Grassi pontuou ainda que talvez fosse interessante que isso já estivesse escrito, numa dupla significação. Uma chegada que é a de um dos personagens e também a do público.

Durante minha apresentação Santana disse que após a fala “os dois em silêncio” seria interessante uma pausa um pouco mais longa, para a instauração deste silêncio. Pontuou ainda que os momentos em que eu assumia o lugar dos personagens declaradamente poderiam ser interessante, porém, a referência que eu fazia com a cabeça, pontuando cada lado como se fosse o de um personagem, acabava se tornando demasiado explicativa. O diretor chegou a propor que eu abandonasse os momentos em que Ela ganhava voz, e mantivesse a estrutura presente no livro, na qual Ela apenas é vista sob o olhar dele.

Tal operação, porém, me parecia uma grande perda. A descoberta de que Ela poderia atuar como um personagem vivo em cena era muito mais potente do que um monólogo dele contando o que a personagem feminina fazia ou falava. E nesse sentido, conforme reitera Rewald, é responsabilidade do dramaturgo tomar decisões acerca de modificações dentro da estrutura narrativa, pois:

Cabe ao dramaturgo pesar a validade ou não da mudança e seu impacto dentro da obra como um todo. Pois uma pequena mudança numa cena ressoa por toda a peça, e essa ressonância tem que ser bem avaliada para decidir se a mudança é cabível ou não. (REWALD, 2005, p.65).

Mais que voltar a uma forma já sugerida pelo livro, o desafio era, sem subestimar a inteligência e capacidade de compreensão da plateia, encontrar os elementos que pudessem auxiliar o público a embarcar na história.

Minha sensação durante essa primeira apresentação foi a de que mentalmente eu havia escolhido as ações que acompanhariam o recorte do texto, porém, pela falta de experimentação, muitas vezes elas me pareciam deslocadas e até desnecessárias. Era como se fossem boas ideias, mas que na prática não alcançavam o efeito desejado.

Percebi que novamente acabava por me ocupar mais de meu trabalho como atriz do que da construção dramaturgica para o capítulo. Mais que isso, estava buscando um tipo trabalho como atriz que tentava construir uma identificação e autotransformação num habitat de uma, ou mais de uma personagem. Como se fosse possível representar tais personagens e mergulhar em suas personalidades em tão curto espaço de tempo e preparação. Era preciso colocar em cheque a “atitude voluntariosa e controladora do ‘ego’, também presente na criação artística.” E mais, abster-me “da imposição dos (meus) próprios desejos ao mundo, ouvindo o movimento inerente às coisas.” (QUILICI, 2015, p.150.). Ou, neste caso, as demandas solicitadas pela proposta de trabalho em questão.

Após minha apresentação, porém, Santana afirmou que os cortes e rearranjos feitos no texto lhe pareciam muito pertinentes, a despeito de minhas críticas pessoais ao que fora apresentado. Salientou que a seleção realmente trazia o que ele acreditava ser o mais importante para o capítulo e lembrou que, como meu objetivo principal era desenvolver uma dramaturgia, eu deveria seguir como principal responsável pela seleção e construção textual.

Posteriormente propôs um exercício a partir das imagens surgidas através de determinadas palavras. Tendo em mãos a seleção de vocábulos que evocavam tempo e espaço durante o texto do primeiro capítulo, pediu que eu inicialmente fizesse uma imagem mental do que seria a cena e repetisse cada palavra. Em seguida determinou que as sensações despertadas pelas imagens fossem trazidas para a fala. Repetimos cerca de três vezes o exercício e combinamos que cada um faria uma folha de referências com as imagens espaciais que remetiam aos lugares mencionados pela obra (portão, gramado, cadeiras de vime e etc.).

Após o exercício com sensações e imagens geradas pelas palavras, repeti a cena que apresentara no início do encontro. Em dado momento, Santana propôs que eu fizesse a voz dela, mas mantivesse o corpo dele. Questionei dizendo que gostava do fato dela ganhar pontualmente corpo em cena, já que em basicamente toda obra ela só era vista a partir do ponto de vista dele. Chegamos a uma partitura em que meu corpo realizava um movimento próximo ao sentar, no momento em que o texto remetia à cadeira de vime, e, num plano médio, transitava entre os dois personagens, como se ambos estivessem sentados.

Grassi propôs ainda alguns exercícios vocais, e decidimos criar uma rotina de aquecimento. A princípio foram dois exercícios, um de aquecimento vocal e outro de projeção da voz no espaço, que nos acompanharam por grande parte dessa trajetória. Mais que a aquisição de técnicas ou habilidades específicas, tais exercícios buscavam a produção de um *estado criativo*, numa estratégia pedagógica que investia no aprofundamento do artesanato teatral afim de “desabrochar possibilidades humanas atrofiadas pelo ambiente social.” (QUILICI, 2015, p.75.).

Finalmente fizemos um exercício de exploração da sonoridade das palavras, a partir da seleção daquelas que remetiam a tempo e espaço. Por fim, repeti a sequência de ações e texto que havia proposto, me concentrando em não perder de vista o som das palavras abordadas e prometi levar no próximo encontro uma

proposta de corte dramaturgico para o capítulo seguinte. Este acabou se configurando como um método dentro de nosso processo. Eu lia insistentemente um capítulo, estabelecia cortes e rearranjos e na sala de ensaio, com a companhia de Santana, testávamos possibilidades para esse novo texto, considerando também qualquer mudança ou contribuição que surgisse e modificasse o material textual levado.

Pela dificuldade em conseguir um local para ensaio, realizamos o encontro subsequente na casa de Grassi, onde juntos tentamos determinar o roteiro de ações presentes no primeiro capítulo e cruzamos as referências visuais elencadas de acordo com os elementos e ambientes mencionados no romance até então. Lemos em voz alta o levantamento de ações realizado por cada um individualmente, e tão interessante foi tal exercício que consideramos inclusive colocar em determinado momento em cena essa narrativa seca, criando uma nova figura de narração que não Ele em seu fluxo de consciência. Um narrador que não fosse personagem.

Discutimos ainda sobre a dinâmica que estávamos imprimindo em nosso trabalho, comigo levando recortes textuais para nossos encontros em dupla. Fiquei receosa de tal prática estar indo de encontro ao que me propunha na investigação, que era realizar uma adaptação em processo. Porém, juntos entendemos que tais recortes eram apenas primeiras ideias. Funcionavam como pontos de partida, gatilhos que auxiliavam no contato com o material dramaturgico, mas seguiam deixando margens para que descobertas pudessem irromper durante a prática. Assim como Rewald reflete sobre os objetivos de seu trabalho, igualmente aqui, “não é, portanto, o objetivo (...) descobrir um novo meio de se fazer teatro, e sim refletir sobre o potencial criativo inserido no trabalho do dramaturgo dentro desse tipo de processo.” (REWALD, 2005, p.XVI).

Desta forma, o material textual que levava aos ensaios nunca era estanque. Estava sempre aberto para a entrada e saída de trechos e para inserção de novas ações, num processo teatral que “permite que o dramaturgo veja cenicamente o resultado de sua escrita, e que, a partir daí, possa retrabalhar o texto.” (REWALD, 2005, p. XIV). Porém, além das possibilidades de mudança dentro de um caminhar adiante, sempre era possível o retorno de elementos ou passagens que por qualquer razão houvessem sido retiradas de alguma versão do texto, já que:

Aparentemente, poderia se pensar que o processo é irreversível, isso é, as transformações sofridas pelo texto são no sentido de uma

evolução, o que não permitiria um retrocesso a algum elemento de versões anteriores descartado. No entanto, a história do processo é mais forte que seu estágio atual, e qualquer elemento que já esteve presente, mesmo que eliminado posteriormente, pertence à sua memória, sendo passível, portanto, de ser reaproveitado, tanto pelo dramaturgo, quanto pelos atores ou diretor. (REWALD, 2005, p.31-32).

Em suma, a memória do processo resultava que todas as versões do texto se mantivessem vivas, sem que fossem simplesmente esquecidas ou substituídas. Ainda que a dramaturgia passasse constantemente por diversas versões, uma nunca eliminava a outra.

Ao fim do primeiro capítulo, Nassar cita que o quarto estava na penumbra. Tal imagem trouxe a Santana a necessidade de pensarmos também em um jogo de luz para a cena. Analisamos as colagens de imagens feitas por cada um e posteriormente fizemos uma da montagem única. Vimos a partir disso que o levantamento imagético poderia ajudar inclusive na escolha dos objetos a serem dispostos na cena. Encontrávamos assim um aspecto de criação que não se vinculava apenas à palavra, ao texto-fonte que pretendíamos adaptar, mas que envolvia “processos não racionais, que destroem os clichês” e permitem “perceber o ponto de contato entre sensação e sentido” (BONFITTO, 2013, p.116).

No encontro seguinte, começamos os trabalhos com a leitura das ações do capítulo *Na Cama*, enumeradas por cada um de nós. Grassi sugeriu que deveríamos ter em mente “o que a sociedade espera da figura masculina e da figura feminina”, buscando nos capítulos o que de tal feminino ou masculino esperado aparecia. Questionei perguntando quem era esse sujeito *sociedade* que espera. Me pareceu uma generalização perigosa. Nos coletivos feministas o que se espera da postura da mulher em relação ao homem é, por exemplo, outra coisa. Reiterei que o que mais me chamava atenção, inclusive, eram as contradições presentes no livro, que enriquecem a obra. Uma jornalista articulada, chamada inclusive de “fêmeazinha livre” (NASSAR, 2002, p.42), se excita com a submissão. Um homem viril e forte, ao passar por uma crise, chora e se lembra da mãe.

Um amigo de Santana nos mostrou uma experiência com gravação de áudio e pensamos que talvez fosse interessante ter isso em mente para determinados momentos da encenação. Comentei que me parecia importante diversificarmos as maneiras de entrada do texto, pois como é bastante denso e longo, corríamos o risco de que se tornasse enfadonho. Tais recursos poderiam ajudar a conferir maior

dinâmica na cena, além de serem úteis para pontuara entrada dos outros três personagens: Mariana, Seu Antônio e Bingo. Nesse momento eu começava a perceber que a ideia de suprimi-los talvez de fato não fosse a melhor, já que os três, especialmente Dona Mariana, funcionam como contraponto e mesmo como um respiro dentro da relação frenética do casal.

Percebemos em nossa análise que os dois capítulos que tratávamos, *Na cama* e *O Levantar*, se passavam no mesmo lugar, o quarto, havendo apenas um salto temporal entre eles. Para Santana isso fazia com que ele não visse a necessidade de anunciar os títulos dos capítulos, recurso que ainda me parecia importante por se configurar como um guia, um sumário, para o espectador. Minha sensação era a de que, com a manutenção dos títulos, o público teria um fio condutor no qual se segurar para acompanhar toda a narrativa.

Grassi disse que gostaria de pensar uma identidade estética para cada capítulo. Avançando até *O Café da Manhã* sugeriu inclusive que poderia ser interessante a utilização de uma mesa de café posta. Para o momento do sexo, presente no capítulo *Na Cama*, comentei que meu trabalho com o texto previa uma mistura de narração e partitura corporal. O diretor ressaltou que deveríamos pensar também em estímulos sonoros.

Ao ler meus cortes e arranjos dramaturgicos para o segundo capítulo, Santana disse que pensava em uma mudança de luz que marcasse seu início. Completou afirmando que sentia falta do momento em que ele fala dos próprios pés, e pediu que eu reincorporasse a passagem ao texto para testarmos. Comentei meu incômodo anterior com a ação do cigarro, em substituição da ação de comer um tomate, sugerida no texto, que me parecia extremamente falsa em cena. Ele concordou que ela deveria ser repensada e, então, lembrei-me de uma imagem trazida por meu orientador, André Gardel, logo no início do processo. Nela, ele dizia que via o início da encenação comigo já em cena fumando um cigarro em um palco com o mínimo de elementos. Grassi gostou da sugestão e decidimos incorporá-la no ensaio seguinte. O cigarro ficaria aceso em um cinzeiro por todo o primeiro capítulo e seria apagado no segundo, quando Ele menciona que acende um cigarro.

Lemos meus cortes para o pequeno capítulo *O Levantar* e Santana disse que lhe parecia uma boa construção. Só questionou se não seria bom voltar com a menção à hora exata em que Ele se levanta, 5h30min, pois isso daria a dimensão de

estar em uma fazenda. Disse que não achava interessante, pois na construção sugerida pelo diretor aparecia um narrador em terceira pessoa, recurso que ainda não havíamos usado e que me parecia configurar uma mudança demasiado brusca na linguagem que explorávamos até então para ser aplicada de maneira tão pontual.

Ficamos de fazer em casa o levantamento de músicas e sons para a cena do sexo, a escolha das imagens trazidas pelo segundo e terceiro capítulos e me propus a construir a partitura física a ser trabalhada junto com o texto durante o relato do sexo para testarmos no ensaio seguinte. Assim, nossa semana se dividiria entre: ensaio do segundo capítulo, incluindo as partituras corporais e sugestões de trilha, ensaio do terceiro capítulo e passagem dos três capítulos iniciais juntos. Além da análise dos capítulos cinco e seis com suas respectivas propostas de corte e dramaturgia.

Grassi comentou no início do ensaio seguinte que, a partir de sua releitura do capítulo *Na Cama*, teve a ideia de escolher objetos que pudessem representar Ele e Ela. Pensou inicialmente em um sapato e um vestido, já que durante o capítulo fala-se de ambas as peças. Porém, levantamos a questão de que ter o objeto em cena sem utilizá-lo poderia contribuir para uma ideia de ilustração dos personagens. Assim concordamos que, caso desejassemos de fato a presença de tais peças, teríamos que propor ações com elas.

Comecei a dissertar sobre o que havia pensado para o capítulo em questão. Para o início, que ocorre na penumbra do quarto, sugeri uma luz muito baixa, a ponto de a plateia ver apenas vultos. Tal luz seria usada até o momento em que ele fecha os olhos. A partir daí entraria uma nova luz marcando a esfera da imaginação. Como o texto cita uma persiana no quarto, Santana sugeriu que essa luz baixa poderia estar entrecortada, como se fosse a sombra feita por tal persiana.

Fizemos nossa rotina de aquecimento, vocal e corporal e apresentei a partitura que havia desenvolvido sozinha. Ela consistia em um caminhar lento no escuro. Quando a luz se acendia para marcar a esfera da imaginação, eu passava a mão pelo meu corpo de maneira firme, minha mão começava a tentar me estrangular e me jogava no chão. Nesse momento personificava o personagem Ela e dizia “É esse o canalha que eu amo.” Em seguida, me sentava continuando a narração, em que assumia o personagem Ele, e, de um súbito, me posicionava atrás de uma cadeira, fazendo movimentos e barulhos enquanto narrava a cena de sexo.

Durante a execução do que havia proposto tive problemas por não haver memorizado bem o texto que deveria acompanhar a passagem. Percebi o quanto seria preciso trabalhar nisso para seguir com os exercícios práticos e a dificuldade que transpor a linguagem rebuscada de Nassar para a cena acarretava.

Grassi propôs repetirmos o exercício que já havíamos feito com a imagem das palavras, considerando agora também as selecionadas para os capítulos dois e três. Primeiramente, li todas as palavras tentando manter na mente suas imagens e posteriormente reli tentando colocar tais imagens no corpo. Ele comentou que o intuito de tal exercício era encontrar sonoridades e maneiras menos realistas de falar e mesmo de colocar no espaço tais palavras ou situações. Pedi que eu fosse memorizando cada uma delas para criarmos um repertório a ser utilizado quando julgássemos necessário.

Uma das expressões do exercício era “Café da térmica” (NASSAR, 2002, p. 16). A partir disso o diretor sugeriu que poderíamos, especialmente durante o capítulo *O Café da Manhã*, servir café à plateia. Disse-lhe que não gostava da ideia de interromper a ação para criar um *momento café*, e ele comentou que o que mais gostava na proposta era o cheiro que isso deixaria no ambiente, como uma maneira de envolver mais sentidos do espectador na encenação. Pontuei imediatamente que, de alguma maneira, minha ideia em manter a cena de *Na Cama* escura também passava por isso. Como a visão é o sentido privilegiado quando se trata de teatro, privar o espectador dela seria também atribuir uma nova possibilidade sensorial.

Conforme atesta Bonfitto, ao dissertar sobre uma performance de Marina Abramovic, “A visão, sentido mais cultivado e privilegiado nos dias de hoje, no caso das artes performativas, não necessariamente funciona como veículo de experiências, não garante a vivência de experiências, não necessariamente as captura.” (BONFITTO, 2013, p.92). Assim, ao deslocar o espectador de sua condição habitual, colocando-o diante de manifestações que lhe exigem o uso de outras faculdades perceptivas, torna-se possível a insurgência, para além de uma postura decifradora de signos, de novas possibilidades de interação.

Voltamos a exercitar a passagem que eu havia proposto, testando um jogo de luz. No instante da luz muito baixa descobri momentos em que poderia inserir gemidos dela, aos quais Ele se refere posteriormente. Encontrei partes em que poderia também dar diferentes ritmos à fala e testamos usos da cadeira dentro da

partitura corporal que havia proposto. Começávamos a perceber com mais clareza nosso desafio de descobrir teatro em uma matéria que a princípio não é teatral. Mais do que somente um processo de ressignificação ou tradução, estávamos lidando com a busca de materialização de qualidades expressivas que ultrapassavam a mera reprodução das informações contidas no texto. Buscávamos alargar nossa percepção para entrar em contato com os elementos que poderiam contribuir para o horizonte perceptivo do processo, onde o texto-fonte deveria entrar “não como matriz privilegiada, mas sim como uma das matrizes geradoras de materiais expressivos.”(BONFITTO, 2013, p.79).

Ainda que não tivesse tido acesso aos escritos de Bonfitto nesse momento do processo, igualmente procurávamos materiais que funcionassem como potenciais “ignições psicofísicas” (BONFITTO, 2013, p.199) dentro do processo. Eram eles:

Textos, ideias e conceitos; músicas e estímulos sonoros, inclusive a palavra; desenhos, figuras e estímulos visuais; objetos, figurinos e adereços; iluminação; experiências pessoais; memórias pessoais ou inventadas; atmosferas; o corpo em sua materialidade dinâmica; variações rítmicas, impulsos, contraimpulsos, respirações, tensões e repetições; movimentos e gestos que podem envolver formas e desenhos de movimentos no espaço; princípios e práticas elaborados por técnicas e linguagens de atuação; códigos comportamentais cotidianos; e perguntas (BONFITTO, 2013, p.198).

Comecei o ensaio posterior sozinha, repassando a trajetória de ações que havíamos construído até então. Com maior noção do texto foi muito mais fácil perceber quais me pareciam potentes e aquelas que não produziam o mesmo efeito. Ainda sozinha, criei uma partitura corporal para o capítulo *O Levantar*. Nela, a cada momento em que o texto dizia que Ela se enroscava no corpo dele, minhas mãos começavam a segurar diversas partes do meu corpo, como se tivessem vida própria e tentassem impedir meu andar.

Grassi chegou e mostrou-me as rubricas que havia escrito de acordo com nossos ensaios anteriores, colocando no texto nossos achados do processo de criação da cena. Fizemos uma leitura juntos e reescrevemos algumas partes para chegarmos a um consenso sobre como colocar no papel imagens, sons, ritmos e etc., que são acontecimentos vinculados eminentemente ao momento da cena. Tal procedimento encontrou, inclusive, eco em colocações lidas posteriormente em Rewald. Assim como em nosso processo, o autor aponta que em seu trabalho as descobertas dos atores em cena, e suas ações e relações são incorporadas ao

material textual. Conforme relata em determinado momento de um de seus processos de montagem, “as relações entre as duas personagens sugeriram durante os ensaios, foram encenadas na temporada e agora são assimiladas pelo texto.” (REWALD, 2005, p.81).

Na rubrica inicial, Santana colocara a presença do par de sapatos masculinos e do vestido feminino. Porém, como ainda não havíamos encontrado nenhum uso para ambos, achei por bem tirar. Dentro da escrita processual a que estávamos nos propondo, era constantemente necessário que eu encontrasse um equilíbrio entre a criação de novos componentes dramáticos e a manutenção de uma coesão dentro dos elementos da narrativa. Assim, meu trabalho com a dramaturgia precisava transitar entre a “flexibilidade às mudanças promovidas pelos envolvidos no processo e a coerência a uma diretriz dramática inicial que a todo momento corre o risco de se diluir pelas próprias andanças e desandanças do processo.” (REWALD, 2005, p.35).

Chegamos à conclusão que tanto as rubricas quanto, inclusive, o próprio texto seguiriam passíveis de mudanças. Apenas ao fim do processo tínhamos um material provisoriamente acabado. Acabamento esse que mais teria a ver com a pausa na investigação do que com uma crença em que a dramaturgia estaria pronta. A essa altura já sabíamos que quanto fosse o tempo que trabalhássemos nesse texto, quantas seriam as modificações que sofreria ensaio a ensaio.

Repassei para o diretor o que havia feito individualmente, investigando para o momento do sexo uma ação que Grassi havia sugerido no dia anterior, em que eu deveria encontrar uma maneira de deitar na cadeira com o intuito de que ela se transformasse em uma cama. Durante o momento no escuro, Santana pediu que eu esgarçasse ao máximo a fala “E fui tirando calmamente os meus sapatos”, como se durasse o mesmo tempo de alguém tirando de fato os calçados. Treinamos a dinâmica de mudança de pontos de vista também durante o sexo e conseguimos minimizar a movimentação que estava realizando, tornando-a mais precisa.

Quando começamos a trabalhar o capítulo *O Levantar*, mostrei a ele o que havia preparado e ele retornou dizendo que via ali bons apontamentos. Assinalou que o capítulo precisava de um ritmo como o de quem acaba de acordar e que, assim como no capítulo anterior, eu poderia poupar parte da movimentação e escolher os momentos precisos de deslocamento. Refiz a sequência tendo em

mente as observações e percebi de imediato outra qualidade no que fazia. Tanto que, em determinados momentos sentia que não precisava do texto, já que as ações também estavam falando. Desse modo, fizemos mais alguns cortes, retirando todos os momentos que explicavam as maneiras que Ela se agarrava a Ele. Deixamos tudo isso para a ação. Percebia na prática que “o corpo também é um elemento fundamental para a construção visual e imagética das cenas. As imagens podem se comunicar de uma maneira mais sintética e instantânea com o público.” (QUILICI, 2015, p.56.).

Como já estávamos quase no fim de nossa primeira parte de trabalho, optamos, em ensaios seguintes, por avançar para os capítulos *O Banho* e *O Café da Manhã* ao invés de retomar os anteriores, com os quais havíamos trabalhado até então. Assim, poderíamos encerrar a primeira etapa e, posteriormente, realizar um apanhado de todas as descobertas. Comentei que em *O Banho* tinha um grande desejo de permear toda a cena com o barulho do chuveiro. Como é um dos poucos momentos da narrativa que explicita a questão sonora, achei que poderia ser interessante investir nisso, ainda no ímpeto de realizar um jogo sinestésico, como já havíamos buscado anteriormente. Sugeri o uso de um Pau de Chuva⁹ ou algum outro elemento que pudesse produzir o som dentro da cena, e não externamente. De qualquer maneira, ambos concordaram que era um capítulo em que a sonoridade exercia papel fundamental.

Ainda nesse jogo com o som, Grassi lembrou de um espetáculo que vira, chamado Preto¹⁰, em que uma das atrizes, para conferir eroticidade à narrativa, repete determinadas palavras ao longo de seu texto. Sugeri então que eu fizesse um exercício de leitura com o corte que levei proposto para o capítulo, sentindo em quais palavras e frases poderia criar um jogo com a repetição. Para tal, buscamos também um barulho constante de chuveiro como pano de fundo durante tal leitura.

Quando começamos a leitura com o barulho externo, percebi que poderia suprimir a passagem que havia colocado no texto em que Ele sinaliza que Ela fecha o registro. Na verdade bastava o cessar do barulho e a percepção por minha parte

⁹ Instrumento de percussão, feito com um tubo ou um pedaço de bambu, em que se colocam sementes, areia ou contas e que, ao ser revirado de um lado para o outro, produz som semelhante ao da chuva. (PAU-DE-CHUVA, 2018). Dicionário online Michaelis. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Citar-um-Dicion%C3%A1rio>

¹⁰ Espetáculo encenado no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro durante os meses de fevereiro e março de 2018. Com criação da Companhia Brasileira de Teatro e direção de Márcio Abreu.

de que o chuveiro havia sido fechado. Depois da leitura o diretor propôs um novo exercício em que deveria imaginar meu corpo se esvaziando de tudo o que havia dentro dele e posteriormente sendo preenchido por uma água gelada. Finalmente pediu que, com essa sensação interna da água, eu dissesse o que fosse lembrando do texto, realizando repetições das partes que me dessem vontade. Ambos concordamos que essa proposta gerava um corpo e um estado que eram interessantes, por isso decidimos investir nisso, ao invés da proposta de um som produzido dentro da cena.

Para o capítulo *O Café da Manhã*, Grassi propôs utilizarmos alguns dos objetos mencionados no texto, especialmente a garrafa térmica e a toalha xadrez. Comentei que não gostava da ideia de ter duas mesas, uma que já utilizávamos e que continha os objetos que manipulava até então e outra pronta para a cena do café. Assim, concordamos que a mesa com os objetos seria a mesma utilizada neste momento e apresentaria desde o início tal toalha e uma garrafa térmica.

Pensando na questão da entrada dos títulos, Santana deu a ideia de colocarmos uma placa, como as que se usa para reservar mesas em restaurantes, escrita *O Café da Manhã*. Questionei se as duas propostas escolhidas para os capítulos que estávamos trabalhando não eram demasiado estáticas, mas o diretor me tranquilizou dizendo que, apesar da pouca movimentação, ele via grande potência no que estava se desenhando. Desta forma seguimos investindo, no capítulo citado, em uma cena que se passasse inteiramente à mesa.

Fizemos uma releitura do corte que propus para o capítulo e realizamos pequenas mudanças no texto que havia levado. Como nesse momento entra uma nova personagem, Dona Mariana, por vezes ficava confuso se Ele estava se referindo a Ela ou a Dona Mariana em determinadas falas, ainda que Dona Mariana fosse apenas mencionada no arranjo dramático que propus para o capítulo em questão. Comentamos também que meu grifo salientando o momento em que Ele se referia à Dona Mariana como “minha caseira” era importante para situar o espectador sobre a identidade deste novo personagem.

Ainda em meu corte, coloquei passagens em que mais uma vez a personagem Ela ganhava voz. Estávamos, então, diante de um novo desafio. Como eu poderia realizar a transição entre os personagens sentada em uma mesa e com tão poucas possibilidades de movimentação? À minha frente havia uma xícara, que

seria usada para tomar o café durante a cena. Veio-me então a ideia de colocar uma outra, a xícara dela. Dessa forma, na transição entre os personagens eu usaria uma xícara ou outra dependendo de quem estivesse falando. Exercitamos tal jogo com as xícaras e ambos consideramos divertido e interessante. Fiz uma vez mais e decidi que ele seria destro e ela canhota, já que isso tornava a partitura mais limpa e bem marcada. Optamos ainda por escolher uma xícara com linhas mais masculinas para ele e uma cheia de detalhes para ela, para marcar ainda mais a individualidade dos personagens.

Para essa semana de ensaio não tínhamos as salas da Unirio disponíveis, por isso tivemos que ensaiar novamente na casa de Grassi. Mas, a despeito do que pensávamos, ao invés de mais distrações, esse ambiente, cheio de objetos, referências e também limitações, abriu um grande leque de possibilidades e inventividade em nosso desenvolvimento cênico. Longe das condições ideais de trabalho, era preciso criar novas possibilidades, exercícios e maneiras de utilização de um espaço que não era imediatamente preparado para o que propúnhamos. Porém, este ruído no processo gerou, mais que problemas, outros aspectos de percepção. Assim, conforme assinala Rewald “o ruído ocorre apenas no instante de sua incidência, pois num segundo momento ele é utilizado pelo processo como fator de organização, como informação passível de ser assimilada ou não pelo processo.” (REWALD, 2005, p.23).

Já estava claro para mim o quanto era diferente estar em um processo apenas como atriz, respondendo a um diretor responsável pelas escolhas estéticas do trabalho, e estar como *performer* e proponente da dramaturgia e dos encaminhamentos possíveis da encenação. Se por um lado tal autonomia trazia muita excitação criativa, por outro vinha recheada de angústias, que geravam constantes crises artísticas e uma forte sensação de instabilidade. Diante da densidade das experiências vividas durante os ensaios, me sentia em diversos momentos bloqueada, “como se a quantidade de estímulos não pudesse ser transposta, não pudesse ser transformada imediatamente em ações”. (BONFITTO, 2013, p.51).

Tais bloqueios geravam por vezes um estado de apatia em que era difícil vislumbrar possibilidades criativas e de jogo, numa atmosfera em que, conforme descreve Quilici, “a capacidade de surpreender-se consigo mesmo e com seu

próprio 'teatro' torna-se enfraquecida." (QUILICI, 2015, p.126). Ainda segundo o autor, quando capturada nesse estado, denominado mal humor, a pessoa:

Aliena-se do seu poder de jogo e escolha (...) torna-se cega para outras possibilidades, como se não fosse possível brincar e trabalhar sobre os próprios estados, ou estivéssemos condenados a experimentá-los de forma passiva e não criativa. (QUILICI, 2015, p. 126).

A saída era a reconexão com o instante e com os objetivos da investigação, numa disposição que apenas podia ser alcançada ao se experimentar "um radical despojamento, certa indiferença em relação ao sucesso e ao fracasso, a não submissão ao jogo da vitória." (QUILICI, 2015, p.132).

Concordamos que havíamos encontrado uma interessante dinâmica de trabalho para lidar com os capítulos iniciais do livro, e que agora o processo já ganhava muito mais fluidez do que no início. Porém, seria necessário pensar outros modos de trabalho para o capítulo que viria a seguir, o maior do livro e detentor do grande conflito da narrativa. Percebemos ainda que tínhamos, sim, como intenção contar aquela história. Não de maneira realista, mas oferecendo ao público um fio narrativo através da criação de imagens. Porém tendo consciência de que a história não é tudo. Ela "é o eixo e o suporte. E se tal história é tocante e provoca um interesse real nas pessoas que estão assistindo ela permite que algo mais surja: um sentido de aqui e agora." (BROOK, 2011, p.174).

Seguindo nossa investigação, no ensaio seguinte nos detivemos especialmente no capítulo *O Café da Manhã*, com o objetivo de testar as proposições criadas no encontro anterior. Definimos que o melhor eram as xícaras já estarem posicionadas desde o início, assim eu apenas teria que mover a cadeira até a mesa, atrás das xícaras. Durante o ensaio, num momento em que Ele pede café à Dona Mariana, sugeri que poderíamos inserir um som de cozinha, como panelas no fogo, colheres batendo etc. Grassi gostou da ideia mas disse que se eu fizesse a ação de servir o café durante tal som, não haveria a leitura de que Dona Mariana foi quem o serviu. Assim optamos por repetir duas vezes o pedido. Após o primeiro viria o som de cozinha e na repetição eu serviria o café.

Também mudamos o momento de entrada da placa da mesa que sinalizaria o nome do capítulo. Se antes do ensaio eu virava no início da cena, durante as passagens percebemos que era mais interessante que ela aparecesse após o pedido do café. Observamos também que era necessário criar dinâmicas de

velocidade diferentes na troca das xícaras. Assim, definimos momento em que ela seria feita rapidamente e outros em que a transição tomaria mais tempo.

Durante o momento mais descritivo do texto, em que Ele enumera tudo o que há em cima da mesa, Grassi pediu que tentasse não dar o texto com tanta clareza, interrompendo por vezes seu fluxo com a ação de beber o café. Disse que era um texto, conforme jargão teatral, a ser *jogado um pouco fora*. Finalmente, em um dos momentos finais do capítulo, Ela pergunta mais uma vez o que ele tem. Lembrando do capítulo inicial tive a vontade de repetir essa fala, para fazer uma remissão à passagem anterior. Na resposta dele aparecia “Eu não disse nada, sequer lhe virei o rosto”. Optamos por suprimir essa parte e criar um longo silêncio, interrompido pela menção ao cachorro e um longo gole de café que fechava a cena.

Quando começamos a trabalhar a primeira parte do capítulo *O Esporro*, já havia enviado ao meu orientador o que escrevera até então neste memorial e recebido suas considerações. A mais recorrente era o fato de tomar cuidado para não reescrever o texto de Nassar fazendo dele um pastiche. Melhor seria trabalhar com recortes e colagens, práticas na verdade que já estávamos desempenhando até então. Confirmei que esses eram os procedimentos que estavam sendo utilizados e fiquei feliz em estar em um bom caminho.

Para o trabalho nesse grande capítulo, fizemos uma divisão em cinco partes que facilitassem nosso exercício, já que é um capítulo que contém muitas páginas. Busquei primeiramente dividir de acordo com unidades dramáticas que fosse identificando ao longo da leitura, porém, como todo o capítulo me pareceu ocorrer num fluxo que dificultava a divisão desta forma, optei por uma divisão por número de páginas. Ficamos então com cinco partes de dez páginas cada.

A parte que trabalhamos nesse ensaio era exatamente o início da cólera. O momento em que Ele percebe o rombo na cerca viva causado pelas saúvas, mata as formigas com veneno e começa a discutir com Ela. Grassi já havia mencionado uma cena que lhe marcara na montagem de *Policarpo Quaresma*¹¹, com direção de Antunes Filho, em que o personagem principal mata formigas em um número de sapateado. Dias antes deste ensaio mencionou ainda que fora assistir um outro espetáculo, *Preto*, já mencionado neste memorial, e disse que na peça havia a

¹¹ Espetáculo encenado pela primeira vez no ano de 2010 no Sesc consolação na cidade de São Paulo. Foi inspirado no livro “O triste fim de Policarpo Quaresma”, de Lima Barreto.

declarada menção a uma cena de outra obra, na realização de um metateatro, em que o teatro é usado para falar dele próprio.

Assim começamos a pensar que poderíamos fazer menção também à cena de Antunes em nossa dramaturgia e fomos em busca do vídeo do espetáculo. Vimos algumas partes da peça e em especial a do sapateado na matança das formigas. Durante a sequência, o hino nacional é executado, e nos pareceu interessante trabalhar inclusive com a manutenção desse hino. Além de aumentar o grau de referencialidade à obra de Antunes, a presença do hino fazia uma ponte tanto com o período em que o livro de Nassar foi escrito, em meio à ditadura militar, quanto com o momento de instabilidade política vivido no período em que trabalhamos essa releitura.

Nos dedicamos, então, à construção do texto que acompanharia o sapateado na morte das saúvas, cortando e colando trechos presentes na obra. Nos questionamos, também, acerca da entrada do título do capítulo, já que, como principal capítulo da obra, era preciso dar-lhe o destaque necessário. A princípio optamos pelo recurso do áudio gravado.

Antes do momento das saúvas, há no início do capítulo menções à Dona Mariana e respostas que ela poderia vir a dar para a ausência de seu marido, Seu Antônio, no momento em que Ele descobre o rombo na cerca. Como, de alguma maneira, aquelas respostas eram dadas apenas na imaginação dele, sugeri que fosse usado o discurso direto dando voz à Dona Mariana, porém, repetindo-se a mesma luz usada durante a cena de sexo, que igualmente se dá na esfera da imaginação. Pontuei ainda que, em outros momentos do texto, o jogo com a imaginação igualmente acontece, então poderíamos mapeá-los para inserir também tal mudança de luz.

Quando comecei a preparar em casa os recortes das partes dois e três do capítulo O Esporro, me veio a sensação de que os inúmeros diálogos que ele apresentava abarcavam praticamente tudo o que o capítulo tratava, diferente das demais partes dos livros onde tudo praticamente estava contido nas narrações. Levei então a Grassi a ideia de que essa poderia ser a identidade estética do restante do capítulo, suprimirmos a figura no narrador e construirmos uma cena dialógica.

Santana gostou da ideia e decidi começar tal parte logo após um momento em que o narrador fala “Esse é o suporte para a cólera”. Por se tratar de palavra chave do nome do livro, julguei que poderia ser emblemática para essa brusca mudança cênica. Relemos, então, a primeira parte do capítulo, para entender como essa passagem poderia se dar e o diretor apontou algumas mudanças que gostaria de propor no texto que acompanhava o número de sapateado. Tais mudanças previam basicamente a troca de tempos verbais, colocando os verbos no presente, e a repetição de algumas palavras.

Percebemos que isso realmente só poderia ser decidido com a experimentação. Até então ensaiávamos tal número apenas como uma marcação imprecisa, já que seguíamos sem local apropriado para ensaio. Porém, como eu sabia sapatear um pouco e tinha os sapatos apropriados, confiávamos que assim que tivéssemos uma boa sala poderíamos construir a dinâmica da cena. Reiterei apenas um comentário de Gardel que chamava a atenção para o cuidado que tínhamos de ter com as mudanças nas palavras de Nassar, para não fazer da obra um pastiche.

Comentando sobre as pontuações de Gardel, lembrei ainda que disse gostar da ideia do surgimento de um narrador que não fosse personagem. Como é Ele que narra quase todo o livro, a exceção do último capítulo narrado por Ela, um narrador isento que apenas descrevesse a ação poderia ser interessante, segundo meu orientador. Santana sugeriu que esse recurso poderia ser utilizado durante o sapateado, mas ponderei que ali era exatamente o momento em que o narrador era mais personagem, já que vivenciava a emoção e sensação de exterminar as formigas. Veio-me então a ideia de inserir essa nova figura na transição entre as narrações feitas por Ele e o momento em que Ela passa a narrar.

Como já havíamos optado exclusivamente pelos diálogos na parte que estávamos trabalhando, a dramaturgia teria então, quatro momentos: Ele narrador, cenas compostas somente por diálogos, Narrador isento e Ela narradora. Grassi pediu ainda que eu gravasse em áudio uma experiência pessoal que já havia lhe contado acerca de um relacionamento abusivo. Ainda sem a certeza de que aquilo seria utilizado, mas para termos como material. Como provocação pediu que eu pensasse nas perguntas: Como começou? Quando percebeu que era abusivo?

Você via amor por trás disso? Por que não terminou? Quais foram os momentos mais marcantes?

Voltamos a reler o trecho sobre o qual trabalhávamos e o diretor ficou na dúvida sobre um momento que eu apontava como esfera da imaginação. Disse que não lhe parecia claro que o personagem pensava em dizer aquelas coisas mas não o fazia de fato. Discordei e disse-lhe que me parecia compreensível. Fui à cena, dando ao fragmento as inflexões que me pareciam cabidas. Por fim, Grassi concordou que não era necessário tornar o texto mais explicativo. Disse ainda que seu medo de que o público não captasse certas informações vinha de um risco que o teatro narrativo corre, a seu ver, ao deixar a formação de imagens demasiado na mão do público. Risco de má compreensão e de acabar tornando-se desinteressante.

Seguimos na experimentação do capítulo na tentativa de encontrar o corpo e os elementos que empregariamos nesse momento do texto. Comecei com uma leitura parada e Grassi comentou que talvez nem precisássemos realmente de uma movimentação excessiva. Pediu que eu decorasse as quatro primeiras falas do fragmento, duas dele e duas dela, e pensasse um corpo, um gesto ou uma posição para cada uma. Fiz o exercício baseando-me nas sensações que tal diálogo me trazia e logo me veio um corpo que se projetava para frente nas falas dele, já que Ele começa o diálogo numa postura extremamente acusatória, e outro que se inclinava para trás nas falas dela, recebendo as acusações e rebatendo-as.

Feito o exercício, ambos viram qualidades no que foi desenvolvido e concordamos que apontávamos um bom caminho. Chegamos também a testar colocar apenas uma reação dele no meio de uma fala dela, mas diferente do restante da dinâmica, que potencializava o que estava sendo dito, a entrada dele sem texto soava apenas como ilustrativa. Para os ensaios seguintes decidimos seguir a experimentação dessa movimentação no diálogo e testar o número de sapateado. Fiquei também de levar os cortes restantes do capítulo *O Esporro* e também do último *A Chegada*, terminando assim o recorte textual de todo o livro. Cortes feitos e analisados, começaríamos então o momento final de experimentação cênica, com os ajustes necessários para dar coesão em toda a dramaturgia.

Começamos o seguinte encontro relendo a parte já trabalhada do capítulo *O Esporro*. Em determinado momento há uma entrada de Dona Mariana em que ela

comenta do calor. Sugeri ali a colocação de uma luz diferente, porém optamos pela sua não utilização já que as mudanças de luz marcavam até então a entrada na esfera da imaginação. Falando sobre os personagens, percebemos que, de certa forma, Ele e Ela vinham apresentando em suas cenas uma atmosfera mais realista, enquanto Dona Mariana e Seu Antônio funcionavam quase como personagens tipificados. Percebemos inclusive que a maneira como Nassar os descreve na obra igualmente nos ajudava a construir tal visão.

Como *O Esporro* se centra muito na discussão dos dois, característica que decidimos acentuar optando por não colocar narrações na maior parte do capítulo, tivemos grande dificuldade em entender a espacialidade desse momento. Optamos então por, no início, trabalhar com mais deslocamentos e ir diminuindo o espaço utilizado até chegarmos a uma luz bastante recortada e apenas gestos pontuais que diferenciavam cada fala e personagem.

No momento dos deslocamentos, Grassi sugeriu que eu andasse e tentasse abrir uma maçaneta de carro imaginária, ação que Ele descreve como sendo dela no texto. Questionei que não gostava da ideia de usarmos objetos imaginários, principalmente pelo fato de não termos até então estabelecido tal convenção. Assim, optamos por criar a dinâmica espacial, mas sem imitar as ações.

Testamos o sapatear mesclado com as falas dadas por ele no momento da matança das formigas e ficamos satisfeitos com a proposta. Realmente o texto ganhava outra qualidade quando dito ao mesmo tempo em que pisoteava com violência o chão. O barulho causado pelo sapato aumentou ainda mais a sensação de uma atmosfera caótica. Em um momento posterior, em que ele descreve que as formigas lhe sobem por diversas partes do corpo, cogitamos usar uma projeção mostrando as saúvas, mas logo descartamos a ideia. Tal recurso obrigaria um custo alto de produção, além do fato de que, de alguma maneira, parecia o caminho mais fácil para a resolução da cena.

Optamos pela colocação de um som que começaria baixo, como a sonorização do jardim em que estão essas formigas, e progressivamente ficaria caótico, com barulhos de buzinas, trabalhadores e demais sons de cidade, intensificando a sensação de caos interno em que o personagem se encontra. Em outro momento, no qual Ele diz que entra em um quarto de ferramentas para se desfazer dos apetrechos usados para matar as formigas, criamos uma ida até a

cadeira e a retirada dos sapatos, já que, metaforicamente, eles eram os apetrechos usados para matar as saúvas em nossa adaptação. Terminando o ensaio desse grande capítulo, estabelecemos que a luz recortada presente quando a discussão se acalora poderia também ser quente. Não o vermelho óbvio, mas talvez um tom de laranja.

Para o último capítulo do livro, *A Chegada*, tínhamos a missão de passar a narração para a personagem Ela sem que o público tivesse dúvidas de quem está narrando a história a partir daquele momento. Como o capítulo anterior terminava, em nossa dramaturgia, com Ele se alterando cada vez mais enquanto Ela vai embora e em seguida havia um *blackout*, pensamos que esse poderia ser o momento ideal para o recurso do áudio gravado. Tudo o que acontece até a volta dela seria contado por um narrador em terceira pessoa, em um áudio recheado de referências sonoras, como a do cachorro Bingo e demais sons da fazenda. Após o áudio, operado enquanto o palco estaria no escuro, a luz voltaria a aumentar, e eu já estaria posta ao lado da mesma placa que sinalizava o título *A Chegada*, no início da primeira cena. Ali eu começaria minha narração, assumindo a personagem Ela, diretamente para o público.

Em um momento do texto a personagem diz que encontra um bilhete escrito por Ele em cima da mesa. Reproduzimos esse andar até a mesa e ali pusemos um papel, repetindo o ato da leitura. Por fim, no momento em que Ela vai ao encontro dele, decidimos usar o mesmo ponto do palco em que Ele havia aparecido pela última vez, o pino central em que proferiu xingamentos até Ela ir embora. Ali eu me relacionava com a plateia e com o chão, como se ali estivesse o personagem dele em posição fetal. Terminado o texto a luz começaria a baixar e, para reforçar a questão de uma relação cíclica, eu voltaria a fumar tal qual o início, até um *blackout*.

Mais que estabelecer as últimas rubricas ainda necessárias para finalizar este momento de adaptação da obra, o último ensaio foi importante para avaliarmos nossa trajetória, a relação que construímos com o livro e também para percebermos o quanto estávamos mais próximos dessa narrativa, dos temas levantados e como adquirimos mais profundidade em nossas discussões.

Falamos sobre a o quanto era difícil começar uma criação, mesmo que esta fosse uma adaptação ou transcrição de uma obra já existente. São tantas as maneiras e processos possíveis que, nesse sentido, alguns limitadores acabaram

inclusive ajudando mais que atrapalhando. Um dos exemplos foi o fato de aceitar a proposta da banca de qualificação em ser a única atriz em cena. A partir desse limitador de criação, já que obrigatoriamente teria que construir um monólogo excluindo todas as outras possibilidades que poderiam surgir em uma contracena, todo um caminho de investigação se tornou possível. Outro limitador em nosso caso foi a impossibilidade de uso de grandes aparatos tecnológicos, indisponíveis na universidade. Apesar de impossibilitar certas escolhas, tais questões também ajudaram a dar o norte de nossa criação.

Assim, apesar de um livro tão curto, com pouco mais de oitenta páginas, percebíamos a infinidade de possibilidades dramáticas ao nosso dispor. A cada ponto daquela história era possível um número ilimitado de desenvolvimentos. No entanto, “dentro desse espectro infinito de possibilidades se encontra a própria finitude da obra narrativa. Decisões têm que ser tomadas, a reta tem que ser traçada. Enfim, uma história é sempre *um* desenvolvimento, dentre inúmeros possíveis.” (REWALD, 2005, p.8).

Outra análise que fizemos foi em relação aos personagens principais. Concordamos que, muito mais que um livro machista, a obra mostra personagens dúbios, cheios de fragilidades, erros e também força. E ambos com imensa dificuldade em romper com seus padrões de relação, o que torna o jogo algo cíclico.

Em nossa discussão, Grassi sugeriu que talvez pudéssemos voltar com a ideia de uma narrativa pessoal ao fim do texto. Eu havia lhe contado que tive uma relação abusiva e ele achou que poderia ser interessante falar sobre isso no fim da encenação. Ponderei, porém, que eu não conseguiria ser isenta em tal narrativa, e que ela possivelmente assinalaria uma opinião sobre a relação dos dois personagens, o que não me parecia interessante, já que preferia fugir desse maniqueísmo. Ele disse que talvez para esse primeiro texto não, mas que para uma montagem gostaria de deixar mais clara uma opinião acerca do que os dois personagens vivem.

Falamos também sobre como o livro trata a sexualidade como relação de poder. Ele exerce imensa influência sobre Ela quando a seduz e excita. Como Ele mesmo explicita no texto, o ser para Ele é o ser do corpo, não das elucubrações político-filosóficas que Ela desenvolve. Desta forma, Ele, apesar de colérico,

consegue manter certo controle até ser chamado de “viado”. É ao ter seu lugar de macho questionado que ele defere os bofetões.

Finalmente, testamos o diálogo do capítulo *O Esporro* usando apenas um pino de luz e variações gestuais marcadas, e ambos ficaram satisfeitos com o resultado. Em determinado momento, percebemos que era mais importante um fluxo contínuo e um pouco descontrolado durante a discussão do que a clareza no que era dito. Assim, estabelecemos que, em certo ponto, a velocidade da discussão deveria se ampliar, acompanhada por uma luz estroboscópica¹² conferindo certa estética cinematográfica à passagem. Essa luz infelizmente não pôde ser testada, mas segue como indicação na rubrica para que tal imagem possa ser considerada numa futura encenação.

Achamos que o texto, no entanto, seguia um pouco longo para essa dinâmica, porém, preferimos não cortá-lo, a fim de deixar margem para que seja manejado quando de fato for encenado. Essa foi inclusive uma das maiores sensações para ambos ao fim desta prática. A de que trabalhamos num caminhar sem fim, entendendo que o texto teatral concebido desta maneira,

deve não só compreender a história do processo e as questões nele surgidas, mas também propor novos caminhos, possibilitar a sobrevivência do mesmo, vivendo no limiar entre o passado e o futuro, a experiência e a proposição, a memória e a evolução. (REWALD, 2005, p.44).

Seguimos com a certeza de que para colocar de pé esta encenação teríamos todo um novo trabalho, e, certamente, a partir da entrada do público, novos outros momentos de reavaliação. Terminamos essa investigação com um texto cheio de espaços abertos, lacunas e espaços de indeterminação que possibilitam todo um novo universo de descobertas e evoluções. Como afirma Rewald,

a liberdade de manipulação do texto e questões que ele venha a propor, são aspectos tão ou mais vitais que sua própria qualidade ou excelência. Muitas vezes um texto coeso, bem escrito e altamente estruturado, não possibilita um processo tão rico em termos de discussões e mesmo de resultados artísticos, quanto um texto irregular, cheio de falhas e lacunas, porém, pleno de proposições de trabalho. Pois a excelência de um texto em um *working in process* não está no que ele diz, e sim no que ele propõe ao processo e aos artistas nele envolvidos. (REWALD, 2005, p.43-44).

¹² Tipo de iluminação obtido por meio de um sistema de flashes eletrônicos que se alternam, geralmente a intervalos regulares, segundo um padrão previamente programado. (LUZ ESTROBOSCÓPICA, 2018). Dicionário online Michaelis. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=luz>

5- A DRAMATURGIA CÊNICA SURGIDA A PARTIR DE UM COPO DE CÓLERA

UM COPO DE CÓLERA

(Atriz sentada em uma cadeira fumando. A cenografia é composta por uma cadeira à direita, uma pequena mesa com cinzeiro à esquerda, um artefato que representa uma parede com o título “A chegada” escrito ao fundo. O público entra. São tocados os três sinais para início da encenação. A luz da plateia se apaga. A atriz calmamente levanta-se, coloca o cigarro no cinzeiro e olha para o público).

A Chegada

Ele (narrador): Quando cheguei à tarde em minha casa, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão para que eu entrasse com o carro, subimos juntos a escada para o terraço e nos sentamos nas cadeiras de vime (a atriz, por meio de partitura, representa estar na cadeira. Deve-se escolher duas posições corporais que revele se tratar de duas pessoas). Os dois em silêncio.

Ela: O que que você tem?

Ele (narrador): Continuei distante e quieto.

Ela: O que que você tem?

Ele: Já jantou?

Ela: Mais tarde...

Ele (narrador): Então me levantei *(a atriz desfaz a posição)*, tirei um tomate da geladeira. Ela do outro lado acompanhava cada movimento que eu fazia, embora eu, displicente, fingisse que não percebia. E foi sempre na mira dos olhos dela que comecei a comer o tomate. *(atriz “come a mão” como se fosse tomate, deliciando-se com a ação)* Salgando pouco a pouco o que ia me restando nas mão, fazendo um empenho simulado na mordida pra mostrar meus dentes fortes, como os dentes de

um cavalo (cessa a ação de “comer a mão”). Sabendo acima de tudo que mais eu lhe apetecia quanto mais indiferente eu lhe parecesse. E sem dizer uma palavra entramos quase juntos na penumbra do quarto.

(Mudança de luz. Breu. Projeção por meio de luz da sombra de uma persiana)

Na Cama:

(O início do capítulo deve ser proferido em relação direta com o público, que assume o lugar de um voyeur. Ele abre o capítulo dizendo ao público o título: Na Cama.)

Ele (narrador): Nós parecíamos dois estranhos que seriam observados por alguém (*silêncio*). Me sentei na beira da cama e (*esgarçar temporalmente esta fala, bem lentamente, quase o tempo de tirar o sapato*) fui tirando calmamente meus sapatos, (*cessa o esgarçamento. Ela inspira ofegante de tesão*) e como conhecia seu pesadelo obsessivo por uns pés, fui tomando os pés descalços nas mãos e sentindo-os gostosamente úmidos (*Ela inspira ofegante de tesão*). Firmes no porte e bem-feitos de escultura, um tanto nodosos nos dedos, além de marcados nervosamente no peito por veias e tendões, sem que perdesse contudo o jeito tímido de raiz tenra (*Falar dos pés como quem está falando do pênis. Ela inspira ofegante de tesão*) Sabendo que eles incorporavam poderosamente minha nudez antecipada.

Ele (narrador): Logo eu ouvia as suas inspirações fundas, atrapalhando-se ao tirar a roupa. E eu, sempre fingindo, ia e vinha com meus passos calculados. Mas assim que ela deixou o quarto e foi por instantes até o banheiro (*atriz, rapidamente, deita-se na cadeira*), tirei rápido a calça e a camisa, e me atirando na cama fiquei aguardando por ela já teso e pronto.

(Mudança de luz. Um pino para o plano da imaginação. Mãos começam a correr firmemente o corpo)

Ele (narrador): E logo eu fechava os olhos pensando nas artimanhas que empregaria, repassando sozinho na cabeça as coisas todas que fazíamos (*mão passam por trás da cabeça, como se puxassem o cabelo*). Onde eu deixava aflorar o que existia em mim de mais torpe e sórdido.

*(A mão que puxa o cabelo arremessa a atriz no chão. Nesse momento passa-se ao ponto de vista da personagem **Ela**.)*

Ela: É esse o canalha que eu amo!

*(Olha para a plateia e volta a assumir o **Ele narrador**)*

Ele (narrador): Fosse quando eu em transe e já soberbamente soerguido da cela de seu ventre *(fica de pé e se posiciona atrás da cadeira, começando a fazer movimentos que simulam o sexo, batendo com os pés da cadeira no chão.)* atendia seus caprichos, atirando em jatos súbitos e violentos o visgo leitoso que lhe aderira à pele do rosto e à pele dos seios.

(Diminui o ritmo dos movimentos com a cadeira)

Ele (narrador): Ou fosse o fruto se desenvolvendo num crescendo mudo e paciente de rijas contrações em que eu, dentro dela, sem nos mexermos, chegávamos com gritos exasperados aos estertores da mais alta exaltação.

(Para com os movimentos com a cadeira)

Ele (narrador): *(Para a plateia)* Pensei ainda quando ela de braços me oferecia generosamente um outro pasto.

*(Atriz se joga para cima da cadeira como se ficasse de quatro. Assume outra vez o personagem **Ela**.)*

Ela: Magnífico, magnífico, você é especial.

(Atriz volta a ficar de pé. O cigarro deve estar aceso no cinzeiro até esse momento.)

Ele (narrador): Daí entrei pensando nos cigarros que fumávamos, seguindo a cada bolha envenenada de silêncio.

(Vai até o cigarro e apaga-o. Começa a voltar para a posição do início do capítulo, na cadeira.)

Ele (narrador): E era então que eu falava da inteligência dela na cama – ainda que só debaixo dos meus estímulos. E eu ali, sempre de olhos fechados enquanto ela não vinha.

(a luz vai se apagando gradativamente, até chegar ao breu inicial.)

Ele (narrador): Já adivinhava seu vulto ardente ali por perto. Sabendo como começariam as coisas.

O Levantar:

(Luz acende subitamente e muito forte, como um sol. A cena tem um tom quase sonolento.)

Ele: Eu vou pular da cama.

(Atriz levanta-se da cadeira. Suas mãos começam a envolver com firmeza diversas partes do corpo, como se quisessem impedi-la de levantar.)

Ele: Me deixe trepadeirinha!

(Corpo da atriz assume o personagem Ela, como alguém que abraça outro para não deixá-lo ir.)

Ela: Eu não vou te deixar, meu mui grave Ciprestes Erectus.

Ele (narrador): *(se soltando)* Eu só sei que me arranquei dela enquanto era tempo e fui esquivo e rápido pra janela *(Vai até o proscênio)*, recebendo de corpo ainda quente o arzinho frio *(ao mencionar o ar evoca a sensação do ar frio na face e nas costas)*. Me debrucei no parapeito e vi que o dia lá fora mal se espreguiçava.

(Volta a ação das mãos que tentam agarrar o corpo, como se ela mais uma vez o estivesse puxando.)

Ele (narrador): E lado a lado, entrelaçados, passamos a trançar os passos, e foi assim que fomos diretamente pro chuveiro.

O Banho:

(Som de um chuveiro ligado. Toda narrativa é feita tentando manter a sensação de água tocando no corpo e dos carinhos que ela está realizando nele. Ele se deixa levar.)

Ele (narrador): Eu deixava suas mãos escorregarem, escorregarem, escorregarem pelo meu corpo. E nossos corpos molhados vez ou outra se colavam, os nossos corpos molhados, pra elas me alcançarem as costas num abraço. Logo aquelas mãos, mãos, aquelas mãos, já me devassavam regiões mais escuras.

Ele: (tentando voltar ao controle) Me lave a cabeça, eu tenho pressa disso.

Ele (narrador): Suas mãos logo penetraram pelos meus cabelos, riscando meu couro com as unhas dum jeito que me deixava maluco na medula. Mas eu não dizia nada, só ficava sentindo a espuma crescendo fofa até que desabasse pela cara me alfinetando os olhos, me fazendo esfregá-los doidamente.

Ele (narrador): E não demorou ela me puxou de novo sob a ducha. Eu ali, todo quieto e largado aos seus cuidados (*cessa o barulho do chuveiro. A atriz percebe*). Me deixei conduzir calado para o piso (*pega uma toalha que está sobre a mesa. Nela está escrito o título do capítulo: O Banho*). Até que ela me jogou uma ampla toalha sobre a cabeça cuidando logo de me enxugar os cabelos (*começa a secar o rosto. Essa ação perdura até o fim da fala.*). E era extremamente bom ela se ocupando do meu corpo e me conduzindo enrolado lá pro quarto, e me penteando diante do espelho, e me fazendo vestir calça e camisa, e me fazendo estender meus pesados sapatos pra que ela pudesse dar o laço. Só sei que me entregava inteiramente, para que fosse completo o uso que ela fizesse do meu corpo.

O Café da Manhã:

(*Atriz deixa a toalha sobre o aparato no fundo da cena.*)

Ele (narrador): (*posicionando a cadeira na mesa, atrás de duas xícaras emparelhadas.*) Entramos no terraço e pude ver a Dona Mariana agachada, junto a um canteiro da horta lá embaixo.

Ele: (*sentada*) Dona Mariana, o café!

(Barulhos de cozinha. Panelas no fogo, colheres batendo e etc. Pega uma placa que já estava na mesa e vira para o público. Nela está escrito “O Café da Manhã”)

Ele: Dona Mariana, o café!

(Pega a garrafa térmica e serve ambas as xícaras. Toma a xícara da direita nas mãos.)

Ele (narrador): Logo voltei a entrar no foco dos seus olhos *(bebe o café da xícara)*. Um suspiro breve e denso, como se dissesse.

(Apoia a xícara na mesa. Toma a xícara da esquerda nas mãos.)

Ela: Eu não tive o bastante *(dá um pequeno gole)*, mas tive o suficiente.

(Apoia a xícara na mesa e pega a da direita)

Ele (narrador): *(texto entrecortado com goles de café)* Minha caseira já tinha estendido na mesa a toalha xadrez, e em cima já estavam as louças, o pote de mel, a cumbuca com frutas, o cesto de pão e a manteigueira e mais o canecão de barro com margaridas.

(Apoia a xícara na mesa e pega a xícara da esquerda)

Ela: O que que você tem?

(Bebe lentamente um gole de café.)

Ela: O que que você tem?

(Apoia a xícara e pega a da direita.)

Ele (narrador): Continuei alisando Bingo, o meu vira-lata *(bebe o café)*, pensando que o primeiro cigarro da manhã, aquele que eu acenderia dali a pouco, era sem sombra de dúvida uma das sete maravilhas do mundo.

(Ao final do texto bebe um grande gole de café e apoia firmemente a xícara na mesa.)

O Esporro

(Voz em off da atriz fala o título do capítulo: O Esporro. Enquanto isso, ela se levanta, apoia-se na mesa ao lado do cinzeiro e acende um cigarro.)

Ele (narrador): O sol já estava querendo fazer coisas em cima da cerração, e eu me lembrei do que Dona Mariana tinha dito minutos antes.

Dona Mariana: O calor de ontem foi só um aperitivo.

Ele (narrador): Mas meus olhos de repente foram conduzidos e, apesar da neblina, eis o que vejo: um rombo na minha cerca viva!

(Apaga o cigarro no cinzeiro com cólera)

Ela: O que foi?

(Atriz faz passos de sapateado como se estivesse descendo escadas aos tropeções)

Ele (narrador): Me joguei aos tropeções escada abaixo.

Ela: Mas o que foi?

(Mais passos de sapateado na mesma intenção)

Ele (narrador): Desabalei feito louco.

(Começa um número de sapateado em que ela vai tentando matar as formigas. A execução do hino nacional acompanha o número, em declarada referência à cena de Policarpo Quaresma, de Antunes Filho, que utiliza o mesmo recurso.)

Ele: Malditas saúvas filhas da puta! Filhas da puta!

Ele (narrador): Uns bons palmos de cerca drasticamente rapelados. Uns bons palmos de chão forrados de pequenas folhas.

Ele (narrador): E foi numa rajada que me lancei armado no terreno do lado, campeando a pista que me conduzisse ao formigueiro. E tremendo e espumando deito uma dose dupla de veneno em cada olheiro. Puto com essas formigas tão ordeiras! Puto com sua exemplar eficiência! Puto com essa organização de merda!

(Cessam sapateado e hino)

Ele (narrador): Eu já vinha voltando do terreno baldio quando notei que ela e Dona Mariana estavam de conversinha. A bundinha dela recostada no para-lama do carro, com a desenvoltura de femeazinha emancipada, e tagarelado tão democraticamente com a gente do povo. Logo ela que nunca dava o ar da sua graça nas áreas de serviço lá de casa.

Ele (narrador): Eu só sei que, de cara enfezada e sem olhar pro lado delas, entrei curvado, pela portinha do quarto de ferramentas. Larguei os apetrechos que tinha carregado, preocupado em maquiá-lo por dentro as minhas vísceras.

Ele (narrador): E quando eu saí de novo as duas já não conversavam mais. Ela não só tinha forjado na caseira uma plateia, mas me aguardava também com um arzinho sensacional que era de esbofeteá-la assim de cara.

Ela: Não é pra tanto, mocinho que usa a razão.

Ele (narrador): Essa me pegou em cheio na canela. Esse “mocinho” foi de lascar.

Ele: Pronto...

Ele (narrador): Eu disse aqui comigo como se dissesse “é agora”. Ela não teve o bastante, só o suficiente, eu pensava, por isso já estava lubrificando a língua viperina. Eu só sei que continuei de cabeça baixa mas avançando. As coisas aqui dentro se triturando.

Ele: Onde está seu Antônio?

Ele (narrador): Perguntei pra caseira de modo mais ou menos equilibrado. Meu estômago era ele mesmo uma panela e eu estava com as formigas me subindo pela garganta.

Ele: Onde está seu Antônio?

Ele (narrador): Forjando dessa vez na voz a mesma aspereza que marcava minha máscara. Não que eu fosse exigir do seu marido o resgate daquele rombo. Era só de uma resposta que eu precisava.

(Entra a mesma luz da cena do sexo, marcando a esfera da imaginação. A cada fala de Dona Mariana imaginada por Ele a luz entra e sai na fala do narrador)

Dona Mariana: Totonho foi pertinho ali embaixo, mas volta logo.

Ele (narrador): Ou mais cuidadosa.

Dona Mariana: Ele saiu cedinho pra pegar o leite lá na venda e já deve bem de estar chegando.

Ele (narrador): Ou numa das suas tiradas.

Dona Mariana: O Tonho tava numa das panelas e deve de estar agora estrebuchando co`as saúvas.

(Cessa o jogo de luz)

Ele: Eu já disse que o horário aqui é das seis às quatro, depois disso eu não quero ver a senhora na casa, nem ele na minha frente, mas dentro desse horário eu não admito. A senhora está me ouvindo?

Ele (narrador): Dona Mariana não sabia o que fazer. Enquanto a juvenzinha, pondo provisoriamente no seu gesto a reprimenda, acabava de levar a mão na maçaneta do seu carro.

Ela: Eu não entendo como você se transforma, de repente você vira um fascista.

Ele (narrador): Eu só sei que essa foi no saco.

Ela: Você me deixa perplexa!

Ele (narrador): Fiquei um tempo quieto. Misturando razão e emoção. Afinal, ela ainda não tinha entrado no carro. Ela não fazia o gênero de quem fala e entra, pelo contrário. Era daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porretada. Eu poderia topar o desafio partindo pra um bate-boca, bastando pra embicar com as palavras que eu rebatesse feito um clássico.

(Luz da esfera da imaginação)

Ele: Não é você que vai me ensinar como se trata um empregado.

(Volta a luz anterior)

Ele (narrador): Mas nem me passava pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra. Estava as voltas c'ó imbróglio, c'oas cólicas, c'oas contorções terríveis de uma virulenta congestão, c'oas coisas fermentadas na panela do meu estômago. As coisas todas que existiam fora e que as minhas formigas pouco a pouco carregaram. As malditas insetas me tinham entrado por tudo o que era olheiro, pela vista, pelas narinas, pelas orelhas. Pelo buraco das orelhas especialmente. E alguém tinha de pagar. Alguém sempre tem que pagar. Era esse o suporte espontâneo da cólera.

(Trilha que exprime tensão. Atriz caminha até o centro do palco. Durante o diálogo seguinte, cada fala é acompanhada de um gesto ou uma posição corporal. Não na tentativa de representá-la de maneira realista, mas para que seja criado um jogo na transição entre os personagens. As falas são dadas em direção ao público, mas a atriz se relaciona com ele como se fosse o outro personagem.)

Ele: Você aí, sua jornalista de merda.

Ela: Há-há-há

Ele: Que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? Que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que aprendeu na vida foi comigo?

Ela: Ó honorável mestre!

Ele: Nunca te passou pela cabeça, hem intelecta de merda. Nunca te passou pela cabeça que tudo o que você vomita, é tudo coisa que você ouviu de orelhada. Que nada do que você dizia, você fazia? Que você só trepava como donzela. Que sem a minha alavanca você não é porra nenhuma? Que eu tenho outra vida e outro peso...

Ela: Vai, vai, repete outra vez, me diz que você não é o ermitão que eu te imagino, mas que você tem demônios a dar com o pau ao teu redor. Vai, diz isso de novo... Há-há-há... Demoníaco... há-há-há.

Ele: Escute aqui, pilantra, não fale de coisas que você não entende. Vá por tua boca lá na tua imprensa, vá lá pregar tuas lições, denunciar a repressão, ensinar o que é justo e o que é injusto. Vá lá derramar a tua gota na enxurrada de palavras; desperdice o papel do teu jornal, mas não meta a fuça nas folhas do meu lingustro.

Ela: Compreende-se senhor... Sou bem capaz de avaliar os teus temores... Tanto recato, tanta segurança reclamada, toda essa suspeitíssima preocupação c'oa tua cerca. Aliás, é incrível como você vive se espelhicizando no que diz. Vai, fala. Continua c'oas palavras. Continua o teu retrato, mas vem depois pra ver daqui a tua cara. Há-há-há, que horror... Ergue logo um muro. Constrói uma fortaleza. Protege o que é teu na espessura de uma muralha.

Ele: Não tire conclusões fáceis.

Ela: É a conclusão do povo.

Ele: Sabe no que você me faz pensar? Hem, pilantra? Você me faz pensar no homem que se veste de mulher no carnaval. O sujeito usa enormes conchas de borracha à guisa de seios, desenha duas rodela de carmim nas faces, riscos pesados de carvão no lugar das pestanas, avoluma ainda com almofada a bochecha das nádegas, e sai depois por ai com requebros de cadeira que fazem inveja à mais versátil das cabrochas, com traços tão fortes o cara consegue ser- embora se traia nos pelos das pernas e nos pelos do peito- mais mulher que mulher de verdade.

Ela: E?...

Ele: E tem que isso me leva a pensar que dogmatismo, caricatura e deboche são coisas que muitas vezes andam juntas. E que os privilegiados como você, fantasiados de povo, me parecem em geral como travesti de carnaval.

Ela: Todo cidadão tem o direito, claro, de meter duas rodela de carmim nas faces, de arredondar a ponta do nariz numa bola vermelha, de pendurar no braço um pau grosso e torto à guisa de bengala, e de ajustar um chapéu-pituca, alto e pontudo, sobre a nuca, e, feito isso, sair em praça pública fazendo graça. Há-há-há... Há-há-há... Há-há-há.

Ele: Fique tranquila, pilantra. Gente como você desempenha uma função.

Ela: Fique tranquilo, sabichão. Gente como você também desempenha uma função. Cruzando os braços você seria conivente, mas vejo agora que isso é muito pouco. Como agente é que você há de ser julgado.

Ele: Não pedi tua opinião. Pra julgar o que digo e o que faço tenho meus próprios tribunais. Não delego isso a terceiros. Não reconheço em ninguém, absolutamente em ninguém, qualidade moral para medir meus atos. Tinha treze anos quando perdi meu pai. Em nenhum momento me cobri de luto, nem mesmo então sofri qualquer sentimento de desamparo. Não estaria pois, agora, à procura de nova paternidade. Seria preciso resgatar a minha história pr'eu abrir mão dessa orfandade.

Ela: Só mesmo você consegue ser, ao mesmo tempo, órfão e grisalho... Há-há-há...

Ele: Disse e repito: seria preciso resgatar a minha história pr'eu abrir mão dessa orfandade. Sei que é impossível, mas seria esta a condição primordial. Já foi o tempo em que via a convivência como viável, só exigindo deste bem comum, piedosamente, o meu quinhão. Já foi o tempo em que consentia num contrato, deixando muitas coisas de fora sem ceder contudo no que me era vital, já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda "ordem"; mas não tive sequer o sopro necessário, e, negado o respiro, me foi imposto o sufoco. É esta a consciência que me libera. É ela hoje que me empurra. São outras agora as minhas preocupações, é hoje outro meu universo de problemas; num mundo estapafúrdio, definitivamente fora de foco. Cedo ou tarde tudo acaba se reduzindo a um ponto de vista, e você, que vive paparicando as ciências humanas, nem suspeita que paparica uma piada. Impossível ordenar o mundo dos valores. Ninguém arruma a casa do capeta. Me recuso pois a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade. Me lixo com tudo isso! Me apavora ainda a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho. Foi conscientemente que escolhi o exílio, me bastando hoje o cinismo dos grandes indiferentes.

Ela: Lá tá ele metafisicando, o especulativo... Se largo as rédeas, ele dispara no bestialógico... Não vem que não tem. Esse papo já era!

Ele: Não dá pé mesmo, ô burocrata. Mas não resisto a esse registro, é importante: foi a duras penas que transformei em graça o ferrete que carrego. Sinto as mãos agora poderosamente livres para agir, evidentemente c'um olho no policial da esquina o outro nas orgias da clandestinidade. É esta a iluminação que pode se revelar aos excluídos.

Ela: Tive um insight! Acho que matei o quebra-cabeça. Descobri finalmente qual é a verdadeira “ocupação” desse nosso biscateiro. Todas as pistas do teu caráter me levam a concluir que você não passa dum vigarista, dum salafra, dum falsário. Não um falsário qualquer, claro que um falsário graduado...

Ele: Me sinto hoje desobrigado. É certo que teria preferido o fardo do compromisso ao fardo da liberdade. Não tive escolha. Fui escolhido, e, se de um lado me revelaram o destino, o destino de outro se carregou de me revelar. Não respondo absolutamente por nada, já que não sou dono dos meus próprios passos. Transito por sinal numa senda larga. Tudo o que faço, eu já disse, é pôr um olho no policial da esquina, o outro nas orgias da clandestinidade.

Ela: Não posso descuidar que ele logo decola com o verbo... Corta essa de solene. Não me venha pois com destino, sina, karma, cicatriz, marca, ferrete, estigma. Toda essa parafernália enfim que você bizarramente batiza de história. Se o nosso metafísico pusesse os pés no chão, veria que a zorra do mundo só exige soluções racionais. Pouco importa que sejam sempre soluções limitadas, importa é que sejam, a seu tempo, as melhores. O que conta mesmo é mandar a bola pra frente. Tuas veleidades tolas de perfeccionista tinham mesmo que dar nisso: num papo autoritário dum reles iconoclasta. Sai de mim carcaça!

Ele: Já disse que a margem foi um dia meu tormento. A margem agora é a minha graça. Rechaçado quando quis participar, o mundo hoje é que se estrepe! Caiam cidades, sofram povos, cesse a liberdade e a vida. Quando o rei de marfim está em perigo, que importa a carne e o osso das irmãs e das mães e das crianças? Nada pesa na alma que lá longe estejam morrendo filhos...

Ela: Há-há-há... ele perdeu as estribeiras... Há-há-há... Delinquente!

Ele: Que tudo venha abaixo... Eu estarei de costas, ao absurdo, com a loucura, e nem podia ser outra a resposta. É amarga, sim, mas no mínimo adequada, e isto não depende do teu decreto, pois desde já é fácil prever o teu futuro: além de jornalista exímia, você preenche brilhantemente os requisitos como membro da polícia feminina. Aliás, no abuso do poder, não vejo diferença entre um redator-chefe e um chefe de polícia, como de resto não há diferença entre dono de jornal e dono de governo. Em conluio, um com e outro, com donos de outros gêneros.

Ela: Não é comigo, solene delinquente, mas com o povo que você há de se haver um dia.

Ele: Pense, pilantra, uma vez sequer nessa evidência, ainda que isso seja estranho ao teu folclore. Ainda que a disciplina das tuas orelhas não se preste a tanta dissonância: o povo nunca chegará ao poder!

Ela: Louquinho da aldeia! Entrou de vez em convulsão, sabe lá o que ainda vem desse transe paroxístico...

Ele: O povo nunca chegará ao poder! Não seria pois com ele que teria um dia que me haver. Ofendido e humilhado, povo é só, e será sempre, a massa dos governados. Diz inclusive tolices, que você enaltece, sem se dar conta de que o povo fala e pensa, em geral, segundo a anuência de quem o domina. Fala sim, por ele mesmo, quando fala como falo, com o corpo. O que pouco adianta, já que sua identidade jamais se confunde com a identidade de supostos representantes. Claro que o povo pode até colher benefícios, mas sempre como massa de manobra de lideranças emergentes. Então vá em frente, pilantra... Montadinha numa revolta usurpada, numa revolta de segunda mão. Quanto a esse delinquente, te digo somente que ninguém dirige aquele que Deus extravia! Tenho colhão, sua pilantra. Não reconheço poder algum!

Ela: Hosana! Eis chegado o macho! Narciso! Há-há-há.

Ele: Entenda, pilantra. Toda ordem privilegia.

Ela: Entenda, seu delinquente. A desordem também privilegia, a começar pela força bruta.

Ele: Força bruta sem rodeios. Sem lei que legitime.

Ela: Estou falando da lei da selva.

Ele: Mas que não arrola indevidamente uma razão asséptica como suporte.

Ela: Pois vista uma tanga, ou prescindia mesmo dela, seu gorila!

Ele: Dispensar a exortação. Fique aí, no círculo da tua luz e me deixe aqui na minha intensa escuridão. Não meto nunca a cara na santidade, nem alimento expectativa

de ver a minha imagem entronada num altar. Não amo o próximo, não gosto de gente. Alguém precisa, pilantra – E uso aqui tua palavra mágica- assumir o vilão tenebroso da história. Se não posso ser amado, me contento fartamente em ser odiado.

Ela: Ele agora ressuscita ridiculamente como Lúcifer! Há-há-há... Você não passa de um subproduto de paixões obscuras! Me dá nojo!

Ele: Sim, eu, o extraviado, eu, o individualista exacerbado, eu, o pavio convulso, eu, a centelha da desordem, eu, o quisto, a chaga, o cancro, o tumor, o câncer do corpo! Mas que não faz da fome do povo o disfarce do próprio apetite. É só por um princípio de higiene que não limpo a bunda no teu humanismo.

Ela: O mocinho é grandioso em tudo... Fascistão!

Ele: só uma pergunta. Sabe qual é a minha opinião a teu respeito, comparada comigo mesmo?

Ela: Desembucha logo, seu delinquente.

Ele: Confesso que em certos momentos viro um fascista, viro e sei que virei. Mas você também vira fascista, exatamente como eu, só que você vira e não sabe que virou. Essa é a única diferença. E você só não sabe que virou, porque não há nada que esteja mais em moda hoje em dia do que ser fascista em nome da razão.

Ela: Devo concluir então que o nosso fascista confesso ainda é melhor, se comparado a mim?

Ele: Pelo contrário. Se por um lado redime, a confissão por outro também pode liberar. Mais do que nunca posso agir como um fascista...

Ela: É uma ameaça, seu delinquente?

Ele: Você acha que estou nessa de te surrar, hem imbecil?

Ela: *(como se chamasse para o tapa)* Bicha.

Ele: Puta.

(Ela recebe uma bofetada no rosto. A atriz se relaciona com a mão que dá a bofetada como se fosse pertencente a outra pessoa.)

Ele: Puta!

(Nova bofetada.)

Ela: *(se excitando com os tapas)* Sacana.

Ele: An?

Ela: *(como num transe hipnótico)* Sacana... Sacana...

Ele: Estou descalço. Sem meias e sem sapatos, meus pés como sempre estão limpos e úmidos. Lembra do pé que eu te dei um dia?

Ela: Amor...

Ele: Era um pé branco e esguio como um lírio, lembra?

Ela: *(fechando os olhos)* Amor... amor... **Ele:**

O que você fez com o pé que eu te dei? **Ela:**

Amor, amor, amor...

Ele: Então toma! Leva o outro! Tira o dedão pelo menos e enfia no meio das pernas. É ele que te mexia o grelo! Vai, filha do caralho, é a única coisa que ainda te deixo. Corta o dedão enquanto é tempo!

Ela: Você não é gente!

Ele: Fora! Fora!

Ela: Você é um monstro!

Ele: Pois foda-se pilantra. Fascistinha enrustida. Filhota da porca grande. Filhota do cacete. Porra degenerada. Titica de tico-tico.

(Enquanto profere cada um dos xingamentos ele se altera cada vez mais. A luz diminui até chegar a um blackout. A fala seguinte é toda apresentada em um áudio

gravado com o palco no breu. Nele aparecem também os sons descritos, como os latidos de Bingo e a ré do carro.)

Narrador não personagem: Bingo latia como nunca. A ré do carro dela serpenteava baratinada, sem encontrar direito o caminho de saída. O portão já estava aberto. Ele ficou ali. Parado. Um ator em carne viva, sem plateia, sem palco sem luzes. E foi de repente que caiu pensando nela. Na hora do café. Certamente já sentada de lado, cotovelo fincado na mesa, olhos pregados no passado, desfiando horas compridas da sua viuvez prolecta. A lição que ela sempre repetia quando o via: Um filho só abandona a casa quando toma uma mulher por esposa. Daí lembrou-se da fotografia antiga. Pai e mãe sentados. Ela, mãos no colo. Ele, solene. O peito rijo. A mesa austera, a roupa asseada, a palavra medida. Era na sua infância que se localizava o mundo das ideias, acabadas, perfeitas, incontestáveis. Que agora, em sua confusão, mal vislumbrava através da lembrança. Se largou feito um fardo numa tremenda explosão de soluços. Até que seus braços foram apanhados por Dona Mariana, de um lado, e Seu Antônio do outro. Os dois tentando erguê-lo do chão como se erguessem um menino.

A Chegada

(Atriz está novamente ao lado da placa escrita A Chegada, utilizada no início da peça.)

Ela (narradora): Quando cheguei na casa dele, estranhei que o portão ainda estivesse aberto. Notei, ao descer do carro, uma atmosfera precoce se instalando entre os arbustos. E ali, ao pé da escada, notei também que a porta do terraço se encontrava escancarada, o que poderia parecer mais um sinal redundante, quase ostensivo, de que ele estava à minha espera. Embora o expediente servisse antes pra me lembrar que eu, mesmo atrasada, sempre viria. Incapaz de dispensar as recompensas da visita.

(Ela vai até a mesa, pega um bilhete e o abre)

Ela (narradora): Entrando no terraço me vi então vigiada pelo Bingo. Mas não fiz caso disso, além de acostumada, já tinha dado conta da folha ali na mesa, onde

pude ler: “Estou no quarto”. Uma mensagem bem ao estilo dele, num forjado garrancho escolar. *(Amassa o bilhete e joga em cima da mesa.)* Mas logo esqueci a gratuidade simulada do recado e entrei na sala. A térmica sobre a banquetta, um cinzeiro ao alcance do braço, sem falar nas surradas sandálias de couro cru, abandonadas displicentemente como as sandálias duma criança. Minha cela.

(Anda até a luz recortada no meio do palco. Durante a fala ela se relaciona com a plateia e com ele, como se o visse deitado no chão, até abaixar e ficar de joelhos).

Ela (narradora): Me desloquei entre aqueles fragmentos e só foi cruzar o corredor pr’eu alcançar a porta ali do quarto. Deitado de lado, a cabeça quase tocando os joelhos recolhidos, ele dormia. Não era a primeira vez que ele fingia esse sono de menino, e nem seria a primeira vez que me prestaria aos seus caprichos. Fui tomada de repente por uma vertigem virulenta de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto.

(A luz começa a baixar. A atriz calmamente se levanta e vai até a mesa. Acende um cigarro e começa a fumar. Vai até a cadeira e se senta, repetindo o ato do início do espetáculo. Blackout).

FIM

6.- CONCLUSÃO

Desde a proposta deste projeto em ocasião de meu ingresso para o curso de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC da Unirio, já vislumbrava a dificuldade do que tencionava fazer. Primeiramente pelo fato de ser um projeto teórico-prático, em que grande parte da metodologia e do referencial teórico só poderiam ser definidos com o caminhar dos ensaios. E principalmente porque seria impossível ter qualquer garantia sobre resultados. Exercícios, procedimentos, possibilidades e impossibilidades, tudo foi descoberto durante as etapas dessa investigação.

Desta forma, se tornou possível pensar não apenas a problemática da adaptação, mas toda a questão da construção espetacular, percebendo a variedade de caminhos possíveis a serem seguidos. Se inicialmente buscava, quando esta pesquisa ainda estava estruturada em um projeto, encontrar procedimentos que pudesse aplicar à minha prática, entendi que no tipo de teatro em que pretendia me envolver, a força motriz do processo de elaboração cênica deveria nascer do próprio fazer. Não poderia simplesmente reproduzir conceitos ou exercícios, pois cada processo tem a sua própria trajetória. Cada um deles possui “a sua história única e específica, que o molda e o caracteriza. Por mais que tracemos paralelos, semelhanças, pontos de contato, não se pode reduzi-los a padrões gerais, pois a sua peculiaridade é a sua maior riqueza.” (REWALD, 2005, p.47).

Ao analisar todas as etapas pelas quais passou esta investigação, foi possível compreender que a todo momento, tanto o referencial teórico como as atividades práticas apontavam para uma tentativa de retirar o protagonismo individual dentro do fazer artístico, dividindo as responsabilidades de construção e atribuição de sentido seja com outros integrantes do processo, seja com aquele que frui a obra. Tal intencionalidade começou a se delinear já no estudo acerca da noção de autoria. Se as correntes científicas do século XIX explicavam as obras literárias principalmente por quem as produziu, como se o autor pudesse se revelar através de seu texto, a escrita contemporânea coloca exatamente em cheque qualquer perspectiva estável a respeito da autoria.

Se o leitor ganha, a partir desse momento, um papel ativo em sua dinâmica de interação com a obra literária, o mesmo começa a se dar no terreno das artes performáticas, com o surgimento de obras que exigem do espectador uma postura

ativa frente ao espetáculo. No contexto brasileiro, as criações coletivas e os processos colaborativos surgem como exemplo de tais modalidades de criação, questionando o próprio texto teatral, problematizando a questão de uma autoria centralizada e distante e exigindo novo pensamento sobre a elaboração cênica.

A partir de uma metodologia na qual todos os integrantes do coletivo têm igual espaço propositivo na criação, as obras dramáticas surgidas dentro de processos colaborativos deixam de ser propriedade de um autor. Ainda que esse tipo de processo não estabeleça um rodízio de funções, como ocorria durante as criações coletivas, mantendo cada ofício artístico (dramaturgo, diretor, atores, figurinista e etc.) preservado no âmbito da criação, os limites de interferência nas funções são tão tênues que tudo se contamina, com atores muitas vezes desenvolvendo parte do texto ou mesmo o dramaturgo atuando como diretor.

Assim, com o escritor preservando sua função, mas saindo de sua clausura para participar de todo o processo do fazer artístico, surge a figura do dramaturgista, não apenas responsável pela redação de um texto teatral, mas com a função de organizar os produtos dos ensaios, discutir, registrar e dar unidade à encenação. Mais que criar um grande texto, ele precisa traduzir o processo. Tal nomenclatura, no entanto, não é um consenso entre autores. Se a maior parte dos escritos vinculados aos processos colaborativos utilizam essa terminologia, outros que abordam a criação processual seguem se referindo a este profissional como dramaturgo.

Tradução igualmente é um termo a ser envolvido na questão da adaptação. Na contramão de um discurso que prega a necessidade de fidelidade para com a obra adaptada, atribuindo-a uma noção de prioridade e autoridade, as novas teorias acerca da adaptação afirmam que as diversas versões coexistem lado a lado. As adaptações se configuram assim como recodificações, ou traduções, de um sistema de signos para outro, com a criação de um diálogo que, ao invés de corromper a obra *original*, forja um novo produto com vida própria e que possibilita inclusive o estabelecimento de um novo olhar sobre a obra que lhe precedeu.

Tais teorias, especialmente as desenvolvidas por Linda Hutcheon e Julio Plaza, contempladas nesse estudo, afirmam ainda que, tendo o conhecimento prévio da obra adaptada, o público, seja de um livro, espetáculo ou obra de arte, estabelece um jogo de alternância entre a obra que experiencia no momento e aquela a que

essa remete. Tal colocação reitera a inexistência de uma hierarquia entre elas. Assim, tal qual o criador da obra precedente, aquele que adapta também exerce autoria em seu processo, mas autoria essa que não é estanque, já que, em última instância é o público aquele que irá atribuir sentidos ao que frui a partir de sua experiência.

Quando se trata de adaptações literárias para o teatro, no entanto, algumas especificidades precisam ser observadas. A primeira é o fato de que toda a informação presente necessita ser visível e audível, se tornando impossível o uso de determinados recursos literários. Fora isso, existe a impossibilidade de retorno a qualquer incompreensão. Se um leitor pode voltar uma página de um livro, durante um espetáculo o público precisa acompanhar tudo o que se dá em cena sem possibilidade de dúvidas, a não ser que sejam intencionais da encenação.

Partindo para a prática percebi imediatamente que, apesar de estar imbuída de todos os pressupostos teóricos que envolviam a problemática tanto da adaptação quanto da construção espetacular processual, o trabalho em sala de ensaio exigia articulações e rearticulações que seriam impossíveis prever. Na tentativa de aliar pesquisa e produto artístico, as incertezas nascidas durante todo o processo de ensaios se tornaram ainda mais pungentes pelo fato de que “não necessariamente um processo sofisticado leva a um espetáculo sofisticado. Pois os caminhos trilhados pelo processo são desejosamente imprevisíveis, e não se sabe para onde tais caminhos levarão.” (REWALD, 2005, p.80).

Uma de minhas maiores dificuldades durante a operação de adaptação foi me libertar de uma noção de fidelidade para com a obra. Com a riqueza da linguagem impressa por Nassar em *Um copo de cólera*, sentia que precisava, de certa forma, corresponder à excelência do livro, sua atualidade e potência. Como uma das grandes obras da literatura brasileira, o romance apresentava escolha vocabular e encadeamento narrativo tão precisos que era difícil desenvolver possibilidades cênicas que fugissem de uma leitura imediata do que se apresentava no texto.

Com a companhia de Grassi Santana, o primeiro movimento foi, então, o de compreender os temas abordados na obra, seus personagens, e criar maneiras de aproximação com o romance que pudessem gerar portas de entrada para uma possibilidade de encenação. Ele, detentor da voz narrativa durante quase todo livro, se apontou como um homem autoritário, mas cheio de contradições. Com

características que beiram certa infantilidade, apesar de demonstrar comportamento violento, chora lembrando sua mãe e gosta que sua companheira também desenvolva um lado maternal. Ela, apesar de notadamente mais letrada, se regozija no papel da fêmea e também, como pudemos perceber especialmente no capítulo no qual ganha voz na narração, no de mãe.

A partir de tal aproximação, foi possível para ambos estabelecer uma visão menos reducionista da obra, relacionando temas como o machismo ou o acesso ou não à educação formal sem taxar o livro. Se a adaptação cinematográfica da obra se configurou quase como uma cópia fiel do romance, conseguimos criar alguns mecanismos de encenação que conferissem vida própria à dramaturgia que desenvolvíamos, sendo o principal deles, sem dúvidas, a opção por contar apenas comigo em cena, me dividindo entre todos os papéis.

Ao aceitar a sugestão de acumular as funções de dramaturga e única atriz em cena, surgida durante a banca de qualificação, tivemos que conviver com uma série de limitações. Primeiramente o fato de que tínhamos que produzir um monólogo, encontrando formas de construir cenas de dois ou mais personagens com apenas uma atriz sem que o público perdesse a dimensão de quais deles estavam presentes em cada momento da dramaturgia. Em seguida, por conta de um olhar de fora que precisaria exercitar sobre meu próprio trabalho de atriz.

Se segundo Rewald, “o dramaturgo, mais do que exercer a função de autor da obra, constitui-se como intérprete textual das experiências vividas durante o processo” (REWALD, 2005, p.23). Assim, eu tinha de viver as experiências como atriz para então traduzi-las e incorporá-las ao exercício de escritura que desenvolvia ao manipular a dramaturgia. Em conjunto com as instruções fornecidas pelo diretor, materiais diversos surgiam e, se como atriz eu não podia deixar que ideias pré-concebidas limitassem a investigação artística, como dramaturga precisava constantemente pesar quais descobertas deviam ser assimilados ou não ao corpo dramático da peça.

Como entidades que interagem uma com a outra, eu transitava não apenas entre as instâncias *autor-escritor*, como aquele que executa sua escrita, e *autor-leitor*, o que exerce a crítica sobre o que foi escrito afim de possibilitar uma revisão por parte do primeiro. Inaugurava a instância do *autor-ator*, que, em substituição ao *autor-*

espectador relacionada por Rewald, não aparece a partir de apontamentos colhidos na observação do momento do ensaio, mas de uma experiência interna à cena.

Como a todo o momento o objetivo do trabalho era o de construção de uma dramaturgia, e não a entrega de um espetáculo pronto, muitos aspectos de uma encenação ficaram ausentes desta investigação. Principalmente pelo curto tempo que pôde ser investido na prática, não foi possível realizar um contato com o público, que gerasse novo momento de instabilidade e trouxesse novas visões dentro do processo de desenvolvimento dramático. Seja pelo pequeno espaço de tempo ou ainda por condições não ideais de ensaios em muitos momentos, algumas soluções apontadas por nós também não puderam ser testadas, ou, quando sim, foram experimentadas em momento distinto de sua criação.

De qualquer forma, todos os treinamentos ou exercícios foram desenvolvidos durante o processo criativo, para somente em um momento posterior se estabelecer uma relação direta com o arcabouço teórico. Assim, tencionou-se uma metodologia em que a experimentação fosse também fundadora de uma teoria, uma “teoria da prática” (BONFITTO, 2013, p.XX). Assim, mais que ilustrações e aplicações de conceitos, a partir da prática brotaram questões que determinaram inclusive grande parte do referencial teórico a ser utilizado na pesquisa.

O momento de análise de todo o material produzido a partir dos ensaios, tanto a dramaturgia proveniente do processo de adaptação quanto o memorial analítico escrito a partir do que foi vivido, também gerou algumas angústias. O exercício de tentar descrever em palavras um percurso de experiências trouxe a impressão da grande distância entre imagens e palavras. De alguma forma eu também operava ali uma adaptação, ou uma *tradução intersemiótica*, à medida que transpunha uma vez mais um discurso de um sistema de signos para outro. Do universo da cena para o universo das palavras.

Ao tentar dissertar sobre um espetáculo que assistira, Quilici observa que “descrever objetivamente o espetáculo parecia completamente insuficiente.” Por isso o autor tenta, segundo o próprio, “falar a partir das ressonâncias, da captação interna, no próprio corpo, do que sentia ali.” (QUILICI, 2015, p.211). Da mesma maneira, tentei compor meu relato menos a partir de uma exposição objetiva ou uma escrita automática e mais pensando em uma palavra que evoca e desdobra sensações, sentimentos e uma nova gama de experiências. Ainda segundo o autor,

nesse tipo de relato, e nisso se encontra sua validade, “há um compromisso da palavra com o olhar atento e acolhedor, o olhar da mente-coração, à espera da lenta figuração daquilo que quer ser falado.” (QUILICI, 2015, p.212)

O que aqui se apresenta como texto talvez não consiga fornecer a dimensão de tudo o que foi vivido durante este processo de pesquisa, especialmente ao tentar explicar impactos, reverberações e descobertas que se deram no âmbito da cena, dentro do jogo estabelecido com o desconhecido, com o impalpável e com o risco. A dramaturgia aqui apresentada de nenhuma maneira se crê pronta, porém, no desenvolvimento deste trabalho acredito também que “a evolução do processo é mais importante que a mera excelência do texto.” (REWALD, 2005, p.31).

Ao fim deste trabalho tenho a certeza de que muitas outras versões desse texto teatral serão escritas. Afinal, o *autor-escritor* e o *autor-leitor* seguem com total liberdade para retrabalhar um texto, ainda que não haja o processo de ensaios. A *autora-atriz*, no entanto, agora se ausenta, já que só existe em função do processo. Sua presença está condicionada à cena. Mais que um término esta é uma pausa de uma investigação que pretende se alargar até tornar-se teatro. E, com as respostas do público encontrar novos caminhos e possibilidades de criação e recriação.

7.- REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Oswald de. **O manifesto antropófago**. In: TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, Antônio. **A gênese da Vertigem: o processo de criação de O Paraíso Perdido**. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo: 2002a.

_____. **E a carne se fez verbo**. In: _____ **Trilogia bíblica**. São Paulo: Publifolha, 2002b, p. 81-4.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu Duplo**. São Paulo: Max Limonad, 1984.

ARY, Rafael Luiz Marques. **A Função Dramaturgia no Processo Colaborativo**. Dissertação (mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas: 2011.

BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BONFITTO, Mateo. **Entre o ator e o performer**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Bertolt Brecht – estudos sobre teatro**. (org.). Fiama de Pais Brandão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. **Metalinguagem e outras metas**: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Editora Escala, 2006.

FARIA João Roberto. **História do Teatro Brasileiro v.2**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERNANDES, Silvia. **Grupos teatrais, anos 70**. Campinas: Editora da Unicamp, 2000.

_____. **Teatralidades Contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERREIRA, Aurélio B. de Hollanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIELD, Syd. **Manual do Roteiro**. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: **Ditos e escritos III**: Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2011.
- GOMBRICH. E. H. **Art and Ilusion**. London: Phaidon Press, 1961.
- GORDON CRAIG, E. **Da Arte do Teatro**. Lisboa: Editora Arcádia, s.d.
- HUTCHEON, L. **Uma Teoria da Adaptação**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- ISER, Wolfgang. **O ato de leitura: uma teoria do efeito estético V.1**. São Paulo: Ed. 34, 1996.
- _____. **O ato da leitura: uma teoria do efeito estético V.2**. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- JAUSS, Hans Robert. **O prazer estético e as Experiências Fundamentais da Poiesis, Aesthesis e Katharsis**. In: LIMA, Luis (org.). **A literatura e o leitor: textos de Estética da Recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- MCKEE, Robert. **Story**. Curitiba: Arte & Letra Editora, 2006.
- NASSAR, Raduan. **Um copo de cólera**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- PAIS, Ana. **O discurso da cumplicidade: Dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PERRONE-MOISÉS. **Texto, Crítica, Escritura**. São Paulo: Ática, 1993.
- PICON-VALLIN, Béatrice. **A arte do teatro – entre tradição e vanguarda: Meyerhold e a cena contemporânea**. Rio de Janeiro: Teatro do pequeno Gesto: Letar e Imagem, 2006.
- PLAZA, Julio. **Tradução Intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.
- RANCIERE, Jacques. **O Espectador Emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- REWALD, Rubens. **Caos Dramaturgia**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SANTAELLA, Lúcia, **Arte e Cultura**. São Paulo: Cortez, 1982.
- SANTOS, Clóvis Domingos dos. **A Cena Invertida e a Cena Expandida: projetos de aprendizagem e formação colaborativas para o trabalho do ator**. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Belas Artes: Belo Horizonte, 2010.
- TROTTA, Rosyane. **A autoria coletiva no processo de criação teatral**. Tese (doutorado). Programa de Pós- graduação em Teatro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Uni-Rio, Rio de Janeiro: 2008.

VERNANT, Jean-Pierre; NAQUET, Pierre Vidal. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Drama em cena**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WOOLF, Virgínia. **The Movies and Reality**. Washington D.C.: New Republic, 1926.

REVISTAS, PERIÓDICOS E ENTREVISTAS

AGUIAR, Vera Teixeira de. **O leitor competente à luz da teoria literária**. Revista Tempo Brasileiro, v.124, p.23-34. Rio de Janeiro: Jan. – mar., 1996.

BENEVIDES, Paola Fonseca. **Um copo de cólera em análise**, 2007. Disponível em <http://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/512515>. Acesso em 10 de abril de 2017.

CARIELLO, Rafael. **Depois da lavoura**. Revista Piauí, São Paulo, N°70, Jul.2012. Disponível em: <http://piaui.folha.uol.com.br/materia/depois-da-lavoura/>. Acesso em 15 de abril de 2017.

COUTINHO, Angélica. **A imagem e o verbo A adaptação cinematográfica dos livros de Raduan Nassar**. Artigo apresentado no XI Congresso Internacional da ABRALIC – USP, 2008. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/062/ANGELI_CACOUTINHO.pdf. Acesso em 20 de março de 2017.

FERNANDES, Sílvia. **Apontamentos sobre o texto teatral contemporâneo**. Revista Sala Preta, v.1, São Paulo, 2001, p. 69-80.

FREIRE-FILHO, Aderbal. **Aderbal Freire Filho leva peça premiada a palco de Lisboa**. [05 de janeiro de 2007.] Folha Online. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u67368.shtml>. Acesso em 15 de maio de 2018.

_____. **Aderbal Júnior: conversas com diretores de teatro**. Rio de Janeiro: Inacen, 1987. Entrevista concedida a Rúben Castillo.

_____. **Um homem de teatro**: entrevista com Aderbal Freire-Filho. Revista Sesc Rio, outubro/2008. Texto replicado no blog Coisas de teatro. Disponível em: <http://coisasdeteatro.blogspot.com/2010/06/entrevista-com-aderbal-freire-filho-na.html>. Acesso em 20 de maio de 2018. Entrevista concedida a Eduardo Carvalho.

FISCHER, Stela Regina. **Processo Colaborativo: Experiências de companhias teatrais brasileiras nos anos 90**. Campinas: [s.n.], 2003.

FORJAZ, Cibele e HIRSCH, Felipe. Entrevista. **Adaptação de textos literários para teatro** – Salão de Ideias - Bienal do Livro. São Paulo, 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ectWMLdp90U>. Acesso em 10/02/2016.

FURTADO, Jorge. **A adaptação literária para cinema e televisão**. Palestra realizada na 10ª Jornada Nacional de Literatura de Passo Fundo/RS, 2003. Disponível em: <http://www.casacinepoa.com.br/as-conex%C3%B5es/textos-sobre-cinema/adapta%C3%A7%C3%A3o-liter%C3%A1ria-para-cinema-e-televis%C3%A3o>. Acesso em 5 de abril de 2017.

LOPES, Paulo Rogério. Entrevista. **Adaptação de obras literárias para o teatro-Inteligência.com**. Centro Cultural Fiesp – Ruth Cardoso. São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.fiesp.com.br/noticias/a-adaptacao-de-obras-literarias-para-o-teatro-foi-tema-de-debate-do-inteligenciapontocom-no-sesi-sp/>. Acesso em 10/02/2016.

NICOLETE, Adélia. **Criação coletiva e processo colaborativo**: Algumas semelhanças e diferenças no trabalho dramaturgico. São Paulo: Sala Preta, V. 2. 2002. p.318-325.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Da Cólera ao Silêncio**. Cadernos de Literatura Brasileira, v. 2, p. 61-77. São Paulo: 1996.

PIMENTA, Alberto. **Teatro e o problema das adaptações**. Suplemento do nº266 da revista “Litoral”. Ano I, nº3. Aveiro: Companhia, 1959.

TROTTA, Rosyane . **O grupo narrador**. São Paulo: Rebento – Revista de artes do espetáculo. V.5, 2015, p.274- 279.

VERBETES

LUZ ESTROBOSCÓPICA. **Dicionário online Michaelis**, 20 mai. 2018. Disponível em: <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=luz>

PAU-DE-CHUVA. **Dicionário online Michaelis**, 20 mai. 2018. Disponível em: <https://pt.wikihow.com/Citar-um-Dicion%C3%A1rio>