

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS CENTRO DE ARTES CURSO DE LICENCIATURA EM TEATRO

Raissa Bandeira da Luz

TRANSCRIANDO CAIO

Processo de construção do monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso"

Raissa Bandeira da Luz

TRANSCRIANDO CAIO

Análise do processo de construção do monólogo "Os dragões não conhecem o paraíso"

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientação: Prof. Dr. Daniel Furtado Simões da Silva

TRANSCRIANDO CAIO

Processo de construção do monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso"
Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Centro de Artes da Universidade Federal de Pelotas como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado(a) em Teatro.
Aprovado em: de
BANCA EXAMINADORA
Laura Backes – Universidade Federal de Pelotas
Fernanda Vieira Fernandes- Universidade Federal de Pelotas
Daniel Furtado Simões da Silva – Universidade Federal de Pelotas (orientador)

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo analisar o processo de transcriação (termo introduzido por Haroldo de Campos) do conto Os dragões não conhecem o paraíso para um monólogo, visando mostrar como ocorreu a composição de ações, a escolha de figurino, de cenário e a construção de personagem. Durante a pesquisa foram observados, também, outros três trabalhos de transcriação de contos do autor que foram realizados por outros alunos da Universidade Federal de Pelotas. A pesquisa foi realizada investigando o que faz os contos literários de Caio serem atrativos para trabalhos cênicos, além de relacionar este processo prático de adaptação com textos teóricos de outros autores que pesquisaram sobre Caio Fernando Abreu, assim como composição de cena, tradução intersemiótica, ações físicas e dramaturgia do corpo.

Palavras-chave: Transcriação, Caio Fernando Abreu, ação física, composição de ações.

RESUMEN

La búsqueda tiene como objectivo analizar el proceso de transcreación (palabra introducida por Haroldo de Campos) Del cuento Los dragones no conocen el paraíso para una cena, mostrando como ocurrió la composición de acciones, la elección de traje, de escenario y la construción de personaje. Durante la investigación fueran observados, también, otros trés trabajos de transcreación de cuentos Del autor que fueran realizados por otros alumnos de la Universidad Federal de Pelotas. La búsqueda fué realizada investigando lo que hace los cuentos literários de Caio seren atractivos para trabajos escenicos, además de relacionar esto proceso practico de adaptación com textos teóricos de otros autores que investigaran sobre Caio Fernando Abreu, así como composición de escena, tradución intersemiótica, acciones físicas y dramaturgia del cuerpo.

Palabras-clave: transcreación, Caio Fernando Abreu, acción física, composición de acciones.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	6
1. UM BIÓGRAFO DE SENTIMENTOS	10
2. O ATO DE TRANSCRIAR	17
2.1- Transcriação e narrativa	17
2.2- Corpo e linguagem narrativa	19
2.3 – Composição de ações	23
3. A DESORDEM SEM NEXO	28
3.1 – Analisando o hipotexto	29
3.2 – Personagem e cenário	30
3.3 – Ações e a relação com os objetos	33
4. A EXPERIÊNCIA DE TRANSCRIAR NO TEATRO	37
CONSIDERAÇÕES FINAIS	45
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	47
ANEXOS	49

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe a realização de uma análise do processo prático de transcriação do conto Os dragões não conhecem o paraíso¹, de Caio Fernando Abreu (1948 – 1996), para a cena teatral. Essa experiência em adaptar o conto iniciou-se no projeto de extensão Núcleo de Teatro Universitário ², na Universidade Federal de Pelotas. A adaptação foi realizada no ano de 2015 e integrou o projeto "Visitando Caio", composto por quatro monólogos do autor gaúcho. No ano seguinte, mesmo já tendo apresentado o monólogo algumas vezes, senti a necessidade de seguir trabalhando-o e, principalmente, de modificá-lo. A partir dessa retomada de trabalho, refiz algumas cenas, modifiquei algumas ações, assim como maquiagem e figurino. Assim pude analisá-las com mais calma e estudar qual a relação entre esse meu trabalho e a teoria dos textos de autores que discutem questões como técnicas teatrais, transcriação, adaptação, e também sobre as obras de Caio Fernando Abreu.

No conto Os dragões não conhecem o paraíso a personagem do texto conta a história de um dragão que morava na sua casa, e que possuía características como: ser bagunceiro, orgulhoso, invisível, imprevisível, ter cheiro de ervas, ter o costume de ficar ao lado esquerdo das pessoas para falar direto com o coração, deixar uma casa vazia e triste quando parte, entre outras. Destaca, também, sua dependência pela presença desse dragão, sua sede doentia pela perfeição e felicidade, e sua dificuldade de lidar com a perda (seja de relacionamentos, sentimentos ou pessoas). O autor buscou associar essas sensações de euforia a coisas que não são vistas, que o senso comum considera inexistentes: dragões, sereias, ogros, hamadríades, arcanjos, elfos,

¹ Contos, sonetos e crônicas estarão sublinhados; livros estarão em itálico e obras cênicas entre aspas.

_

² O Núcleo de Teatro Universitário é um programa de extensão do Departamento de Arte e Cultura (DAC) da Pró-Reitoria de Extensão e Cultura (PREC) onde trabalhei como bolsista em 2015. O programa promove projetos cujo objetivo é realizar pesquisas sobre a prática teatral com a comunidade acadêmica e pelotense.

entre outras criaturas místicas. De uma forma poética, o conto traz o retrato da saudade, da perda de expectativas e da solidão. Escolhi esse conto porque, além da sua forma de narração ser em primeira pessoa (o que facilitaria a minha primeira experiência em adaptar um conto para um monólogo), vi nele toda uma riqueza poética em que através de uma simbologia simples e inusitada, Caio criou uma forma de representar emoções que pertencem ou pertenceram a muitos de nós, leitores. Ao ler um pouco mais sobre o autor, pude perceber o quanto sua identidade está presente no conto: por meio de suas próprias vivências, representa o sentimento que é comum a um conjunto de pessoas. Essas características presentes nas obras do autor serão trazidas neste trabalho para conhecermos um pouco sobre Caio Fernando Abreu e, após esta etapa, será introduzido o relato do meu trabalho de transposição do conto para o monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso". Nesse momento será relatado o processo da montagem do cenário, a composição de ações, a construção de personagem e outros signos presentes na narrativa. O enfoque principal deste trabalho é, portanto, a análise semiótica do monólogo adaptado e como foi constituída a sua narrativa.

No primeiro capítulo conheceremos um pouco a biografia de Caio Fernando Abreu, um escritor importante para a literatura brasileira, e que foi porta voz de uma geração através das suas próprias vivências. É possível ver nos seus personagens sentimentos como o vazio, esperança, amor, tristeza e angústia. Inspirava-se bastante em momentos de sua própria vida e, por este motivo, quando lemos seus contos, podemos relacionar vários aspectos em comum entre as obras e sua biografia. Além disso, podemos comparar seus períodos de vivência com os contos que escrevia; épocas como quando morou em São Paulo, ou quando conviveu com *hippies* e, inclusive, contos cuja inspiração partia da morte, da doença que estava sendo a grande preocupação das pessoas na época e que também foi causa da sua morte em 1996: a AIDS. Caio Fernando Abreu acreditava que sua literatura não era individualizada; mesmo se inspirando em experiências pessoais, inúmeras pessoas podiam se identificar com seus contos (não apenas na época, mas também atualmente).

No segundo capítulo partiremos para a discussão do conceito de transcriação (a transposição de uma obra literária para uma cena), como ela

funciona, o trabalho artístico/criativo presente nesse exercício de transpor uma obra de arte de uma linguagem para a outra. Veremos alguns autores que discutem sobre transcriação e, através deles, o trabalho abordará um pouco o conceito de tradução intersemiótica (transformações dos signos de uma obra durante esse processo de transposição/mudança de linguagem artística). Parte-se da idéia que a transcriação não há necessariamente uma preocupação em manter as características da obra que será transcriada. Muitas vezes ela pode não ser semelhante e excluir determinados signos. Veremos exemplos de obras que foram transcriadas para a dança (Soneto 12 de Shakespeare, em um projeto pertencente à UFRGS, e Requiém por um Fugitivo cuja transcriação deu origem ao espetáculo Rua das Flores; estas obras passaram por processos de trancriação onde o signo verbal deixou de ser central e passou a ser periférico, dando mais foco na expressão corporal e no trabalho coreográfico. Como chegamos a falar sobre a transcriação para a dança, achei necessário introduzir um pouco sobre a dramaturgia do corpo utilizando como referência o texto de Maria Falkembach, que fala sobre o trabalho corporal e como pode funcionar a sua composição, além de trazer outros autores que contribuíram com esse estudo como Jerzy Grotowski e Rudolf Laban. Há também teóricos que contribuíram com o exercício de composição. Como podemos selecionar nosso material de composição? O que é ação física, ação verbal, a importância do ritmo e o que esses aspectos influenciam no personagem e na obra como um todo? Utilizarei fontes como Bonfitto e Stanislavski para explicar um pouco sobre estes aspectos do trabalho do ator/compositor.

No terceiro capítulo comentarei a análise do processo de transcriação do conto Os Dragões não Conhecem o Paraíso, a qual será dividida por etapas: leitura do conto, idealização do cenário, maquiagem e figurino, construção de personagem e a composição de ações. Como a criação do monólogo teve duas fases (uma em 2015 e outra em 2016) ambas serão relatadas, considerando que o objetivo da pesquisa prática deste trabalho foi aprimorar o monólogo já existente utilizando os estudos teóricos realizados no segundo capítulo como embasamento, dando espaço a novas ideias para transcriação, enquanto a pesquisa teórica consistia em uma análise de todo o processo criativo e como a

ação física foi utilizada para a construção de personagem e composição de cena.

No último capítulo acrescentei à pesquisa uma reflexão sobre a experiência de transcriar obras do Caio para estudantes de teatro; nesse contexto, realizei ainda uma análise de entrevistas feita com três estudantes que também fizeram esse tipo de trabalho prático. Assim, poderemos observar um pouco o processo de mais dois trabalhos cênicos de contos do Caio Fernando Abreu e analisar outros exemplos de narrativas, realizados com os monólogos "Sapatinhos Vermelhos", "Anotações sobre um amor Urbano" e "Borboletas". O que havia nos contos que chamou a atenção dos estudantes para um processo de transcriação? Como eles pensaram em trabalhar com a tradução intersemiótica e como observam esses trabalhos hoje? O capítulo, portanto, trará uma reflexão sobre experiências com a criação dos monólogos, mostrando como estas nos acrescentaram como artistas.

1. UM BIÓGRAFO DE SENTIMENTOS

Caio Fernando Abreu nasceu em Santiago (RS), em 1948; demonstrou sua aptidão por escrever e criar histórias desde a infância. No início da sua adolescência já produzia alguns textos que foram desenvolvidos e publicados futuramente em seu livro *Ovelhas Negras*. Em sua juventude, entrou no curso de Letras e Arte Dramática na UFRGS, em Porto Alegre, através do qual pôde dar vazão também ao seu interesse por teatro. Aos 19 anos, mudou-se para São Paulo e trabalhou para a revista Veja. No ano seguinte um de seus livros de contos, *Inventário do Irremediável*, recebeu o prêmio "Fernando Chinaglia". ³

Desde o início a sua vida literária misturava-se com o jornalismo (emprego que o mantinha financeiramente). Após sofrer detenção por envolver-se com drogas, voltou a morar em Porto Alegre sendo redator da *Zero Hora*. Mudou-se para a Europa na década de 70, onde se sustentou realizando tarefas como lavar pratos e ser jardineiro. Não muito tempo depois, voltou para Porto Alegre, seguir com o jornalismo enquanto envolvia-se com o teatro.

Houve época em que Caio quis dedicar-se somente à literatura, deixando assim seu emprego de jornalista. Nesse período surgiu o livro *Morangos Mofados*. Como houve certa demora para o lançamento do livro, o escritor se viu obrigado a voltar a trabalhar para o jornal. Em 1882 o livro foi editado, tornando-se sucesso de vendas e críticas.

Como podemos observar na sua trajetória, suas passagens pelo jornalismo "nem sempre foram incentivadas pelo interesse profissional, mas, muitas vezes, pela necessidade de sobrevivência" (PIVA, 2001, p.18)

O jornalismo é uma coisa totalmente menos e o jornalismo brasileiro está mais canalha do que nunca, vendendo comportamentos, manipulando a cabeça das pessoas. Desprezo tudo que fiz até hoje nesta área, mas é o que posso fazer para sobreviver. (ABREU,1988 p.7)

.

³ Prêmio recebido da União Brasileira de escritores (UNEB), em 1969.

Esgotado com o trabalho de jornalista, Caio parte para o Rio de Janeiro para se dedicar à sua obra *Triângulo das Águas*, que foi lançada em 1983. Depois, volta para São Paulo para ser redator do Caderno 2 do Jornal *O Estado de São Paulo* e editor de *A-Z*. Nesse período é encenada a sua peça *Pode ser que seja só o leiteiro lá fora* e também uma adaptação da sua obra *Morangos Mofados* em Porto Alegre.

Em uma entrevista feita por Vera Aguiar, Charles Kieffer e Roberto Antunes Fleck, Caio comentou sobre sua falta de tempo para as escritas, o que justificava o espaço de tempo entre cada livro lançado. Descreve o fato comentando que "escritor brasileiro é um escritor de fim de semana, feriados, e horas vagas" (ABREU, 1988, p.4). Desde que decidiu sair de Porto Alegre e mudar-se para São Paulo, sua escassez de tempo se revelava à medida que precisava trabalhar para seu próprio sustento.

Caio não se considerava um intelectual, pois costumava ler apenas obras que lhe interessavam: "vou mais pelas coisas que me dão prazer em leitura, cinema e música. Intelectual é mais aquele cara que se concentra, que tem uma disciplina mental" (1988, p.6). Inspirava-se em autores como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Erico Veríssimo. Confessava que Clarice o bloqueava devido à grande influência que ela exercia, principalmente no livro *Limite Branco* que foi publicado em 1970: "você sabe que me proibi de ler Clarice? Realmente ela me marcou muito (...)" (1988, p.5). O autor via seu perfil atípico da literatura brasileira, pois ao longo da sua vida foi influenciado pelo *rock*, *punk* e pelo movimento *hippie*.

Não faço a vida literária, eu corro por fora. (...) deve ser insuportável para a universidade brasileira, para a crítica brasileira assumir e lidar com um escritor que confessa, por exemplo, que o trabalho do Cazuza e da Rita Lee influenciou muito mais do que Graciliano Ramos. Isso deve ser insuportável. Você compreende? Isso não é literário. E eu gosto de incorporar o chulo, o não-literário. (ABREU, 1997, p.11)

A escrita vem de seu íntimo, e Caio sentia-se livre para escrever suas obras, sem estar engessado em um modelo padrão de escrita; há contos que parecem mais com relatos, anotações bem pessoais. O autor também era extremamente cuidadoso com as palavras ao escrever, sempre à procura das

palavras certas. Seu processo criativo, segundo ele, era intuitivo. Anotava sonhos, frases e pensamentos; as ideias eram inspiradas em suas vivências, retomava suas anotações e as transformava em obras. O autor se via como uma pessoa que não separa literatura da vida; as obras transmitem a idéia de conflitos do ser humano, vindas do fundo da alma. Escrevia de maneira intuitiva e intimista, pois Caio é "um autor que sente sua literatura como algo visceral, algo que "brota" de seu inconsciente para depois ser lapidado" (MARQUES, 2009, p. 53). O material partia relatos pessoais, assim Caio passou a ser a voz de uma geração, trazendo a tona em seus contos os sentimentos que várias pessoas possuíam; por este motivo, nega que sua literatura seja de caráter individual. Ao falarmos de época e temporalidade, o escritor gaúcho discorda que isso possa existir na literatura; para ele essa arte deve ser permanente, com seu sentido válido para além de um único momento.

Segundo Piva, Caio desaprovava a ideia de uma literatura rotulada e classificada ao perceber que isso ocorria frequentemente com seus textos. Muitos dos seus contos apresentavam personagens homossexuais, além do escritor, em sua vida pessoa, ter atração por homens; o autor acabou sofrendo determinadas rotulações em relação às suas obras.

Caio revela que se debate muito contra esse tipo de divisão no campo literário e que não gosta de expressões do tipo "literatura feminina", "literatura negra" e outras classificações e afins. O escritor considera *inútil reproduzir a idéia de gueto na cultura*, pois não acredita, por exemplo, que exista uma literatura gay. Para ele, a literatura ou é boa ou é má literatura. (PIVA, 2001, p.21-22)

Além disso, para o escritor, não existia "homossexualidade", "heterossexualidade" ou "bissexualidade", mas sim apenas "sexualidade". Anteriormente foi conhecido, também, como "guru dos magrinhos". Considerava essas rotulações na literatura como algo negativo, pois essa divisão "em prateleiras", como ele mesmo disse, poderia fazer com que determinadas questões não fossem instigantes ou perturbadoras.

O objetivo de Caio era escrever sobre a condição humana. Para o autor, a função social da literatura "é a de servir como instrumento para o crescimento e equilíbrio do indivíduo" (PIVA, 2001, p.17); enquanto

manifestação artística, a literatura registra emoções de um determinado indivíduo e as tornam acessíveis para outros indivíduos que estivessem em lugares ou épocas diferentes.

Outro dia meu terapeuta falou uma coisa muito inteligente (...) ele me falou assim: "mas os escritores, os ficcionistas e os poetas são os biógrafos da emoção. Se alguém, no ano de 2010, quiser saber o que as pessoas sentiam nos anos 80, ele não vai pegar a revista Veja, o Estado de S. Paulo, o Jornal do Brasil; ele vai pegar a ficção, os poetas. Você tem que estar consciente de que a tua função social é fazer este biografado emocional." Aí a ficha caiu e eu comecei a me sentir meio útil de novo. (ABREU, 1988, p.5)

Observando algumas de suas obras podemos relacionar sua biografia com os aspectos presentes naquelas, vendo assim o autor gaúcho retratar sentimentos pessoais que, ao mesmo tempo, representavam muitas outras pessoas (o caráter universal que dizia admirar no escritor gaúcho Érico Veríssimo). Em personagens como os do livro Os Dragões não Conhecem o Paraíso, por exemplo, há o desejo de duas coisas: amor e sexo; o autor ligou essa procura pela satisfação com a ideia de Deus, do conforto no útero materno: "o ser humano está eternamente em busca desse conforto, desse paraíso perdido: Deus, o útero materno ou o outro: sociais, afetivas." (ABREU, 1997, p.8). Suas obras foram vistas como pesadas devido aos conflitos presentes, porém o autor não se considera pesado; ele apenas coloca o ser humano em suas obras, e a realidade do ser humano sim é pesada; esta realidade é cravada nos textos mesmo através da ficção, e dessa maneira os contos mexem com os sentimentos dos leitores por um processo de catarse e de autoconhecimento.

Sua preocupação de artista era, portanto, não a de pintar a realidade nos moldes realistas, ou de escrever literatura engajada ou panfletária, mas sua preocupação era com o lado humano que, segundo ele, a humanidade estava perdendo o que era função do artista ajudar a resgatar. (MARQUES, 2009, p.50)

O autor também admitiu nunca chegar a uma conclusão do que seria exatamente a realidade; ele buscava mostrar o ser humano e biografar

emoções, e nada garantia que tais emoções corresponderiam a uma realidade exata:

Tem a realidade mental, a social, a realidade que é a soma de várias realidades. Não sei, a realidade é uma cebola cheia de capas. Talvez tudo o que eu vejo seja uma grande distorção das minhas emoções. Acho muito difícil definir o que é real. (ABREU, 1988, p. 5)

Caio era grande apreciador de estudos não materialistas, como a astrologia, o espiritismo e o candomblé; para ele, esses estudos possibilitavam uma visão mais ampla sobre o mundo. Como não separava literatura da vida, aspectos não-materialistas se faziam, também, presentes em suas obras. Um exemplo é o livro Triângulo das águas, onde há três novelas inspiradas em signos do elemento água, o arquétipo da emoção na astrologia. Outro exemplo é a época em que escreveu o livro Os dragões não conhecem o paraíso (de onde foi retirado o conto que transcriei para um monólogo) concebido quando estava vivendo em São Paulo; o livro retrata a cidade grande, o calor; nos contos há presença de sentimentos como o vazio, descoberta/libertação sexual, oscilação entre esperança e desesperança, a saudade e a solidão. Ao lermos o livro podemos perceber que não é a toa que essas obras estão juntas, mesmo sendo histórias paralelas, pois possuem vários pontos em comum. Caio relatou que na época sentia uma necessidade de ter fé em algo, como Deus, por exemplo; é uma característica marcante que procurei preservar no monólogo, pois é uma das "linhas" que costuram e unem cada história:

Se o leitor quiser, este pode ser um livro de contos. Um livro com 13 histórias independentes, girando sempre em torno de um mesmo tema: amor. Amor e sexo, amor e morte, amor e abandono, amor e alegria, amor e memória, amor e medo, amor e loucura. Mas se o leitor também quiser, este pode ser uma espécie de *romance-móbile*. Um romance desmontável, onde essas 13 peças talvez possam completar-se, esclarecer-se, ampliar-se ou remeter-se de muitas maneiras umas às outras, para formarem uma espécie de todo. Aparentemente fragmentado, mas de algum modo – suponho – completo. (ABREU, 2014, p.3)

Em 1994 Caio Fernando Abreu descobriu ser portador do vírus da AIDS. Escreveu três crônicas tituladas Primeira Carta para além dos muros⁴, Segunda carta para além dos muros e Última carta para além dos muros, obras que o autor desabafava e refletia sobre sua vida e seu cotidiano, lidando com a doença. Ao voltar a morar com os pais em Porto Alegre, o autor quis aproveitar o restante do seu tempo se dedicando a escrever seu livro Ovelhas Negras (cuja primeira publicação foi em 1974), onde há contos escritos pelo autor de 1962 até 1995. Costumava comparar a doença com a situação do mundo, como se sua saúde estivesse sendo prejudicada cada vez mais pelos humanos com as guerras e a devastação da natureza. Ao colocar a AIDS em seus contos procurava ser sincero com seus leitores, deixando-os informados sobre o ocorrido. Nesse período houve uma relação mais íntima entre Caio Fernando Abreu e seus leitores, pois o autor começou a escrever de forma muito mais particular e íntima falando sobre sua vida em Porto Alegre e sobre a infância. Após a reação da mídia, decidiu tomar cuidado para que o fato de ser portador do vírus da AIDS não fosse alvo de sensacionalismo; afinal, o artista queria mesmo foco para suas obras e não para a sua doença.

Sinto que houve, primeiro, quando me declarei soropositivo um espanto, depois um movimento meio de solidariedade, misturado de piedade e escândalo. E acho que Ovelhas Negras não recebeu atenção crítica. Ganhou muita nota, teve muita entrevista e aí os caras só queriam saber sobre a AIDS, era um absurdo. Aí parei de falar. Depois do Jô Soares, parei. Porque o meu trabalho literário continua. (ABREU, 1997, p.14)

O autor também mostrou, tanto em entrevistas quanto em alguns contos, o que pensava em relação ao comportamento das pessoas devido ao vírus, ocasionando falta de contato entre elas; um exemplo está no conto <u>Dama da Noite</u>, Também do livro *Os dragões não conhecem o paraíso*: "Ô boy, que grande merda fizeram com tua cabecinha, hein? Você nem beija na boca sem morrer de cagaço. Transmite pela saliva, você leu em algum lugar" (2014, p.130) associava essa falta de contato entre as pessoas com a solidão, o

_

⁴ Última carta para além dos muros foi escrita por Caio, além de *Primeira carta para além dos muros* e Segunda carta para além dos muros. Foram escritas quando o autor estava com a saúde frágil por ser portador de HIV. As cartas foram publicadas em 1994 no Jornal *Estado de S. Paulo.*

medo, a tendência dos seres humanos de serem cada vez mais distantes uns com os outros. Na crônica <u>Última Carta para Além dos Muros</u>, há palavras do autor dizendo que sua vida não poderia ser diferente, tudo seguiu como deveria ser: as drogas, a bissexualidade, as viagens, a época com os *hippies* e, inclusive, a AIDS como causa do seu falecimento. Caio faleceu em 1996 e após sua morte foram lançados seus livros *Estranhos Estrangeiros* e *O Teatro Completo*; sua trilogia de cartas foi re-editada ao livro *Pequenas Epifanias*.

2. O ATO DE TRANSCRIAR

Quando ocorre uma adaptação de uma obra de arte para outra linguagem artística, nomeamos essa ação de tradução intersemiótica. Na transcriação (uma espécie de tradução intersemiótica) da literatura para a cena sempre há escolhas para modificar o sistema sígnico, ou seja, com quais signos os códigos verbais serão representados/transformados. Segundo Haroldo de Campos (2004), a tradução de uma obra poética não exclui o trabalho criativo, sendo assim uma transcriação; a narrativa teatral pode ser feita por diversos signos os quais são diferentes da palavra falada ou escrita. Em determinadas transcriações para a cena o signo verbal pode ser considerado ou escolhido como visto como sistema semiótico principal da narrativa enquanto os demais elementos narrativos presentes complementares; em outras, o signo verbal pode perder a importância enquanto outros elementos são mais carregados de representatividade. Isto ocorre, por exemplo, em um espetáculo de dança, onde se pode excluir o texto e a obra é apresentada somente através do corpo, sem o auxílio da palavra. Abordarei neste capítulo um pouco da tradução intersemiótica, o quanto um trabalho de transcriação possui abertura para criações artísticas e também sobre alguns elementos que qualificam o exercício de composição de um ator, como ação física e ritmo.

2.1- Transcriação e narrativa

No livro *Metalinguagem e outras metas*, de Haroldo de Campos (2004), foi abordado o termo "tradução" como um trabalho constituído pela criação artística. Ao representar uma obra de arte utilizando outra linguagem, por exemplo, não há como preservar a mesma forma; o artista terá de desenvolver uma nova obra que a representará com sua própria aparência. "Então, para

nós, tradução de textos criativos será sempre *recriação*, ou criação paralela, autônoma porém recíproca" (p.35)

Ao adaptar um conto para a cena teatral, percebemos elementos presentes na cena que não estão presentes no texto escrito. Podemos chamar de hipotexto o conto Os Dragões não Conhecem o Paraíso (de Caio Fernando Abreu) e hipertexto o monólogo trabalhado (conto adaptado para a cena teatral). Na criação do hipertexto, algumas palavras presentes no hipotexto foram recriadas em forma de diálogo, ação, entre outros elementos; em outras palavras, adaptação de uma narrativa.

Temos aí categorias narrativas — da temporalidade, do espaço, do personagem/sujeito ficcional, da imagem — que servirão de guia para as discussões que empreenderemos em torno da transcriação dos textos de Caio Fernando Abreu para a cena teatral. A condução da narrativa no espetáculo nem sempre é feita pela palavra. A diversidade dos sistemas semióticos que constituem o texto cênico permite que outros elementos que não o código verbal se tornem o centro da encenação, passem a ser o elemento em torno do qual a narrativa se articula. (SILVA, 2005, p. 08)

Em um monólogo temos diversos elementos que correspondem a uma tridimensionalidade que podem trazer a obra, também, para o tempo presente. No monólogo "Os dragões não conhecem o paraíso" (hipertexto) a personagem permaneceu fiel ao posicionamento temporal do hipotexto; narra o conto sempre referindo a um passado. Uma solução diferente seria se o hipertexto deixasse de ser executado apenas por uma atriz e nele estivesse presente a cena dramática, como a do personagem com o dragão e seus vizinhos no elevador.

O ar ao meu lado ficou leve, de uma coloração vagamente púrpura. Sinal que ele estava feliz. Ele, o dragão, e também o bebê, e eu, e a mulher, e a japonesa que subiu no sexto andar, e um rapaz de barba no terceiro. Sorríamos suaves, meio tolos, descendo juntos pelo elevador numa tarde que lembro de abril (...) (ABREU, 2014, p.212)

No hipertexto que estou utilizando como objeto de estudo, este trecho permaneceu em códigos verbais narrados no pretérito imperfeito. Mas podemos imaginar, por exemplo, um conjunto de atores interpretando os personagens sorridentes, a iluminação em cor lilás ou roxo e uma narração em off. Mesmo com a presença da narração, a cena do elevador estaria no tempo presente graças aos outros signos presentes na cena, que constituem a narração transcriada. Neste caso, portanto, teríamos uma mudança da temporalidade entre o hipotexto e o hipertexto.

Não há necessariamente uma preocupação em manter-se fiel às características presentes na obra transcriada; na tradução intersemiótica de um texto literário para o teatro o hipotexto serve como base onde seus signos sofrem transformações na passagem do texto para a cena: representação dos personagens, temporalidade, palavras, ações, entre outras. "A história, a fábula tal como foi contada, pode estar diluída a tal ponto de se tornar irreconhecível, percebendo-se apenas algumas estruturas e relações do texto original que se refletem no hipertexto." (SILVA, 2005, p. 29).

Damos nome de *processo de significação* (SILVA, 2005) ao momento em que os elementos da obra literária ganham materialidade, ou seja, atores para representar os personagens, objetos e espaço para representarem o lugar da história, entre outros. No processo de significação, os elementos presentes no espaço (atores, iluminação, objetos, figurinos) estão ali como materiais para representar o ambiente da obra transcriada. A transcriação, portanto, é constituída pelo processo de significação de uma obra; o hipertexto pode estar tanto mais distante quanto mais próximo das características do hipotexto, desde que este o esteja representando.

2.2- Corpo e linguagem narrativa

Ao falarmos de dramaturgia, tradicionalmente pensamos no texto escrito com seus devidos personagens, falas e rubricas. Atualmente, trabalha-se com o termo denominado dramaturgia do corpo, discutido por vários teóricos como Patrice Pavis e Eugênio Barba. A dramaturgia do corpo consiste em um esqueleto de ações e movimentos que são estruturados e realizados pelo ator/dançarino. Segundo Maria Falkembach (2005), dramaturgia do corpo é "um processo que transforma uma série de fragmentos em um organismo único no qual as diferentes partes não são mais distinguíveis como objetos

separados ou individualizados" (p.20), ou seja, o ator/dançarino une seus movimentos e os costura, constituindo assim uma partitura.

Há nomes importantes que serviram como inspiração para o trabalho dos atores/dançarinos na dramaturgia do corpo. Meyerhold (1874 – 1940), partindo da idéia de distanciar-se do naturalismo, tomou a iniciativa de aprofundar o estudo do corpo de quem atua dando mais atenção às ações ao invés de emoções. Assim surge uma visão diferenciada sobre o ator, sendo esse posto como ator-engenheiro: ele realiza uma composição e a executa seguindo uma ordem que é intenção, ação e reação. Introduziu a biomecânica, inspirada no construtivismo, no qual os atores possuíam um estudo mais focado no movimento do próprio corpo no espaço e no tempo através das suas ações vocais e físicas. A relação entre o fazer teatral de Meyerhold e a dramaturgia do corpo parte da idéia de oferecer o ator/dançarino uma autonomia para estudar os limites e nuances do corpo e compor seu trabalho de ações e movimentos.

Outro autor que contribuiu com as pesquisas sobre a dramaturgia do corpo foi Rudolf Laban (1879 – 1958). Laban trabalhou a questão do esforço⁵, que consiste nos impulsos internos os quais levam o ator/dançarino a executar seus movimentos. O autor se contrapunha ao naturalismo, devido às limitações as quais este impunha ao trabalho corporal.

Envolvido com as vanguardas modernistas, em especial com o dadaísmo, Laban rejeita o naturalismo que, segundo ele, eliminou a expressividade do corpo no palco, imobilizou o ator na expectativa de imitar a natureza e ignorou os infinitos e mínimos movimentos que constituem o sujeito.(FALKEMBACH, 2005, p.50)

Pode-se pensar que, quando o autor destaca a limitação presente no naturalismo, é pelo fato de usarmos pouca variação de movimentos durante o dia-a-dia; na arte podemos ser livres para explorá-los mais. No livro *Domínio do Movimento* (1978) o autor introduz a análise de movimento do corpo, titulando os diferentes fatores de movimento como espaço, intensidade, tempo e fluidez.

_

⁵ O esforço é uma entre as quatro categorias trabalhadas por Laban que se inter-relacionam: corpo, esforço, forma e espaço.

A partir desta ideia, os atores/dançarinos conseguem conhecer mais o corpo e criar suas partituras experimentando diferentes variedades de movimento.

A fim de aumentarmos a nossa capacidade de reconhecer as ações corporais, será necessário que nos familiarizemos com mais variações do uso do corpo e de suas partes em conjunção com os componentes do espaço, tempo e peso. (LABAN, 1978, p.87)

Há determinados trabalhos cênicos que, enquanto trabalham com dramaturgia corporal, abdicam do signo verbal. Um exemplo é o trabalho relatado no artigo *TranscriandoShakespeare- palavra e/em Dança* (2016), de Inês Mello, Nalu Rocha, e Luci Colin. As autoras escreveram sobre a tradução da poesia para a dança: caminho de transcriação, onde uma mesma obra é capaz de existir em linguagens artísticas distintas. O artigo discorre sobre um projeto realizado na Universidade Federal do Paraná: O texto mostra que as várias linguagens artísticas na arte (teatro, música, dança, poesia, pintura, etc.) nunca deixaram de dialogar entre si; para esse diálogo foi utilizado o termo "inter-relações", um dos subtítulos do artigo. Foi realizado um projeto de transcriação do <u>Soneto 12</u>6 (obra de Shakespeare, inspirada no tempo e na conformação com a velhice, vendo a constituição de família como uma forma de perpetuar a beleza de um jovem).

As autoras destacam o termo transcriação como algo distinto de uma tradução livre, pois ao mesmo tempo em que há transformação da obra, sua principal essência permanece no processo de criação; nisso é usado como referência o poeta Haroldo de Campos. A proposta do projeto diferencia-se na

⁶Soneto 12 é um dos 154 sonetos de Shakespeare onde é mencionado uma série de imagens de mortalidade e da velhice.

When I do count the clock that tells the time,
And see the brave day sunk in hideous night;
When I behold the violet past prime,
And sable curls all silver'd o'er with white;
When lofty trees I see barren of leaves
Which erst from heat did canopy the herd,
And summer's green all girded up in sheaves
Borne on the bier with white and bristly beard,
Then of thy beauty do I question make,
That thou among the wastes of time must go,
Since sweets and beauties do themselves forsake
And die as fast as they see others grow;
And nothing 'gainst Time's scythe can make defence
Save breed, to brave him when he takes thee hence.

questão de inter-relação, a linguagem da poesia dialogando com a linguagem da dança. O trabalho de transcriação do <u>Soneto 12</u> partiu da junção de teoria com prática, uma vez que o soneto é visto como linguagem em forma de leitura e o corpo é visto como linguagem em forma de ação. A essência do <u>Soneto 12</u>, segundo as autoras, é a questão melancólica da conformação sobre o tempo, o efeito dele sobre a natureza e a beleza humana. As coreografias partiam da sensação de tempo, assim como as metáforas presentes no texto de Shakespeare, podendo assim recitar o soneto corporalmente.

Outra questão relatada pelas autoras é a influência da memória de quem dança: o corpo é composto de memória; uma vez que o agente está dançando ali presente, sua composição apresenta organicidade e memória corporal. Essa vivência presente no corpo mistura-se com o texto escrito e assim surge um novo produto. Isso está em qualquer trabalho de transcriar para cena. Além disso, quando uma obra cênica é feita as imagens corporais podem ser repetidas, porém nunca serão iguais. Elas sofrem transformações conforme o estado físico e emocional de quem executa; diferente do texto escrito, que é fixo como uma fotografia.

O artigo destacou, em linhas gerais uma maneira específica na qual ocorre a transcriação de uma obra escrita para a dança. As inter-relações das linguagens da arte estão presentes na mesma obra, preservando a sua essência principal (diferente da adaptação livre). O projeto Soneto 12 proporcionou relação entre escrita e dança através de leitura, sensações, interpretações e junção do conteúdo mais a vivência corporal, expressando a essência da obra com corpo e ação.

Outro exemplo de transcriação para a dança que iremos comentar aqui é o espetáculo de dança-teatro *Rua das Flores* que foi inspirado no conto Requiém por um fugitivo de Caio Fernando Abreu (relatado em *Do texto à cena – transcriações da obra de Caio Fernando Abreu*). Por exemplo, no conto (hipotexto) a narração passava a informação de que os personagens *mãe* e *filho* (narrador do conto) não tinham ligação sentimental; o espetáculo Rua das Flores trabalhou o silêncio e essa falta de ligação foi representada fazendo com que os dois personagens nunca se olhassem. Havia uma mescla de duas linguagens artísticas (teatro e dança) e ela tinha presente, também, uma

dramaticidade. Havia movimentos nos quais as atrizes-bailarinas permanecem com o corpo cotidiano, ora movimentos técnicos da dança.

A dramaturgia do corpo pode ser composta através de influências externas variadas da linguagem artística, além do teatro. Temos, portanto, o possível trabalho de transcriação onde o hipertexto corresponde à linguagem da dança. A transcriação para a dança não tem como objetivo a *semiose*, termo introduzido por Charles Sanders Peirce (1839 – 1914), que corresponde a uma produção de significados; a dramaturgia do corpo, portanto, se vê como objeto (ou seja, ela por ela mesma) sem representar necessariamente algo que está fora dela ou ser analisada intelectualmente. Por consequência, o espectador tem liberdade de, através da obra, criar um próprio significado, dando espaço à subjetividade.

2.3 - Composição de ações

Para compreendermos o ato de compor ações, primeiro irei discorrer sobre o conceito de ação física. Bonfitto traz em sua obra *O Ator Compositor* (1913) o conceito de ação física estudada por diversos autores importantes como Stanislavski, Grotowski e Artaud. Qual seria a diferença entre ação e movimento? Quais implicações estão presentes nesses conceitos e qual a importância da ação física para a composição de uma obra?

Em uma peça teatral, por exemplo, há um conjunto de *materiais*. Cada objeto deve constituir a obra como um todo conforme seu significado, ou seja, para Bonfitto o conceito de material é todo objeto importante para o significado da obra. Para o autor, esta é uma preocupação que deve estar presente no ato de compor. Seu livro mostra três categorias de *material*, as quais foram introduzidas pelo teórico francês Delsarte⁷: primário (corpo), secundário (ações físicas) e terciário (elementos construtivos das ações físicas).

O corpo é visto como primário, pois pode conter nele os outros elementos; ações físicas é material secundário, pois é constituído pelos terciários (elementos como o ritmo entre outros aspectos). É um processo onde ocorre uma consciência semiótica "ou seja, o corpo é percebido enquanto

-

⁷ François Delsarte (1811 − 1871) foi cantor, orador e filósofo. Desenvolveu uma teoria chamada *Estética Aplicada* e influenciou uma geração de pedagogos da educação física, do teatro e da dança.

signo, que pode veicular diferentes conteúdos de ordem psicológica ou social." (BONFITTO, 2013, p.8).

Um elemento qual traz importância para composição cênica é o *ritmo*. Segundo Stanislavski (2015), o ator que não buscasse um domínio sobre o ritmo não poderia trabalhar com ações físicas; um mesmo ritmo trabalhado constantemente causaria uma incapacidade de interpretar outros personagens. Este é um trabalho que parte do ator experimentar diferentes ritmos e escolher qual daria mais sentido tanto para as ações quanto para o texto. Toda ação deve conter características que façam dela um material, uma parte essencial para o significado da obra.

Bonfitto afirma que movimento é tudo aquilo que tem deslocamento no espaço e pode tornar-se uma ação física, a partir do momento em que nela é introduzido um impulso. Podemos partir do termo *impulso* para diferenciar uma ação física de outros movimentos. O impulso consiste em um estímulo para as ações e este pode ser consciente ou não. Stanislavski trabalhava com situações nas quais os atores deveriam imaginar e reagir, como no exemplo do homem fugindo de um cão que não existia. Para Stanislavski, a partir do momento que o homem corria assustado como se realmente houvesse um cão perseguindo-o, não seria apenas um deslocamento no espaço, mas sim uma ação física, pois nesta estaria presente um objetivo. Toda ação "deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas o propósito geral de ficar visível para o público" (Stanislavski, 2014, p.65)

Grotowski destaca na ação física a sua função sígnica, ou seja, um movimento torna-se ação a partir do momento em que há um sentido para ela. Na dança temos uma partitura a partir do momento em que costuramos uma sequência de movimentos. Para o autor, a partitura consiste numa sequência de elementos, que pode ser utilizada pelo ator como ferramenta para obter uma ação física, de forma que as ações não fiquem mecânicas e nem percam suas justificativas. Grotowski explica no seu livro *Em Busca de um Teatro Pobre* a função de uma partitura como técnica do ator:

Se se contentar em explicar o papel, o ator deverá saber que tem de se sentar aqui, chorar ali. No início dos ensaios, serão evocadas associações, normalmente, mas depois de vinte representações nada terá sido deixado. A representação será puramente mecânica. Para evitar isto, o ator, como o músico, necessita de uma partitura. A partitura do músico consiste de notas. O teatro é um encontro. A partitura do ator consiste dos elementos de contato humano: "dar e tomar". (GROTOWSKI, 1992, p.182)

Após o trabalho do ator com a criação e a execução de partitura, ela se tornará mais orgânica e natural. Neste momento ele poderá executar ações seguidas de reações, como uma troca; sua sequência de movimentos terá justificativas e impulsos internos, podendo assim trabalhar com as ações físicas. Para Bonfitto, ao compor uma partitura é necessário uma subpartitura que consiste em "revestimento do pensamento pessoal do ator, que pode ser composto por materiais de diferentes naturezas (imagens, experiências vividas, perguntas...) a fim de preencher e justificar os elementos da partitura." (p.82) A subpartitura leva justificativa e significado para a partitura, ou seja, leva significado a essa sequência.

Stanislavski introduziu o conceito de ação verbal: ela se manifesta através de um trabalho com imagens. O ator deve ter essas imagens interiores e ter a capacidade de contagiar o espectador com elas, ou seja, fazer com que o espectador também adquira uma imagem no momento em que o texto é dito. A partir disso, o autor destaca a importância de trabalhar com tempo-ritmos.

"Na prosa, bem como a poesia na música, existe o tempo-ritmo. Mas na linguagem comum, ele corre acidentalmente. O tempo-ritmo da prosa é misto: uma frase pode ser dita com um ritmo e a frase seguinte com outro completamente diferente. Uma frase é longa, outra curta e cada qual terá seu ritmo peculiar. (STANISLAVSKI, 2015, p. 306)

Na composição cabe ao ator explorar esses ritmos e ver qual maneira mais adequada para o personagem, a situação, os momentos e o significado que a obra tem como um todo. O ritmo do texto é um elemento que é importante ser experimentado para auxiliar em uma tradução intersemiótica.

Na composição de cenas é natural que, antes de qualquer composição de ações, ocorra a improvisação. Ela é necessária não apenas para montar cenas, mas também para instrumento de estudo do personagem ou da obra. É possível que nas improvisações haja exercícios extra-textuais, ou seja, improvisações de cenas ou situações que não estão presentes no texto, para

que os atores apropriem-se das características dos personagens e estas se tornem mais orgânicas; além disso, a improvisação possui inúmeras utilidades como desenvolvimento de imagens e também para compor ações com objetos, adquirindo uma familiarização com eles. Quando iniciei a composição do monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso" iniciei testando inúmeras ações com os objetos. A partir desses experimentos fui selecionando as ações que fariam mais sentido para estar presente nas cenas, além de encaixá-las em suas respectivas unidades que constituíam o conto. A partir dessas experimentações improvisadas surgiram idéias e, a partir de idéias pensadas, retornava à improvisação com os objetos, constituindo assim a partitura de ações do monólogo. "Assim, o fazer transformando o pensar e o pensar transformando o fazer geram uma espiral incessante" (BONFITTO, 2013, p. 142).

Compreendendo mais um pouco sobre o conceito de ação física podemos ter a ideia de visualizar qual a importância dela para a composição de uma obra cênica. Como vimos anteriormente, a obra é composta por materiais, ou seja, elementos que contribuem com seu significado como um todo, como se fossem peças de um quebra-cabeça. Quando criamos uma cena pensamos em maneira de acoplá-la com as informações utilizadas do hipotexto. Por mais que os objetos e o cenário já estivessem presentes durante os ensaios, a cena ainda não existia, pois seu significado dependia totalmente das ações que seriam realizadas com o que já estava lá. Iniciei apenas com improvisações, explorando os objetos e possíveis movimentos com eles. Então o professor e os outros colegas do Núcleo de teatro assistiram ao que eu havia montado e fizeram perguntas como "será que a personagem estaria assim, tranquila? O que ela está tomando nessas xícaras?". Percebi que eu estava preocupada apenas em preencher um espaço de tempo com movimentos, e a partir dessas perguntas pude começar a improvisar pensando na composição. Se a personagem estava tomando muito café, provavelmente estava agitada, então poderia estar nervosa, rabiscando algo uma folha de papel. Como eu havia separado o texto em unidades, eu primeiro analisava a unidade que iria trabalhar no dia de ensaio e experimentava as possíveis ações que dariam sentido ao que a personagem falava. Na medida em que escolhia os

movimentos com os objetos, adicionava-os na partitura; ao gravar a sequência, repetia várias vezes com o objetivo de atingir uma organicidade. Dessa forma consegui sentir-me inserida no monólogo, compreendendo qual era o objetivo da personagem, o que ela estaria pensando, qual seria o seu estado e qual seria a sua relação com cada objeto trabalhado durante a cena. A improvisação e a partitura de movimentos, portanto, podem funcionar como o caminho para a composição de ações, ocorrendo uma criação cênica.

3. A DESORDEM SEM NEXO

Figura 1 – "Os dragões não conhecem o paraíso" Foto: Thalles Echeverry

A confusão da mente de um personagem pode se refletir em toda a estética do trabalho; foi o princípio do qual surgiram ideias de como constituir o monólogo. A partir da leitura do texto houve conclusões pessoais que, no meio de toda oscilação entre esperança e desesperança, a angústia e o desleixo se destacavam.

Em primeiro lugar, por que "desordem sem nexo"⁸? Esta é um termo presente no conto que eu achei muito interessante salientar no monólogo. A

nexo.

⁸ Trecho do livro *Os dragões não conhecem o Paraíso*, página 206: *Os homens precisam da ilusão do amor da mesma forma que precisam da ilusão de Deus. Da ilusão do amor, pra não se afundarem no poço horrível da solidão absoluta; da ilusão de Deus, para não se perderem no caos da desordem sem*

história contada pela personagem está no pretérito, então as características do personagem e do cenário deveriam representar o momento presente, ou seja, onde e como a personagem está no momento em que ela conta. Na medida em que o personagem no conto pensava numa ansiedade exagerada "agora vou ser feliz, agora, agora" arrumava a casa e a deixava impecável. Quando o dragão começou a partir, tudo começou a apodrecer. O caos e a desordem sem nexo surgiam na medida em que vinha a desesperança e a angústia. Procurei representar essa desordem sem nexo nos pensamentos da personagem, nas ações, na sala do seu apartamento (cenário) e também na sua aparência.

Veremos agora qual o caminho seguido durante o processo, que estará dividido em três etapas neste capítulo: análise do conto, construção de personagem e cenário e a composição de ações.

3.1 – Analisando o hipotexto

Ao ler o conto pela primeira vez, pensei no monólogo como uma contação de história, onde a personagem conta aos espectadores sobre algo da sua vivência. Antes de idealizar a cena, fiz uma análise do conto: o que este dragão representa para mim? Analisei suas características e cheguei à conclusão de que, para mim, representava um sentimento bom; relacionei o texto com a questão de não amarmos exatamente algumas pessoas, mas sim a sensação que elas nos passam; associei a obra, portanto, com a saudade e o apego aos sentimentos e sensações que, muitas vezes, se perdem com o tempo. A partir dessa ideia foi possível iniciar a materialização da cena. O lugar da apresentação do monólogo já estava definido, era uma das salas do Núcleo de Teatro cujo espaço era pequeno e comportaria apenas 12 espectadores. Mas qual seria o lugar que se passa a narração, ou seja, qual seria o a cenário que a sala do Núcleo de Teatro iria utilizar para constituir a narrativa?

A relação com o tempo continuaria a mesma do hipotexto; quando a personagem se tornou vítima da dor e sem nenhuma vontade de ser feliz, deixou de importar-se com a casa e ela mesma. A casa era arrumada à medida que a personagem esperava pela felicidade e, a partir do momento que o dragão partiu, partiu junto a vontade de ser feliz, assim como os tapetes

escovados e as coisas limpas e ordenadas. Neste momento já passei a idealizar o cenário pensando em caixas com objetos abandonados/ antigos, porque em todo momento que eu lia o conto parecia refletir a lembrança, o passado e o abandono; não apenas o abandono do dragão, mas o abandono da personagem em relação ao seu presente e estando a caminho da loucura: suas coisas estariam abandonadas, jogadas e malcuidadas, pois sua mente estaria totalmente presa ao passado. Dentro dessa ideia também entraria as características da personagem, vestindo roupas que provavelmente seriam as primeiras que achou pela frente. Além de começar a idealizar a imagem deste monólogo, com a ajuda do professor Daniel Furtado (que estava nos orientando em nossos trabalhos), comecei a "destrinchar" o texto, separando-o em unidades, podendo assim facilitar as intenções ou pensamentos que a personagem teria por trás de cada pedaço da história que ela conta. Segundo Stanislavski, em cada unidade "há um objetivo criador. Cada objetivo é parte orgânica da unidade ou, em outros termos, ele cria a unidade que o rodeia" (2014, p. 154). Conforme o assunto que o conto tratava em cada fragmento do texto, eu separava e lhe dava um título. Por exemplo, no fragmento do texto em que o narrador destacava o desejo de ver as coisas limpas e ordenadas dentro do apartamento, sublinhei-a e a titulei "faminto de ver"; dessa forma, poderia situar com mais facilidade qual detalhe da história me interessava em contar naquele momento, assim como poderia associar às ações.

Outra característica que procurei destacar no monólogo (principalmente quando o retomei no ano seguinte) é a dúvida: a oscilação entre esperança e desesperança não somente no texto, mas nas ações também. Tal dúvida se destaca no início e no fechamento do conto, o que acredito que leva algumas pessoas a verem o conto como alegre e positivo, outras a enxergá-lo como negativo. Já ouvi falarem que o texto remete à mudança, à esperança e ao desejo de recomeçar a vida, enquanto outros dizem que é ao abandono e à nostalgia. Ao transcriar foi extremamente necessário analisar e tirar essas conclusões pessoais para um início de transposição para a cena, pois ela seria a concretização da minha própria leitura.

3.2 - Personagem e cenário

Após pesquisar e conhecer um pouco sobre a transcriação de contos para a cena, tive mais preocupação em construir uma conexão estética entre personagem e cenário; positivamente isso influenciou meu trabalho quando o retomei em 2016. Há vários outros signos importantes no monólogo que também puderam ser aproveitados mais, deixando-os mais representativos como narrativa. Fiz alguns experimentos em casa e criei uma maquiagem utilizando base, pasta d'água, sombra preta e sombra marrom. Meu objetivo era parecer o mais decadente possível e como se estivesse ficando louca. A sombra preta serviu para afinar as faces, a sombra marrom para desenhar as olheiras e a base com pasta d'água para empalidecer o rosto e os lábios. Uma maquiagem que, mesmo sendo muito simples e improvisada, carregou uma informação que em primeiro momento deixei apenas no texto falado.

Recebi várias opiniões em relação ao figurino após a primeira apresentação; algumas pessoas deram ideias como, por exemplo, usar uma meia de cada par e roupas velhas; nas demais vezes que apresentei usei uma blusa branca, calça velha de pijama, uma meia rosa e outra estampada e azul, coque mal feito com vários fiapos de cabelo soltos e arrepiados. Vi essa aparência da personagem conectada com o cenário devido ao aspecto de abandono; o cenário consistia em uma sala bagunçada, cheia de caixas e tralhas enquanto a personagem era exatamente assim, perdida na ansiedade pela chegada de uma felicidade, na desordem da própria casa, das roupas e dos pensamentos. Quanto à construção da personagem, o que poderia ser pensado para dar conexão aos demais aspectos presentes no monólogo? Busquei associar o seu ritmo no falar com o que ela estava fazendo no início: tomando café compulsivamente. Dei a ela um ritmo mais acelerado na fala e deixei sua voz mais grave na tentativa de diferenciar do meu falar cotidiano, que é mais leve. Busquei trabalhar a sua postura deixando os ombros mais curvados e com a cabeça meio baixa enquanto seu olhar fosse para frente. Foram aspectos que, na minha concepção, exigiria mais tempo e dedicação para que estas características ficassem mais claras durante o monólogo; mas foram ideias que, antes de começar a pesquisar sobre transcriação ou construção de personagem, eu não havia pensado ou me preocupado.



Figura 2, Maquiagem
Foto: Raissa Bandeira

Quando retomei este trabalho, o cenário permaneceu praticamente igual, tendo apenas a ausência do cabide onde uma das caixas ficava pendurada. Durante a sua criação não me preocupei em ser seletiva na escolha dos objetos; concordava com a ideia de que, quanto mais aleatórios os objetos fossem, mais faria sentido. Encontramos alguns objetos pelo Núcleo de Teatro: uma concha, uma garrafa de cachaça vazia, um colar, perfume, cinzeiro, bule, xícaras, entre outros. Alguns dos objetos ficavam embalados nas caixas, outros ficavam expostos (em cima do cubo de madeira que utilizei como mesinha central, por cima das cadeiras do fundo/laterais ou atirados pelo chão). Grudei peças de roupas na parede com fita adesiva e utilizei outros objetos de cena além dos do Núcleo como secador de cabelo, berinjelas, folhas de alecrim e hortelã, embalagens de remédio e papeis amassados e espalhados pelo chão. O cenário era imprevisível; na visão do espectador, nunca se sabia o que poderia estar dentro das caixas, nem mesmo o porquê de elas estarem ali.

Meu foco, portanto, foi representar a desordem sem nexo na estética do figurino e do cenário, enquanto a mesma representação estivesse presente nas

características decadentes da personagem provocadas, também, pelo seu caos interior.

3.3 - Ações e a relação com os objetos

A nostalgia e as lembranças, que muitas vezes intervém no nosso cotidiano inesperadamente, tem seus elementos denotadores os nossos sentidos; seja encontrando algum objeto antigo, sentindo o cheiro de uma determinada comida ou escutando um determinado som. No monólogo a apresentação dos sentidos estava constantemente presente nas ações, cada vez que um objeto era encontrado ou quando se sentia o aroma das ervas, do perfume, escutava-se sons como o das bolinhas de plástico batendo-se dentro de uma esfera de vidro ou até mesmo o barulho do secador de cabelo ligado. Além de trabalhar os sentidos nas ações da personagem procurei compartilhálos com os espectadores, deixando determinado momento apenas para um som ou aproximando a eles as folhas de alecrim e de hortelã. Foi uma forma alternativa de tentar aproximá-los da história, com a finalidade de provocar prazer em escutar os sons ou de sentir os cheiros. Além desses sentidos procurei criar imagens para intensificar determinadas falas que considerei importantes. Encontrei no Núcleo óculos de grau com lente amarelada e decidi utilizá-lo para criar uma possível imagem sobre "a velha que conta e a criança que escuta, sentada no colo de mim" (trecho do conto), utilizando características clichês de uma velha com hipermetropia e coluna mais atrofiada. Tal imagem é desmanchada repentinamente, assim como ocorre em outros momentos da cena devido à confusão da personagem em conseguir contextualizar seus pensamentos.

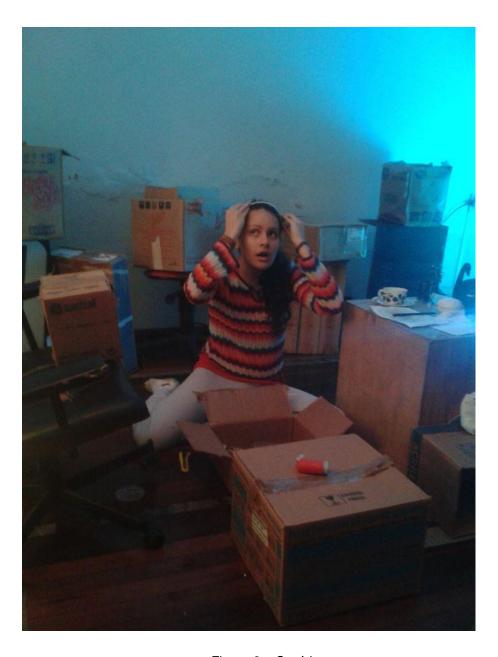


Figura 3 – Cenário

Foto: Marcos Kuszner

Sem abandonar a ideia da desordem sem nexo, procurei explorar a troca de objetos e seus lugares, dando a eles destinos sem lógica ou sentido. Um exemplo é o momento em que a personagem guarda a cafeteira cheia e a fecha dentro de uma das caixas; após um momento, sem lembrar a própria ação, procura a mesma cafeteira em cima da mesa e não a encontra. Toda essa confusão remete ao *caos*, à "desordem sem nexo" como consta do hipotexto, que ocorre em nosso interior (segundo a personagem) quando não

cremos em Deus ou algo relacionado à fé. Várias outras ações representam essa desordem emocional: sua repentina vontade de acariciar a própria pele com a lâmina de um estilete, grudar objetos na parede com fita adesiva, trocar caixas e objetos de lugar sem motivos aparentes, exteriorizando assim a sua bagunça emocional.

Quando retomei os ensaios em 2016 senti que o monólogo não estava bem concluído. Li o conto mais algumas vezes e decidi concluir o monólogo reforçando a ideia de "conclusão nenhuma"; a dúvida e a oscilação entre esperança e desesperança permaneceriam ali, assim como notei estar no final do hipotexto. Pensando nessa "não conclusão" da personagem criei uma ação que apareceria no início e no fechamento do monólogo: após escrever algumas palavras num papel a personagem estaria amassando-o; passando alguns segundos, desamassaria o papel e o leria novamente; depois, mudaria de idéia e o amassaria outra vez. Foi um jogo onde seria trabalhada a indecisão e, após discorrer todos os 30 minutos de monólogo, a personagem terminaria ali do mesmo jeito e sem chegar a conclusão nenhuma, perdida no meio da sua bagunça. Nesse movimento de amassar e desamassar o papel havia uma justificativa, ou seja, um impulso interno que passava para o externo como observamos no capítulo anterior. Preocupei-me também com as palavras que a personagem teria escrito ali; isso não seria visto pela plateia, mas me ajudaria a entender o porquê dessas escritas me causarem tanta dúvida. Escrevia em cena frases como "os dragões não conhecem o paraíso", "que seja doce" e "caso um dia ele volte", que são reflexões da personagem que carregam para ela ora uma verdade, ora uma mentira.

O que quer que aconteça no palco, deve ser com um propósito determinado. Mesmo ficar sentado deve ter um propósito, um propósito específico e não apenas um propósito geral de ficar visível para o público. Temos de ganhar nosso direito de estar ali sentados. (STANISLAVSKI, 2014, p.65)

Esta parte inicial do monólogo foi criada a partir da busca pela justificativa do movimento da personagem, e assim enxerguei a possibilidade de torná-la ação; temos aqui um exemplo, portanto, de uma partitura de ações

sendo utilizada como método de composição cênica. Ela encaixou-se no monólogo a partir do momento em que surgiu um impulso interno que passasse para o externo.

A idéia principal na estética e nas ações do monólogo foi criar elementos que seguissem uma mesma linha de confusão, perdições e indecisões que se refletiam na personagem, no lugar que ela estava e no que ela fazia, enquanto se refletia também nas falas da personagem que o hipotexto já me entregou prontas. Foi um encaixe que realizei, portanto, escolhendo esse tema principal que mais me chamou atenção no conto.

4. A EXPERIÊNCIA DE TRANSCRIAR NO TEATRO

Muitos artistas sentem interesse em trabalhar contos literários do Caio Fernando Abreu no teatro. Quis me interar um pouco sobre o motivo que leva as pessoas a esse interesse, entrevistando por escrito três estudantes, membros e ex-membros do Núcleo de Teatro, sobre seus trabalhos com os quais tive contato em dias de ensaio e apresentações; nessa entrevista, que está anexada ao trabalho, veremos brevemente o que os levou a escolher os contos para trabalhar, como ocorreram os processos de transcriação e o que essa experiência acrescentou a eles como artistas. Assim como o monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso", os outros contos⁹ também foram adaptados para o espaço do Núcleo, em salas pequenas.

Todos os entrevistados escolherem contos de Caio para construir seus monólogos; o professor Daniel (coordenador do projeto) levou vários livros para escolhermos os textos para trabalhar; alguns deles eram de Caio Fernando Abreu e a escolha unânime por esse autor foi mera coincidência. Poderemos observar que os motivos que nos levou a escolher os contos são bem parecidos: interesse pelos personagens, pelos temas e pela ampla possibilidade de criação cênica. Um dos monólogos apresentados no Núcleo de Teatro foi "Anotações sobre um Amor Urbano", transcriação do conto homônimo, feito por Marcos Kuszner. Marcos pretendia trabalhar com algum conto de Caio Fernando Abreu desde o princípio; Caio não produzia seus textos seguindo um padrão; o autor costumava ter uma maneira própria, mais livre em escrever seus contos. Marcos sentiu-se atraído pelo texto devido à ampla possibilidade de exploração e criação de cenas e a maneira em que o texto foi escrito: "Me interessei pelo conto por não ser estruturado de maneira tradicional, são vários trechos que transitam entre relatos, desabafos, como em um diário" (KUSZNER, 2016). Outro monólogo apresentado foi "Os Sapatinhos Vermelhos", a partir do conto do mesmo nome, feito por Evelin Suchard. A atriz relatou que se interessou em trabalhar com o conto porque estava à procura de textos com personagens femininos. Em Adelina, personagem

⁹ Em 2015 foram transcriados para monólogos no Núcleo de Teatro os contos Até oito minha poupa macia, Anotações sobre um amor urbano e Sapatinhos vermelhos. Em 2013, foram trabalhados os contos Uma história de borboletas e Joãozinho e Mariazinha.

principal do conto, há uma explosão, uma revolta, e uma força através da sua ousadia; assim a personagem serve como um possível retrato do poder feminino. Além do interesse da atriz pela personagem, ela se sentiu desafiada devido à presença do erotismo no texto, o que a deixava desconfortável: "Pessoalmente eu não sou uma pessoa que corre muitos riscos e como atriz achei que sair da minha área de conforto seria algo importante." (SUCHARD, 2016). Outro exemplo que temos é um trabalho de transcriação realizado em 2013 por Carlos Prado. Carlos escolheu o conto <u>Uma história de borboletas</u> pela pressa de escolher um texto para trabalhar, porém também se sentiu atraído pela primeira frase do conto "André enlouqueceu ontem à tarde", pois sentiu que conseguiria criar algo interessante a partir dela. Apesar de arriscarse em um texto que não conhecia, sentiu-se satisfeito com o resultado.

Tivemos o mesmo autor como inspiração para nossos monólogos, mas nossos processos foram diferentes. A maneira que cada um realizou a transcriação assim como sua estética partiu de pensamentos pessoais, bem como os exercícios realizados e os objetos escolhidos. Marcos relatou ter realizado a composição de cenas acompanhando o hipotexto, seu monólogo manteve-se próximo ao conto mudando apenas a ordem de alguns fragmentos. Ao contrário do meu monólogo, utilizou poucos objetos em cena: um cabideiro, um cachecol, uma boina, uma camisa e um colete; estes foram utilizados para execução de ações assim como foram utilizados, em alguns momentos, para representar uma pessoa a qual o texto era dirigido.



Figura 4 – "Anotações sobre um amor urbano"

Foto: Thalles Echeverry

O hipertexto manteve-se próximo do hipotexto em relação aos signos verbais, ou seja, as falas que o personagem tinha em cena eram as que estavam presentes no conto, tendo apenas algumas mudanças de ordem dos fragmentos do texto. Utilizou também uma música *O Mundo é um Moinho*¹⁰, na versão de Cazuza.

Evelin pensou em suas ações partindo de um exercício simples. Após escolher os objetos que estariam presentes no cenário, experimentou interagir com eles. As ações mais interessantes e que mais se encaixavam no monólogo eram selecionadas e organizadas. O cenário consistia em uma mesa com cadeira, um cabide com roupas de sair, um pequeno espelho, um cinzeiro, um copo, uma garrafa de whisky e uma caixa de sapato (onde estavam os sapatos vermelhos). O figurino era um roupão e, em um determinado momento, ela trocava de roupa colocando um vestido, meia-calça e os sapatos

 $^{^{10}}$ Música composta por Cartola, adaptada por Cazuza em 1978.

vermelhos. O processo de tradução intersemiótica teve três momentos: no primeiro a atriz realizou as ações indicadas no texto, transformando narrações em diálogos consigo mesma, como se estivesse imitando o personagem com quem dialogava; no segundo, colocou a situação narrada como no hipotexto, porém passou de terceira para primeira pessoa, como se Adelina estivesse contando sobre o encontro que teve com três homens em um bar e, no último, a cena de sexo era narrada pela personagem enquanto estava sentada na mesa. Nesse trabalho também foi utilizado música e foi inserida na dramatização uma trilha sonora: uma música no início, outra enquanto ela se trocava e outras no encontro com os rapazes, seguindo as informações e indicações contidas no conto.

No monólogo "Borboletas" Carlos Prado teve a ideia de um personagem contando a história para visitantes, dentro de um hospício. O objeto utilizado para cenário foi apenas um cubo de madeira. Foi trabalhada uma sequência de ações com o cubo como girar, pular sobre, segurar, etc. Após experimentar e gravar uma dada sequência de movimentos, Carlos começou a relacioná-las com texto e, com orientação do professor, trabalhou nos ensaios com variação de ritmo, espaço e força, transformando os movimentos em ações físicas. Em alguns momentos, o texto foi substituído por ações no monólogo. No final do hipotexto há narração de uma repetição de ações, e Carlos realizava essa repetição sem falas, apenas executando a sequência de ações repetidamente.



Figura 5 – "Borboletas" Foto: Lizandra Villela

Um tempo após as apresentações, coletei pequenas reflexões dos três atores sobre seus monólogos e sobre o que a experiência de transcriar um conto de Caio para a cena teatral acrescentou a eles como artistas. Evelin destacou o trabalho do ator com a narração. A partir do momento em que trabalhamos com contos em cena, é natural que em grande parte dos casos haja soluções para a cena através da narração; no caso de "Sapatinhos Vermelhos", ocorria uma narração intradiegética, ou seja, a narração pertencia à personagem que estava dentro da história. Evelin, portanto, pôde ter contato com a narração, que era algo no teatro que ainda não havia experimentado. Também destacou o assunto desta pesquisa, a criação de cenas a partir de um

texto não próprio para o teatro. Além de atuar, teve que improvisar ações que pudessem adaptar o conto para a pequena sala do Núcleo de Teatro.



Figura 6 – "Os Sapatinhos Vermelhos"

Foto: Marcos Kuszner

Com a experiência de transcriar o conto <u>Anotações sobre um amor urbano</u> para a cena, Marcos desenvolveu uma reflexão sobre a abertura de possibilidades ao adaptar o conto para o teatro; sentiu que seu monólogo estava muito próximo do hipotexto e, em futuras transcriações, pretende

trabalhar de forma diferenciada, dando mais foco a criações cênicas e desprendendo-se mais do texto original.

Após a experiência de trabalhar com o monólogo "Borboletas", Carlos passou a ver os textos não dramáticos como ótimos objetos para pesquisa em cena; apresentou o monólogo várias vezes em escolas e passou em cidades como Rio Grande (RS) e Joinville (SC), sentindo então que teve um crescimento profissional, trabalhando com produção e lidando com profissionais de outras instituições. Como atualmente Carlos trabalha como professor de teatro na escola, não pôde deixar de observar também que a transcriação de contos literários para a cena é uma ótima forma de proporcionar o conhecimento de determinados autores para jovens e crianças na escola.

Como eu não possuía experiência em transcriar textos literários para a cena ao iniciar a montagem de "Os Dragões não Conhecem o Paraíso", não tive a noção do leque de possibilidades que se abrem durante o processo de adaptação; procurei um texto que estivesse sempre com a narração em primeira pessoa e no pretérito; em nenhum momento do monólogo a história sobre a convivência com o dragão foi contada no presente, nem houve transformações de texto em ação. Mesmo percebendo, assim como Marcos, que o monólogo estava muito próximo do hipotexto em relação aos signos verbais, escolhi seguir trabalhando com esse monólogo, podendo dar mais atenção a outros possíveis signos que, mesmo não substituindo nenhum texto, ajudariam a dar outros sentidos à cena. Tanto na forma prática como na forma teórica, a experiência em transcriar um conto de Caio Fernando Abreu para o teatro me fez compreender melhor o que é o trabalho com a dramatização, a experimentar no corpo e assimilar melhor o trabalho escrito por autores que estudei durante o curso e além de compreender como se dá a tradução intersemiótica no teatro.

Pessoas que trabalham com teatro estão acostumadas a criar ações, personagens e cenário porque isso ocorre naturalmente ao montarmos qualquer texto dramatúrgico com falas e rubricas. Quando se realiza o mesmo exercício com textos literários o modo de criação distingue-se, pois passa pelo processo de dramatização utilizando a tradução intersemiótica. O artista

elabora soluções até então inexistentes para que ocorra a passagem para a cena, acompanhadas de uma construção de cenário, figurino, ações, características do personagem, iluminação, sonoplastia, falas, entre outros signos teatrais possíveis; há possíveis transformações entre fala, ação, narração, e outras diferentes maneiras de representar um texto. É possível escolher em qual tempo o personagem estará, ou se haverá um ou vários personagens, um ou vários atores, colocar outros personagens em primeira pessoa ou até mesmo escrever a história do hipotexto em forma de texto dramatúrgico, criando ambientes e ações no papel. Se pedíssemos para três pessoas transcriarem um mesmo conto de Caio Fernando Abreu, por exemplo, é possível que as três montagens ficassem bem distintas em relação à estética da cena, ao(s) personagem(s) e principalmente à interpretação do texto, pois Caio é um autor que traz em suas obras a subjetividade e sentimentos íntimos.

Da mesma forma que ocorreu com o monólogo "Os Dragões não Conhecem o Paraíso", esses outros três trabalhos relatados neste capítulo utilizaram a improvisação para compor a cena, iniciando através de experimentações com os objetos, seleção de movimentos com eles, relação com o texto e, finalmente, trabalhando com ritmos e impulsos, surgindo assim a sequência de ações. As composições dos monólogos, portanto, partiram da prática; as rubricas que estariam anotadas em um texto dramatúrgico foram criadas e selecionadas com o improviso.

O trabalho de transcriação de contos de Caio Fernando Abreu para a cena, portanto, possui fatores convincentes para que um ator/compositor experimente fazê-lo, pelo estudo prático da cena, pelas possibilidades de criação, a maneira intimista que Caio escrevia seus contos e a maneira que o ator pode sentir-se próximo das emoções sentidas pelos personagens, pois Caio Fernando Abreu é a voz de uma geração, ou melhor, de várias gerações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relembrando sobre o processo de pesquisa, podemos observar que seu percurso passou por três fases: pesquisar sobre Caio Fernando Abreu e tradução intersemiótica, analisar o processo prático do monólogo e realizar as entrevistas com colegas do projeto Núcleo de Teatro. Com esse material busquei responder questões como "o que faz a transcriação de contos de Caio Fernando Abreu ser válida ao ator/compositor?" além de escrever sobre a composição cênica do conto Os dragões não conhecem o paraíso explicando um pouco sobre composição de ações, dramaturgia do corpo, construção de personagem e de que forma esses exercícios estiveram presentes na composição do monólogo.

A pesquisa mostra que há uma ampla possibilidade de criação em qualquer processo de tradução intersemiótica de contos para o teatro: o ator/compositor pode explorar diversos caminhos para realizar a transcriação, tendo assim uma experiência de criar soluções para representar determinados idealizando elementos presentes no conto figurino, temporalidade, personagens, cenário, ações que se encaixam na obra, entre outros. O artista pode permitir-se distanciar da ideia tradicional de manter-se próximo ao texto original, tendo as palavras escritas apenas como base para seu processo de criação. Não se trata apenas de uma adaptação de texto para a cena, mas sim de um processo criativo onde o artista se põe na responsabilidade de criar uma forma específica para materializar o conto, criando assim uma nova obra antes inexistente.

A partir deste exercício é possível ter mais clareza sobre determinadas técnicas teatrais: o que é a ação física, a utilidade de uma criação de uma partitura de ações, a prática de construção de personagens, a importância dos impulsos internos e como todos esses materiais se interliga no processo de transcriação, formando assim uma única obra.

Caio Fernando Abreu possuía um jeito mais intimista de escrever seus contos, pois com a ficção misturava relatos pessoais que retratavam as

emoções que uma geração possuía, assim como a nossa. Por esse motivo os personagens facilmente abrem a possibilidade de identificação fazendo com que o ator e o espectador sintam-se próximos da história contada em cena. Além disso, o autor carrega em suas obras a subjetividade, ou seja, a visão que cada leitor possui dos seus contos variam conforme as vivências pessoais, ampliando assim as possíveis leituras para dar início à construção de uma obra cênica; cada ator/compositor pode trazer em cena, junto com os contos de Caio, um pouco de si.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUTORES GAÚCHOS. Um biógrafo da emoção. In Caio Fernando Abreu. Porto Alegre: IEL, 1988. vol. 19.

ABREU, Caio Fernando. Os Dragões não Conhecem o Paraíso. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2014.

BESSA, Marcelo Secron. Quero brincar livre nos campos do senhor. **Palavra**. Rio de Janeiro, nº 4, 1997.

BONFITTO, Matteo. O Ator Compositor. São Paulo. Editora Perspectiva, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e Outras Metas*. São Paulo. Editora Perspectiva, 2004.

FALKEMBACH, Maria Fonseca. *Dramaturgia do corpo e a reinvenção de linguagem*: transcriação de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico – Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005. Disponível em: https://www2.dti.ufv.br/danca_teatro/files/pesquisa/DISSERTACAO%20COMPLETA%20PDF.pdf acesso em: 29 jul. 2016

GROTOWSKI, Jerzy. Em *Busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski, Meierhold & Cia.* São Paulo. Editora Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf. Domínio do Movimento. São Paulo. Summus, 1978.

MARQUES; Marcia Roque Corrêa. *Epifanias Compartilhadas*: o diálogo de Caio Fernando Abreu e seus leitores através das crônicas — Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. Disponível em: < http://hdl.handle.net/10183/16882>. Acesso em: 26 fev. 2017.

MELLO, ROCHA, COLIN; Inês, Nalu, Luci. *Transcriando Shakespeare*: palavra e/em dança. Disponível em http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/52003 . Acesso em: 10 mai. 2016.

PIVA, Mairim. Uma Figura às Avessas. Porto Alegre. Editora da FURG, 2001.

SILVA, Daniel. *Do texto à cena*: transcriações da obra de Caio Fernando Abreu - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

Reg	gimes	de	Narrativida	ade	no	Teatro.	Disponível
em: <http: artefilosofia_02="" artefilosofia_02_04_teatro_0<="" pdf="" td="" www.raf.ifac.ufop.br=""></http:>							
1_daniel_furtado_simoes_silva.pdf> . Acesso em: 29 jul. 2016.							
STANISLAVSKI, Constantin. A Construção de Personagem. Rio de Janeiro.							
Civilização Bras	ileira, 201	5.					
Prenara	rão do ai	or Rio	de Janeiro.	Civiliz	acão Bi	rasileira 20)14
1 Topara	çao ao ai	07. 1410	de daneno.	OIVIIIZ	açao Di	aonona, 20	, , , ,
UBERSFELD, A	nne. <i>Para</i>	a ler o	Гeatro. São	Paulo.	Editora	a Perspecti	va, 2005.

ANEXOS

Entrevista com Evelin Suchard

1. Qual o texto do Caio Fernando Abreu você escolheu para trabalhar, e o que você achou atrativo nele para transpô-lo para a cena teatral?

Os Sapatinhos Vermelhos. Eu estava procurando por um texto que contivesse uma personagem feminina que me tocasse de alguma forma e quando descobri este texto de Caio, Adelina imediatamente me chamou a atenção, ela era essa mulher forte que ao mesmo tempo era tão frágil e que enquanto se libertava no texto, era motivada por algo que a aprisionava. Ao encontrar Adelina senti que havia achado a personagem que eu gostaria de interpretar e apesar de ficar apreensiva pelas cenas eróticas do texto, resolvi não desistir e tentar usar isso para me motivar. Pessoalmente eu não sou uma pessoa que corre muitos riscos e como atriz achei que sair da minha área de conforto seria algo importante. O texto trazia cenas que me deixavam desconfortável, acompanhadas de uma personagem que eu pessoalmente achava incrível, porém, completamente diferente de mim.

2. Como ocorreu a composição de ações?

O primeiro passo foi decidir como trabalharíamos, resolvemos usar uma abordagem mais realista. Trabalhando as próprias ações indicadas no texto durante a primeira cena, na segunda cena acrescentamos o elemento narrativo, mas ainda realizando as ações, o que ajudou a criar a ilusão dos três homens que Adelina encontra no bar e o terceiro momento é todo narrativo com quase nenhuma ação. Depois, fizemos um trabalho com os objetos de cena, onde decidimos os elementos que trabalharíamos em cena e a partir disso criamos interações com eles. Tínhamos em média cinco interações com cada objeto, para só mais tarde durante a criação da cena, decidirmos quais interações seriam interessantes inserir na cena ou não.

3. A narrativa de um texto, num processo de transcriação, pode passar por determinadas transformações e tornar-se ação/diálogo/ outros

elementos de representação. Há algum aspecto específico que você gostaria de destacar na sua encenação?

Na minha cena especificamente, separamos o texto em três partes (na verdade a divisão em si já existia no texto, porém distinguimos cada uma delas pela forma de atuação). Durante a primeira parte do texto em que Adelina está sozinha em casa fumando e bebendo até o momento que decide arrumar-se e sair com seus sapatos vermelhos, realizei as ações indicadas no texto, como: fumar, beber, vestir-se, etc e transformei outras narrações em diálogos (nesse caso um diálogo consigo mesma, já que Adelina estava sozinha em casa). Na segunda parte, quando Adelina já está no bar conhecendo e flertando com os três homens, acrescentamos a narração: de forma que a personagem passa a narrar algumas ações ao público, mas ainda sem deixar de executar ações do texto, esse mesmo trecho do texto também contém diálogo com os rapazes, que é ora narrado, ora apenas dialogado. Já a última parte, optamos por fazer apenas a narração da cena de sexo, não havendo praticamente nenhuma ação, apenas intenção: a personagem senta-se em uma mesa e narra para o público todas as ações e quando termina, ela desce, tira os sapatos e narra os momentos finais da cena: conta que os rapazes deixaram o apartamento e antes de dormir Adelina olha-se uma última vez no espelho e sente satisfação. Foi necessário cortarmos boa parte do final do texto original, pois nele depois disso Adelina ainda reencontrava com seu ex-amante que a pedia para voltar, mas descobrindo suas aventuras da noite anterior a ofendia e ia embora deixando chocolates caídos pelo quarto. O texto ainda narrava um pouco mais além e falava sobre a tentação dos sapatos e como Adelina algumas vezes não resistia a colocá-los novamente. Essas partes foram todas cortadas para a realização da cena, um pouco por falta de tempo para adaptá-las e um pouco por falta de idéias de como inseri-las, uma vez que já havíamos fechado a cena de forma coerente como estava, porém é uma vontade inseri-las para uma possível próxima apresentação.

4. Como a experiência em adaptar um conto de Caio Fernando Abreu para a cena teatral contribuiu com sua formação como atriz/compositora?

Acredito que me deu um pouco mais de amadurecimento e até mesmo criatividade no quesito criação de cena (seja ela uma cena que surgiu de um conto ou uma cena teatral). No processo da cena de Os Sapatinhos Vermelhos do Caio, tivemos muita liberdade para descobrir formas de criação e eu particularmente testei muita coisa que eu nunca havia experimentado, como por exemplo, o elemento de narração, que foi algo novo para mim e que na verdade continua sendo uma dificuldade quando se trata de narrar outros personagens e torná-los críveis para o público, porém eu acho que depende bastante do quanto o ator mesmo acredita naquilo que ele está fazendo e com o tempo vai ficando mais fácil. Quando eu preciso trabalhar com isso hoje em dia já é muito mais fácil do que era quando comecei lá no início do processo.

Entrevista com Marcos Kuszner:

1. Qual o texto do Caio Fernando Abreu você escolheu para trabalhar, e o que você achou atrativo nele para transpô-lo para a cena teatral?

A proposta de trabalhar textos de Caio foi de cara algo que me deixou contente, pois já conhecia um pouco dos contos do autor. O conto que sempre tive vontade de levar à cena chama-se "Uma história de borboletas", entretanto, este texto já havia sido trabalhado no Núcleo de Teatro da UFPel recentemente, então passei a ler outros contos e me interessei muito pelo conto "Anotações sobre um amor urbano".

O conto que escolhi levou anos até sua "conclusão", Caio comenta em seu livro Ovelhas Negras (que reúne contos que não haviam sido publicados em outros livros) que o conto começou a ser escrito no final dos anos 1970 e teve sua última versão escrita em 1987. Me interessei pelo conto por não ser estruturado de maneira tradicional, são vários trechos que transitam entre relatos, desabafos, como em um diário. E isso me parecia um texto com aberturas para serem exploradas em cena.

2. Como ocorreu a composição de ações?

O trabalho com o texto em cena começou em abril de 2015 e, naqueles tempos, fiz uma leitura um tanto quanto superficial da obra. O conto além de

tratar de questões relativas a encontros e desilusões amorosas (ênfase no plural), também, e principalmente, toca no assunto da dificuldade em construir e manter um relacionamento entre homens numa cidade muito grande em um momento em que se diagnosticam os primeiros casos de transmissão do vírus HIV no Brasil.

Digo que a leitura que fiz no início do trabalho foi superficial por eu ter focado nas questões relativas somente ao amor, sem me deter às outras questões que estão relacionadas às relações amorosas gays. Portanto, a composição das ações estava remetendo sempre a uma nostalgia de amores que se foram, relacionamentos que não vingaram por questões puramente sentimentais. Eu utilizava um cabideiro no qual tinha uma boina, um cachecol, uma camisa e um colete. A composição das ações com esses objetos se dava com a construção imagética que eu relacionava a possíveis pessoas com as quais a personagem central do conto se relacionava. Em alguns momentos utilizava as roupas como figurino e em outros, as personificava e dirigia as falas a elas, em momentos em que a personagem se dirigia diretamente a uma pessoa.

3. A narrativa de um texto, num processo de transcriação, pode passar por determinadas transformações e tornar-se ação/diálogo/ outros elementos de representação. Há algum aspecto específico que você gostaria de destacar na sua encenação?

É um processo desafiador transformar em uma dramaturgia um texto de outro gênero literário, no caso, o conto. Na construção da minha dramaturgia a partir do texto de Caio, alterei a ordem original dos pequenos trechos e suprimi apenas um pequeno parágrafo do conto, utilizando-o quase em sua totalidade. Construí ações sempre ligadas ao texto falado, e, analisando essa escolha neste momento, digo que talvez teria sido mais interessante investir em construções de imagens dissociadas das palavras de Caio, uma vez que eram muitas coisas sendo comunicadas ao mesmo tempo (nas falas e nas ações).

4. Como a experiência em adaptar um conto de Caio Fernando Abreu para a cena teatral contribuiu com sua formação como ator/compositor?

Como comentado na resposta anterior, acredito que a experiência de transcriação do conto para a cena foi desafiadora e agora vendo em uma perspectiva dada pelo tempo aliada a um amadurecimento da visão do que quero para meu teatro, que se deu de 2015 até este novembro de 2016, acredito que a proposição de levar a literatura de Caio Fernando Abreu para a cena contribui de forma imensa para uma melhor percepção das imagens que o ator cria em um experimento cênico solo. Na minha cena, me prendi muito ao texto e compus as ações sempre a serviço das palavras do conto, percebo isso agora, depois de certo tempo e sei que em futuras transcriações, a investigação do texto na cena não centralizará a palavra, mas sim o conjunto de recursos de cena possíveis para uma comunicação do que o que o autor escreveu passando (com atenção) pela subjetividade que é indissociável do ator-compositor.

Entrevista com Calos Prado

1. Qual o texto do Caio Fernando Abreu você escolheu para trabalhar, e o que você achou atrativo nele para transpô-lo para a cena teatral?

A proposta era de que cada integrante do Núcleo - na época, quatro - escolhesse um texto para trabalhar por conta própria. Por conta da demora de o fazermos, o professor Daniel levou alguns livros e colocou sobre a mesa da cozinha. Não lembro ao certo quantos livros eram, mas tinham muitos. Todos de contos e poemas. Na pressão de escolher um texto, já que eu era o único que ainda não tinha escolhido, pegava alguns livros na mão, abria em uma página qualquer e lia as primeiras frases do texto que surgisse. Numa das "rodadas" em que fiz isso (terceira ou quarta, já não me lembro bem) eu abri em um texto do Caio Fernando Abreu, intitulado Uma história de borboletas e li a primeira frase: "André enlouqueceu ontem à tarde." Lendo essa frase, enquanto os outros integrantes tomavam café e fumavam cigarros, prática essa bastante comum antes de iniciarmos o trabalho, eu virei para o professor Daniel e disse "É esse". Lembro que, quando li essa primeira frase, achei que poderia criar algo legal com ela, sem nem ao menos ler o resto. E foi uma surpresa. Não havia atrativos. Não havia conhecimento do que estava por vir.

Foi tudo pressão. A pressão do momento - saliento que a pressão partira de mim mesmo, que pensava "meu Deus, meus colegas já vão começar a trabalhar e eu ainda nem escolhi um texto, preciso decidir logo", e não do Dani ou dos outros - me proporcionou uma escolha feliz, que resultou num trabalho dos quais eu mais me orgulho durante minha passagem pelo Núcleo e pela faculdade de teatro.

2. Como ocorreu a composição de ações?

Eu li o texto algumas vezes. O Núcleo dispunha de uns blocos praticáveis que eu já havia usado em outro trabalho. Eu pensava naquela sala maior do espaço do Núcleo como um quarto de hospício. Peguei uns praticáveis daqueles pra testar e, na primeira mostra (que não foi na própria sala, foi no espaço entre cozinha e sala dois) eu estava com três cubos empilhados e sentado sobre um quarto. Sentado com os pés em cima dele, abraçando os joelhos e tremendo, tentando, na minha cabeça, passar uma ideia de agonia, desconforto. Não lembro bem como foi o resto da apresentação, mas foi legal. Tenho essa sensação gravada em mim. O Daniel, depois que mostrei o que já tinha construído, deu as primeiras orientações: abandonar os três praticáveis empilhados e usar apenas um. Depois disso, criar e anotar ações com o praticável antes de introduzir, entre aspas, o texto. Criei mais ou menos umas 20 ações enumeradas (1 - girar o cubo; 2 - pular sobre o cubo; 3 - levantar o cubo; 4 - arrastar o cubo; 5 - entrar no cubo. etc...) Criadas essas primeiras ações, eu comecei a pensar como cada uma delas me submetia a uma parte do texto e, fazendo isso até o fim, segundo orientações do Daniel sobre ritmo, força, espaço, tanto do texto quanto das ações, finalizamos a cena.

3. A narrativa de um texto, num processo de transcriação, pode passar por determinadas transformações e tornar-se ação/diálogo/ outros elementos de representação. Há algum aspecto específico que você gostaria de destacar na sua encenação?

De certo modo, por conta dos recortes feitos ao texto, eu sempre enxergava o mesmo como uma narração do protagonista para o público. Como se fossem visitantes do hospício onde o mesmo está internado. O teatro é isso,

então não sei se posso destacar o todo. Entretanto, há muitos momentos em que a narração é substituída por ações. O momento que mais destaco é quase ao fim da cena: o personagem encontra a primeira borboleta em sua cabeça e o texto narra uma repetição disso, que é substituída por sequência de ações que se finda em outro momento, quando aparece uma borboleta negra. Vou tentar explicar com mais clareza a partir do texto.

"Foi então que senti qualquer coisa como uma comichão entre os cabelos. Aproximei-me do espelho, procurei. Era uma borboleta. Das azuis, verifiquei com alegria. Segurei-a entre o polegar e o indicador e soltei-a pela janela. Esvoaçou por alguns segundos, numa hesitação perfeitamente natural, já que nunca antes em sua vida estivera sobre um telhado. Quando percebi isso, subi na janela e alcancei as telhas para aconselhá-la: - É assim mesmo . eu disse. O mundo fora de minha cabeça tem janelas, telhados, nuvens e aqueles bichos brancos lá embaixo. Sobre eles, não se detenha demasiado, pois correrá o risco de transpassá-los com o olhar ou ver neles o que eles próprios não vêem, e isso seria tão perigoso para ti quanto para mim violar sepulcros seculares, mas, sendo uma borboleta, não será muito difícil evitá-lo: bastará esvoaçar sobre as cabeças, nunca pousar nelas, pois pousando correrás o risco de ser novamente envolvida pelos cabelos e reabsorvida pelos cérebros pantanosos e, se isso for inevitável, por descuido ou aventura, não deverás te torturar demasiado, de nada adiantaria, procura acalmar-te e deslizar pra dentro dos tais cérebros o mais suavemente possível, para não seres triturada pelas arestas dos pensamentos, e tudo é natural, basta não teres medos excessivos, trata-se apenas de preservar o azul das tuas asas. Pareceu trangüilizada com meus conselhos, tomou impulso e partiu em direção ao crepúsculo. Quando me preparava para dar volta e entrar novamente no quarto, percebi que os vizinhos me observavam. Não dei importância a isso, voltei às figurinhas." (Até aqui, narro a história e faço uma sequência de ações) "E novamente começou a acontecer a mesma coisa: algo como borbulhar, o espelho, a borboleta (essa era das roxas), depois a janela, o telhado, os conselhos. E os vizinhos e as figurinhas outra vez. Assim durante muito tempo." (Esse fragmento é substituído por ações repetidas: ir até o canto do palco, onde estaria o espelho; retirar a borboleta do cabelo e mostrar para a

platéia; ir até o cubo; virar o cubo com o fundo para cima; subir no cubo; soltar a borboleta; gesticular a conversa anteriormente apresentada; observar os vizinhos; descer do cubo; girar o cubo colocando-o na posição inicial; sentar no cubo. Essa sequência de ações é repetida por algumas vezes, enquanto ele retira as borboletas coloridas da cabeça e é cessada com uma contração no corpo para representar o próximo fragmento do texto). Já não era mais de tardezinha quando apareceu a primeira borboleta negra."

4. Como a experiência em adaptar um conto de Caio Fernando Abreu para a cena teatral contribuiu com sua formação como ator/compositor?

Me fez perceber como trabalhar com a transposição de ações e as possibilidades de transcriação. Fez com que eu entendesse mais claramente, inclusive, que os textos não dramáticos são um grande objeto de pesquisa cênica e, a maneira como foi composto, esse monólogo me fez ter uma percepção mais clara sobre um teatro físico. Mesmo o termo estando em desuso, penso que contempla a proposta apresentada. O crescimento profissional também se deu durante a produção desse trabalho, quando foi necessário pensar em maneiras de levar esse trabalho a eventos para ser apresentado. E é importante - talvez, em mim, orgânico - pensar como educador: trabalhar com Caio Fernando Abreu me apresentou ao universo desse escritor - por mim, pouco conhecido - e penso que o monólogo também pode ter servido como uma porta de entrada para outras pessoas conhecerem o autor. Além disso, também me mostrou como trabalhar com texto não dramático, o que pode ser uma ferramenta importante quando inserido na realidade escolar. De modo geral, o crescimento extrapolou os limites da cena.