



NA COMPANHIA DOS IMAGINÁRIOS

– as encenações de “Niklasstrasse, 36” e “Uma Alice Imaginária” na busca do estabelecimento de uma linguagem –

IN THE COMPANY OF THE *IMAGINÁRIOS*

– the stagings of “Niklasstrasse, 36” and “Uma Alice Imaginária” in the search of a scenic language –

René Marcelo Piazzentin Amado¹

Resumo

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre dois processos de criação dentro da Cia dos Imaginários: “Niklasstrasse, 36” e “Uma Alice Imaginária”, fundamentais na trajetória da companhia para o desenvolvimento de uma linguagem de encenação. As considerações de Luiz Arthur Nunes sobre a figura do narrador e os *viewpoints* de Anne Bogart serão utilizados como referências teórica e prática, respectivamente.

Palavras-chave: Teatro, poética teatral, companhias de teatro brasileiras contemporâneas, *viewpoints*, narrador, processo colaborativo.

Resumen

Este artículo tiene como objetivo reflexionar sobre dos procesos de creación dentro de la Compañia dos Imaginários: "Niklasstrasse, 36" y "Uma Alice Imaginária", clave en la historia de la compañía para el desarrollo de un lenguaje escénico. Las consideraciones de Luiz Arthur Nunes sobre la figura del narrador y los *viewpoints* de Anne Bogart se utilizarán como referencias teóricas y prácticas, respectivamente.

Palabras clave: Teatro, poética teatral, compañías teatrales brasileñas contemporâneas, *viewpoints*, narrador, proceso de colaboración.

Abstract

This article aims to reflect on two creation processes within the Companhia dos Imaginários: "Niklasstrasse, 36" and "Uma Alice Imaginária", key in the company's history for the development of a scenic language. The considerations of Luiz Arthur

¹ Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes da ECA-USP (2014), sob a orientação da Profª. Drª. Sílvia Fernandes. Diretor e dramaturgo da Cia dos Imaginários e Orientador de Arte Dramática do TUSP – Teatro da USP – em São Paulo.

Nunes on the figure of the narrator and the *viewpoints* of Anne Bogart will be used as theoretical and practical references, respectively.

Keywords: Theater, theatrical poetics, contemporary Brazilian theater companies, viewpoints, narrator, collaborative creative process.

A Cia. dos Imaginários é uma companhia teatral paulista fundada em 2007 por mim e por atores recém formados naquela época, em produção constante desde então. No momento em que este artigo é escrito, preparamos a estreia de *O Taxidermista*, com direção e texto meus, no Centro Cultural São Paulo². Não por acaso, o momento de desenvolvimento de um novo processo nos faz olhar para trás e rever uma trajetória que, se relativamente curta, já possui corpo suficiente para uma reflexão a respeito de si mesmo e dos caminhos seguintes. Neste contexto, dois processos me parecem fundamentais para o estabelecimento da linguagem da companhia: *Niklasstrasse, 36*, estreado em 2011, e *Uma Alice Imaginária*, no ano seguinte. Após nosso primeiro trabalho (*Quixote*, de 2007), coube a esses dois espetáculos posteriores a função de definir alguns eixos criativos para a Companhia, em um diálogo entre atores e direção.

Niklasstrasse, 36 foi resultado de um período de questionamento exatamente sobre qual seria o próximo passo depois de *Quixote*. Foram quase quatro anos de ensaios, temporadas e viagens com um trabalho que se baseava em um roteiro de cenas sem texto inspirado na obra de Cervantes para depois chegarmos à definição do novo trabalho. E com ele, a palavra. No caso específico de Kafka - autor que visitamos para a criação de *Niklasstrasse, 36* - a palavra encontrada nos abriu a possibilidade de tratar a figura do narrador. Isto se deu de forma empírica: não havia o interesse prévio em investigar as possibilidades da figura do narrador em cena; antes, foi o interesse por sua obra, em especial *A Metamorfose*, que fez com que um processo prático de encenação trouxesse a tona o recurso da narração como mote do espetáculo.

A primeira vez que trabalhei a partir do texto *A Metamorfose*, de Franz Kafka, foi ainda na Graduação, em 1999. Na época, me interessei pela saga solitária de Gregor Samsa e sua metamorfose, sem explicações nem justificativas. Gregor simplesmente desperta metamorfoseado em um *inseto monstruoso*: a narrativa de Kafka nega-se a dar qualquer informação a respeito do *como* ou dos eventuais *porquês* desta transformação, simplesmente a apresenta como fato consumado, ponto de partida a um só tempo cruel e

² O texto foi um dos selecionados para a I Mostra de Dramaturgia em Pequenos Espaços Cênicos do CCSP (junho a agosto de 2015).

grotesco. Entretanto ela nos mostra, em seguida, o dia a dia, da *metamorfose* que ocorre no entorno de Gregor: as máscaras das relações familiares aos poucos caindo, a revelação das estruturas de poder e exploração, bem como a fina tessitura do que ainda resta de carinho e amor (personificados aí pela figura de Grete, a irmã) que por fim também se desfaz. O espetáculo – que se chamou *A Vida e a Época de Gregor Samsa* – fez uso de alguns fragmentos da obra, em meio a uma série de situações construídas a partir de ações físicas, sonoridades e elementos imagéticos que visavam estabelecer uma atmosfera coerente com nossa leitura (minha e dos atores envolvidos) do texto de Kafka.

Em 2006, no Teatro Escola Macunaíma, fui convidado por uma turma de alunos do último semestre para dirigir seu espetáculo de formatura. Optamos por trabalhar com Kafka, desta vez não apenas com *A Metamorfose*, mas com vários textos curtos e mesmo fragmentos de algumas obras, sendo que a ideia inicial era a de que o conflito de Gregor funcionasse no espetáculo – batizado de *K* – como um fio condutor do material. Mesmo com estímulos semelhantes, o resultado foi completamente diverso de *A Vida e a Época de Gregor Samsa*. Mantive a relação inversa entre as noções de *humanidade* e *monstruosidade*, com Gregor sempre de rosto descoberto enquanto que as outras figuras tinham a face oculta por uma máscara de pano (bastante semelhante ao efeito que o saco de papel na cabeça criava em *A Vida e a Época...*), inspirada na referência de *O Homem Elefante*³, filme que recomendei no início do processo. Novamente a sonoridade apareceu como elemento importante. A música *Clandestino*, de Manu Chao, foi uma referência incorporada à peça quase como uma *abertura*, onde a figura de Gregor (caixeiro-viajante) se apresentava quase como um pária dentro de uma sociedade que oscila, dependendo do contexto, entre ignorá-lo e oprimi-lo.

Em 2007, como professor do curso de Artes Cênicas da Universidade São Judas Tadeu, propus como exercício de conclusão de semestre um espetáculo que unisse trechos de *A Paixão Segundo GH* (obra de Clarice Lispector, autora que havia aparecido como referência em alguns exercícios da mesma turma no semestre anterior) e *A Metamorfose*. O grupo dividiu-se em pequenos núcleos de três ou quatro pessoas que iam levantando material, que posteriormente era organizado por mim e elaborado ou modificado ao longo do processo. Novamente o eixo fabular centrou-se na trajetória de

³ Filme dirigido por David Lynch em 1980, que retrata a vida de John Merrick, portador de deformidades gravíssimas que era apresentado como atração em um circo de aberrações do séc XIX.

Gregor, enquanto que os trechos de Clarice eram utilizados como elementos de reflexão sobre o universo interior das figuras representadas. Por se tratar de um grupo grande, em relação aos anteriores (cerca de vinte pessoas), o trabalho centrou-se menos nas individualidades, sendo que a sonoridade, diferentemente dos anteriores, não passou por nenhum tipo de pesquisa prévia – as referências foram trazidas por mim, em especial Diamanda Galas e Arvo Pärt.

Por fim, em 2010, iniciei com a Cia. dos Imaginários uma nova montagem tendo como ponto de partida *A Metamorfose*. Desta vez a premissa era a de dar voz a Kafka, no sentido da manutenção de seu texto, não apenas na construção de uma atmosfera ou da *tradução* da fábula por outros meios. A ideia inicial seria manter toda a obra no roteiro do espetáculo, sem cortes nem adaptações que reconstruíssem, na forma de diálogos, o texto original. Desta maneira, a figura do *narrador* surgia como elemento fundamental para o processo. A referência do artigo de Luiz Arthur Nunes, *Do livro para o palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*, foi bastante estimulante no início do processo, por estabelecer alguns tipos de *narrador* determinados por sua relação com o conteúdo narrado e com as demais figuras presentes na cena comentada⁴. Conforme nos diz Nunes, na apresentação de seu artigo, seu estudo justamente procura discorrer sobre como

(...) levar ao palco, ao invés de uma peça dramática, uma obra de pura épica literária: relato ficcional - romance, conto, novela, fábula, epopéia, crônica, memórias - ou qualquer outra forma que o gênero (para usar uma terminologia obsoleta) tenha assumido ao longo da história, preservando sua expressão original. É importante dissociar esta proposta da tradicional "adaptação para o teatro", onde se efetua o transporte total do modo narrativo para o dramático. (...) Em contraposição, nossa proposta faz questão de conservar o discurso autoral (narração descrição, comentário, reflexão etc), fundada na crença de que é possível descobrir nele uma teatralidade inerente e específica, capaz de render instigantes soluções de linguagem cênica. (NUNES, 2000, p.39-40)

Com efeito, o roteiro do espetáculo criado, *Niklasstrasse, 36*, lançou mão não apenas do discurso autoral quase que diretamente transposto para a narração dos atores, como de notas de rodapé e comentários sobre a obra selecionados ao longo do processo de encenação, que correu em paralelo com a definição do texto da montagem.

Nunes propõe o conceito de *ator rapsodo*, distinguindo, através de sua prática

⁴ NUNES, Luiz Arthur. *Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. Rio de Janeiro: O Percevejo n° 9 (Revista da Pós-graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO), 2000.

peçoal com este procedimento⁵, dois tipos básicos de atuação rapsódica:

o ator cumprindo exclusivamente a função de narrador da fábula, e mantendo-se assim todo o tempo exterior à esfera da ficção, e o ator alternando-se entre os papéis de contador e personagem, entrando no espaço dramático para participar da ação, para logo a seguir saltar fora dele e comentá-la. (NUNES, 2000, p.43)

Esta primeira distinção proposta por Nunes parece dar conta, inicialmente, da distinção entre o que poderíamos chamar do clássico “narrador onisciente”, que parece nos contar a história de uma perspectiva de observador privilegiado dos fatos, muitas vezes pouco envolvido, e das próprias figuras pertencentes à trama narrando, ainda que na perspectiva de uma *alternância de funções* (de personagem a narrador e vice-versa), a fábula ou o comentário desta. Nunes acrescenta:

Chamemos o primeiro tipo de narrador puro. Sua operação, por sua vez, podia se processar de duas maneiras diversas. Numa primeira, ele narra ‘do lado de fora’, contemplando a ação do seu exterior, espacialmente colocado na periferia do campo de atuação. Na outra, ainda impedido de penetrar na ficção, invade, no entanto, o espaço físico onde ela transcorre, chegando quase a disputar o território com os personagens. Enquanto que o primeiro narrador, por força de sua posição afastada, tende a imprimir um tom mais distanciado do relato, o segundo, devido à proximidade, faz sua ação gestual e verbal incidir poderosamente sobre as criaturas imaginárias. (...) O texto emitido à distância vem carregado de imparcialidade, enquanto que a fala proferida no coração mesmo do drama, ainda que resguardada pela impermeabilidade entre os planos do épico e do dramático, sai da boca de um narrador interessado, desejoso de emitir sua opinião, seu julgamento. (NUNES, 2000, p.43)

O trabalho com o texto de Kafka deu-se principalmente no campo do segundo tipo, na medida em que as figuras dividiam-se na narração da obra, mantendo sua caracterização e composição; desta forma, ainda que o texto originalmente fosse escrito na perspectiva de uma “narração onisciente” e (em certo sentido) imparcial, ao ser colocado na boca de uma determinada figura, contaminava-se, inevitavelmente, de um ponto de vista. Em alguns momentos o próprio Gregor assumia o papel de narrador. Assim, tínhamos um texto narrado originalmente pela figura “onisciente”, *sobre* Gregor, falado pelo próprio Gregor em cena. Ainda que em terceira pessoa, o próprio personagem comentado no texto é quem o emite, aproximando-nos da ideia de um *narrador-personagem*.

O espetáculo *Niklasstrasse, 36*, começava com o palco nu, apenas com um boneco plástico, minúsculo, colocado em pé na boca de cena. As proporções de uma

⁵ O texto aborda, logo de início, a encenação do espetáculo *A vida como ela é*, de Nelson Rodrigues, dirigido por Luiz Arthur Nunes.

figura humana diminuídas evocavam a figura de um inseto, paralelo que era explicitado quando a empregada - primeira personagem referencial ao texto de Kafka a entrar em cena – “aprisionava” o boneco em um copo de vidro, como que prendendo uma barata para matá-la posteriormente. Este pequeno *prólogo* do espetáculo visava construir quase que uma pequena síntese da fábula kafkiana, onde a situação de Gregor é evocada desde o início. O famoso primeiro parágrafo de *A Metamorfose* surgia, depois de uma rápida sequência onde as figuras do conto entravam em cena, na boca da irmã:

Certa manhã, ao despertar de sonhos intranquilos, Gregor Samsa encontrou-se em sua cama metamorfoseado num inseto monstruoso. Estava deitado sobre suas costas duras como couraça e, quando levantou um pouco a cabeça, viu o seu ventre abaulado, marrom, dividido em segmentos arqueados, sobre o qual a coberta, prestes a deslizar de vez, apenas se mantinha com dificuldade. Suas muitas pernas, lamentavelmente finas em comparação com o volume do resto do corpo, vibravam desamparadas ante seus olhos. “O que terá acontecido comigo?”, ele pensou.⁶

A narração da Irmã, iniciando a fábula, já denotava a importância de sua figura na relação com a trajetória de Gregor. Assim como em todo o espetáculo, o texto era mantido em sua forma original: narrações em terceira pessoa que observavam a situação de Gregor de um ponto de vista onisciente. Entretanto, ao quebrar este discurso e dividi-lo entre as figuras do Pai, Mãe, Irmã, Gerente e Empregada, além do próprio Gregor, aproximamo-nos da ideia de um *narrador-personagem*, como estabelece Nunes em seu artigo, ainda que a primeira pessoa não seja utilizada. O narrador, supostamente onisciente, mistura camadas de personalidade quando caracterizado de forma a representar uma determinada figura do texto original, ainda que seu discurso não seja transposto para a primeira pessoa. O uso das notas de rodapé das traduções utilizadas, incorporadas ao texto do espetáculo, possibilitava, a um só tempo, que as narrações dessem conta da fábula incorporando também o aspecto de comentário distanciado sobre a obra. O próprio título do espetáculo é “explicado” desta maneira, em uma cena subsequente:

O quarto de Gregor é o centro – arquitetônico e narrativo – da casa. Ele aparece cercado por sua família. De um dos lados fica o quarto da irmã. De outro, o dos pais, e de outro, ainda, a sala de estar. E há portas para todos os aposentos, que ele lembra de ter trancado, garantindo – paradoxalmente – sua liberdade e seu isolamento. O quarto de Kafka, na Niklasstrasse, 36, em Praga, era semelhante ao de seu personagem.”⁷

⁶ Niklasstrasse,36. Roteiro do espetáculo.

⁷ Idem.

Ao multiplicar os *narradores-personagens*, o teor de *onisciência* do texto de Kafka ganha não apenas os contornos da personalidade de cada figura, como também o tom de *versões* diferentes da situação e, conseqüentemente, um certo teor de *especulação*. Gregor, ao contrário, é colocado em uma situação de isolamento e de quase inatividade onde a “voz” da narração só lhe é dada em poucos momentos. A seleção dos fragmentos do texto de Kafka, além de uma questão estrutural – como por exemplo a opção por valorizar o entorno de Gregor ao invés de colocá-lo como principal narrador da fábula – deu-se paralelamente ao próprio processo de encenação. A definição de *quem narra* e de quais fragmentos utilizar foi sendo elaborada ao longo dos ensaios, partindo de duas premissas: enquanto a Irmã caracterizava-se como um narrador afetivamente mais próximo a Gregor, a figura da Empregada constituía-se como o extremo oposto: um narrador grotesco, por vezes até sádico, cujo interesse em relação a situação de Gregor dá-se no campo da simples curiosidade e do deboche. Importante frisar que a Empregada ganhava este contorno pela forma com que a figura era composta e pelo tom que emprestava aos fragmentos de texto da obra, sem que estes tivessem sido adaptados. A ideia de *colagem* dava-se dentro da seleção e ordenação do próprio material, com exceção do uso de um trecho de *Carta ao Pai*, do mesmo autor, narrado pela Irmã e “assinado” ao fim por Gregor⁸.

A figura da Empregada *dividia* com a Irmã a função de principal voz do espetáculo, quase que em uma dicotomia onde duas versões, paralelas, se contrapunham, ainda que utilizando o mesmo material *original*, sem alterações textuais além da seleção e ordenação dos fragmentos. O aparecimento da Empregada no início – quando ela “aprisionava” o boneco no copo – já colocava a plateia em relação com um ponto de vista específico, enquanto que o parágrafo inicial do conto, narrado pela Irmã, introduzia como que uma segunda “versão” ou mesmo um *segundo começo* para o espetáculo. Da mesma forma, enquanto que o último trecho do conto novamente era dado pela Irmã, a imagem final do espetáculo era a da Empregada, aplicando um inseticida no “inseto” aprisionado, configurando, de certa forma, um *segundo final*.

Nosso espetáculo seguinte, *Uma Alice Imaginária*, seguiu estruturalmente os caminhos apontados por *Niklasstrasse, 36*, em especial no que diz respeito a um texto

⁸ Após a primeira agressão sofrida por Gregor, quando o Gerente sai da casa dos Samsa, a Irmã utilizava-se de um trecho de *Carta ao Pai*, narrado na boca de cena com a atriz que representava Gregor caída, ao fundo, em frente a uma mala aberta, repleta de rosas vermelhas. Ao texto de Kafka foi adicionado a *assinatura* “Gregor”, narrada ao fim.

organizado quase que totalmente por uma sequência de narrações e das possibilidades de jogo na alternância das funções de *narrador* e *personagem*. Assim, a ideia de trabalhar com *Alice no País das Maravilhas* nos pareceu bastante afinada com a trajetória da Cia. dos Imaginários naquele momento. Além disso, a obra de Carroll abria para um diálogo potente com as opções poéticas da encenação, com suas personagens não-realistas, quase arquétipos contemporâneos. Em nenhum momento evocou-se a possibilidade de encenar o texto tal qual ele se apresenta, apenas no sentido de uma adaptação para teatro. A proposta já era a de dar a *nossa leitura* de Carroll: valer-se do imaginário pré-existente em relação à personagem título e às passagens já emblemáticas da aventura de Alice, da força das imagens que emanam da obra e principalmente da *liberdade* em lidar com um material que se abre para muitas interpretações. A vantagem de se lidar com um ponto de partida conhecido desobriga a encenação do foco na *fábula* e canaliza a criação para um *ponto de vista* a respeito dela. De qualquer forma, a intenção era a de encontrar uma proposta capaz de fazer a síntese entre os processos criativos de *Quixote* e *Niklasstrasse*, 36. É nesse contexto exato que *Uma Alice Imaginária* se insere na trajetória da Companhia: como terceiro espetáculo, ele pretendeu organizar e sintetizar um diálogo com os dois trabalhos anteriores. *Uma Alice Imaginária* deveria proporcionar um campo de pesquisa que contemplasse o trabalho dramaturgico considerando que, diferentemente de *Niklasstrasse*, 36, o roteiro do espetáculo seria uma leitura *inspirada* no original de Carroll, não uma adaptação que se utilizasse apenas da reorganização de fragmentos da própria obra.

Além disso, a valorização das imagens e demais elementos para além do verbal - presentes em *Niklasstrasse*, 36 de forma menos evidente e em *Quixote* de forma decisiva - deveria ganhar uma nova proporção em *Alice*, ser um passo a mais na reflexão sobre a relação entre texto e cena. Se em *Quixote* a *cena* prevalecia sobre o texto e a *fábula* apresentava-se como uma sequência de situações inspiradas nele, em *Niklasstrasse*, 36 o *texto* de Kafka - sua *fábula*, ainda que sinteticamente - era mantido. A *cena*, mesmo com liberdade na construção das personagens e na *tradução* das atmosferas originalmente construídas através da palavra em imagens, era o tempo todo tributária ao *texto*. Assim, mais que pensar a obra de Carroll por um viés que supostamente fosse capaz de revelar camadas do original ou aprofundar as inúmeras discussões já existentes, a proposta foi a de valer-se de *Alice* no sentido de uma adaptação que reorganizasse sua trajetória simbólica, estabelecendo um canal de

comunicação entre o texto original e referências pessoais. E é aí que a noção de *depoimento* aparece dentro deste processo.

A dramaturgia de *Uma Alice Imaginária* construiu uma fábula simples, onde uma menina (Alice) tenta lembrar-se de algo que não identifica bem o que, em um espaço que as narrações dão a entender ser uma casa, com diferentes cômodos por onde ela passa. Brinquedos, detalhes da casa e objetos que pertenceram a outras pessoas soam familiares a cada uma das cenas, pontuadas pelo encontro com personagens inspiradas na obra de Carroll. Neste contexto, uma experiência pessoal – a perda de minha mãe, em 2003 – cruzou-se às referências de Carroll, tornando a figura de Alice uma espécie de *alter-ego* não explícito, na medida em que a ideia de *depoimento pessoal* não foi entendida como um relato direto de uma experiência vivida. Por isso, a questão inicial de *Uma Alice Imaginária* foi como a possibilidade de tratar deste tema sem transformá-lo em um exercício de autocomiseração, mas como a tentativa de comunicar algo que potencialmente dialogasse com experiências semelhantes de outras pessoas. Algo como a possibilidade de devolver ao mundo nossas dores, frustrações e sofrimentos na forma de algo *belo*, onde nossa própria história é um elemento que estimula a criação e que por vezes está cifrada, tratada de forma simbólica, deixando ou não pistas do que fica em um *fundo falso* do que é visto em cena.

A primeira versão do texto, escrita previamente aos ensaios, foi entregue aos atores sem muita informação sobre os detalhes autobiográficos da peça. A trajetória de Alice - e seus encontros com o Coelho, Dodó, Lagarta, Chapeleiro e Lebre de Março, Gato e por fim a figura da Mãe, que se confunde com a representação da Rainha de Copas - completa-se com a lembrança da morte da mãe, “após dezenove dias no quarto 813 do hospital”, número que aparecia ao longo do espetáculo sem ela saber o porquê de soar familiar:

E então Alice se lembrou de um tempo antes das caixas e de como era sua vida na época em que todos estavam vivos e a ideia de separação de qualquer coisa que se aproximasse da noção de “amor” era só um pensamento ruim que se afasta antes de dormir. E lembrou de como sua mãe todas as manhãs deixava o leite ferver e esquecia de desligar o fogo antes que ele transbordasse e do barulho dos seus chinelos no corredor da casa, e de como ela dormia com a porta entreaberta, e de quando ela ficou doente sem que ninguém soubesse porque, e de que em dezenove dias no quarto oitocentos e três do hospital ela acabou indo embora sem que Alice estivesse preparada para isso, porque na verdade ela vivera no País das Maravilhas até aquele dia e lembrou de quando o médico lhe deu a notícia, e de como sem perceber ela escorregou pela parede até cair sentada com as duas mãos escondendo o choro repetindo a cena de tantos filmes que ela havia visto, e de como ela

achava que aquilo era pouco natural mas naquele momento era espontâneo e sincero talvez o mais sincero de sua vida, e de como a mãe estava deitada nua coberta com um lençol branco só com a cabeça descoberta provavelmente pelo bom senso do médico e de como apesar de tudo ela parecia em paz depois de dezenove dias no quarto oitocentos e três do hospital.⁹

Aos poucos, versões subsequentes do texto foram sendo trabalhadas ao longo dos ensaios, partindo de algumas bases estabelecidas, como a utilização do *narrador* e do *narrador-personagem* como fio condutor da fábula, assumindo a ideia do comentário em terceira pessoa; a valorização da teatralidade, entendida como recurso de *explicitação* do jogo e da resignificação de objetos e personagens e o uso de elementos imagéticos e sensoriais (em especial trilha sonora) comprometidos com a construção de um universo específico, sem relação estrita com o contexto original da obra.

Alguns elementos dos *viewpoints*¹⁰ foram fundamentais para a construção do espetáculo, uma vez que, além do palco vazio, as seis figuras inspiradas em Carroll (além de Alice) – Coelho, Gato, Dodô, Lebre de Março, Chapeleiro e Lagarta – funcionariam como um coro quando não estivessem no foco central da cena. A alternância de funções gerada pelas possibilidades *foco central*, *coro* (observação/comentário), *diálogo com Alice* ou *narrador-personagem*, associada a um espaço vazio que se resignifica justamente através da ação dos atores fez deste treinamento uma ferramenta importante no processo de criação, incluindo atores e direção. Muito já se escreveu sobre os *viewpoints* e não creio ser preciso me alongar sobre este treinamento, para além de sublinhar sua potência no estímulo à criação de um vocabulário criativo de usos do espaço, da movimentação e de um repertório gestual.

A atriz Ana Luíza Leão¹¹ ministrou um workshop introdutório de duas semanas sobre a técnica e partir desta experiência elaboramos um treinamento baseado em improvisações sobre os *viewpoints* relacionados ao *Tempo* (ritmo, duração, resposta e repetição) e ao *Espaço* (forma, gesto, arquitetura, relação com espaço e topografia). Nesta segunda etapa, a atriz Fernanda Gama¹² coordenou este treinamento, associando-o a outras práticas que se evidenciaram bastante profícuas na construção das cenas – como rolamentos, trabalhos corais, etc. As descobertas foram fundamentais para

⁹ *Uma Alice Imaginária*. Texto do espetáculo.

¹⁰ Treinamento desenvolvido pela americana Anne Bogart, diretora da companhia teatral SITI Company, da qual também é uma das fundadoras e professora na Universidade de Columbia (EUA).

¹¹ Integrante da Cia. OPOVOEMPÉ, da diretora Christiane Zuan Esteves, onde praticam e pesquisam esta técnica, dentre outras.

¹² Atriz formada pela ECA-USP, diretora da Cia. do Fubá e de projetos teatrais dentro da Cultura Inglesa, que também pesquisa a técnica como treinamento de atores e composição de cenas.

organizar espacialmente um material que basicamente narrava lembranças, sem suportes físicos cenográficos ou imagéticos, delegando aos atores a criação de uma atmosfera que conseguisse dar corpo às memórias de brinquedos, cores de azulejos nas paredes, à arquitetura de uma casa ou os detalhes de mobília expressados apenas no texto:

...e então ela lembrou dos brinquedos que ficavam em dois armários grandes em um baú e em quatro gavetas e em como ela tinha sem saber verdadeiras preciosidades no meio de muita coisa quebrada: um jogo Genius funcionando, um cubo mágico da época em que ele foi lançado, uma multidão de playmobil com os mais variados acessórios de quando eles ainda não tinham as mãos articuladas, vários jogos de montar anteriores ao Lego, de plástico e de madeira, um forte apache que Alice não se lembrava porque alguém presentearia uma menina com coisa tão violenta e peças misturadas de jogos diversos. E dos jogos de chá que ficaram na casa e especialmente do jogo de chá comprado pela mãe que sequer havia sido usado, mas não se lembrava mais se porque alguém havia morrido ou se o chá simplesmente havia saído de moda na casa.¹³

O treinamento deixou os atores muito mais a vontade na construção de cenas onde diversas camadas eram sobrepostas, ainda que todas voltadas a um mesmo foco central, bem como na transição de ações coletivas (corais) para intervenções individualizadas, fossem elas estruturadas na forma de diálogos ou de uma ação pontual. As práticas citadas também interferiram nas opções de *fragmentação* das narrações presentes no texto, com a redistribuição de muitos conteúdos, inclusive textos narrativos que seriam de Alice e passaram para outras figuras, à exemplo do que fizemos em *Niklasstrasse*, 36. Este recurso também auxiliou para que o caráter de *depoimento pessoal* presente no texto se mantivesse encoberto por uma espécie de filtro ficcional ou simbólico, uma vez fragmentado e não centrado na figura de Alice. Além disso, assumimos que alguns detalhes presentes nas narrativas não seriam decifrados pelo público, mas constituiriam uma camada acessada apenas pelos atores, capaz de os sensibilizar, levando ao público os ecos desta relação e não os fatos em si, sem comprometer a compreensão deste¹⁴.

Outro aspecto importante que *Uma Alice Imaginária* retoma é a presença do elemento lúdico no espetáculo, que já era assumida em *Quixote* e que manteve-se, em menor grau, em *Niklasstrasse*, 36. O universo de Carroll, associado a lembranças de infância, distanciou-se das leituras sombrias, sexualizadas ou psicologizadas de sua

¹³ *Uma Alice Imaginária*. Texto do espetáculo.

¹⁴ Uma das últimas versões do texto foi dada aos atores com “notas de rodapé” onde os detalhes eram decifrados: as referências familiares, a história de objetos, brinquedos e pessoas citadas, as lembranças, etc. Assim, o texto se abria em todas as suas camadas para seus “emissores” em cena, ainda que para o público tais detalhes permanecessem no campo do poético ou de uma informação apenas sugerida, não explicitada.

obra, assumindo – na forma – um caráter de proximidade com o universo infantil. A fricção entre *forma* e *conteúdo* nos pareceu interessante na medida em que as imagens pudessem remeter a lembranças da infância mas outras camadas – presentificadas pela música, pela ação dos atores e pelo texto – revelassem elementos mais densos. Assim, nos pareceu interessante brincar com elementos mais leves na caracterização, na presença de um certo humor em algumas cenas, no uso de brinquedos que remetiam à década de 1980 e criavam empatia com o público para, ao mesmo tempo, *friccionar* esta atmosfera com as pequenas revelações que o texto trazia ao longo de seu desenvolvimento.

Me interessa pensar esses dois espetáculos como parte da trajetória de meu trabalho como encenador e na pesquisa da Companhia dos Imaginários, além de parte das trajetórias individuais do núcleo de atores que estive em ambos os espetáculos. Esta trajetória – mesmo que não sistematizada da mesma forma que um *treinamento* - constitui-se como um processo formativo de identidade de uma companhia, além de tensionar empiricamente o questionamento sobre o repertório e os meios de produção que acabamos encontrando para manter o trabalho vivo. Creio que muitos dos possíveis leitores deste artigo podem não ter assistido os espetáculos descritos. Outros, que eventualmente tenham a referência, podem não fazer a ponte exata entre as reflexões criadas e o que de concreto se mostrou aos seus olhos. Não me parece que isto necessariamente indica uma contradição. Cada espetáculo é uma pergunta. Como disse Grotowski, “não monto um espetáculo para mostrar para os outros o que já sei. Só depois da peça pronta é que talvez tenha aprendido algo.” (1990, p. 222).

Penso que a ideia de uma peça bem sucedida passa, é claro, por sua recepção. Mas ela precisa responder, antes de tudo, a uma equação entre o que foi planejado e quanto disso pode ser concretizado. Pode-se questionar o plano em si, mas é fundamental pensar que, ao menos internamente, é a distância cada vez menor entre o que foi idealizado e o que efetivamente conseguiu-se levar à cena que mede o quanto um processo foi bem sucedido. Até porque não é uma ideia nova a noção de que nem sempre um grande sucesso de público e crítica é o momento de maior aprendizado. *Niklasstrasse, 36* e *Uma Alice Imaginária* são, sem sombra de dúvida, passos importantes para nossa trajetória, o que engloba, inclusive, os erros e deficiências que revelaram sobre nosso próprio trabalho.

Desta forma, acredito que a compreensão da sequência de espetáculos como um processo permite um questionamento sobre as necessidades de evolução da própria Companhia, que nos obriga a refletir sobre o repertório e os meios de produção possíveis. Ou seja, ao consolidar uma trajetória aos poucos ficam palpáveis elementos que norteiam uma coerência nas escolhas de repertório, que vão muito além de uma certeza sobre a possibilidade de uma empreitada ser bem ou mal sucedida em termos de seu produto final. Incluo aqui as parcerias. A finalidade última de cada trabalho não pode resumir-se à formação de um elenco; fosse assim, poderíamos nos guiar apenas por uma questão técnica. No contexto de uma Companhia as afinidades artísticas, associadas diretamente a uma disponibilidade em construir tal trajetória coletivamente, devem falar mais alto.

Enquanto preparamos a estreia de *O Taxidermista*, a cada ensaio fica a certeza de que, acima de qualquer crítica – e certamente haverá muitas pertinentes – apenas através das experiências de *Niklasstrasse*, *36* e de *Uma Alice Imaginária* e de poder contar com estes atores, e não de quaisquer outros, este trabalho torna-se possível. E espero que com uma distância entre o que foi pensado e o que chegará em cena, menor que os anteriores. E assim por diante. Jogamos um jogo que jamais estará ganho. Nossa vitória é a de conquistar o direito de continuar jogando.

Bibliografia

- BENJAMIN, Walter. **O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**.
In: BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas I: magia e técnica, arte e política**.
São Paulo: Brasiliense, 1995.
- BOGART, Anne & LANDAU, Tina. **The Viewpoints Book: a practical guide to viewpoints and composition**. New York: Theatre Communication Group, 2005.
- BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CARROLL, Lewis. **Alice: edição comentada**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1990.

KAFKA, Franz. **A Metamorphose**. São Paulo: L&PM, 2001.

NUNES, Luiz Arthur. **Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral**. In: O Percevejo - Revista de Teatro, Crítica e Estética do Departamento de Teoria do Teatro da UNIRIO, n° 9. Rio de Janeiro, 2000.

Recebido: 31/08/2015

Aprovado: 20/09/2015

Publicado: 31/10/2015

