

## **Cena, cinema e literatura - Inter-relações entre linguagens no processo de criação de um texto dramático para o espetáculo *Liquidados***

SAMUEL ANTÔNIO SANTANA

■ 392

Samuel Antônio Santana (Samuel Giacomelli) é ator, diretor, dramaturgo, escritor e gestor cultural. Doutorando em Artes da Cena (UNICAMP - 2019). Possui Mestrado em Artes (2017) e graduação em Educação Artística com habilitação em Artes Cênicas (2009) pela Universidade Federal de Uberlândia. Ocupa o cargo de Gestor Cultural na área de Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de Uberlândia locado no Teatro Municipal de Uberlândia desde 2013. Possui larga experiência na área artística, com ênfase em Artes Cênicas, atuando principalmente em: teatro, dança, performance, dramaturgia, literatura, cinema, audiovisual, gestão e produção cultural.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2661322271151786>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0003-1645-0930>

## ■ RESUMO

O presente artigo apresenta de forma sucinta os procedimentos adotados durante o processo de criação do texto dramático para o espetáculo *Liquidados*, para o qual desenvolveu-se uma prática intensa e extensiva de troca entre escrita textual e composição cênica para a construção de uma dramaturgia da cena. Durante esse trânsito evidencia-se a inter-relação que se estabeleceu entre elementos cênicos, literários e cinematográficos que trabalhados durante o processo de escrita, a partir de três conceitos de intertextualidade – *Bricolage*, Apropriação e Paródia –, contribuíram fortemente para o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual.

## ■ PALAVRAS-CHAVE

Teatro, dramaturgia, literatura dramática, processo de criação, intertextualidade

## ■ ABSTRACT

This article summarizes the procedures adopted during the process of creating the dramaturgical text for the play *Liquidados*, where an intense and extensive practice of exchange between textual writing and scene composition was developed for the construction of a scene dramaturgy. During this transit, the interrelation between scenic, literary and cinematographic elements worked during the writing process, based on three concepts of intertextuality - *Bricolage*, Appropriation and Parody - has contributed strongly to the development of our textual dramaturgy.

393 ■

## ■ KEYWORDS

Theater, dramaturgy, dramatic literature, creation process, intertextuality

## 1. Introdução – Dramaturgia da Cena e Literatura Dramática

Uma festa. Um casal. Ela, ex-atriz. Ele, diretor teatral. Um brinde ao amor, ao teatro e ao momento pelo qual aguardam ansiosamente. Durante a espera, entre regozijos e tragédias, cães, cigarros e uma tempestade, rememoram e compartilham com os convidados recortes marcantes da vida conjugal e artística que se misturam e se confundem.<sup>1</sup>

Abordarei nesse trabalho, como tema geral, a criação dramatúrgica do espetáculo *Liquidados*<sup>2</sup> (2015), criado em Uberlândia pela Cia Líquida de Teatro, com direção de Getúlio Góis, atuação de Camila Tiago e Samuel Giacomelli e dramaturgia de Muryel de Zoppa e Samuel Giacomelli. Busco compreender, pela reflexão e análise dos procedimentos de escrita em inter-relação com elementos cênicos e obras literárias e cinematográficas, como as escolhas tomadas em sala de ensaio foram definitivas para a construção de sua dramaturgia cênica e textual.

É necessário salientar a diferença inerente entre os conceitos de dramaturgia e literatura dramática. Pois é notória a confusão entre os termos, reduzidos ao entendimento limitante de que toda dramaturgia se refere diretamente à escrita de peças teatrais. O conceito de dramaturgia não está vinculado necessariamente ao texto dramatúrgico, mas a todos os elementos que compõem a cena, e que estão intimamente ligados à criação de sentido em cena.

Matteo Bonfitto (2011) recorre a uma análise histórica para apresentar como, ao longo do século XX, no teatro Ocidental, a compreensão do termo 'dramaturgia' foi revisitada, revista e ampliada, assim como sua aplicação prática, por alguns dos mais significativos nomes do teatro nesse período, como Artaud e Brecht. Apesar de constituírem duas perspectivas bem diversas, é inegável a contribuição de ambos para a construção do entendimento de que dramaturgia não se limita à palavra e ao texto escrito, mas que compreende todo um complexo jogo de interações entre os elementos signícos da cena.

De fato, através do trabalho do artista alemão, a noção de dramaturgia passa a estar relacionada não somente com a escritura de textos dramáticos, mas com a articulação dos diversos elementos que compõem a cena. Emerge então, exemplarmente no caso de Brecht, a figura do dramaturgo, ou seja, de um profissional que atua como um 'escritor da cena', que articula o texto escrito com todos os outros elementos cênicos. (BONFITTO, 2011, p.56-57)

<sup>1</sup> Sinopse do espetáculo *Liquidados*.

<sup>2</sup> Este artigo foi desenvolvido a partir da reestruturação e ampliação de alguns capítulos da dissertação "Liquidados: por uma dramaturgia da cena" apresentada por Samuel Antônio Santana ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (MG), com orientação do Prof. Dr. Mário Ferreira Piragibe. Documentos sobre o processo de criação (como imagens utilizadas como referência para a criação; projetos de cenário, espaço cênico e iluminação; croquis de figurino; vídeos de registro de ensaios; filmagem do espetáculo; fotos de registro do processo de criação; fotos do espetáculo; trilha sonora do espetáculo; outras músicas utilizadas durante o processo de criação) podem ser encontradas no link <https://sgiacomelli.wixsite.com/anexos-liquidados>.

O trabalho de Brecht não se caracteriza apenas pela escrita textual e cênica abertas, mas, como aponta Marco de Marinis (1998), seu processo de escrita articula-se com uma mudança radical na prática de Brecht, enquanto diretor, que passa a considerar a direção cênica como “um trabalho de grupo, uma experimentação, busca e invenção em conjunto com o ator. Ator cuja centralidade é cada vez mais reconhecida, por ser um sujeito criativo.” (MARINIS, 1998, p.04). Esse novo olhar para o trabalho de direção instaura uma significativa mudança no arranjo criativo da cena, no qual o ator também se configura como agente de criação dramaturgic – daí o surgimento de termos como ‘dramaturgia do ator’.

Bonfitto (2011) pontua ainda como o Simbolismo ocasionou certa tensão na relação do texto dramático com a cena quando se manifestam não mais enquanto reprodução de uma realidade objetiva, mas representação de ‘realidades’ outras, mundos interiores, abstrações, sonhos, o impalpável. Reflete também acerca da influência dos teatros orientais nos quais o texto não se apresenta hierarquicamente superior em relação aos outros elementos que compõem a cena, sendo que todos esses elementos colaboram entre si para a construção de um organismo único composto por várias camadas que se relacionam. Dramaturgia passa a ser compreendida assim como o entrelaçar desses diversos elementos da cena, o que agrega ao entendimento de dramaturgia a ideia de tessitura.

Eugenio Barba, por exemplo, se refere a três níveis de dramaturgia que agem simultaneamente uns sobre os outros, mas que podem ser trabalhados separadamente:

- Dramaturgia orgânica ou dinâmica, que envolve a composição dos ritmos, das ações físicas e vocais dos atores, e dos dinamismos que agem por sua vez sobre o espectador em nível nervoso, sensorial;
- Dramaturgia narrativa, que entrelaça os acontecimentos, as personagens, e orienta os espectadores em relação ao sentido do que estão vendo;
- E a dramaturgia das mudanças de estado ou evocativa, que emerge quando o conjunto do que é mostrado consegue evocar algo diferente, inesperado, gerar ressonâncias íntimas no espectador, como quando do canto e da música se desenvolve, através dos harmônicos, uma outra linha sonora. Essa é a dramaturgia que destila ou captura um significado involuntário ou recôndito do espetáculo, específico para cada espectador. (BONFITTO, 2011, p.58)

Paralelamente a essa ideia apresentada por Bonfitto (2011), na qual a dramaturgia se tece a partir da trama gerada entre esses três diferentes níveis de dramaturgia, ao falar de dramaturgia em campo expandido, José A. Sanchez (2011) afirma que é possível compreendê-la enquanto um espaço de mediação, que ocorre a partir da inter-relação entre três fatores que compõem o fenômeno cênico: o teatro (lugar do espectador, espaço social e de representação), a atuação (ou performance, lugar dos atores, espaço expressivo e de dinamização) e o drama (lugar da ação, codificável ou não em um texto escrito, espaço formal e de construção). Poderíamos assim vislumbrar como em distintas épocas, lugares e diferentes contex-

tos cada um desses fatores se submeteram e afetaram aos outros, compondo e decompondo as mais diversas texturas dramáticas possíveis.

Apropriando-se de uma acepção etimológica da palavra texto, Eugenio Barba propõe a terminologia “tessitura” para definir dramaturgia enquanto “dramaturgia, o trabalho das ações no espetáculo. Já o modo como as ações trabalham constitui a trama” (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 66) e acrescenta que “nesse sentido, não há espetáculo sem texto” (Ibidem), reaproximando o significado de texto à ação, “tudo o que age diretamente sobre a atenção do espectador, sobre sua compreensão, sua emotividade e sua cinestesia” (Ibidem). Apresenta, assim, o termo *performance text* (texto do espetáculo), que diverge do texto escrito composto a priori, pois “só existe no final do processo de trabalho e não pode ser transmitido. Na verdade, seria tautológico afirmar que o *performance text* (que é o espetáculo) pode ser transmitido pelo espetáculo” (Idem, p. 67).

Considerando esse entendimento de texto como tessitura, relacionada ao trabalho do ator, à narrativa e à criação de sentido, podemos compreender que para além do texto literário, próprio à palavra escrita e suas derivações, existe também um texto cênico, constituído por todos os elementos que interagem na dramaturgia da cena. O termo dramaturgia doravante aqui empregado estará, portanto, relacionado diretamente com a cena, identificando

uma narrativa cênica, espetacular, desvinculada de um texto concebido a priori. Compreendendo que diversas dramaturgias se comunicam no trato da concepção teatral; dramaturgias do ator, do encenador, dos elementos da cena, sejam materiais ou ficcionais, e até mesmo o texto, aquele dito, aquele lido, aquele reproduzido mecanicamente, aquele que existe nas entrelinhas. (SANTANA, 2018, p.170)

Podemos nos valer, também, de termos como texto dramático, dramaturgia textual, literatura dramática, peça teatral, etc, ao nos referirmos ao texto falado ou escrito, da palavra impressa ou posta em cena, especialmente em momentos em que a criação se dedica ao trabalho de escrita literária, propriamente dito, evitando assim a confusão com o termo dramaturgia compreendido em toda sua complexidade e simbiose com a cena.

## 2. Escrita como criação cênica

Houve três etapas tomadas durante o processo de criação de *Liquidados*, que somadas nos levaram ao nosso resultado artístico final. Estas três etapas não foram previamente planejadas, naturalmente se apresentaram diante de nossas escolhas e necessidades, ao passo que o processo de criação se desenvolvia. São elas: etapa 1 – rumo à leitura dramatizada; etapa 2 – rumo a um espetáculo “inspirado em”; etapa 3 – rumo à dramaturgia autoral.

Segue abaixo uma breve apresentação das etapas do processo que resume e lista os principais momentos pelos quais passamos durante o processo de criação do espetáculo. Fica claro, numa breve análise, como o processo de escrita

textual teve diferente importância e constituiu-se em elemento principal ou coadjuvante em momentos específicos de cada etapa, moldando sua função a partir das escolhas tomadas pelo grupo e pelas necessidades da própria criação cênica.

Em 2009, Lucas Dilan<sup>3</sup>, Priscilla Bello<sup>4</sup> e eu, Samuel Giacomelli, então atores do Coletivo Teatro da Margem<sup>5</sup>, nos reunimos para realizar a leitura dramática do texto *O Líquido Táctil*, de Daniel Veronese<sup>6</sup>, durante a primeira edição do Festival Latino Americano de Teatro – Ruínas Circulares<sup>7</sup>. Começava aqui a primeira etapa de nossa criação. A experiência suscitou o desejo inerente de um dia levá-lo ao palco. Mas a realização dessa montagem foi adiada priorizando outros projetos do Coletivo.

Foram várias as tentativas de retomada até que, em 2011, voltamos a nos inclinar sobre o texto, realizando os tradicionais trabalhos de mesa. Coincidentemente, durante um curso no Grupo Espanca! em Belo Horizonte, soube por Grace Passô<sup>8</sup> que iniciariam a montagem desse mesmo texto sob a direção do próprio autor. Não tive dúvidas e estive então decidido a abandonar a ideia de montá-lo, mas o desejo dos demais envolvidos ainda era vivo. Por isso, em 2012 retomamos, com direção de Marcella Prado<sup>9</sup>, e a atriz Camila Tiago<sup>10</sup> assumindo o papel de Nina Hagêken<sup>11</sup>.

Logo nos primeiros ensaios o ator Lucas Dilan teve de abandonar o processo de criação. Sua ausência somada ao desejo de não apenas realizar a montagem integral do texto de Veronese, mas sim construir uma nova obra de nossa autoria, permitiu que travássemos um novo caminho de pesquisa artística. Como passamos a ser apenas dois atores em cena, concentramos a criação sobre a ótica desse casal. Abandonamos então a figura do terceiro personagem e criamos o que poderia ser um prólogo desse encontro, o momento no qual o casal aguarda a chegada do outro (em alguma medida isso nos remeteu ao *Godot*, de Samuel Becket<sup>12</sup>). Em sala de ensaio, passamos por um longo processo de improvisações e construção de microcenas que posteriormente foram apresentadas em um ensaio aberto, sob a estrutura de uma espécie de jogo improvisacional.

Em meados de 2013 tínhamos em mãos o roteiro de ações estruturadas que apresentamos no formato de ensaio aberto. Decidimos então nos valer desse material para desenvolver nossa própria dramaturgia, nos distanciando cada vez mais do

<sup>3</sup> Ator, performer e artista visual. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Dirige hoje o grupo Carne Mamífera.

<sup>4</sup> Atriz, dançarina e produtora. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem. Atua hoje no grupo Teatro Parentes do Mar, de Buenos Aires.

<sup>5</sup> Coletivo artístico formado em Uberlândia no ano de 2007, reconhecido pela pesquisa cênica com os Viewpoints, teatro de rua e performance urbana.

<sup>6</sup> Daniel Veronese (1955) é um ator, dramaturgo, diretor teatral e bonequeiro argentino, autor da peça *O Líquido Táctil*, inspirada em *A Gaiivota*, de Tchekhov.

<sup>7</sup> Festival de Teatro Latino Americano que ocorre desde 2009 na cidade de Uberlândia.

<sup>8</sup> Grace Passô (1980) é uma diretora teatral, atriz e dramaturga, ex-integrante do grupo Espanca!, grupo teatral formado na cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais, no ano de 2004.

<sup>9</sup> Atriz e performer, membro do Coletivo Teatro da Margem e grupo Carne Mamífera.

<sup>10</sup> Atriz e diretora. Iluminadora teatral no curso de Teatro da UFU. Foi membro do Coletivo Teatro da Margem, hoje integra o elenco do espetáculo *Liquidados* da Cia Líquida de Teatro.

<sup>11</sup> Personagem feminino de *O Líquido Táctil*.

<sup>12</sup> Samuel Beckett (1906 - 1989) foi um dramaturgo e escritor irlandês amplamente considerado como um dos escritores mais influentes do século XX. Um dos escritores fundamentais, no que Martin Esslin chamou de Teatro do absurdo. Recebeu o Nobel de Literatura de 1969.

2texto de Veronese. Foi nesse momento que o dramaturgo Muryel De Zoppa<sup>13</sup> se somou à equipe, passou a acompanhar os ensaios e colaborar no desenvolvimento de um texto com base no material levantado em sala de ensaio.

Num próximo momento da criação houve uma mudança de direção: Marcella Prado teve de abandonar o processo e Getúlio Gois<sup>14</sup>, que até então não havia tido nenhum contato com o trabalho, assumiu o posto, e, assim, pode trazer uma nova visão à equipe do espetáculo.

Em certo momento do processo possuíamos um material dramático muito extenso, cronometrando quase duas horas de espetáculo. Queríamos estrear um espetáculo de no máximo uma hora de duração, mas o apego a tudo o que havíamos criado nos dificultava esse objetivo.

Foi quando surgiu a possibilidade de participarmos do Festival de Cenas Curtas (2014), uma mostra competitiva em que as melhores cenas receberiam um pequeno prêmio em dinheiro, que seria essencial para finalizar a produção do espetáculo, figurinos, cenário, etc. Para tanto teríamos de elaborar uma cena de quinze minutos. Decidimos então selecionar as passagens mais fortes e importantes daquele espetáculo de duas horas, e alinhá-los de forma a contemplar toda a estrutura dramática criada.

Sem perceber, estávamos fazendo uma seleção daquilo que era essencial ao espetáculo. Depois de apresentada no Festival, a cena de quinze minutos nos guiou a uma nova estruturação da dramaturgia de *Liquidados*, dessa vez com maior liberdade de ação possibilitada por esse rompimento brusco de estruturação que, por sorte do acaso, experimentamos. Assim, reestruturada a nossa dramaturgia, estreamos em janeiro de 2015.

## 2.1. Referências literárias e cinematográficas para a escrita dramática

A escrita textual, aquela pertencente à linguagem literária, permeou praticamente todo o processo de criação do espetáculo, mas nem sempre se objetivava como material criativo. Em grande parte, a escrita textual esteve vinculada a procedimentos de registro, a exemplo de um momento de preparação para a ação de leitura dramatizada que deu origem à montagem, a partir do procedimento de *Brainstorm*, termo traduzido literalmente do inglês como Tempestade Cerebral, conhecida no Brasil também por Tempestade de Ideias. Trata-se de uma dinâmica de grupo desenvolvida para explorar a potencialidade criativa – criatividade em equipe – colocando-a a serviço de objetivos pré-determinados. Um dos possíveis procedimentos propõe que o grupo se reúna e utilize a diversidade de pensamentos e experiências para gerar soluções a um problema determinado, ou sugestões acerca de um tema central. Com isso, espera-se reunir o maior número possível de ideias, visões, propostas e possibilidades que levem a um denominador comum. Algumas regras podem contribuir como: delimitar um tempo; é proibido censurar; lembrar-se sempre de documentar e registrar todas as ideias; ao final organizar e selecionar.

<sup>13</sup> Escritor e dramaturgo uberlandense. Publicou o livro *Crônicas, Metáforas e outros Mamíferos* pela Editora Patuá, e foi responsável pela criação dramática dos espetáculos *Um Céu para Dragões*, do Grupo Giz, *Liquidados*, e *O Homem que Mastigava Planetas*, da Cia Líquida de Teatro.

<sup>14</sup> Ator, Diretor Teatral e professor de teatro na cidade de Uberlândia. É membro do grupo Trupe de Truões, e da Cia Líquida de Teatro.

Com esse procedimento elencamos várias ideias a partir da leitura de *O Líquido Táctil*, posteriormente fizemos a roteirização a partir das ideias selecionadas. Ainda nessa perspectiva, todas as anotações em sala de ensaio, cadernos de direção, relatórios, e mesmo a roteirização, nas quais, muitas vezes, não se apresentam mais do que breves descrições de cenas, jogos dramáticos, ou regras de improvisação encadeadas, podem ser compreendidos como registros do processo de criação que servirão de base para a execução e exploração da criação da dramaturgia cênica e textual.

Por isso considero que o texto escrito, propriamente dito, começou a ser criado como forma de registro do processo de criação. Sua primeira versão teve o formato de roteiro de ações e foi bastante útil para a organização de ideias, possíveis caminhos a serem trilhados, orientação de cenas e para a realização do ensaio aberto.

O texto escrito por Veronese foi sendo gradualmente abandonado para dar lugar à criação de uma nova dramaturgia, textual e cênica. Foi possível, então, mergulhar fundo no roteiro que havia sido criado anteriormente para o ensaio aberto, e a partir dele começamos a desenvolver um novo trabalho cada vez mais distante de *O Líquido Táctil*, que acabou se tornando apenas um disparador para essa nova etapa criativa.

Antes de prosseguir com os trabalhos de sala (sessões de improvisação, ensaios, escrita, etc), nos deparamos com a necessidade de ampliar nosso horizonte de referências. Buscamos, nesse momento, tomar contato com obras literárias e cinematográficas que dialogassem com o trabalho que estávamos desenvolvendo. Para tanto, todos os envolvidos contribuíram com indicações de leituras e filmes. Realizamos debates a partir da leitura de cada um dos textos, teóricos e ficcionais, que foram estudados por toda a equipe. As três primeiras referências estudadas foram:

1. *A Dama do Cachorrinho*, conto de Tchekhov<sup>15</sup>;
2. Fragmentos de peças de Shakespeare como *Hamlet* e *Ricardo III*;
3. *Um bonde chamado desejo*, peça de Tennessee Williams;

Estas obras literárias foram estudadas coletivamente para que pudéssemos tomar contato com outras camadas de entendimento do texto de *O Líquido Táctil*, no qual essas obras são citadas direta ou indiretamente pelos personagens ou pelas situações construídas por Veronese. Na sequência:

4. *O Anjo Exterminador*, filme de Luis Buñuel;
5. *O Sacrifício*, filme de Andrei Tarkovski;
6. *Depois do Ensaio*, filme de Ingmar Bergman;
7. *O Deus da Carnificina*, filme de Roman Polanski baseado na peça *Le Dieu du Carnage*, de Yasmina Reza;

<sup>15</sup> Anton Pavlovitch Tchekhov (1860 - 1904) foi médico, dramaturgo e escritor russo.

Os quatro filmes citados acima foram selecionados, assistidos e debatidos pelo grupo pois apresentavam características interessantes ao desenvolvimento narrativo de *Liquidados*, seja pelo contexto claustrofóbico em *O Anjo Exterminador*, que desejávamos replicar no espetáculo; pela construção dos personagens em *O Sacrifício* e *Depois do Ensaio*, próximos àqueles que vínhamos desenvolvendo em nossa dramaturgia; ou pela potência dos diálogos conflituosos e o gráfico de tensão entre os personagens apresentado em *O Deus da Carnificina*.

*Monólogo para um cachorro morto*, texto de Nuno Ramos para instalação visual, foi utilizado como material para improvisações por sua potência poética e temática que facilitou o desenvolvimento de ações físicas e da corporeidade dos atores a partir da gestualidade canina. Fragmentos de textos, vídeos e outras referências de diretores, dramaturgos, e pensadores em teatro, como Stanislávski, Bertold Brecht, Grotowski, Eugenio Barba, Peter Brook, Ionesco, Harold Pinter, Nelson Rodrigues, etc, contribuíram para a construção de discursos do personagem Ele, pautados em seu amplo e profundo conhecimento do universo teatral. E por fim, um retorno ao texto *A Gaivota*, de Tchekhov, no qual se inspirou Daniel Veronese ao escrever *O Líquido Tátil*.

Nossa escrita sofreu muitas transformações sob influência das novas referências textuais e cinematográficas. Identificamos que essas novas fontes foram trabalhadas em relação ao nosso texto a partir de três conceitos de intertextualidade que contribuíram fortemente para o desenvolvimento de nossa dramaturgia textual – *Bricolage*, *Apropriação* e *Paródia*. A partir desse momento, destaco cada um desses conceitos com a finalidade de apresentar como a inter-relação que se estabeleceu entre elementos cênicos, literários e cinematográficos, trabalhados durante o processo de escrita, contribuíram fortemente para o desenvolvimento da dramaturgia cênica e textual do espetáculo *Liquidados*.

## 2.2. *Bricolage*

O primeiro deles, a *Bricolage*, é um conceito oriundo da antropologia que, em poucas palavras, descreve a criação de um elemento único e individualizado a partir da união de vários outros elementos distintos. Aproveitando-se do conceito na esfera da criação literária podemos entender por *Bricolage* a criação de um texto a partir de fragmentos de muitos outros textos e/ou referências em geral, que serão assimilados, retrabalhados e transformados, perdendo seu formato inicial, contribuindo assim para a criação de uma nova obra.

Relacionado a metodologias de pesquisa o termo está diretamente ligado à interdisciplinaridade e ao trabalho de investigação a partir da intuição sensível e da curiosidade. Ainda acerca desse modo de pensar que opera na troca dialética entre as partes envolvidas em um processo de pesquisa, Ichikawa e Rampazo (2009) apresentam a figura do bricoleur e distinguem seu método de ação.

Quando um bricoleur se dirige a um conjunto de ferramentas e materiais, ele faz um trabalho retrospectivo de análise sobre cada um deles, enumerando “as respostas possíveis que o conjunto pode oferecer ao problema que se apresenta”<sup>16</sup>. Assim, as respostas estarão sempre limitadas pela história de cada peça do conjunto que forma o seu predeterminismo: para o que foi originalmente criada e as adaptações que surgiram nela para outros usos. O que faz com que o resultado seja diferente do conjunto de ferramentas e materiais inicialmente utilizados pelo bricoleur é justamente “a possibilidade de permutar um ou outro elemento na função vacante, de tal forma que cada escolha acarretará uma reorganização total da estrutura”<sup>17</sup>. (ICHIKAWA; RAMPAZO, 2009, p.3-4)

Praticamente toda nossa pesquisa cênica, construção dramatúrgica e textual foi pautada por esse modelo apresentado na citação acima, sendo constantemente permeada e influenciada pelas diversas referências textuais e cinematográficas apresentadas, até assumir forma própria.

Resumidamente, em *O Líquido Táctil*, a ação tem início com um casal (Nina e Peter Expósito) recebendo a visita do irmão do marido (Michael Expósito). A partir de ágeis diálogos as personagens expõem seus medos e desejos, desenhando aos olhos do público – leitor ou espectador – a imagem explícita dos laços que os unem, e os conflitos que os separam.

Em nossos primeiros estudos sobre o texto, identificamos três pilares fundamentais na estrutura construída por Veronese que embasam as relações existentes entre as personagens e que nortearam nosso trabalho a partir de então:

1. Cães – a paixão exacerbada da esposa (que beira a perversão sexual) versus o ódio incontrolável e dissimulado do marido (que mata cada um dos cães adotados pela família simulando, absurdamente, suicídios caninos);

2. Cigarros – esposa busca combater o vício do marido com a ajuda do irmão que o presenteia com um remédio dito milagroso, o Líquido Táctil, que promete curar o tabagismo;

3. Teatro x Cinema – cada um dos irmãos representa uma das duas linguagens – o marido foi um renomado diretor teatral, o irmão é um jovem estudante de cinema – e argumentam entre si durante toda a trama, qual das duas artes se faz superior, buscando uma espécie de autoafirmação a partir das características da linguagem artística que cada um defende.

Do texto *O Líquido Táctil*, permaneceram em *Liquidados* resquícios como a relação e jogos de poder entre marido e mulher, a supervalorização da arte teatral por parte do marido-diretor, a abnegação da mulher por tudo o que o marido considera importante, incluindo o fazer teatral. Elementos como o tabagismo do marido foram reformulados em relação aos vícios, resultando numa constante abstinência dEle em relação aos cigarros, e a predisposição dEla ao alcoolismo. Os cães desaparecem enquanto personagens da trama, mas permanecem materializados na fisicalidade dos atores, principalmente do marido. E a disputa teatro versus cinema é

<sup>16</sup> In LÉVI-STRAUSS, Claude. O pensamento selvagem. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1970, p. 39.

<sup>17</sup> Ibidem, p. 40.

encerrada, sendo o tema cinematográfico abolido junto com a figura inicial do irmão, permanecendo apenas a supracitada supervalorização da arte teatral, do pensamento dos grandes mestres e de sua recorrente reafirmação.

A maior parte desse processo ocorreu sem que tivéssemos plena consciência e previsão dos caminhos tomados. Já as novas referências, listadas há pouco, foram escolhidas objetivamente, uma vez que possuíamos um caminho trilhado e buscávamos obras que norteassem e iluminassem as decisões já tomadas.

*O Anjo Exterminador*, de Buñuel, por exemplo, veio se somar à lista uma vez que compreendíamos um ambiente aristocrático e claustrofóbico ao nosso espetáculo, numa festa de onde ninguém sai ou entra, devido à forte chuva que cai lá fora. Essas características nos aproximaram do filme. Por outro lado, no filme, de maneira surreal, seus personagens se veem presos em uma mansão sem que haja nada físico que os impeça de sair. Com o passar do tempo, impelidos ao convívio, começam a abandonar as convenções sociais. Isso nos inspirou a tomar um caminho similar em *Liquidados*: uma vez presos em suas convenções e em sua própria festa, à frente de seus convidados, aos quais pretendem vender uma imagem baseada em seu ilustre passado artístico, nossos personagens vão, aos poucos, se perdendo em delírios, preciosismos, revelando pouco a pouco os humanos por detrás das máscaras, embriagando-se a cada gole de vinho, até liquidarem-se por completo. Daí o título, *Liquidados*.

Nos aproximamos de *O Deus da Carnificina* por motivo semelhante. Neste filme, dois casais se encontram para o que seria uma conversa amigável e conciliadora, após a agressão física cometida pelo filho de um dos casais para com o filho do outro. Mas o encontro se torna uma discussão acalorado em que a vergonha, a educação e o respeito aos códigos morais são deixados de lado, fazendo com que o filtro social, que impede a agressão entre os casais, seja gradualmente dissolvido. A maneira como a narrativa é construída – a partir dos diálogos – no filme se assemelhava muito ao que vínhamos elaborando na relação entre nossos personagens. Assistir e estudar esses diálogos, nesse momento de pré-escrita, contribuiu para uma maior compreensão de nosso próprio material e de como poderíamos vir a desenvolvê-lo.

Esses filmes colaboraram para o desenvolvimento da estrutura de diálogos que começaríamos então a desenvolver, e para um melhor entendimento da relação conflituosa de nossos dois personagens – Ela e Ele – que aos poucos se revelavam para nós. Definimos assim que nossa dramaturgia se desenvolveria a partir do desvelamento e desnudamento desse casal que, ao início, apresenta-se com suas máscaras sociais, como dois personagens em um teatro, representando um papel que aos poucos se esvai, revelando por trás das máscaras os humanos com todos seus defeitos, por trás dos personagens os atores que não suportam mais o peso da dissimulação, e todos os panos caem, dando luz aos conflitos escondidos no breu dos bastidores.

Posso afirmar que todas as outras obras de referência às quais nos valemos foram sujeitas a esse processo de *Bricolage*, pois interferiram diretamente na construção e estruturação de nossa dramaturgia. Porém, de algumas delas nos valemos de maneira diferente e, diria, mais objetiva e declaradamente, a partir da Apropriação de partes dessas obras em nossa própria obra.

### 2.3. Apropriação

A Apropriação, segundo conceito de intertextualidade trabalhado, diz respeito à utilização de um texto ou referência específica *ipsis litteris*, tal como está escrito, ou tal como é – tomar uma referência e apresentá-la fora de seu contexto inicial, mas em seu formato original.

Durante nosso processo de investigação dessas obras supracitadas, passamos a recolher partes e fragmentos textuais, diálogos de filmes, ou mesmo a transcrever a descrição de algumas cenas que pareciam dialogar com nosso projeto de montagem e acabamos por nos apropriar de alguns deles em nossa dramaturgia.

Isso ocorreu com fragmentos de textos das obras *Hamlet* e *Ricardo III*, de Shakespeare, *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams, *Monólogo para um Cachorro Morto*, de Nuno Ramos, e um monólogo completo de *A Gaivota*, de Tchekhov, no qual a personagem Nina representa a cena para uma plateia ilustre, que foi inserido em seu contexto teatral, como memória de uma das montagens em que nossa personagem (ELA) atuou.

O mesmo se passa com os filmes *Depois do Ensaio* e *O Sacrifício*, que além de nos apresentarem um ambiente teatral, habitado por diretores e atrizes, com o qual se assemelha nosso trabalho, ainda nos propiciou alguns diálogos memoráveis que se ajustaram oportunamente à nossa dramaturgia. Utilizarei o exemplo de *Depois do Ensaio* para explicitar como esse processo de Apropriação se deu.

Neste filme Henrik Vogler (Erland Josephson<sup>18</sup>), um consagrado e perfeccionista diretor teatral que costuma permanecer no teatro após os ensaios, dialoga com as personagens de Anna (Lena Olin<sup>19</sup>), a promissora atriz de sua nova montagem, e Raquel (Ingrid Thulin<sup>20</sup>), mãe de Anna, já falecida, que em outros tempos interpretou o papel que hoje é da filha. Deste filme, selecionamos fragmentos de discurso e diálogos, dos quais alguns foram utilizados em nosso processo de exploração cênica e desenvolvimento textual, como estes que apresento abaixo.

1. Henrik - Depois dos ensaios, gosto de ficar um tempo no palco para pensar calmamente naquele dia de trabalho. Nas horas entre a tarde e o começo da noite, quando o grande teatro está quieto e abandonado. (...) Quando olho em volta, não me reconheço.

2. Anna - Li uma entrevista na qual você explicava que essa era nossa única vida e que "antes" e, especialmente, "depois" não existiam. Você disse que esse entendimento lhe confortava. Você certamente tem um senso de ironia!

<sup>18</sup> Erland Josephson (1923 - 2012) foi autor e ator sueco de origem judaica, conhecido pelas suas atuações em filmes dirigidos por Ingmar Bergman, Andrei Tarkovsky e Theo Angelopoulos, entre outros. Também publicou várias novelas, contos, poesias e peças, e dirigiu alguns filmes para o cinema.

<sup>19</sup> Lena Maria Jonna (1955) é uma atriz sueca cuja carreira cinematográfica se desenvolveu principalmente nos Estados Unidos. Fez pequenas participações em filmes de Ingmar Bergman.

<sup>20</sup> Ingrid Lilian Thulin (1926 - 2004) foi uma atriz sueca. Atuou em muitos filmes de Ingmar Bergman.

3. Henrik - Na minha idade, às vezes me inclino e repentinamente minha cabeça está em outra realidade. Os mortos não estão mortos. Os vivos parecem fantasmas. O que era óbvio há um minuto é peculiar e impenetrável. Ouça o silêncio nesta sala. Imagine toda a energia espiritual, todas as emoções, reais e encenadas, risos, raiva, paixão, e sei lá mais o quê. Tudo isso ainda está aqui... encapsulado... Vivendo uma vida secreta e ininterrupta. Às vezes, os ouço. Sempre os ouço. Às vezes, acho que os vejo.

4. Raquel - Como me protegerei do mundo se não atuar na vida?

5. O peso está nos seus braços, nos seus ombros e no quadril.<sup>21</sup>

Estas passagens de *Depois do Ensaio*, inseridos em momentos pontuais de nosso texto, serviram de estímulo para o processo de escrita e elaboração cênica. Muitos dos fragmentos, a princípio apropriados e inseridos no texto em seu formato original, acabaram por sofrer modificações, cortes e reapropriações até chegarmos a um resultado final. Por exemplo, nosso texto, no formato atual, incorpora as seguintes passagens dos fragmentos citados acima:

ELE - Quando olho em volta, não me reconheço,<sup>22</sup>

do fragmento 1 que sofreu claramente um grande corte;

ELA - O conheci quando li uma entrevista sua, em um desses jornais, na qual explicava que essa era nossa única vida e que o "antes" e o "depois" de qualquer espetáculo não existiam,<sup>23</sup>

do trecho 2 que sofreu cortes e modificações.

A passagem número 3 sofreu cortes, modificações e ainda passou por um processo de reapropriação, se apresentando em duas falas distintas e bem diferentes do original, mas ainda carregando aspectos que facilmente nos remetem ao universo dos personagens no filme de Bergman:

ELA - Mas eu sempre o vejo! Às vezes até o ouço e... como um vulto! Mesmo com muita luz, essa luz forte que cega e... um vulto...;<sup>24</sup>

e também,

ELA - Ouça a confusão que fazem nesta sala! Mal permitem escutar a música!<sup>25</sup>

<sup>21</sup> Fragmentos retirados do filme *Depois do Ensaio* de Ingmar Bergman.

<sup>22</sup> Fragmento retirado do texto final de *Liquidados*.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Ibidem.

<sup>25</sup> Ibidem

Já o trecho 4 é exemplo de uma das transcrições que foram inseridas sem maiores modificações, e o fragmento número 5 representa aqui aquelas que foram inseridas inicialmente, mas que no decorrer do trabalho de escrita acabaram por ser eliminadas.

Algumas dessas passagens selecionadas foram apropriadas e modificadas em sua estrutura, pela necessidade de se alterar o sujeito da oração, como por exemplo:

Henrik - Você quer que eu a convença de que é apropriada para o papel.

Anna - Esse é o meu trabalho! O doce segredo da nossa relação!<sup>26</sup>

Substituindo-se por:

ELA - Você queria que eu me convencesse de que era adequada pro papel.

ELE - Esse é o meu trabalho. O segredo da nossa relação.<sup>27</sup>

E outros foram apropriados e modificados apenas em seus contextos, como:

Henrik - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios!;<sup>28</sup>

que se tornou,

ELE - Essa foi a única bobagem que ouvi você dizer em cinco semanas de ensaios e preparativos para essa festa!;<sup>29</sup>

e por fim,

É provável que não faça isso do jeito que você quer,<sup>30</sup>

que inserimos numa relação direta com uma cena de dança em que ELE tenta conduzir ELA numa breve tentativa de dominação.

A apropriação desses diálogos em nosso próprio texto escrito e cênico, não apenas nos permitiu a construção de falas e ações para nossos personagens, mas trouxe o universo do filme de Bergman para mais perto de nosso espetáculo, potencializando as narrativas já anteriormente delineadas.

<sup>26</sup> Fragmento de *Depois do Ensaio*.

<sup>27</sup> Fragmento do texto final de *Liquidados*.

<sup>28</sup> *Depois do Ensaio*.

<sup>29</sup> *Liquidados*.

<sup>30</sup> Trecho presente em *Depois do Ensaio* e *Liquidados*.

## 2.4. Paródia

Por último, a passagem apresentada a seguir, nos leva a outra espécie de referenciais que nos foram muito importantes. Henrik diz: “A palavra, o ator, o espectador. Só isso é necessário. A única condição para o milagre acontecer”<sup>31</sup>. Ela nos remeteu a frases marcantes de vários autores, encenadores e pensadores em teatro que também foram apropriadas por nós, as quais todos aqueles que trabalham com teatro estão acostumados a ouvir frequentemente. Nos utilizamos delas como verdadeiros chavões, reforçando alguns clichês, o que nos aproxima por essa vez da Paródia.

A Paródia consiste na repetição de uma referência específica modificando-a, a partir de um modelo de inversão e revisão crítica, causando algum efeito de estranhamento, ou mesmo de comicidade, que só funcionará mediante o conhecimento prévio da referência inicial pelo destinatário da mensagem – o público, o leitor, etc – seja essa uma referência externa à obra, ou mesmo interna.

A solução encontrada foi a de nos utilizarmos da repetição constante dessas referências teatrais, como frases de efeito, tornando-as cada vez mais vazias e sem sentido ao longo da peça, liquidando-as como aos nossos personagens. Algumas das passagens a seguir apresentam como, muitas vezes, um discurso pode tornar-se superficial quando repetido exaustivamente; dessa vez pela boca de nosso personagem *ELE* que, na posição de grande e reconhecido diretor teatral, insiste em evidenciar, nas suas falas, seu amplo conhecimento no campo artístico e domínio estético:

*ELE* – Porque no teatro precisamos apenas de uma cadeira e um espaço vazio... Com isso já podemos realizar a nossa magia.

*ELE* - Você já sabe! Stanislavski, memória emotiva, aquilo tudo. Vamos despertar alguma emoção aqui, que eu já me sinto como um moribundo.

*ELE* - Já é alguma certeza. Um espetáculo só precisa de um bom final. Pode começar mal e se desenvolver porcamente, mas um bom final o tornará um espetáculo inesquecível.

*ELE* – (No escuro. Caminhando entre as cadeiras dos convidados) Lembre-se que para além de você, de mim, de nós, todo o resto é supérfluo, desnecessário. Pra que haja evento, lembranças, relacionamentos... me acompanha? Pra que haja vida, vida na vida, vida no teatro... pra que haja teatro! Precisamos apenas de um espaço vazio e duas pessoas, uma a viver e outra a observar.

*ELE* - (*ELE* se senta e com ar afetado continua) Como vocês podem ver, essa não passa de uma cena de melodrama do tipo mais exagerado, puro dramalhão. O que traz peso dialético à cena é a percepção do público de que você não chora por... não chora pelo casamento fa-

<sup>31</sup> *Depois do Ensaio.*

lido, o marido violento, opressor, nem mesmo pelos ferimentos físicos e emocionais, mas sim pela cadeira quebrada. Esse é o ponto! A cadeira! Se concentre nisso! Concentre-se na cadeira.<sup>32</sup>

Esta autoafirmação persistente do personagem *ELE* é, enfim, deflagrada, exposta, e ridicularizada por *ELA*:

*ELA* - Você sabe que me recuso a aceitar o teatro. Você ama o teatro. Você se vê a si próprio a serviço da causa sagrada da Arte. Ora, em minha opinião o teatro é uma perfeita rotina imbuída de puro convencionalismo. (Para si) “Imbuída”... olha que coisa mais... mais teatrinho! Você gosta de um foco de luz e palavras vazias que preenchem de algum sentido a vida das pessoas, mas gosta disso em mim. Me sinto bem, mas não morreria por isso... nem morta!<sup>33</sup>

Toda a construção do grande ego do diretor é então afrontada e depreciada por aquela personagem que durante toda a trama esteve a serviço de legitimá-lo. Esse jogo narrativo constrói, metaforicamente, um grande muro fadado a desmoronar, e quando uma simples ação realiza o inevitável (a queda) é que o efeito da paródia finalmente acontece. Ou ainda, como exemplo bem condensado, quando nos valem de uma frase para logo depois modificar completamente seu sentido. Como no caso de um fragmento de *Ricardo III* utilizado em um momento de delírio do personagem *ELE* causado pela abstinência. “*ELE* – Meu reino por um cavalo! Meu reino por um cigarro!”<sup>34</sup>.

407 ■

### 3. Texto e Cena

Interessante pensar que durante esse período nosso dramaturgo se posicionou de forma a desenvolver conosco, a partir dessas novas referências, das discussões e de nossas escolhas em sala de ensaio, um trabalho muito próximo do que se compreende como a função do dramaturgista<sup>35</sup>.

Sustentado historicamente, na origem, pelo exemplo de Lessing<sup>36</sup>, essa figura tem hoje uma função ainda ambígua, que se altera de grupo para grupo, variando de um simples consultor teórico a alguém que se confunde, no trabalho desenvolvido ao longo do processo de ensaio, com o próprio dramaturgo. O que é interessante notar a esse respeito é o fato de que esse profissional, incorporado circunstancial e permanentemente ao grupo, na sua versão mais completa, endossa a ênfase

<sup>32</sup> Fragmentos do texto final de *Liquidados*.

<sup>33</sup> *Ibidem*.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> Tradução aportuguesada da palavra alemã *Dramaturg* que se distingue de *Dramatiker*, o autor de peças. Etimologicamente, o termo *Dramaturg* significa poeta da cena.

<sup>36</sup> Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781): poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte alemão, considerado como o primeiro *dramaturg* e um dos maiores representantes do Iluminismo. Suas peças e seus escritos teóricos exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da literatura alemã moderna, da qual é considerado fundador.

na compreensão do projeto de espetáculo como um processo de construção continuada. Além do mais constitui um catalizador interno que impede que o grupo se torne impermeável às contribuições críticas. (GARCIA, 2006, p.230)

Nesse mesmo sentido é que Zoppa contribuiu positivamente ao ampliar nossos referenciais e possibilitar um pensamento crítico em relação ao material dramático que possuíamos, revelando assim novos caminhos e possibilidades para a criação, antes de voltarmos a nos dedicar a construção dramática, ou mesmo a escrita textual.

Passou-se então um longo período em que a inter-relação texto-cena teve importância primordial. Dramaturgia textual e dramaturgia da cena eram construídas concomitantemente e uma influenciava a outra numa troca constante, circular e simbiótica. Todo material levantado em cena era transcrito, reverberava em novas mudanças e proposições textuais, que logo eram experimentadas em cena e dessas experimentações novas proposições cênicas surgiam.

#### 4. Conclusão

■ 408

Entendemos por dramaturgia neste trabalho a criação de sentido em cena. Compreendemos que existem diversas dramaturgias para além da dramaturgia textual, a dramaturgia do ator, a dramaturgia de todos os elementos da cena, a dramaturgia da encenação, que somadas constituem a dramaturgia da cena, do espetáculo. Em nosso processo, a concepção textual esteve sempre diretamente ligada à cena.

Todas as referências aqui apresentadas e sua correlação com a criação textual e cênica em *Liquidados* podem ficar evidentes, saltar aos olhos, numa primeira leitura do texto final ou pela audiência do espetáculo, após o prévio conhecimento da trajetória descrita neste artigo. Ou mesmo compreendidas pelas referências pessoais do leitor ou espectador em diferentes níveis, cabendo o contato anterior do mesmo com as supracitadas obras, e mesmo obras terceiras que façam referência aos temas e universos tratados em *Liquidados*.

A partir da intertextualidade, tais referências tornaram-se partes da mesma obra e como tal já se substanciaram em dramaturgia, sugerindo e permitindo leituras diversas sem a obrigatoriedade de se conhecer ou consultar nossas obras de referência primeiras. Estas, que foram primordiais enquanto material para a criação, posterior análise e pesquisa, não necessariamente estarão explícitas ao público, que poderá lê-las ou não a partir de seus próprios olhares, geradores de sentido.

#### REFERÊNCIAS

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça, São Paulo, É Realizações, SP, 2012.

BONFITTO, Matteo. Tecendo os sentidos: a dramaturgia como textura. **Pitágoras 500, Revistas de ouvirouver** ■ Uberlândia v. 15 n. 2 p. 392-409 jul. | dez. 2019

**Estudos teatrais**, Departamento de Artes Cênicas, Instituto de Artes (UNICAMP), Campinas, vol.1, outubro, 2011. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/pit500/article/view/17>. DOI: <https://doi.org/10.20396/pita.v1i1.8634753>

GARCIA, Silvana. Do coletivo ao colaborativo: a tradição do grupo no teatro brasileiro contemporâneo. In: DIAZ, Enrique, CORDEIRO, Fábio, OLINTO, Marcelo (Org.). **Na companhia dos atores: ensaios sobre os 18 anos da Cia dos atores**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2006. p.219-234.

ICHIKAWA, E. Y.; RAMPAZO, A. V. **Bricolage: a Busca pela Compreensão de Novas Perspectivas em Pesquisa Social**. Anais do II EnEPQ. Curitiba/PR - Nov., 2009.

MARINIS, Marco de. **A direção e sua superação no teatro do século XX**. Conferência: A Formação do Diretor e a Ruptura dos Limites do Teatro Contemporâneo, ECUM – Encontro Mundial de Artes Cênicas, centro de Cultura Nansen Araújo, Sesiminas, 25 de maio a 08 de junho de 1998, Belo Horizonte.

SAAD, Fátima. **Dramaturgias, Estudo sobre a função do dramaturgista**. Questão de Crítica – Revista Eletrônica de Crítica e Estudos Teatrais, 2013.

SANCHEZ, José Antônio. Dramaturgia en el campo expandido. In: BELISCO, M.; CIFUENTES, M. J.; & ECIJA, A.; **Repensar la dramaturgia/Rethinking Dramaturgy**. Madrid: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte. Murcia: CENDEAC, 2011. p. 19-37.

SANTANA, Samuel A. Reflexões por uma Dramaturgia da Cena. In: PEGORARO, Éverly (Org.). **Comunicação e Cultura Visual: identidade, memória e socialidades**. Jundiá-SP: Paco Editorial, 2018. p.169-185.

Recebido em 10/05/2019 - Aprovado em 06/10/2019

Como citar:

Santana, S. A. (2019). Cena, cinema e literatura - Inter-relações entre linguagens no processo de criação de um texto dramático para o espetáculo Liquidados. *OuvirOUver*, 15(2), 392-409. <https://doi.org/10.14393/OUV-v15n2a2019-48594>



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.