

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL

FACULDADE DE LETRAS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DA PÁGINA AO PALCO: TEXTO E CENA EM
SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO

Carlos Roberto Mödinger

Dr. Regina Zilberman

Orientador

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras,
na área de concentração de Teoria da Literatura

Data de defesa: 18/12/2006
Instituição depositária
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, novembro de 2006

DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dr. Regina Zilberman

Orientadora – PUCRS

Profa. Dr. Mirna Spritzer –

UFRGS

Prof. Dr. Antonio Hohlfeldt

PUCRS

Para

Minha mãe e meu pai,

Alvarena e Hary Mödinger.

Agradecimentos

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

À minha orientadora, Profa. Dr. Regina Zilberman, pela gentileza com que me orientou.

Ao *Grupo Província*, por ter existido. Especialmente a Luiz Arthur Nunes, Graça Nunes e Susana Saldanha pela generosidade e informações preciosas.

À equipe da montagem de 2006, que me permitiu espionar seu trabalho.

À Patrícia Fagundes, por toda a ajuda.

Ao Marcelo Bulgarelli e à Simone de Dordi, pelo socorro.

A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, soube-se diante de Deus e lhe disse: “Eu, que tantos homens fui em vão, quero ser um e eu”. A voz de Deus lhe refundiu, em um torvelinho: “Eu tampouco o sou; sonhei o mundo como sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas de meu sonho estás tu, que como eu, és muitos e ninguém.

Jorge Luis Borges, *El hacedor*

Resumo do trabalho

Este trabalho apresenta um estudo sobre os elementos propostos pelo dramaturgo no texto *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare; além de informações sobre o contexto teatral no qual a peça foi produzida, o teatro elisabetano. São analisadas duas encenações deste texto: a realizada pelo *Grupo Província* em 1971, com direção de Luiz Arthur Nunes; e a realizada pela *Companhia Rústica de teatro* em 2006, com direção de Patricia Fagundes. Verifica-se como, em cada caso estudado, os elementos da linguagem teatral compõem, com o texto, o espetáculo teatral e como as encenações estudadas trataram o texto em termos de fidelidade, além das abordagens usadas para transitar do texto para a cena. A pesquisa demonstra que essa transição exige verdadeira criação e que, para isso, faz-se necessária a junção do que o autor propõe no texto com a leitura que será realizada pelos criadores da cena.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro. Dramaturgia. Encenação. William Shakespeare.

Abstract

This work presents a study about the elements proposed by the playwright in *Midsummer night's dream*, by William Shakespeare, and besides that information about the theatrical context in which the play was produced, the Elizabethan Period. Two performances of this play are analysed here: the first was produced by the *Grupo Província* in 1971, directed by Luiz Arthur Nunes; and the second was produced by the *Companhia Rústica de Teatro* in 2006, directed by Patricia Fagundes. In each case of study, it is examined how the theatrical elements together with the text compose the performance and how the directors' conceptions followed the play in terms of fidelity, beyond the approaches utilized to pass from the text to the stage. The research demonstrates that this transition demands a true creation calling the need of a connection between the author's proposals and their interpretation by the creators of the scene.

KEYWORDS: Theatre. Dramaturgy. Direction. William Shakespeare.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1 O TEXTO DE SHAKESPEARE.....	5
1.1 As traduções do texto	5
1.2 O texto	7
1.3 Narrativas paralelas	11
1.4 As personagens	14
1.5 Ação, espaço e tempo no texto.....	17
2 A CENA ELISABETANA	20
2.1 Síntese do teatro clássico e medieval	21
2.2 Um teatro profissional	23
2.3 Liberdade de criação	24
2.4 O espaço cênico e a dramaturgia	25
2.5 As convenções cênicas	27
3 O <i>SONHO</i> DE 1971	32
3.1 Contexto	32
3.2 O <i>Grupo Província</i>	36
3.3 O <i>Sonho</i> do <i>Província</i>	40
3.4 Processo de ensaios	42
3.5 Concepção do espetáculo	44
3.6 Tradução do texto	48
3.7 Trilha sonora	49
3.8 Cenografia	50
3.9 Figurino	51

3.10 Recepção do espetáculo	52
4 O SONHO DE 2006	57
4.1 Concepção da encenação	62
4.2 A tradução do texto	65
4.3 O processo de criação do espetáculo	66
4.4 Síntese de referências na transição do texto para a cena	74
4.4.1 Elisabetano: a palavra, o espaço e o ator	76
4.4.2 Diálogo com Stanislavski	78
4.4.3 Diálogo com Brecht	82
4.4.4 Jogo e teatro	85
4.5 Contexto e recepção	87
CONCLUSÃO	92
REFERÊNCIAS.....	99
ANEXO A - Estudo comparativo das traduções de Heliodora e Nunes	
ANEXO B - Estudo comparativo das versões do texto para as encenações de 1971 e 2006	
ANEXO C - Matérias jornalísticas sobre a montagem de 1971	
ANEXO D - Fotografias da montagem de 2006	

INTRODUÇÃO

O título desta dissertação é inspirado na publicação *Do palco à página*, escrito por Roger Chartier (2002). No referido texto, o autor estuda a publicação de textos teatrais e narrativos a partir do século XVI. Naquele momento autores como Shakespeare, Molière e Calderón de la Barca produziam suas peças junto às companhias que as encenavam. A impressão de peças teatrais encontrava resistência dos autores, o que pode ser verificado na advertência de Molière a seus leitores no prefácio da publicação de *O amor médico*:

É desnecessário adverti-los de que existem neste texto muitas passagens que dependem da atuação. É sabido que as peças só são feitas para serem representadas, e eu só aconselho a leitura destas às pessoas que têm olhos para descobrir, pela leitura, todo o jogo teatral (apud CHARTIER, 2002, p.53-54).

Atualmente a relação entre o texto escrito e a cena é diferente, mas não menos problemática. Esse é o assunto desenvolvido nessa dissertação.

Em *A análise dos espetáculos*, Patrice Pavis (2003) apresenta informações que revelam uma variedade muito grande da relação entre a cena e o texto em diferentes momentos históricos. Esta relação é bastante complexa, tendo pontos de vista diferentes. De um lado, a montagem pode ser vista como uma atualização do texto dramático; em outro extremo, o texto é apenas um motivo para os artistas cênicos criarem o seu espetáculo, podendo inclusive alterar o texto.

Pavis (2003) esclarece as duas vertentes presentes na análise da encenação teatral: a textocentrista, que coloca no centro da análise o texto dramático; e a cenocentrista, que

prioriza a encenação em sua análise. O autor afirma que em cinquenta anos, passamos da filologia, em que o drama é o centro, à cenologia, que, em detrimento do texto, valoriza os outros elementos da cena: a direção, e a atuação principalmente. O advento da figura do encenador como o centro de um coletivo responsável pela unidade dos diferentes componentes da encenação contribui muito para isso. Ryngaert escreve que “a opinião pública toma consciência do poder do diretor principalmente quando ele o exerce sobre a leitura dos clássicos” (1998, p. 61). Afirma que o desvio entre texto e representação é mais visível nesses casos.

Roland Barthes, citado por Ryngaert (apud 1998), considera a representação como uma partitura, um sistema de signos. Este sistema de signos é um todo integrado, em que o ator, a encenação, o espaço e o texto constituem, no conjunto, a forma teatral. Parto, portanto, da negação da dicotomia textocentrismo x cenocentrismo.

O universo desta pesquisa é o texto dramático *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare nas traduções de Barbara Heliodora e Carlos Alberto Nunes. Apresento, primeiramente, um estudo dos elementos propostos pelo dramaturgo no texto, bem como o contexto teatral no qual a peça foi produzida. Posteriormente, analiso duas encenações gaúchas para o texto. A versão do *Grupo Província*, realizada em 1971, com direção de Luiz Arthur Nunes, e apresentada no Teatro de Câmara naquele ano. E a versão da *Companhia Rústica de Teatro*, realizada em 2006, com direção de Patrícia Fagundes, que cumpriu temporada no Depósito de Teatro, Teatro São Pedro e Teatro de Câmara, desde março de 2006.

O tema desta dissertação é a encenabilidade do drama e nela verifico questões referentes à transição do texto dramático escrito para a cena teatral. Este trabalho pretende discutir os procedimentos de transição para a cena do texto *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, nos dois casos citados.

A dissertação é composta de quatro capítulos. O capítulo 1 trata do texto de Shakespeare. Apresento informações sobre as traduções brasileiras para a peça e os critérios usados para a escolha das traduções usadas na pesquisa. Depois, estudo o texto propriamente dito, buscando verificar os aspectos propostos pelo dramaturgo para a encenação, bem como analiso aspectos formais do texto.

Pretendo, com o capítulo 2, reunir informações para compreender mais profundamente o contexto em que Shakespeare viveu e produziu sua obra. Entendo que Shakespeare esteve envolvido em uma prática teatral muito específica, que é o *teatro elisabetano*. E tentarei, a partir de informações sobre as condições e convenções deste fazer teatral, compreender melhor o próprio texto do autor e as possíveis características da montagem no período elisabetano.

No capítulo 3, pretendo restituir a encenação do *Sonho* pelo *Grupo Província*. Para tanto realizei coleta de dados da cobertura jornalística feita pelos periódicos da época. Esta etapa foi realizada nos arquivos da *Caldas Júnior* (*Correio do Povo*, *Folha da Tarde* e *Folha da manhã*), *Jornal do Comércio* e *Zero Hora*. Foram coletadas mais de quarenta matérias, incluindo comentários críticos sobre a montagem. Também realizei entrevistas com o diretor, Luiz Arthur Nunes, e duas atrizes da referida montagem: Graça Nunes e Susana Saldanha.

Consultei a cópia da versão do texto da montagem de 1971, cedida pelo diretor de seu arquivo pessoal.

O quarto capítulo versa sobre a montagem do *sonho* realizada em 2006 pela *Companhia Rústica de teatro*. Neste caso, o foco está no momento de transição do texto dramático para a encenação. Para tanto, acompanhei todo o processo de ensaios da montagem, com registro em fichário, vídeo e áudio. Também realizei entrevistas com a diretora, Patrícia Fagundes; os músicos, Simone Rasslan e Marcelo Delacroix; e seis dos atores do elenco: Marina Mendo, Roberta Savian, Marcelo Bulgarelli, Tadeu Liesenfeld, Heiz Limaverde e Sergio Etchichury.

Na conclusão, procuro verificar como, em cada caso estudado, os elementos da linguagem teatral compõem, com o texto, o espetáculo teatral. Também verifico como as encenações estudadas trataram o texto em termos de fidelidade. Procuo relacionar as informações recolhidas com vistas a responder às questões relativas à relação entre o texto e a cena teatral, verificando nos casos analisados as abordagens usadas nesse processo. Dessa forma, reflito sobre a difícil tarefa que os artistas de teatro realizam quando se propõem a montar um drama.

1 O TEXTO DE SHAKESPEARE

Neste capítulo abordo o texto de Shakespeare. Primeiramente, descrevo o trabalho desenvolvido para selecionar as traduções brasileiras que serviram de base para o trabalho. Depois, apresento informações sobre as fontes que, provavelmente influenciaram o autor, além de analisar características formais do texto.

1.1 As traduções do texto

A escolha do texto que serviria de base para o trabalho de pesquisa se iniciou com um levantamento das traduções de *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, publicadas no Brasil. Para localizar as traduções, fiz uso de acervos de bibliotecas e livrarias.

Considero relevante o fato de, neste levantamento, ter encontrado traduções e edições recentes do texto, além de várias versões para o público infanto-juvenil, como as de Fernando Uno, Ana Maria Machado e Walcyr Carrasco, entre outros. Também tomei conhecimento de uma publicação em braile; adaptação para História em Quadrinhos (Editora Ática); filmes de diretores como Max Reinhardt (1935), Peter Hall (1969) e Michael Hofman (1999). Estes dados demonstram que o texto de Shakespeare é lido e alcança o público brasileiro de hoje.

A partir do levantamento feito, concentrei o trabalho nas seguintes traduções: de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes (São Paulo: Círculo do Livro, 1994); de Carlos Alberto Nunes (Rio de Janeiro: Ediouro: 19__); de Beatriz Viégas-Faria (Porto Alegre:

L&PM, 2001); de Bárbara Heliodora (Rio de Janeiro: Lacerda, 2004); e de Jean Melville (São Paulo: Martins Claret, 2005).

Na leitura das diferentes versões, percebi que os tradutores apresentam algumas escolhas comuns e outras bem distintas. Estas escolhas acabam resultando em textos diferentes. Para poder comparar as traduções, busquei informações sobre o texto e verifiquei os anexos nas edições.

Na introdução de sua tradução, Heliodora (2004) esclarece sobre a forma da escrita de Shakespeare nesta peça. A autora afirma que 20% do texto teria sido escrito em prosa e somente os artesãos usariam a prosa como veículo normal de expressão na peça. Informa igualmente que 56,5% dos versos seriam rimados no texto de Shakespeare. Sobre este aspecto, as traduções analisadas fazem escolhas distintas também. As traduções de Nunes e da própria Heliodora seguem este critério, apresentando a maior parte das cenas em verso. Já as outras três traduções (Medeiros, Viégas-Faria e Melville) optam por apresentar o texto em prosa, exceção feita a alguns trechos versificados, como o da peça *Píramo e Tisbe*, encenada pelos artesãos no Ato V.

O encenador Peter Brook informa sobre a pontuação nos textos do autor: “Shakespeare não utilizou pontuação; esta foi introduzida posteriormente. Suas peças são como telegramas: os próprios atores têm que compor os grupos de palavras” (1994, p.211).

A partir de um estudo comparativo das traduções¹, considerei as realizadas por Nunes e Heliodora as mais apropriadas para a pesquisa. Ambas são traduções fiéis e mantêm

¹ O estudo comparativo das traduções de Heliodora e Nunes encontra-se no Anexo A desta dissertação.

os trechos em forma de prosa ou verso, conforme o original. Portanto, essas foram as traduções utilizadas no trabalho como texto de base. A escolha das duas traduções parece ser complementar, uma vez que a primeira é das mais divulgadas no Brasil e apresenta fidelidade ao texto original, enquanto que a segunda é assinada por uma conhecida estudiosa de Shakespeare, também ligada ao teatro.

Mas as traduções têm algumas diferenças. Heliadora apresenta um texto mais sintético do que o de Nunes, e isso pode ser verificado em inúmeras falas no texto, em que Heliadora apresenta menor número de versos que Nunes. Há diferenças nos nomes de algumas personagens entre as duas traduções. Quase todos os artesãos em Nunes permanecem como o original (Quince, Snug, Bottom, Flauta, Snout e Starveling), enquanto Heliadora cria nomes em português (Quina, Justinho, Bobina, Sanfona, Bicudo e Fominha). Também duas fadas têm nomes diferentes. As personagens que são chamadas por Nunes de Flor-de-Ervilha e Traça, Heliadora chama de Ervilha de Cheiro e Mariposa.

1.2 O texto

As comédias de Shakespeare se caracterizam por uma liberdade formal bastante intensa. Shakespeare e os elisabetanos provavelmente não conheciam a *Poética* de Aristóteles, mas conheciam as traduções das tragédias e comédias latinas, principalmente Plauto, Terêncio e Sêneca. *Sonho de uma noite de verão* é uma peça em cinco atos, influência clara da tradição

clássica. Identificam-se também vários elementos da teatralidade medieval na produção de Shakespeare. Bloom (2001) afirma que Bottom é o *Todomundo*² de Shakespeare.

Segundo Frye:

A Comédia Nova, em Plauto e Terêncio, geralmente cria uma situação oposta àquela que a platéia reconheceria a ‘certa’. Digamos que um jovem ama uma jovem e vice-versa, mas seu amor é impedido pelos pais, que querem um pretendente ou uma noiva mais ricos. Essa é a primeira parte. Na segunda parte seguem as complicações, e numa terceira e última parte a situação inicial é invertida, geralmente através de uma artimanha no enredo (FRYE, 1999, p.52).

As personagens típicas da Comédia Nova são: um par de jovens, um pai severo e um criado esperto, que interfere na ação. Shakespeare faz mudanças nesse enredo básico: diminui a influência do criado na ação e introduz o elemento mágico e misterioso em suas comédias, que são bem mais complexas que as romanas. Mas o autor mantém no mecanismo de suas peças a estrutura padrão da Comédia Nova. Frye informa que:

Shakespeare mantém a estrutura de três partes das peças romanas, mas expande imensamente a segunda parte e a torna um episódio prolongado em que ocorre a troca de identidades. Às vezes, a heroína se disfarça de garoto; às vezes a ação se desloca para uma área encantada, muitas vezes uma floresta mágica [...], onde as leis ordinárias da natureza simplesmente não se aplicam (FRYE, 1999, p.54).

O amor é um tema recorrente nessas comédias, mas o bardo acresce a elas um lado sombrio: “Shakespeare nunca deixa de introduzir em suas comédias algo misterioso ou difícil

² *Todomundo* é o nome do protagonista e também da moralidade mais conhecida, produzida na Inglaterra em 1500.

de se acreditar e, ao fazer isso, está seguindo a tradição estabelecida, não pelos escritores clássicos, mas por seus precursores imediatos” (FRYE, 1999, p. 54). No *Sonho*, este aspecto pode ser verificado na ambigüidade da personagem Puck, cujas travessuras e maldades são corrigidas pela autoridade equilibrada de Oberon.

Shakespeare escreveu o *Sonho* entre os anos de 1595 e 1596. Ainda em 1595 havia escrito o drama histórico *Ricardo II* e a tragédia *Romeu e Julieta*. Em seguida, entre 1595 e 1596, viriam a comédia *O mercador de Veneza* e o drama histórico *Henrique IV*.

Na obra de Shakespeare, a produção do *Sonho* está localizada no chamado período de transição, posterior ao de aprendizado e anterior à maturidade maior que o dramaturgo atingirá a seguir. Aqui Shakespeare já não está mais tão ligado ao modelo de comédia latina quanto nas peças do período de aprendizado, como *Os dois cavaleiros de Verona* (1592), *A comédia dos erros* (1593) e *A megera domada* (1593/94). Na fase denominada de maturidade, o dramaturgo produziu *Muito barulho por nada* (1598/99), *Como gostais* (1599) e *Noite de reis* (1601/02).

Vários autores chamam atenção para as diferentes fontes das narrativas de *Sonho de uma noite de verão*. Teseu e Hipólita são egressos da mitologia clássica; Bottom e seus companheiros são ingleses contemporâneos de Shakespeare e de origem simples; os amantes podem não pertencer a nenhum lugar ou tempo definido; e as fadas e elfos são oriundos de mitologias ecléticas. A história de *Píramo e Tisbe* é extraída de Ovídio e pode ser relacionada à *Romeu e Julieta*, escrita no mesmo ano, podendo se tratar de uma versão rebaixada daquela tragédia. Esta mistura de referências reafirma a grande liberdade de criação, que os dramaturgos elisabetanos, entre eles Shakespeare, desfrutavam.

Jan Kott informa que a primeira apresentação de *Sonho de uma noite de verão* se deu no velho palácio londrino dos Southampton. “Era uma espaçosa mansão em estilo gótico tardio, cheia de galerias e balcões dispostos em vários níveis, em torno de um pátio a céu aberto, que dava para um jardim ideal para passeios” (2003, p. 198). Segundo Kott, “o sonho foi representado pela primeira vez como uma comédia de circunstância, de caráter quase privado, por ocasião de um casamento. Trata-se com bastante certeza – [...] - das bodas da ilustre mãe do conde de Southampton” (2003, p. 201). Por tratar-se de um casamento, o autor sugere que todos os presentes se conheciam e que “cada alusão era imediatamente decifrada” (2003, p. 201), pois, segundo a tese do autor polonês, Shakespeare faz na peça referências à personagens e acontecimentos contemporâneos. Um exemplo dessas alusões pode ser a escolha do motivo da disputa entre Titânia e Oberon, a posse do menino indiano. Diz Kott: “Esse garoto é absolutamente inútil para a ação, e seria possível encontrar cem outras razões para a disputa e a briga do casal. Aparentemente, sua introdução era necessária a Shakespeare por outros motivos, exteriores ao drama” (2003, p. 201).

A própria Elizabeth I teria estado presente nesta apresentação. E a fala de Oberon a Puck dizendo: “[...] continuando a imperial sacerdotisa / seu virginal passeio, inteiramente / livre de pensamentos amorosos” (SHAKESPEARE, 19__, P.29)³, seria uma alusão à Elizabeth Tudor, conhecida como a Rainha Virgem.

Depois do casamento, a peça foi adaptada para apresentações no teatro profissional. Segundo Heliadora (2004), o texto que lemos hoje é o revisto por Shakespeare para as encenações profissionais. É importante lembrar que a publicação dos textos não era comum

³ Para as citações de *Sonho de uma noite de verão* neste trabalho, optei por usar a tradução de Nunes.

nesta época e que a obra completa de Shakespeare foi publicada pela primeira vez em 1623, no chamado *Primeiro Fólho*.

Shakespeare usa a prosa e o verso misturados na escrita de *Sonho de uma noite de verão*, como em outras de suas obras. As cenas dos artesãos, que são personagens simples e se expressam em linguagem rústica, são as únicas escritas em prosa na peça. As outras cenas são escritas em verso, inclusive a peça *Píramo e Tisbe*, que os artesãos apresentam no último ato.

Outro recurso comum à obra do autor encontrado no *Sonho* é o teatro dentro do teatro ou metateatro. E, ao discutir o próprio teatro, Shakespeare faz Teseu defender os rústicos artistas, dizendo à Hipólita: “as melhores produções desta classe não passam de simples sombra; e as piores deixarão de o ser, se a imaginação vier em seu auxílio” (19__, p.68).

1.3 Narrativas paralelas

No Ato I é apresentada a situação inicial de dois grupos de personagens. Na cena I, Teseu e Hipólita esperam o dia de seu casamento. Mas no final da cena, quando Teseu diz: “Que se passa contigo, meu amor?” (SHAKESPEARE, 19__, p.16) - é preciso apreender o que está acontecendo, pois Hipólita não disse nada. Podemos entender que ela esteja contrariada, uma vez que foi recém conquistada à força por Teseu, ou então que não concorda com o castigo imposto à Hérnia, caso ela não case com Demétrio, conforme seu pai deseja.

Egeu, pai de Hérnia, vem até o duque Teseu, exigir a obediência da filha, para que se case com Demétrio. Mas Hérnia e Lisandro estão apaixonados, então Teseu dá um prazo à jovem para que tome a decisão certa ou então será punida de acordo com a antiga lei de Atenas. Podemos dizer que a condição inicial de Hérnia é análoga à de Julieta, personagem da tragédia escrita na mesma época pelo autor. Mas Hérnia e Lisandro decidem fugir para a floresta e contam seus planos para Helena, que ama Demétrio, mas é rechaçada por ele. Na Cena II, conhecemos os artesãos marcando seu primeiro ensaio da peça *Píramo e Tisbe*.

No Ato II já é noite, e a ação se inicia com os seres mágicos da floresta e apresenta o conflito entre Titânia e Oberon, os dois grandes reis deste mundo. Ambos disputam a posse de um menino indiano, e suas desavenças ressoam em toda a natureza, confundindo as estações, os rios, os animais... Os namorados já estão na floresta, e Demétrio rejeita o amor de Helena, que se humilha. Oberon ordena Puck que execute um plano contra Titânia e Demétrio. Na Cena II, Titânia é enfeitiçada por Oberon. Mas Puck se engana e, no lugar de Demétrio, enfeitiça Lisandro, que se apaixona por Helena e abandona Hérnia dormindo.

No III Ato, o mais longo, todos os conflitos e paixões equivocadas alcançam seu auge. Os artesãos ensaiam na floresta, e Puck põe uma cabeça de asno em Bottom. Titânia se apaixona por ele e impede-o de sair da floresta. Depois Oberon e Puck descobrem que o rapaz enfeitiçado foi trocado e corrigem o equívoco. Demétrio e Lisandro passam a disputar o amor de Helena, que acha que ambos debocham dela. Hérnia também não entende a rejeição repentina de Lisandro. Discutem e brigam, até que Oberon ordena que Puck repare o erro. Neste trecho Puck se revela ambíguo, mas, usando de recursos mágicos, põe os jovens a dormir e desfaz o feitiço.

O Ato IV inicia com Oberon e Puck desfeitiçando Titânia e Bottom, respectivamente. O rei e a rainha fazem as pazes. Amanhece, e a comitiva de Teseu e Hipólita, a caminho da caça, encontra os quatro namorados dormindo na floresta. Os jovens acordam, assim como Bottom, que reencontra seus companheiros. Mas tanto Titânia, quanto os namorados e Bottom se apresentam constrangidos pelo sonho que tiveram, não entendem bem e parecem não querer falar disso.

A ação principal do V Ato é a celebração dos três casamentos com a apresentação pelos artesãos da peça *Píramo e Tisbe* no castelo de Teseu, que se mostra muito simpático aos artistas amadores. No final, Titânia e Oberon abençoam a casa, e Puck, ambigualmente, pede aplausos à platéia.

Jan Kott afirma que o cinema pode nos ajudar a entender Shakespeare: “[...] foi preciso o cinema para mostrar que um dos caminhos que levam à visão shakespereana podia ser a pintura do Renascimento e a pintura barroca” (2003, p. 303). Shakespeare compôs sua dramaturgia usando de recursos que, hoje, são característicos da linguagem cinematográfica. Por exemplo, uma cena repleta de atores é seguida de um monólogo; ou a rápida sucessão de cenas pertencentes a planos de ação diferentes terminam por se relacionar e constituir uma ação mais ampla, que abarca os diferentes planos. No *Sonho* acontece isso, cada cena tem sua ação, mas a composição só se completa no final.

1.4 As personagens

O autor usa as oposições nobre/popular na divisão das personagens; e pensamento/natureza ou humano/mágico se considerarmos que Oberon, Titânia e seus

séquitos são forças da natureza. A harmonia/desarmonia é outra importante oposição explorada no desenvolvimento da narrativa na peça, além da oposição sonho/realidade, que pode ser vista como um tema da obra.

As rubricas encontradas nas edições contemporâneas dos textos de Shakespeare, em sua maioria, não são originais, mas acrescentadas posteriormente. Geralmente essas rubricas são deduzíveis do próprio texto e se referem praticamente a entradas e saídas em cena (HELIODORA, 2004). Portanto, se não há rubricas em Shakespeare, parece-nos que as palavras que ele deu às personagens são a melhor fonte para compreender a ação dramática e as funções das personagens na narrativa de suas peças. É no que as personagens falam de si, umas das outras, da vida e do contexto que se pode apreender a ação que vivem no mundo diegético.

Teseu é o duque de Atenas, que rege e ordena as leis do ducado. Realiza seu casamento com Hipólita e parece poupar Hércules do castigo previsto no início da peça. Expressa-se com autoridade e ponderação. No Ato V ele defende os humildes artistas: “Tanto mais generosos haveremos / De ser, quando por nada os aplaudirmos. / Prazer nos causarão seus próprios erros. / Quando o pobre dever nada consegue, / busca o nobre respeito unicamente / A intenção, não o mérito” (SHAKESPEARE, 19__, p.66).

Hipólita é a rainha das Amazonas, inicialmente conquistada à força por Teseu. Prepara-se para casar, tentando entender seu novo mundo. Suas palavras demonstram questionamentos e desafios. No Ato IV, provoca Teseu contando dos cães espartanos que conheceu com Hércules e Cadmo: “Em parte alguma nunca ouvira música / tão discorde, trovão tão agradável” (SHAKESPEARE, 19__, p.58).

Egeu é um velho nobre ateniense, pai de Hérnia, que conclama a lei para obrigar a filha a casar com quem ele quer. Demonstra sua autoridade de pai. Na primeira cena da peça, diz sobre a Hérnia: “É minha filha, posso dispor dela. / Ou a entregarei para este cavalheiro, / Ou para a morte, o que sem mais delongas, / Segundo nossa lei, deve ser feito” (SHAKESPEARE, 19__, p.14).

Quase não se distinguem os quatro jovens amantes, pois são muito parecidos: todos são belos, jovens e nobres. Demétrio é um nobre rapaz ateniense, volúvel e conquistador, que disputa as jovens com Lisandro. Expressa-se de forma impetuosa, vaidosa e obsessiva. Diz ele à Helena no Ato II: “Não me forceis a repugnância da alma; / sinto-me mal só de vos ver o rosto” (SHAKESPEARE, 19__, p.30). Lisandro é outro jovem ateniense nobre, bonito e sedutor, apaixonado por Hérnia. Luta pelo amor, e suas palavras denotam rebeldia e paixão ao planejar a fuga e enfrentar a situação: “[...]. Em casa dela, / minha Hérnia encantadora, poderemos / casar-nos, por ficarmos, então, fora / das rigorosas leis dos atenienses” (SHAKESPEARE, 19__, p.17).

Hérnia é a jovem ateniense filha de Egeu, bonita e apaixonada por Lisandro. Luta pelo seu amor e expressa-se com ousadia, paixão e determinação. No Ato I diz ao duque Teseu: “[...] não sei que força oculta / me dá tanta ousadia, nem compreendo / como a minha modéstia me consente / defender minha causa em tal presença” (SHAKESPEARE, 19__, p.15). Helena é a bela jovem ateniense, amiga e confidente de Hérnia, apaixonada por Demétrio. Trai Hérnia contando da fuga a seu amado, humilha-se e lamenta-se. Assume o papel não convencional para uma mulher, ao lutar pelo amor de Demétrio. No Ato II, perseguindo o amado, que a rejeita, ela diz: “Como cãozinho / me tratai; repeli-me, daí-me

golpes, / não vos lembreis de mim, deixa-me à toa; / mas por mais que de tudo eu seja indigna, / permiti que vos siga” (SHAKESPEARE, 19__, p. 30).

Os artesãos são artistas amadores que preparam uma apresentação para o casamento do duque. Expressam-se em linguagem rústica e simples e suas cenas são as únicas escritas em prosa no texto. Eles só falam em versos na peça quando ensaiam e apresentam a trágica comédia de Píramo e Tisbe. Bottom é um tecelão de Atenas e artista amador. Ensaia a peça, é enfeitado e aproveita-se da situação com Titânia e sua corte. Depois é desfeitado e apresenta a peça no casamento nobre. Mostra-se bastante auto-confiante e expressa-se com simplicidade e alegria. Diz ele quando desperta do feitiço: “Tive uma visão extraordinária. Tive um / sonho, que não há entendimento humano / capaz de dizer que sonho foi. Não passará / de um grande asno quem quizer explicar / este sonho.” (SHAKESPEARE, 19__, p.60).

Oberon é o rei das florestas e dos seres encantados, governa e enfeitiza, interferindo nas paixões e nos destinos dos outros. Suas palavras denotam o seu poder, como no trecho do Ato II em que discute com Titânia: “Bem; segue o teu caminho; deste bosque / não sairás sem que por esta injúria / te venha a atormentar” (SHAKESPEARE, 19__, p.28).

Titânia é a rainha das fadas, vive seus desejos, celebrando a existência. Expressa-se de forma passional. Quando no Ato III se apaixona por Bottom com a cabeça transformada, fala: “Não ponhas noutra parte o coração; / no bosque ficarás, queiras ou não. / Um espírito eu sou, de voz sincera; / verão perene em meu país impera, / e amor te voto” (SHAKESPEARE, 19__, p.41).

Puck é o ajudante de Oberon, a quem obedece. É um espírito da terra e da natureza, e com seus poderes interfere na vida dos mortais. Expressa-se com astúcia, malícia e ambigüidade. Para Puck o tempo e o espaço não existem: “Porei um cinto / na terra em quatro vezes dez minutos” (SHAKESPEARE, 19__, p.29).

As fadas do séqüito de Titânia se misturam com a própria natureza e servem à rainha com alegria. Por último, Filóstrato é o mestre dos festejos de Teseu, que se expressa com desdém e superioridade em relação aos artesãos. Todas as personagens da peça apresentam uma composição rica e têm função clara na narrativa.

1.5 Ação, espaço e tempo

Shakespeare organiza o espaço na narrativa do *Sonho* recorrendo à oposição cidade/floresta. É fora da cidade, lá na floresta, que determinadas ações poderão acontecer, e outras precisam se dar em Atenas. O tempo também é organizado pela oposição dia/noite: as *loucuras* ocorrem à noite, já as ações mais sociais e conscientes se dão de dia. Como num sonho, o tempo cartesiano fica confuso na peça. A ação se dá no período de três a quatro dias, mas a maior parte se passa na noite em que várias personagens se encontram na floresta.

A princípio, parece que *Sonho de uma noite de verão* não tem unidade de ação, conforme propõe Aristóteles, pois Shakespeare apresenta cinco narrativas paralelas. A primeira é a moldura de Teseu e Hipólita; a segunda narra sobre os jovens amantes com suas querelas de namoro; a terceira apresenta as personagens mágicas, cujos líderes estão em crise;

a quarta traz os rudes artistas que preparam uma peça de teatro para ser apresentada no casamento do duque Teseu; e a última é a narrativa da peça dentro da peça, *Píramo e Tisbe*.

Segundo Lotman, “o quadro de uma obra é constituído de dois elementos – o princípio e o fim” (1978, p.357). Para ele, “o princípio tem uma função modelizante determinante” (Ibidem, p.357). E no início da peça Shakespeare nos apresenta várias informações ao mesmo tempo, que dão as causas para que a ação possa acontecer. Como já afirmamos, inicialmente sabemos que Teseu e Hipólita se casarão na lua nova, que os jovens têm motivos para fugirem para a floresta, e que Titânia e Oberon estão em conflito.

A partir desse início, o autor torna possível todos os acontecimentos na floresta. Conhecemos o conflito de Hérnia, Lisandro, Helena e Demétrio. Também temos conhecimento das diferentes dimensões das personagens: nobres, populares e mágicos. E que todos se encontram à noite na floresta. O terreno para a ação está preparado.

Lotman também afirma que, “se o princípio do texto está ligado em certo grau à modelização da causa, o fim então dinamiza a marca do objetivo” (1978, p.355). O final da peça termina por reunir os diferentes planos da ação: no casamento dos nobres os artistas se apresentam, e tudo com a benção dos seres mágicos.

A história de *Píramo e Tisbe*, apresentada pelos artesãos no final, é a única história de amor com desfecho infeliz na peça, pois as outras personagens se realizam amorosamente. Titânia e Oberon fazem as pazes; os jovens casam-se; e os artesãos finalmente apresentam sua peça, apesar dos comentários desdenhosos de Filóstrato e dos nobres. Teseu defende os

artistas amadores com simpatia desde logo. Mas no fim todos se encantam, e a peça termina como uma grande comemoração da vida.

O que resulta do quadro da obra, que está compreendido entre o início e o fim, é uma bela história, onde nada parece sobrar nem faltar. O amor é um tema que unifica os diferentes planos, e Bottom é a personagem que circula nos três mundos: ensaia a peça com seus rudes companheiros, namora Titânia e apresenta-se na festa do casamento da nobreza. No final, realiza-se o amor entre nobres, entre os seres mágicos e o amor dos artesãos pelo teatro e pela vida. Enfim, o amor é um dos temas que reúne as diferentes narrativas de *Sonho de uma noite de verão*.

2. A CENA ELISABETANA

William Shakespeare nasceu em Stratford-upon-Avon em 1564 e, segundo Heliadora, “em um momento da história da Inglaterra, seu país, quando o teatro já havia tido um desenvolvimento suficiente para que fosse possível aparecer um gênio tão integralmente voltado para a forma dramática” (2004, p.13). Entendendo que Shakespeare se insere em uma prática teatral específica, tentarei, a partir de informações sobre as condições e convenções desta teatralidade, deduzir o contexto no qual o texto foi produzido e, assim, entender melhor a própria peça.

A dramaturgia e o espetáculo elisabetanos recebem essa designação porque a maior parte de sua produção corresponde ao reinado de Elisabeth I (1558-1603). Quarenta anos após a morte da soberana, os teatros foram fechados pelo parlamento inglês. A dramaturgia elisabetana foi feita por grandes dramaturgos como Christopher Marlowe e Thomas Kyd. Marlowe é denominado por Gassner como “o primeiro dramaturgo de estatura” (1974, p.217) do teatro elisabetano. Poeta e dramaturgo reconhecido, sua principal colaboração com o drama é a característica genuinamente poética de seu trabalho. Destacam-se de sua obra as tragédias *Doctor Faustus* e *Tamburlaine*. Já Kyd, segundo Heliadora, “não foi poeta tão grande quanto Marlowe, mas tinha muito mais intuição teatral” (2004, p.37). Sua *Tragédia espanhola* teria sido a matriz do gênero denominado por tragédia de vingança, do qual *Hamlet* faz parte.

Portanto, quando o jovem Shakespeare chegou a Londres, entre 1587 e 1589, já havia aí um teatro profissional. Ele se insere neste contexto como ator e dramaturgo e, depois, como sócio de companhia e de casa de espetáculos. Shakespeare é o dramaturgo que mais se

destacou neste período, e sua obra transcende à época em que foi produzida; chega aos nossos dias sendo cada vez mais estudada e encenada.

2.1 Síntese do teatro clássico e do medieval

O teatro elisabetano é uma síntese de diferentes aspectos do teatro clássico e do teatro medieval (HELIODORA, 2004). Trata-se de teatralidades muito distintas, mas o interessante é que, em vez de repudiar um ou outro, os ingleses procuraram, com extraordinária habilidade, um modo de preservar o melhor dos dois mundos.

As influências clássicas não vieram de teatro grego, mas do romano, pois Plauto, Terêncio e Sêneca foram lidos e estudados pelos dramaturgos elisabetanos. Os latinos influenciaram decididamente a criação do teatro elisabetano. Um exemplo da influência das tragédias de Sêneca na obra de Shakespeare é a constante presença de mortes em cena, como no final de *Hamlet*.

Do teatro clássico os elisabetanos aproveitaram: - o grande arco de ação em cinco atos em lugar dos pequenos episódios anteriores; - a idéia de um grande protagonista que amarrasse a ação; - a preocupação literária, com a adoção do verso branco e a elaboração dos diálogos.

Do teatro medieval perdurou: - a ação em cena; - a vitalidade; - a mistura de gêneros; - a abertura para a mais variada gama de temas e ambientes; - a grande quantidade de personagens; - a trama paralela; - a cena múltipla. A ausência de cenários, também oriunda do

teatro medieval, permaneceu no teatro elisabetano. Mas os autores-poetas elisabetanos criavam o cenário ou a imagem visual pela palavra.

A moralidade é um gênero do final da Idade Média, que trata de grandes conflitos ou debates em torno da salvação. *Todomundo* é a moralidade mais citada como exemplar e, segundo Vasconcellos (1987), teria sido escrita na Inglaterra em torno de 1500. Heliodora (2004) lembra que seu tema apareceu em vários pontos da Europa, e o protagonista, que representa toda a humanidade, é chamado a prestar contas diante da morte. Ele busca quem queira testemunhar a seu favor entre Boas Companhias, Cinco Sentidos, Riqueza; mas todos o abandonam. Antes do epílogo ele será ajudado por Boas Ações, Sabedoria, Confissão e Arrependimento.

Nas moralidades medievais, as personagens são literalmente personificações de virtudes e defeitos, e este traço permanece no teatro elisabetano, só que aqui elas estão mais humanizadas. Por exemplo, os dois casais de jovens namorados de *Sonho de uma noite de verão* são quaisquer namorados. Não têm muitos traços de individualidade, mas são Helena, Hérnia, Lisandro e Demétrio. Além disso, o público das moralidades estava habituado a assistir espetáculos mais longos e complexos e a pensar a respeito dos conflitos entre Bem e Mal, que serão o cerne da tragédia elisabetana, segundo Heliodora (2004).

Outro gênero medieval que influenciou foi o Interlúdio, com seu aspecto de humor e crítica. Vasconcellos informa que o interlúdio também data do final da Idade Média e do início da Renascença inglesa, definindo-o como “um tipo de entretenimento de caráter farsesco que era apresentado durante os banquetes da corte, por atores profissionais” (1987, p.107). John Heywood é identificado como o primeiro autor deste gênero, importante na

fundação da comédia renascentista inglesa. Tanto a Moralidade quanto o Interlúdio eram caracterizados por diálogos e por uma teatralidade assumida.

2.2 Um teatro profissional

Inicialmente o teatro era visto como uma atividade de má reputação, e seus autores eram os próprios saltimbancos. Em meados do século XVI, indivíduos com mais preparo começaram a escrever dramas. Segundo Berthold (2005), podia-se ganhar muito dinheiro no teatro londrino deste período.

Data do ano de 1576 a construção da provável primeira casa de espetáculos da Inglaterra, empreendida pelo ex-carpinteiro que se tornou ator, James Burbage⁴, freqüentemente citado na bibliografia consultada. A construção de Burbage, muito parecida com a disposição das hospedarias inglesas, respeitou a origem no teatro popular. Segundo Heliadora (2004), desde o final do século XV vinham aparecendo os primeiros grupos profissionais, que por décadas permaneceram ambulantes. Usavam a carroça como meio de transporte, como palco, camarim e também como moradia. Com o tempo, os pátios internos das hospedarias foram se estabelecendo como locais próprios para estes espetáculos e, com a prática de usá-lo como espaço cênico, os atores foram aprimorando as formas de utilização.

Na década de 1580, um pequeno grupo de rapazes formados em Oxford e Cambridge descobriu nos teatros públicos uma ótima fonte de renda. Eles escreveram peças em uma

⁴ Burbage é lembrado tanto pelo empreendimento histórico de construir The Theatre, quanto por ser um ator memorável e muito popular.

grande variedade de gêneros e ficaram conhecidos como *The University Wits* (HELIODORA, 2004). Entre eles estavam Christopher Marlowe, Robert Greene e Thomas Kyd.

Shakespeare provavelmente estudou até o equivalente do ensino médio na *Grammar School* de Stratford. Heliadora (2004) aponta dois aspectos importantes do currículo daquele tempo: o estudo do latim, com leituras e traduções de Plauto, Sêneca e Ovídio; e a obrigatoriedade de manter em dia um *commonplace book*, um caderno onde os alunos copiavam frases que transmitissem bons sentimentos ou pensamentos importantes, expressos de forma elegante.

Segundo Oliva e Monreal (2003), Shakespeare se insere na tradição do teatro inglês, desde as moralidades e interlúdios, que conheceu de menino. No início da carreira, o dramaturgo produz várias peças classificadas como drama histórico, que toma como argumento a história nacional. É importante lembrar que neste contexto o teatro era entendido também como uma forma eficaz de instrução e propaganda.

2.3 Liberdade de criação

Um aspecto dos mais importantes sobre a produção múltipla dos dramaturgos elisabetanos é a ausência de qualquer teoria, de qualquer poética pré-determinada para conduzir seu trabalho. Isto lhes dá uma liberdade de criação muito grande. Percebe-se nestes textos a influência da forma do palco para o qual estavam escrevendo e das formas teatrais que conheciam. Segundo Heliadora, “todos vinham da baixa classe média e devem ter visto,

em suas cidades de origem, espetáculos ainda ligados às antigas formas, mas em seus estudos, todos teriam lido Plauto, Terêncio e Sêneca” (2004, p.36).

Com liberdade para escrever, estes dramaturgos produziram em uma grande variedade de gêneros, experimentando a mistura do trágico e do cômico sem limites. A dramaturgia de Shakespeare acaba se revelando como o resultado mais maduro deste longo processo.

2.4 O espaço cênico e a dramaturgia

A escrita dramática e o espaço cênico estão relacionados de tal forma, que fica difícil dizer qual é influenciado por qual. É bom lembrar que neste mesmo período o palco italiano estava se estabelecendo como espaço cênico ideal em toda Europa, com exceção da Inglaterra e da Espanha. E que este fato contribuiu para a constituição de teatralidades distintas. Na Espanha e na Inglaterra, o teatro era realizado a céu aberto, originalmente nos pátios das hospedarias, com uma dramaturgia de muitos personagens, ao contrário do restante das regiões da Europa.

Os autores consultados chamam a atenção para a extraordinária importância que o edifício teatral tem para a dramaturgia do período elisabetano e, portanto, para a sua compreensão e apreciação adequadas. Heliodora afirma que “os recursos técnicos de um palco, assim como suas deficiências, sempre acabam influenciando tanto os espetáculos quanto a dramaturgia escrita para ele” (2004, p. 29). E aconselha que sempre que se queira ler

ou estudar Shakespeare é preciso ter em mente o peso da forma do palco na dramaturgia elisabetana.

Havia dois tipos de teatro: os privados e os públicos. Os teatros privados eram instalados em conventos secularizados onde os espetáculos apresentados eram influenciados pela visualidade dos italianos, valorizando a cenografia. Mas Shakespeare trabalhou principalmente nos teatros públicos. E estes tinham forma poligonal e disposição parecida com as hospedarias inglesas. Os maiores tinham capacidade para receber dois mil espectadores. O espaço principal da ação, a plataforma elisabetana, se encontrava rodeado de espectadores por todos os lados. No palco havia alçapões, uma plataforma que avançava à frente, galerias que eram usadas pelos músicos ou para cenas de balcão, por exemplo. O piso superior era usado para a instalação das máquinas de efeitos especiais. Havia também o camarote especial que pertencia ao nobre protetor da companhia.

A visibilidade da cena em uma plataforma elisabetana é bastante diferente da visibilidade em um palco italiano. A plataforma, que é elevada e tem profundidade, avança no espaço e coloca os atores no meio dos espectadores. De fato o público está acima, abaixo, à frente, atrás e dos lados do ator. Podemos dizer que este espectador tem uma perspectiva tridimensional da cena, ao contrário da visão frontal oferecida pelo espaço italiano. Estas diferenças são fundamentais, tanto para a escrita quanto para a montagem de um drama.

Para Heliodora (2004), este espaço cênico é memorável por ser neutro e flexível, oferecendo muitas possibilidades de encenação: várias portas de acesso no fundo; um grande alçapão no piso; no telhado projetado que cobre parte do palco, sustentado por duas colunas, há novos alçapões. Além do uso das diferentes regiões da plataforma, há a possibilidade de

realizar cenas recuadas, sob o balcão e entre as portas. As entradas são extremamente efetivas, porque estão no fundo, uma vez que as portas se localizam aí.

As conseqüências desta forma espacial para a dramaturgia, a encenação e para as relações palco e platéia são muito significativas. O palco italiano com sua cenografia presta um grande serviço à platéia por criar visualmente o universo de que o texto fala. No espetáculo elisabetano, não há essa muleta para a imaginação, e a decodificação do espetáculo torna-se um desafio à imaginação do espectador. Quando se torna necessário localizar ou especificar o que acontece no palco, os responsáveis pela criação imaginativa da ambientação serão o texto e o ator. Um caso notável de apelo à imaginação na obra de Shakespeare aparece nos cinco prólogos criados para *Henrique V*, que convidam a platéia a usar sua imaginação para complementar o que se apresenta no palco. Nestes prólogos a convivência da platéia é valorizada:

Pensem ver os corcéis de que falamos, / imprimindo na terra suas pegadas: / pois suas mentes vestem nossos reis, / carregando-os, por terras e por tempos, / juntando o que acontece em muitos anos / em uma hora; e, para ajudá-los, / admitam-me, o coro, nesta história [...] (SHAKESPEARE, 1993, p. 165).

2.5 As convenções cênicas

Os espetáculos nos teatros públicos eram diurnos, e a iluminação era natural. A mesma luz que iluminava a platéia também iluminava a plataforma, do início ao fim da peça. Para indicar cenas noturnas, convencionava-se o uso de velas ou tochas, ou então o texto da personagem, aliado ao figurino e à ação, cumpria esta função.

A cenografia também é bastante específica no teatro elisabetano. Eram utilizados elementos cenográficos esquemáticos para indicar o lugar da ação, o que traz um caráter simbólico para a representação, pois um elemento revela o todo do cenário, cria uma imagem econômica que identifica o local. Um trono, por exemplo, pode situar a ação num palácio, uma cruz sugerir uma igreja ou um cemitério, um tipo de arbusto indicar uma cena de floresta.

A pintura em perspectiva, tão cara à cenografia italiana, não foi relevante no teatro elisabetano. Berthold lembra que “o cenário falado é um traço estilístico crucial do palco elisabetano” (2005, p.320), pois a ausência de cenografia e das informações que ela traz é suprida pelo texto, encarregado de dizer onde se situa em cada momento a cena. Isto possibilita a agilidade de ação e estabelece com o público uma relação de cumplicidade muito grande. Segundo Heliadora, o teatro inglês tinha “um público altamente treinado, com séculos de condicionamento às exigências imaginativas de palcos singelos e neutros” (2004, p.49).

Os figurinos usados no teatro profissional geralmente eram compostos de roupas contemporâneas, bastante luxuosas e caras. Usavam-se acessórios para indicar a época, e cada ator era dono de seu figurino. Usavam também figurinos específicos, mais convencionais, para representar os seres sobrenaturais, bufões, religiosos e animais.

Segundo Berthold, “o jovem Shakespeare irrompeu no palco elisabetano numa época em que o ator profissional já tinha uma posição segura na estrutura da sociedade” (2005, p. 313). Data de 1572 a profissionalização dos atores, que reconheceu a profissão, mas ao mesmo tempo estabeleceu o controle das companhias pela Coroa. As mulheres eram proibidas de atuar, e o fato dos papéis femininos serem feitos por homens influenciou a construção de

personagens femininas mais esquemáticas que as masculinas, principalmente nas tragédias. Nas comédias, Shakespeare parece aproveitar a comicidade propiciada por esta convenção, pois aí os papéis femininos são preponderantes (HELIODORA, 2004).

É muito difícil tentar descrever os estilos de interpretação dos atores neste período devido à escassez de registros. Berthold lembra que “o palco descoberto, as galerias apinhadas e a multidão de *groundlings* no fosso exigiam obrigatoriamente do ator uma voz penetrante e gestos amplamente visíveis” (2005, p.320). Outro aspecto que oferece desafios ao trabalho do ator diz respeito ao texto propriamente dito, que geralmente traz estilos diversos misturados e exige habilidades específicas do ator. Para falar do trabalho do ator, torna-se necessário aqui lembrar dos conselhos que Shakespeare, através de *Hamlet*, dá aos atores no III Ato de *Hamlet*:

Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujais a moderação natural: pois qualquer coisa exagerada foge ao propósito de representar, cujo fim, tanto no princípio como agora, era e é oferecer um espelho à natureza; mostrar à virtude seus próprios traços, ao ridículo sua própria imagem, e à própria idade e ao corpo dos tempos sua forma e aparência (SHAKESPEARE, 1995, p.94).

Aqui parece que Shakespeare solicita aos atores uma qualidade artística que reúna a ação e o texto, com uma naturalidade próxima da própria vida. O teatro elisabetano exigia um ator competente para ocupar a plataforma vazia. Era um teatro bastante simples, mas de intensa comunicação. A riqueza desta plataforma repousa no ator e no pacto que cria com a platéia, portanto, o ator elisabetano tem uma responsabilidade muito grande, pois é ele que faz a personagem dizendo o texto, que por sua vez, traz o cenário, a luz e todas as informações necessárias.

A relação que se estabelece entre o público e os atores é muito peculiar na plataforma elisabetana, porque o ator fica totalmente inserido no meio do público. Shakespeare enfatiza a realidade teatral por meios como apartes e pedidos de atenção ao público. Este recurso sugere um tipo de espetáculo bastante vivo e participativo. O teatro, para os elisabetanos, está ligado à idéia de festa e aí a música tem uma participação intensa, podendo ser tocada antes, durante e depois das apresentações.

O teatro elisabetano atende ao gosto do público da época, bastante heterogêneo social e culturalmente, energético, vivo e muito participante. É um teatro essencialmente popular e paradoxalmente sofisticado. Cabe novamente lembrar os prólogos de *Henrique V* para exemplificar o pacto efetivado pelos participantes de um espetáculo elisabetano, em que é proposto ao espectador um papel ativo na construção dos sentidos do espetáculo apresentado.

O encenador inglês Peter Brook, em *O Teatro e seu Espaço* (1970), cria uma tipologia para abarcar as várias significações da palavra teatro. Ele propõe quatro tipos: o *teatro morto* que significa mau teatro; o *teatro sagrado* que apresenta o invisível-tornado-visível; o *teatro rústico* que é popular; e o *teatro imediato* que é vivo. Brook (1970) destaca que na história do Ocidente é sempre o *teatro rústico* (popular) que consegue renovar o teatro. E cita a época elisabetana como um período em que o teatro rústico está muito presente.

As informações sobre o teatro elisabetano a que tenho acesso neste momento levam à dedução de que o teatro a que Shakespeare estava inserido é um teatro popular; onde a palavra é muito importante; que acontece num espaço neutro, mas que oferece recursos como palcos auxiliares, maquinaria e alçapões; e que aproxima o ator do espectador. Como diz Brook (1970), um *teatro rústico*, mas elaborado e que estabelece com seu público uma relação viva.

Deduzo dessas informações que, se a dramaturgia elisabetana é uma síntese do drama clássico e do medieval, provavelmente a encenação também deve ter influência das duas teatralidades. No teatro elisabetano, o convencionalismo e alegoria do teatro medieval estão associados à elaboração e profundidade do clássico. Como no final do Prólogo do Ato IV de *Henrique V*, em que Shakespeare aconselha aos espectadores: “(...) Mas olhem bem, / Vendo a verdade que o arremedo tem” (1993, p. 228).

3. O SONHO DE 1971

O foco deste capítulo é a encenação de *Sonho de uma noite de verão* realizada pelo *Grupo de Teatro Província*, com direção de Luiz Arthur Nunes, em 1971, na cidade do Porto Alegre. As informações aqui contidas foram coletadas em pesquisa nos arquivos dos jornais da época, onde encontrei considerável material sobre a encenação, publicado entre fevereiro e junho de 1971⁵. Também realizei entrevistas com o diretor e as atrizes Graça Nunes e Susana Saldanha. Outro instrumento de informações foi a fotocópia da versão do texto para a encenação, cedida pelo diretor.⁶

3.1 Contexto

O *Grupo de Teatro Província* apresentou *Sonho de uma noite de verão* no recém inaugurado Teatro de Câmara de Porto Alegre, no ano de 1971. A história do grupo está bastante ligada ao Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, pois todos os seus fundadores eram oriundos do curso.

A história dos anos 70 no Brasil está marcada pela ditadura militar. O Ato Institucional número 5, que entrou em vigor em 1968 e perdurou até a anistia, exemplifica o momento. O referido ato autorizou a ditadura a realizar verdadeira “caça às bruxas” no contexto político e cultural no país. Os censores eram personagens comuns a quem produzia

⁵ Algumas matérias jornalísticas coletadas estão no Anexo C desta dissertação.

⁶ A versão do texto desta encenação encontra-se no Anexo B desta dissertação.

teatro nesta época, e nas universidades não era diferente. Graça Nunes, em entrevista⁷, conta que na sua turma do Curso de Arte Dramática⁸ da UFRGS, tinham um colega que era do Dops⁹. E ele não estava lá para fazer teatro.

Neste contexto o professor Gerd Bornheim teve aposentadoria compulsória em agosto de 1969. Em outubro do mesmo ano outros três professores são punidos e afastados: Dionísio de Oliviera Toledo, Reasylyvia Kroeff de Souza e Maria da Glória Bordini. Outros dois demitiram-se em solidariedade aos colegas: Antonio Cheuiche e Maria Luiza de Carvalho Armando (VASCONCELLOS, 1989). Graça Nunes narra que:

o Gerd foi expurgado e nós queríamos nos retirar. Todos os alunos decidiram abandonar, esvaziar o curso em protesto pela cassação do Gerd. E ele nos reuniu, nos chamou e disse: - Não façam isso, se vocês fizerem isso a escola vai fechar e é isso que eles querem (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006).

Com tantos professores afastados, o curso ficou quase sem docentes. Os alunos ajudaram a manter o curso, mesmo nessas condições. Graça Nunes conta que se organizaram da seguinte forma: “Os alunos de direção dirigiam os alunos de interpretação. Os alunos de interpretação trabalhavam como elenco para os diretores. Os alunos do curso de teoria davam as aulas teóricas” (entrevista concedida em 2006). Assim mantiveram o curso por quase um ano. A situação acabou se regularizando com a realização de concursos e contratação de professores.

⁷ Entrevista concedida por Graça Nunes em 2006, não publicada.

⁸ Data de 1957 a criação do Curso de Arte Dramática da UFRGS, primeiramente vinculado à Faculdade de Filosofia. Depois foi transformado em Centro de Arte Dramática e, em 1968, passou a integrar o Instituto de Artes, recebendo a denominação de Departamento de Arte Dramática

⁹ O Departamento de Ordem Política e Social foi um órgão de repressão da ditadura militar.

Nesta época os espaços teatrais na cidade de Porto Alegre eram em menor número, se comparados com o quadro atual. A produção teatral local ocupava principalmente o Teatro de Arena e o recém inaugurado Teatro de Câmara. O Centro Social Israelita e o Clube de Cultura eram espaços com instalações mais precárias, mas que também acolhiam produções teatrais locais. Em 1969 o Departamento de Arte Dramática inaugurou seu teatro próprio. Com uma utilização mais restrita por parte das produções locais havia o Teatro Leopoldina, o Theatro São Pedro, o Auditório Araújo Vianna, o Salão de Atos da UFRGS e o Auditório do Instituto de Artes (KILPP, 1996).

Em artigo que revisa o panorama teatral porto-alegrense nos anos 70 e 80, Vasconcellos (1989) lembra que nos anos 50 e 60 houve uma produção bastante pródiga na cidade. *Os Comediantes da Cidade*, o *Clube do Teatro*, o *Teatro Universitário* e o *Teatro de Equipe* eram os núcleos produtores. Em nota, o autor lista vários artistas importantes que optaram por emigrar para o Rio de Janeiro e São Paulo, com o objetivo de se profissionalizarem na área de teatro: Paulo José, Fernando Peixoto, Lillian Lemmertz, Lineu Dias, Antonio Abujamra, Enio Carvalho, Amélia Bittencourt, Ítala Nandi, entre outros. Vasconcellos afirma que, com o êxodo dos principais líderes do movimento teatral da cidade, os núcleos produtores de espetáculos se extinguíram.

A seguir, aponta o Curso de Arte Dramática como o principal embrião do qual emergiram os novos núcleos produtores de espetáculos nos anos 70 e 80. Cita o *Teatro de Arena* (1967)¹⁰, o próprio DAD (a partir de 1969) e o *Grupo de Teatro Província* (1970) como os três núcleos que começaram uma fase de amadurecimento, cujo trabalho serviu de base sólida para o fortalecimento da produção teatral gaúcha.

¹⁰ O Teatro de Arena de Porto Alegre tem entre os fundadores Jairo de Andrade, Araci Esteves, Alba Rosa e Hamilton Braga. Atuou como um foco de resistência cultural no período da ditadura. Foi uma espécie de versão local do Teatro de Arena de São Paulo.

O Teatro de Arena de Porto Alegre foi fundado em 1967 e em seu trabalho havia a preocupação com uma dramaturgia nacional dentro de uma linha de contestação política. Entre outros espetáculos o grupo montou *O Santo Inquérito*, de Dias Gomes; *Cordélia Brasil*, de Antonio Bivar; *Quando as máquinas param*, de Plínio Marcos; *Queridíssimo Canalha*, de Ivo Bender; e *Corpo a corpo*, de Oduvaldo Vianna Filho. Neste repertório podemos perceber que o engajamento político e a dramaturgia brasileira estavam presentes em sua produção.

Porto Alegre em 1971 tinha menos grupos teatrais em atuação. A atriz Graça Nunes diz que “era bem diferente do que é agora, naquela época nós tínhamos poucos grupos funcionando. [...] Não tínhamos esse panorama teatral diversificado que nós temos hoje” (entrevista concedida em 2006). E as questões se polarizavam entre o *Arena* e o *Província*. O *Arena* era nitidamente um teatro de esquerda. O *Província* não se dizia, claramente, um teatro de esquerda, propunha-se a uma pesquisa de linguagem artística: “Nosso interesse era estético, mas engajado” (entrevista concedida em 2006). A atriz esclarece: “Nos interessava especificamente o teatro, a estética. E não a questão do teatro como instrumento político, agregador e de transformação. Não era essa nossa idéia, embora nós não estivéssemos tão afastados da ideologia de esquerda” (entrevista concedida em 2006).

Vasconcellos aborda esta questão também:

Se a questão do *Arena* incidia mais sobre a política, às vezes até em detrimento da estética, a questão do *Província* parece apontar para um direcionamento oposto, ou seja, para uma estética que chega, às vezes, ao limite do esteticismo. Espetáculos da fase áurea do grupo – *Era uma vez uma família muito família*, *Era uma vez uma família que disse não*; *Fuenteovejuna*; *O fabulário*; *Esta noite arranque a máscara*

da face e improvise e Sarau das nove às onze todos dirigidos por Luiz Arthur Nunes – revelam traços e métodos que marcaram sua trajetória: predomínio da linguagem corporal, tendência ao lírico, narrativa fragmentada, processo criativo baseado na improvisação e grande cuidado artesanal no acabamento do espetáculo (VASCONCELLOS, 1989, p.128).

Ao falar sobre a importância do trabalho do *Grupo Província*, Vasconcellos ressalta a preocupação com “a experimentação formal, o que o levou a se transformar num laboratório de investigação cujo resultado, certamente, ampliou os horizontes tanto da experimentação cênica quanto da própria estética do espetáculo local” (1989. p.128).

3.2 O Grupo Província

O *Grupo de Teatro Província* surgiu em 1970. Em entrevista¹¹, o diretor Luiz Arthur Nunes conta que “o *Província* começou simplesmente como uma tentativa de se fazer um teatro profissional de qualidade. Uma proposta como o TBC¹², de professores do CAD e de alunos mais adiantados” (entrevista concedida em 2006). Graça Nunes diz que “a possibilidade naquela época era de se criar uma cooperativa em que todo mundo trabalhava e dividia o que ganhava. E todo mundo fazia tudo” (entrevista concedida em 2006).

Fizeram parte do núcleo original os então professores Luiz Paulo Vasconcellos, Gerd Bornheim, Ligia Viana Barbosa e Maria Helena Lopes; e os alunos adiantados Luiz Arthur Nunes, Graça Nunes, José Ronaldo Faleiro, Carlos Carvalho e Maria Luiza Martini.

¹¹ Entrevista concedida por Luiz Arthur Nunes em 2006, não publicada.

¹² O *Teatro Brasileiro de Comédia* foi criado em São Paulo no ano de 1948, encampado pelo italiano Franco Zampari. Contribuiu muito para a profissionalização do teatro brasileiro. Fizeram parte diretores como Ruggero Jacobi e Gianni Rato; e atores como Cacilda Becker, Paulo Autran e Sérgio Cardoso.

Luiz Arthur conta que nesta etapa

nós fizemos vários trabalhos. Não tinha uma proposta ideológica ou estética definida. A idéia era simplesmente fazer um trabalho profissional, de nível, fugir de um tipo de trabalho mais amadorístico, em que muitas vezes os grupos caíam aqui em Porto Alegre, e criar uma situação de ofício, profissional na cidade, se manter fazendo teatro aqui (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

Graça Nunes conta que a participação dos professores era diferenciada, mais como uma orientação nas escolhas de texto e um fortalecimento da idéia. A atriz esclarece que o trabalho não era somente com ensaios de espetáculos:

Nós tínhamos um espaço que era no andar de cima de um centro espírita, que estava em construção. No inverno fazia um frio desgraçado. Não tinha janela, era tudo de tijolo e cimento. Nós compramos uma lona pra poder trabalhar em cima. [...] E nos reuníamos todas as noites lá. Mesmo quando não estávamos ensaiando (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006).

E detalha como se organizavam para trabalhar:

cada um do grupo tinha uma tarefa. Uma noite a Nara estava incumbida de fazer o trabalho de técnica vocal, outra noite era o Luiz Arthur com expressão corporal, outra noite eu e a Suzana fazíamos improvisação teatral. Dirigíamos o trabalho. Então, era um grupo de constante trabalho em termos de aperfeiçoamento de linguagem, de treinamento de ator (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006).

Nesta fase inicial o *Província* montou *Olho vivo e língua presa*, de Peter Scheffer, dirigido por Luiz Paulo Vasconcellos (1970) e *O amante*, de Harold Pinter, dirigido por Maria Helena Lopes (1970). A terceira montagem do grupo foi *Sonho de uma noite de verão*, que teve estréia em março de 1971, com direção de Luiz Arthur Nunes. O diretor conta que para esta montagem foram convidados outros atores, além dos do grupo, quase todos jovens colegas do CAD.

Depois do *Sonho*, Carlos Carvalho dirigiu *O baile dos ladrões*, de Jean Anouilh (1971). E a partir daí, o grupo viveu uma crise. Alguns queriam trazer novos atores para o grupo e dar uma feição particular ao *Província*. Diz o diretor:

Não dá pra esquecer que era início da década de 70, que era o ano da ditadura, da censura, dos movimentos de esquerda, o começo da contracultura. E nós tínhamos aquela sede de dar uma cara ideológica, de trabalhar com novas técnicas. Grotowski estava chegando e em tradução ainda italiana, francesa, não tinha sido traduzida para o português. E a coisa da criação coletiva, do teatro improvisacional. A gente queria fazer tudo isso (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

A ideologia do grupo foi se redefinindo neste momento. A experimentação estética, a mescla de elementos e a contracultura eram referenciais importantes. Sobre a visão do grupo, Luiz Arthur afirma:

Nós tínhamos, ideologicamente, um desejo maior de rompimento com os comportamentos do que propriamente com as estruturas sociais. Embora a gente soubesse que uma coisa dependesse da outra. Não é que a gente achasse que estava muito bom do jeito que estava o sistema político. Mas queríamos o rompimento com os comportamentos, os padrões burgueses, a moral burguesa, os preconceitos, esse

tipo de coisas. E aí aconteceu um racha no grupo (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

Acabaram saindo Luiz Paulo Vasconcellos, Maria Helena Lopes, Gerd Bornheim, Lígia Barbosa e Carlos Carvalho. Na nova formação do *Grupo Província* permaneceram Luiz Arthur Nunes, Maria Luiza Martini, Graça Nunes e José Faleiro. E entraram os novos Susana Saldanha, Nara Keyserman, Beto Ruas, Haydeé Porto, Arines e Isabel Ibias.

A primeira realização do novo *Província* foi o curso *Tendências contemporâneas do teatro: Stanislavski, Brecht e Grotowski* (1971), realizado com o objetivo de rever os conceitos e idéias sobre teatro. Foi um seminário que relacionava as teorias com a prática teatral e teve como resultado a apresentação de três experimentações cênicas. Martini dirigiu uma adaptação de um conto de Tchekhov, a partir das propostas de Stanislavski; Keyserman dirigiu uma cena de Brecht; e Faleiro dirigiu uma experimentação a partir das idéias de Grotowski.

Luiz Arthur conta que foi a partir dessa revisão que o grupo partiu para a criação coletiva total, e *Era uma vez uma família muito família* (1972) foi o primeiro espetáculo do grupo nesta nova fase. Foi seguido de *Era uma vez uma família que disse não* (1972) e *Esta noite arranque a máscara e improvise* (1973). A idéia original do *Província* era fazer um rodízio entre os vários diretores do grupo. Também experimentaram a direção coletiva como método de criação, mas Luiz Arthur Nunes dirigiu a maior parte dos espetáculos que o *Província* montou.

O grupo passou a funcionar com um núcleo fixo, mas convidava outros atores e diretores para trabalhar. Maria Helena Lopes dirigiu *Brecht em Câmara* (1974), Haydée Porto

dirigiu *O noviço*, de Martins Pena (1975). Depois Luiz Arthur dirigiu *Sarau das nove às onze* (1976). No final Beto Ruas dirigiu *Histórias do bicho homem* (1978), e Arines Ibias dirigiu *A trajetória* (1979), ainda sobre a égide do *Província*.

Luiz Arthur declarou que havia sempre o desejo de interagir com o público sem agredir: “Nós fizemos algumas experiências de interação com a platéia, mas era sempre de uma forma que buscava não assustar. Muito pelo contrário, a gente queria era trazer as pessoas para participar de uma forma voluntária e prazerosa, e não atemorizar a platéia” (entrevista concedida em 2006). O grupo funcionou até 1979, tendo uma existência de praticamente dez anos, produtivos anos. E muitos de seus componentes continuam atuantes no cenário teatral brasileiro, tanto em atividade artística quanto acadêmica.

3.3 O *Sonho do Província*

A montagem de *Sonho de uma noite de verão* pelo *Grupo Província* teve estréia no dia 20 de março de 1971 e cumpriu temporada no Teatro de Câmara, de quintas a domingos, durante dois meses. O recém inaugurado Teatro de Câmara era administrado pela Divisão de Cultura da Secretaria Municipal de Educação e Cultura. Segundo matérias jornalísticas da época, a produção do espetáculo contou com o apoio da mesma Divisão de Cultura, que dispendeu doze mil cruzeiros para a montagem. O grupo também buscou outros apoios para levantar a produção. O diretor destaca um diferencial nesta montagem do *Província*:

Foi uma tentativa de uma produção ser apresentada como um produto. Nós tínhamos uns amigos muito próximos a nós, que eram o Paulo D’Almeida e a Raquel

Markovitz, e que tinham aberto uma firma de promoções de eventos culturais, chamava *Pra promoções*. E eles fizeram a produção e a divulgação da peça (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

Esta idéia era nova naquela época: “... além de ser uma obra artística, ser um produto vendável, que tem que ser divulgado, ter uma estratégia de divulgação. Tinha um slogan: Teatro é festa! Que foi pichadíssimo pela esquerda e pelo Arena” (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006). Graça Nunes também lembra dessa polêmica, dizendo que “a esquerda entendia que festa é coisa de burguês, é divertimento. E luta é coisa sangrenta, é aquela coisa séria.” E acrescenta: “a festa é revolucionária porque é popular” (entrevista concedida em 2006).

Uma nota publicada no jornal *Correio do Povo*, no dia 31 de março de 1971, demonstra a preocupação, em termos de produção, em oferecer novidades ao espectador: “O grupo [...] está colocando à disposição do público uma das vantagens oferecidas pelos teatros nos grandes centros: a reserva de lugares por telefone”.

As vinte e duas personagens foram desempenhadas por doze atores: José Gonçalves (Bobino), Arines Ibias (Teseu e um comediante), Neila Kiesling (Hipólita e um comediante), José Ronaldo Faleiro (Egeu e um comediante), Maria Luiza Martini (Titânia), Susana Saldanha (Helena), Beto Ruas (Lisandro), José Carlos Henn (Demétrio), Graça Nunes (Hérnia), Cecília Nisemblatt (Puck), Francisco Aron (Oberon), Nara Keisermann (Grão de Mostarda).

As matérias de jornais na época destacavam a juventude dos componentes do grupo e sua intenção de atingir um público jovem:

Peça feita por gente jovem, que sabe muito bem o que quer, que trabalha com a força de toda sua juventude e que deseja dar um bom teatro a Porto Alegre. Entre seus planos está em conseguir um novo público, gente jovem que não está acostumada aos espetáculos teatrais, mas que é inteligente e que certamente tem tudo para gostar de teatro e saber valorizar o trabalho dos nossos jovens atores. [...] A apresentação de *Sonho de uma noite de verão* é um dos grandes momentos teatrais deste ano em Porto Alegre (LISBOA, 1971, p.19).

3.4 Processo de ensaios

Sobre o processo de criação e ensaios do espetáculo, o diretor afirma que usou vários procedimentos para a transição do texto para a cena, destacando o trabalho de análise e compreensão do texto, bem como o trabalho corporal e o uso de improvisação.

Luiz Arthur Nunes conta que o período de ensaios da montagem foi de três a quatro meses: “Éramos operários do teatro, ensaiávamos todos os dias. Eu me lembro que ensaiávamos sábados, domingos” (entrevista concedida em 2006). Graça Nunes relembra sobre os ensaios: “Nós começamos a ensaiar no Centro Espírita. Mas ensaiamos também no teatro. Não era assim como é hoje em dia, que te dão o teatro na véspera da estréia” (entrevista concedida em 2006).

Um referencial importante destacado pelo diretor no processo de compreensão do texto foi a leitura de Kott¹³:

¹³ *Shakespeare nosso contemporâneo*, publicado no Brasil em 2003.

Com certeza nós estudamos o ensaio do Jan Kott. Teve isso e teve muita improvisação. Nós somos da geração da expressão corporal, da sensibilização, de exercícios de contato e de comunicação tátil. E como o *Sonho de uma noite de verão* tem essa estrutura coral, tem esses grupos (os namorados, as fadas, os seres fantásticos, os artesãos) sempre tinha muito material pra fazer esses exercícios de improvisação, contato, comunicação, entrosamento. Isso foi feito, com certeza (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

A atriz Susana Saldanha conta, em entrevista, que Luiz Arthur Nunes sempre fez um trabalho muito minucioso com o texto. Diz ela: “Ele recheia o ator com tantas informações que quando o ator abre a boca o texto já sai orgânico”(entrevista concedida em 2006).¹⁴ E Graça Nunes acrescenta:

Isso era uma característica do trabalho do *Província* e do Luiz Arthur, de trabalhar o texto e fazer trabalho de mesa exaustivamente. [...] Ele explica e discute idéias, o que isso determina em cena, que idéias, que movimentos, que clima isso está sugerindo. Num trabalho de mesa tu estudas, não só a idéia do dramaturgo, mas a possibilidade de transposição disso pra cena. Aqui o dramaturgo está pensando em tal e tal coisa, como é que nós podemos colocar isso em cena? [...] Tudo era esmiuçado, pedacinho por pedacinho (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006).

A atriz lembra que as peças de Shakespeare foram escritas para serem ouvidas e que nos ensaios trabalharam também com a musicalidade e a sonoridade do texto. Além de um trabalho corporal puxado havia um trabalho de cena, em que se lidava indiretamente com o texto, criando o clima e a atmosfera da cena, testando as forças da cena; para depois jogar também com as falas do texto, juntando tudo.

¹⁴ Entrevista concedida por Susana Saldanha em 2006, não publicada.

3.5 Concepção do espetáculo

A concepção do espetáculo considerava a linguagem e as convenções elisabetanas, mas acrescentava elementos contemporâneos, como as idéias das vanguardas artísticas dos anos 70 no Brasil. Kott já foi mencionado como uma referência importante para esta encenação. O diretor detalha:

A proposta seguia a leitura de Jan Kott, que ressaltava a manifestação do mágico, do fantástico, como expressão do instintivo, das forças obscuras do inconsciente. Havia uma tentativa de limpar toda a impostação “clássica” (a história romântica e quase infantil de fadinhas e duendes), em favor de uma linguagem mais solta, mais corporal, mais física. E poética, acima de tudo. É claro que a nossa imaturidade impedia um mergulho mais aprofundado tanto no texto quanto nas questões de sua encenação. Mas uma coisa eu já tinha desde aquela época: uma percepção clara da composição dramaturgica. As comédias de Shakespeare oferecem tramas múltiplas que se entrelaçam e repercutem uma na outra. Portanto não se pode falar em protagonistas. É uma dramaturgia, digamos, “coral”. E foi montada nesse sentido (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

Luiz Arthur conta que em 1968 assistiu a uma montagem do *Sonho* dirigida por Ariane Mnouchkine, realizada em um circo em Paris. Ele confessa que esta montagem tinha uma fisicalidade e uma musicalidade impressionantes. Sobre a influência que esta montagem exerceu sobre a sua, o diretor afirma: “Essa qualidade foi buscada e creio que estava presente no meu *Sonho*: teatralidade exuberante” (entrevista concedida em 2006).

As muitas matérias jornalísticas que anunciaram a estréia da peça destacaram alguns aspectos importantes. Um deles era o objetivo de desmitificar a visão acadêmica da peça e de

montar o clássico numa concepção moderna, em que “as personagens serão transplantadas para os nossos dias, falando língua atual e vestindo-se como os jovens mais avançados”¹⁵. O slogan de lançamento da peça também é divulgado: “Teatro é festa, tem que ser uma festa, pensam os responsáveis pela produção do *Sonho de uma noite de verão*”¹⁶.

Percebe-se nessa divulgação que o *Província* se propôs a fazer uma leitura do texto menos amena que a tradicional.

Essa minha interpretação do texto me levou a conceber um espetáculo que introduz uma variedade muito grande de aspectos. De um lado temos os membros da corte, vivendo num mundo de claridade, de gestos e atitudes elevadas. Opondo-se a eles, vêm os espíritos da floresta, barulhentos, acrobáticos, se movendo livremente, correndo, saltando, dançando. Os artesãos, por sua vez, criam um ambiente de festa popular, de uma alegria simples e até mesmo ‘grossa’. Finalmente, os quatro namorados, vestidos com trajes modernos, se misturam a todas essas realidades, deixando-se penetrar por elas. Para criar um ambiente favorável à manifestação de tais formas de vida, utilizo uma sonoplastia constituída basicamente de música ‘pop’, um cenário de estruturas de metal e plástico que ligam palco e platéia, do jogo de cores, do figurino e da iluminação (Luiz Arthur Nunes em entrevista concedida ao jornal *Folha da Tarde*, 23 abr. 1971, p. 39).

Outro aspecto destacado pela imprensa foi o desejo de que o espetáculo se comunicasse de forma total com o público, prescindindo da leitura anterior da peça para sua compreensão. Luiz Arthur declarou que o grupo tencionava montar textos que possibilitassem espetáculos vivos, dinâmicos, envolventes e que pudessem se comunicar com qualquer platéia. E que “*Sonho de uma noite de verão* oferece riquíssimo material para se atingir tais

¹⁵ Matéria jornalística publicada no jornal *Correio do Povo*, 02 mar. 1971.

¹⁶ Matéria jornalística publicada no *Jornal do Comércio*, 15 mar. 1971.

objetivos. Nela estão misturados em doses certas o drama, a comicidade, a paixão, a fantasia e o absurdo, dentro de um enredo que movimentava personagens atraentes”.¹⁷

O diretor diz que, em sua concepção, procurou dialogar com o texto, procurando perceber por onde o texto caminha, que tipo de expressividade propõe. E destaca que Shakespeare “trabalhava com esses diferentes planos, com os *clowns*, os nobres; esses níveis em que, na trama, sempre se repercutem um no outro, se reverberam um no outro” (entrevista concedida em 2006).

Quanto ao estilo de interpretação dos atores o diretor diz ter usado elementos distintos para a composição de cada núcleo. Nos seres fantásticos, especialmente Titânia e Oberon, “havia uma movimentação que se inspirava muito nos movimentos dos animais, tinha uma coisa muito sensual, primitiva, telúrica” (entrevista concedida em 2006). E o diretor descreve:

A cena da disputa entre Oberon e Titânia era quase acrobática, ela trepava em cima dele, cruzava as suas pernas ao redor da cintura, ele jogava o corpo dela para baixo...
[...] Eram todos muito jovens, corpos muito jovens, trabalhados. Tinha essa coisa muito física, muito corporal e primitiva no movimento dos seres da floresta (Luiz Arthur Nunes, entrevista concedida em 2006).

Nos artesãos, foram utilizados elementos de uma linguagem clownesca e farsesca. Já os nobres tinham uma atitude mais hierática e mais coreografada na movimentação.

¹⁷ Luiz Arthur Nunes em entrevista concedida ao *Jornal do Comércio*, 19/03/1971.

Com relação aos namorados, passados 35 anos da montagem, o diretor confessa que sempre achou que esse era “o problema principal do espetáculo, onde eu não soube resolver direito” (entrevista concedida em 2006). O diretor afirma não ter conseguido encontrar o tom certo para eles: “Porque aquele texto, principalmente na tradução da Maria da Saudade Cortesão, vinha muito literário e toda aquela paixão, toda aquela coisa melodramática que eles vivem, dava um certo peso, que eu acho que era demasiado para as personagens” (entrevista concedida em 2006).

O diretor narra que, muito tempo depois, assistiu em vídeo, a montagem do *Sonho* dirigida por Peter Brook (1970). Nunes relata que na encenação de Brook os namorados eram caracterizados como bem adolescentes, birrentos, batendo o pé, dando as costas um pro outro. Brook os fez adolescentes sofrendo paixões de adolescentes e Luiz Arthur considera essa leitura bastante acertada.

A atriz Graça Nunes também afirma que cada núcleo tinha uma linguagem corporal bem diferenciada:

os quatro namorados eram absolutamente naturais, como a garotada do momento. Os nobres era hieráticos, solenes, formais, com movimentos largos e lentos. Os fantásticos usavam de uma linguagem absolutamente sensorial, próxima à dança com pulos, poses e sensualidade. Os artesãos eram bem populares, soltos, desajeitados e obscenos: diziam bobagens, faziam horrores, tropeçavam, caíam (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006).

3.6 Tradução do texto

A tradução do texto usada na montagem foi a de Maria da Saudade Cortesão. Esta tradução é praticamente em prosa, com exceção de alguns trechos de cenas de Puck com Oberon e da peça apresentada pelos comediantes no último ato, que são em verso. O texto foi adaptado pelo diretor, que em matéria jornalística da época declarou: “O diretor tem a liberdade de alterar o texto. O que importa é o espetáculo. O texto é apenas um dos elementos e não o único”.¹⁸

Em uma entrevista a *Folha da Tarde*, Gerd Bornheim defende um ponto de vista sobre a encenação de textos clássicos, que vale a pena registrar:

O teatro tem suas próprias leis. Deve buscar seus próprios meios para atingir uma linguagem atual para um público atual. Em termos de teatro, não se pode fazer da literatura um princípio autônomo para o espetáculo. O teatro literário tende a transformar a cena num museu de peças. Monta-se o teatro antigo com um tipo de linguagem que se pretende válido para todas as épocas. Acredito que cada época tem sua linguagem. Respeitar ou não o texto, não é a questão fundamental. O importante é fazer um espetáculo válido. Shakespeare é um dos poucos antigos que resistem ao tempo, mas isto não desautoriza tentativas de adaptação (Gerd Bornheim, entrevista ao jornal *Folha da Tarde*, 20 mar. 1971).

Em entrevista, o diretor afirma que fez pequenas mudanças na tradução: “Até acho que por falta de condições de fazer melhor eu segui aquela tradução mesmo. Mas o vós eu achei muito pesado” (entrevista concedida em 2006). O diretor trocou o tratamento da tradução da Maria da Saudade Cortesão, que é na segunda pessoa do plural para a segunda

¹⁸ Luiz Arthur Nunes em entrevista ao jornal *Folha da Tarde*, 20/03/1971.

pessoa do singular, com a intenção de deixar a tradução um pouco menos pesada. Também foram realizados cortes em trechos de falas em praticamente todas as cenas, o que sintetizou o texto.

Outras alterações são de corte de personagens. A personagem Filóstrato foi extinta, e Egeu cumpria sua função, dava suas falas. As quatro fadas do séqüito de Titânia foram sintetizadas na fada Grão de Mostarda. Os atores que faziam Teseu e Hipólita também faziam dois comediantes, então Teseu e Hipólita eram simbolizados, no último ato, por dois bonecos vestidos com os figurinos das personagens. E a apresentação dos artesãos, no final, é assistida pelos namorados e por esses dois bonecos ao fundo, conforme se pode verificar em registros fotográficos.

3.7 Trilha sonora

A trilha sonora da peça, segundo as matérias jornalísticas, era composta de músicas pop, escolhidas pelo próprio diretor. Diferentes tipos de música eram usados para identificar os diferentes núcleos das cenas e personagens. Graça Nunes lembra que “a proposta era de um teatro infanto-juvenil, de pegar o novo, de formar platéia, de pegar os jovens secundaristas” (entrevista concedida em 2006). Por isso, a trilha sonora também era composta por músicas que os jovens apreciavam.

Luiz Arthur lembra que, em uma cena de Puck com Grão de Mostarda tocava uma música dos Beatles¹⁹, enquanto os atores faziam um jogo de pantomima. Ele também lembra que outra música dos Beatles estava na cena final da peça: “Terminava a peça numa espécie de grande festa e eles formavam com os corpos a palavra *sonho*, [...]. Esse era o final” (entrevista concedida em 2006).

3.8 Cenografia

Ao relembrar o processo, Graça Nunes confessa “que não via com bons olhos aquelas coisas penduradas, aquelas estruturas Mills” (entrevista concedida em 2006). Mas percebia que o diretor buscava algo novo. De fato, o uso deste tipo de cenografia representava novidade naquele momento. A atriz lembra a dificuldade de fazer um texto elisabetano num palco italiano e descreve o espaço cênico da encenação do *Província*:

O Luiz Arthur usou o palco do Câmara como a cabeça do T e construiu uma plataforma no centro, que ia do palco, até o corredor de entrada do teatro. Então ela passava pelo corredor central, pegava as duas primeiras filas de cadeiras e a ação se passava ali, em cima da plataforma. No meio do público, como requer a plataforma elisabetana. E o fundo, que dá então o quadro pictórico da Rainha, da Hipólita, que era o quadro que era composto lá. E tinham aquelas duas estruturas que ele fez. Em vez de fazer o desnível no fundo, que é a cena do balcão e a cena recuada embaixo, ele fez duas torres laterais. [...] E caíam assim umas coisas de plástico, meio coloridas, umas águas... (Graça Nunes, entrevista concedida em 2006)

¹⁹ The Beatles surgiu em meados dos anos 50 na Inglaterra. É considerada uma das mais importantes bandas de rock, devido a sua criatividade e pioneirismo. Representou a ruptura com padrões musicais e comportamentais válidos até então.

O diretor aponta que a cenografia da montagem, executada por Paulo Renato D'Almeida, recriava alguns aspectos do teatro elisabetano. O Teatro de Câmara já tinha um bom proscênio, bastante utilizado; e a composição do espaço cênico se dava com uma plataforma e estruturas de ferro montadas em andaime. Luiz Arthur descreve o uso, inovador na época, das famosas estruturas Mills: “Era um fundo, uma estrutura de fundo que tinha dois níveis, um nível com degraus e depois tinha um nível superior também. Elas têm uma espécie de agarras, que dá pra subir. Então Puck, por exemplo, subia muito. O Oberon ficava muito lá por cima” (entrevista concedida em 2006).

3.9 Figurinos

Os figurinos foram criados por Arines Ibias, também ator da peça. Em matéria jornalística da época, ele descreve a concepção dos mesmos:

Explorei nos trajes quatro linhas básicas. As personagens do mundo da Luz tem uma linha clássica, em branco e amarelo, muita nobreza e classe. As Fantásticas fazem o mundo das trevas: cores quentes, linhas arrojadas, dinamismo. Os Namorados, personagens vacilantes, procurei identificar com os jovens de hoje, mais vacilantes que os de Shakespeare. E ainda os Comediantes: gente grotesca, bem chão, com quês de telenovela (Arines Ibias em entrevista concedida ao jornal *Zero Hora*, 20 mar. 1971, *Revista ZH*, p. 19).

Luiz Arthur Nunes informa que “a Shell deu um apoio pra nós, [...] e os artesãos usavam uniformes de frentistas da Shell. O que funcionava muito” (entrevista concedida em 2006).

A partir de fotografias publicadas nos periódicos e das declarações dos artistas, tento descrever alguns figurinos. Os namorados usavam camiseta, calça jeans e tênis, como os jovens da época. As personagens fantásticas usavam figurinos mais teatrais e coloridos, que lembravam animais, com material como pêlos; os artesãos usavam macacões de frentista da Shell; Teseu e Hipólita usavam figurinos claros e mais clássicos.

3.10 Recepção do espetáculo

As matérias da imprensa publicadas na época testemunham uma recepção bastante positiva para o espetáculo, sem deixar de existir alguma polêmica. Algumas informações são recorrentes sobre o sucesso da empreitada: a montagem teve uma temporada com excelente público, em sua maioria jovens; e o espetáculo conseguiu uma comunicação intensa com o espectador, tendo algumas atuações bastante elogiadas.

Seguem alguns trechos para exemplificar:

Sonho de uma noite de verão está fazendo um tremendo sucesso no Teatro de Câmara, bastando dizer que foi assistida por cerca de oitocentas pessoas nos quatro primeiros espetáculos (Matéria jornalística publicada no jornal *Zero Hora*, 03 abr. 1971, p.26).

Existem vários pontos a ser criticados nesta visão de Shakespeare 71, mas o importante é que o espetáculo consegue comunicar-se com o grande público, numa época em que muitos consideram que *teatro já era*. Doze atores vivendo várias personagens, destacando-se Francisco Aron e Cecília Niesemlat (Matéria jornalística publicada no jornal *Folha da Tarde*, 02 abr. 1971, p. 26).

Batendo recordes de bilheteria – em dez espetáculos mais de mil e quinhentas pessoas – o *Grupo Província* continua apresentando no Teatro de Câmara de Porto Alegre uma versão moderna de *Sonho de uma noite de verão*, de Shakespeare (Matéria jornalística publicada no *Jornal do Comércio*, 08 abr. 1971, p. 26).

[...] excelente apresentação de Shakespeare, vista pela inteligência de Luiz Arthur Nunes, segue levando gente e mais gente ao Teatro de Câmara (Matéria jornalística publicada no jornal *Zero Hora*, 08 abr. 1971, p. 19).

As inovações formais propostas pelo espetáculo também estão pontuadas nos comentários jornalísticos. Alguns trechos do comentário da jornalista Zélia Leal são esclarecedores:

A primeira sensação que a gente tem é de impacto. Isto, diante da montagem de estruturas metálicas, da rampa unindo o palco à plateia, das faixas de plástico transparentes suspensas do teto. Enfim, do conjunto material que vai compor as cenas. Depois, é a música e as personagens que começam a penetrar no palco, situando momentos e conduzindo o espectador a penetrar também nesse *Sonho de uma noite de verão*. [...] A peça funciona do começo ao fim e cada situação conduz à outra, com o mesmo ritmo, a mesma unidade e a mesma força comunicativa. O fato do mesmo ator interpretar várias personagens, não quebra a seqüência em momento algum. Pelo contrário, esta versatilidade ilustra as cenas, dando-lhes sempre um caráter original (LEAL, 1971, p. 20).

Os comentários do jornalista Décio Presser deram voz a uma crítica mais ácida, mas que mesmo assim reconhece valor no trabalho. Afirmou ele: “Em resumo, *Sonho de uma noite de verão* decepciona a quem entende de teatro, mas deve ser prestigiado, pois consegue entusiasmar o grande público, tão afastado desta arte [...]” (LEAL; PRESSER, 1971, p.20).

Na semana seguinte, em sua coluna, o jornalista escreveu: “Apesar da direção ter se perdido, criando uma montagem confusa com o texto clássico, o espetáculo merece ser prestigiado, pois é feita com gente nossa com espírito profissional”²⁰.

A resenha *Um sonho do Teatro de Província*, assinada por Antônio de Campuoco (1971), apresenta uma análise da encenação que parece bastante consistente. Ele cita a encenação dirigida por Peter Brook (1970) e a polêmica que provocou. Depois afirma:

A montagem que Luiz Arthur Nunes agora realiza, [...], atual cartaz do Teatro de Câmara, vai provocar polêmicas. Muitos vão urrar – impotentes – ante o “desrespeito” para com o mais lírico dos poetas de fala inglesa, William Shakespeare. Mas isso não vai adiantar nada (CAMPUOCO, 1971, p.12).

O crítico pondera, reconhecendo problemas na encenação, mas afirma que, apesar dos defeitos, deve-se reconhecer que é um trabalho digno de respeito e atenção:

E ainda que se reconheça ser o espetáculo de Luiz Arthur uma realização falha sob vários aspectos, [...], não se lhe poderá negar, em absoluto, seriedade de pesquisa, liberdade total de opção e o merecimento de uma atenção muito grande antes que se escreva ou diga qualquer coisa em contrário a seu trabalho (CAMPUOCO, 1971, p.12).

Destaca as idéias de renovação:

é, acima de tudo, teatro para os jovens como eles todos que o criaram, para os estudantes, para os adolescentes, e isso não implica exatamente critério de qualidade, mas de interesse, da necessidade da preparação de uma platéia nova,

²⁰ Matéria jornalística publicada no jornal *Folha da Tarde*, 08 abr. 1971, *Panorama*, p. 44.

arejada, que ocupará as cadeiras dos espectadores que hoje não vão ao teatro. Por falta de hábito (CAMPUOCO, 1971, p.12).

Campuoco defende com entusiasmo o resultado da encenação, apesar de apresentar vários problemas, como vemos no trecho:

Não interessa muito se a montagem tem falhas técnicas [...] A montagem de *Sonho de uma noite de verão* que aí está, sob um certo aspecto, inclusive, pode ser considerada bem mais shakespereana do que muitos dos empolamentos que, a pretexto de “respeitarem” o texto original, deturpam por completo a idéia de “espetáculo” que o teatro também exige (CAMPUOCO, 1971, p.12).

Parece que Campuoco e os comentários em geral conseguiram captar o sentido de renovação proposto pelo grupo na sua encenação de *Sonho de uma noite de verão*. O *Província* renovou na tentativa de modernização do texto clássico, num diálogo com a cultura pop – música dos Beatles, jeans, camisetas e uniformes de frentistas da Shell. Ao citar a encenação de Brook, Campuoco contextualiza a encenação do *Província* em uma tendência que se esboçava no teatro internacional e podemos dizer que provavelmente o *Sonho do Província* seja uma das primeiras experiências deste tipo feitas no teatro de Porto Alegre. Outra renovação proposta pelo grupo parece que foi atingida: o público jovem se fez presente durante as apresentações do espetáculo.

Os entrevistados afirmam que esta montagem ajudou muito na consolidação do trabalho do grupo. Graça Nunes afirma que o *Sonho* foi o espetáculo “que realmente segurou o *Província* como um grupo”. A atriz diz que “os outros foram montagens mais fechadas. Era

o elenco e o diretor. E o *Sonho* não, o *Sonho* foi um trabalho de equipe. Era a nossa pele que estava ali. Então dizia muito. Ele integrou muito o grupo” (entrevista concedida em 2006).

4 - O Sonho de 2006

Na noite de 25 de março de 2006, no *Depósito de Teatro*, aconteceu a estréia da montagem de *Sonho de uma noite de verão* dirigida por Patrícia Fagundes. A referida montagem é o foco deste capítulo e a coleta de dados dessa etapa do trabalho se deu através da observação do processo de criação da encenação, além de entrevistas realizadas com a equipe artística. A seguir faço uma breve descrição dessa apresentação de estréia.²¹

Na entrada os atores recebem o público, ajudam na acomodação das pessoas e servem vinho. Enquanto o público se acomoda, alguns atores executam o tango *La cumparsita*, e outros dançam, aos pares. Tudo sob uma luz tênue. Mesas e cadeiras no entorno remetem ao ambiente de uma casa noturna, um cabaré.

A cenografia é um espaço quase vazio. Predomina a cor azul, presente na cortina ao fundo, no próprio chão e nas cadeiras e mesas destinadas ao público. O espaço principal de ação é uma semi-arena (com apenas três lados) demarcada por uma ribalta e bem próxima ao público. Há uma plataforma elevada ao fundo, com três escadas de acesso: duas pequenas, nas laterais; e uma maior na frente. Há também um acesso ao espaço cênico na frente da semi-arena, entre o público, que é bastante usado. Do lado direito da plataforma, à vista do público, ficam os instrumentos musicais que são usados pelos atores.

No terceiro sinal, ao som de acordeon e violão, um breve texto com trechos diversos de Shakespeare é dito pelo ator Álvaro Vilaverde, enquanto o elenco ocupa o espaço principal de ação. A seguir a canção popular brasileira *A noite do meu bem*, de Dolores Duran, é

²¹ A versão do texto desta encenação encontra-se no Anexo B.

executada pelos atores, que cantam e tocam violão, acordeon e percussão, além de dançarem uma coreografia com passos de bolero.

Depois dessa canção começa a peça propriamente dita, com Teseu e Hipólita ansiosos para a chegada do dia de seu casamento. Logo entra Egeu, acompanhado de Hérnia e seus dois pretendentes. Esta cena, longa e com muitas personagens, é apresentada com humor e ocupando todo o espaço cênico. Na cena seguinte o espaço parece ter diminuído para Lisandro e Hérnia combinarem a fuga para a floresta: a maior parte da cena é feita junto à escada central do palco auxiliar no fundo, em um foco de luz mais fechado.

Nas primeiras cenas já se vê alguns aspectos que constituem a linguagem desta encenação. As cenas são bastante formais e a marcação é pontuada com elementos de dança de salão. Ao mesmo tempo, o texto é dito com ritmo e vivacidade. Os atores exploram os diferentes níveis do texto, usando de apartes com propriedade.

A entrada de Helena é pontuada por trilha sonora e o diálogo entre ela e Hérnia é apresentado como um número musical em ritmo de bossa nova. Com a saída de Lisandro e Hérnia, Helena faz um número musical solo em arranjo de blues, falando das armadilhas do amor. Durante este número a atriz joga diretamente com alguns espectadores.

Com a saída de Helena em busca de Demétrio, os artesãos entram, modificando o clima do espetáculo. Introduzem uma comicidade mais explícita. As personagens são desajeitadas e brutas, mas muito divertidas. Depois de cantarem a vinheta “nós somos os artista / e as luzes da ribalta / nos espera”, em tom de musical da *Broadway*, eles realizam sua primeira cena.

Puck se apresenta ao som de trilha marcada por forte percussão. A atriz dança, numa mescla de sensualidade e animalidade. Oberon entra ao som de palmas e percussão, faz um vocal e gestual que remetem a um ritual. Já Titânia entra, com seu séquito, cantando como num show de revista. As fadas são feitas por atores homens de forma sarcástica e irônica. O conflito entre os dois reis é jogado com sensualidade, e um trecho do texto virou um tango: “Noites sem música / tão tristes as noites assim / e agora o jardim cheio de lama / casais partindo a cama / por culpa de nós dois”. Sem acordo, Titânia se retira e Oberon prepara sua vingança, auxiliado por Puck.

Oberon combina diretamente com o público a convenção de que estará invisível na próxima cena e se põe a espiar Demétrio rejeitando o amor de Helena. Os namorados são apresentados com certa ambigüidade, pois, apesar da situação explicitada pelo texto, os atores acrescentam contradições. Helena sofre a rejeição mas luta com prazer por seu amor, e Demétrio também demonstra algum interesse no jogo de sedução com ela.

Na seqüência, sob o palco auxiliar, as fadas dançam e cantam para encantar o sono de Titânia. Cantam em alto volume uma música irreverente, com estrutura rítmica que lembra uma balada de jazz. Logo, Oberon pinga nos olhos da rainha o sumo da flor com uma trilha sonora ritualística. A flor usada na cena é uma rosa vermelha artificial.

Entram à frente, Hérnia e Lisandro. Em mais um número, Lisandro canta um bolero: “Não negue um lugar pra dormir ao teu lado...” Ele tenta convencer Hérnia a dormirem juntos e, apesar de sensibilizada, ela não cede. Acabam deitando um longe do outro. Então

vem Puck, já cansado de procurar Demétrio, e derrama o sumo nos olhos de Lisandro, por engano.

Helena persegue Demétrio. O jogo explora o cômico da situação, com ela se jogando por cima dele. Demétrio foge, e Helena acorda Lisandro, que enfeitiçado, se apaixona por ela. Ele sai atrás de Helena, enquanto Hérnia acorda sozinha, encontrando apenas o chapéu de seu amado. No núcleo dos namorados o tom é exagerado e exacerbado, mas ao mesmo tempo há um contraponto que torna a ação interessante.

Os artesãos entram e cantam a mesma vinheta de antes, em arranjo diferente, num tempo mais lento. A peça segue com o atrapalhado ensaio dos artesãos. Puck, entre o público, ameaça dirigir os atores, e depois coloca a cabeça de burro em Profundo, fora de cena. Os amigos de Profundo fogem, ele canta a canção folclórica *o cravo brigou com a rosa* e acorda Titânia. Ela desperta apaixonada por ele. Ao som de percussão e violão, Profundo conhece o séquito de Titânia, que o leva para dormir.

Puck e Oberon bebem e comemoram o feito mas, com a entrada de Hérnia e Demétrio, percebem que algo está errado. A trama criada por Shakespeare parece funcionar em cena.

Demétrio dorme e é enfeitiçado por Oberon. Puck traz Lisandro e Helena e logo Demétrio desperta, apaixonado por Helena. O conflito aumenta com a chegada de Hérnia. Em um número musical, Hérnia e Helena lembram a amizade antiga. O tango é o ritmo musical para a discussão dos quatro amantes. A cena tem humor, pois explora o ridículo das brigas e desencontros amorosos.

Oberon ordena a Puck a correção da confusão. Puck canta e guia os amantes sonâmbulos até a semi-arena, onde os põe a dormir. Depois pinga a cura nos olhos de Lisandro. No palco auxiliar, Titânia e seu amado dormem. Oberon e Puck desfazem o feitiço em Titânia e Profundo, respectivamente. Em um dos momentos mais silenciosos da peça, Profundo desperta de seu sono já sem a cabeça de burro e sai para preparar-se para a apresentação no casamento do duque.

Teseu e Hipólita introduzem o ato final e, para assistirem à apresentação dos artesãos, sentam-se junto às mesas e cadeiras da platéia. Eles formam, juntamente com o público real, o público fictício da peça. A apresentação é de uma comicidade viva e, na peça dentro da peça, os atores parodiam outras personagens. Píramo imita Lisandro, cantando para Hérnia. Tisbe imita a entrada de Titânia e, quando encontra Píramo morto, parodia as intenções e ações de Helena. O público identifica as referências e reage com riso solto.

Depois da apresentação dos artistas, o elenco canta uma canção, composta por Fagundes e Delacroix, que cita vários trechos do texto da peça:

Eu hoje tive a mais fantástica visão / eu tive um sonho/ que ninguém pode explicar /
As mãos não são capazes de enxergar / A língua não pode entender / O olho não
pode escutar / Parecia que eu era / Já não sei o que eu via / Há mais coisas entre o
céu e a terra / Do que sonha nossa vã filosofia / O louco, o poeta e o amante / São
feitos de imaginação / O sonho renasce a cada instante / E assim termina essa
canção.

Puck despede-se do público e a canção final se mistura aos aplausos entusiasmados.

Essa montagem de *Sonho de uma noite de verão* é parte do projeto *Em busca de Shakespeare*, proposto pela *Companhia rústica de teatro*, dirigida por Patrícia Fagundes. A diretora é bacharel em direção teatral pelo DAD/UFRGS, mestre em direção teatral pela Middlesex University de Londres e dirige desde 1993.

O referido projeto tem por objetivo a investigação de uma linguagem contemporânea para as obras de Shakespeare, valorizando seu caráter popular e buscando a aproximação com o espectador contemporâneo. Fez parte deste projeto a encenação de *Macbeth*, levada pela diretora em 2004 e há ainda a previsão de montar *A megera domada*. Patrícia também traduziu e adaptou o texto, além de criar a ambientação cenográfica para a montagem do *Sonho*. A produção teve o financiamento parcial do FUMPROARTE.²²

4.1 Concepção da encenação

Sobre a concepção de sua montagem, Fagundes esclarece: “Tenho uma proposta de fazer uma analogia com uma atmosfera de cabaré”.²³ Ela lembra que a ação principal da peça, e que ocupa o maior tempo, se passa à noite: “Tudo acontece ao luar. Tudo que acontece na peça tem a permissividade da noite” (entrevista concedida em 2006).

A floresta é o espaço em que se desencadeiam as principais ações da peça. É na floresta que as personagens têm seus sentidos e percepções alteradas. E, segundo ela, “na noite de cabaré, de casa de show, de circo, de festa, as convenções sociais são outras”

²² O Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística, criado em 1993, para incentivar a produção artística e cultural em Porto Alegre.

²³ Entrevista concedida por Patrícia Fagundes em 2006, não publicada.

(entrevista concedida em 2006). Então, nesta proposta de criar um mundo para a cena, a floresta, lugar onde tudo pode acontecer, se tornou cabaré. Mas a diretora deixa claro que sua proposta não era fazer um cabaré literal nem mostrar um cabaré. O que importava para ela era a atmosfera noturna de permissão, de sensualidade e de relaxamento das convenções sociais.

A diretora localizou sua encenação na primeira metade do século XX, nas décadas de vinte e trinta. Os figurinos remetem ao universo de um show de cabaré ou revista desta época. O espaço não tem elementos de cena, só os que os próprios atores trazem, geralmente adereços pequenos. Antonio Rabadan foi o responsável pelos figurinos, e a iluminação foi realizada por Eduardo Kraemer, que também fez assistência de direção.

Segundo a diretora, a seleção do elenco é parte fundamental do seu trabalho. Os critérios que usou para essas escolhas foram: atores que se permitissem jogo e prazer no trabalho, que tivessem alguma habilidade musical e que se adequassem ao projeto.

As personagens foram desempenhadas por onze atores: Álvaro Vilaverde (Egeu, Teia de Aranha, Faminto/Muro), Heinz Limaverde (Profundo), Leonardo Machado (Lisandro), Lisandro Bellotto (Flor de Ervilha, Sarrafo/Lua), Luciana Kunst (Hipólita e Titânia), Marcelo Bulgarelli (Semente de Mostarda, Flauta/Tisbe), Marina Mendo (Helena), Renata de Lélis (Hércia), Roberta Savian (Puck), Sergio Etchichury (Teseu e Oberon) e Tadeu Liesenfeld (Demétrio). O elenco reuniu profissionais com experiências bem distintas.

A criação da trilha sonora e a preparação musical dos atores foram executadas por Simone Rasslan e Marcelo Delacroix; e o trabalho de instrução em danças de salão foi realizado por Vicente Sancho. Com a concepção de localizar a ação em um cabaré, a presença

da música e da dança se intensificou nesta encenação. Várias cenas e trechos do texto de Shakespeare foram transformados em números musicais, em que os atores executam a trilha sonora e dançam em ritmos como bolero e tango. São momentos bem definidos, com mudança de luz e na atitude dos atores. Nesses trechos a música não é mera criação de clima para as cenas, pois cumpre função narrativa.

Quanto à decisão das fadas serem feitas por atores homens, a diretora afirmou que “não é nenhuma *modernice* minha, é do texto original”. As personagens usam *monsieur* e *sir* como forma de tratamento, que é masculina. E a diretora concluiu: “eu só estou sendo fiel” (entrevista concedida em 2006).

A relação proposta ao público nesta montagem foi de proximidade e celebração. Para esta proximidade o estilo de interpretação dos atores é fundamental:

Por que na verdade o espectador se engaja com o ator, não é com a luz, não é com as coisas. Tu podes criar uma atmosfera que propicie isso. Mas onde vai ligar ou não ligar é com o ator em cena. [...] O que é algo bem elisabetano. E não é por tentar ser elisabetano, mas é que o texto não precisa de nada. Ele precisa do ator e criatividade (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

Entendendo que o ator cumpre um importante papel no fazer teatral e com sua concepção para a encenação em mente, a diretora passou à tradução do texto e à preparação e realização dos ensaios.

4.2 A tradução do texto

Sobre a tradução, a diretora destacou a vantagem de ela mesma traduzir o texto, pois já pensava na montagem e em uma realidade teatral bem específica. Ela relatou a dificuldade de traduzir Shakespeare, pois se viu tendo que escolher entre a imagem que o texto evoca e a rima, que é bastante usada no texto original. Explicou:

Predominantemente eu optei pela imagem, pelo sentido do que estava se dizendo do que pela rima. Porque eu quero que tenha uma humanidade na forma dos atores dizerem a fala, que a rima afasta. A rima é de uma estilização extrema e em alguns momentos isso não interessa para a montagem (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

Em sua tradução, Fagundes manteve a forma do texto em versos, havendo trechos com ou sem rima, além de trechos em prosa. Alguns cortes foram feitos na tradução, como parte da cena II do V Ato, substituída por uma música, cantada por todos os atores. A personagem Filóstrato é cortada, mas Egeu cumpre sua função. Também foram realizados cortes em trechos de falas.

No início dos ensaios a diretora entregou sua versão do texto para os atores e propôs uma relação maleável com o mesmo. Neste momento os atores leram várias outras traduções também (Heliadora, Nunes, Mendes). Além das traduções, leram sobre a peça e o autor (Bloom, Heliadora, Kott).

Esta versão do texto sofreu algumas alterações durante o processo de ensaios. A diretora diz que o principal critério para essas mudanças sempre foi a cena, porque afinal “é

teatro e tem que ser interessante, tem que funcionar” (entrevista concedida em 2006). Perguntada sobre esse limite entre respeitar o texto ou alterá-lo, Patrícia diz que, às vezes, o jogo da cena pode se tornar mais interessante com a alteração de uma palavra ou elemento. Para ela, esse caso é possível, quando “não altera a essência do texto, não vai contra o texto, facilitando o texto” (entrevista concedida em 2006).

Perguntada sobre o que seria, então, a essência do texto, ela respondeu que:

A gente tem que ter o cuidado de não reduzir, imediatamente, tudo pro nosso nível. Porque podemos perder muita coisa nesse processo. Primeiro a gente tem que entrar no desafio do texto. Isso é um critério, ser um jogo que evidencie, mesmo mudando ou acrescentando algumas palavras, evidencie a trama do texto. Evidencie alguma coisa que a gente vê que ele está propondo. Porque a verdade absoluta do texto, num texto que é rico, não existe (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

4.3 O processo de criação do espetáculo

O processo de criação do espetáculo foi bastante intenso. Durante dois meses e meio, oito horas por dia de ensaios, cinco dias por semana. O primeiro ensaio foi dia 09 de janeiro e a estréia ocorreu em 25 de março de 2006. Os ensaios foram realizados no Centro Cenotécnico do Estado do Rio Grande do Sul e, a partir de março, no próprio Depósito de Teatro, onde a montagem fez sua primeira temporada.

Para obter maior clareza na descrição do processo de criação, estabeleci três etapas principais do trabalho. É importante ressaltar que estas etapas não são estanques no processo

de criação, mas sim uma forma de organizar essa experiência. Na realidade, muitas vezes, essas diferentes etapas aconteceram simultaneamente.

O primeiro momento teve foco na investigação do texto e no desenvolvimento de uma linguagem comum entre os atores. A diretora esclareceu que “essa linguagem comum está relacionada ao universo da peça, a um vocabulário comum a todos e ao universo do espetáculo” (entrevista concedida em 2006). Patrícia quis trabalhar com o texto desde o início dos ensaios para desmitificar e aproximar os atores do texto. Segundo ela, “ainda se vê o texto como se ele fosse atrapalhar o teatro. E isso é uma dicotomia antiga que a gente tem”.

A questão da palavra foi bastante trabalhada nos ensaios. Segundo a diretora quando se vai montar Shakespeare essas questões sempre estão presentes: “Como se apropriar do texto? Como a gente ser amante do texto e não inimigo?” (entrevista concedida em 2006). E para resolver isso, desde o primeiro ensaio, de alguma forma, a equipe trabalhou com a palavra.

A diretora detalhou o início do trabalho com os atores:

Todo mundo está estudando o texto junto, não só o seu texto, estudando as personagens dos outros também. Para entender a coisa num contexto geral. E pra se apropriar do texto e da montagem e de tudo que a gente está fazendo. Quero isso para que todo mundo se aproprie e tenha a informação. Porque isso te habilita como artista criador (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

Nesta etapa foram realizados vários procedimentos relacionados diretamente ao texto e sua transição para a cena. Nas primeiras leituras, a diretora já trazia indicações como: ler

sem as pausas dos versos, para conectar as idéias do texto; perceber o fluxo do texto em termos de ritmo e de idéias; e compreender a convenção do verso incompleto. Os atores prepararam, em grupos, leituras dramáticas e leituras para cegos²⁴ de cenas do texto.

Também foram trazidas nesta etapa informações sobre o teatro elisabetano, especialmente sobre as convenções do espaço e a importância que a palavra e o ator têm nessa teatralidade.

A análise do texto começou por entender a situação e identificar a ação que acontece em termos de narrativa. A diretora propôs que os atores, em grupos, dividissem as cenas em subcenas, identificassem a ação principal e escolhessem um título para cada subcena. Depois, em conjunto, buscavam compreender o(s) conflito(s) e a ação anterior a da cena em questão. Nesta etapa buscaram esclarecimentos sobre as personagens, seus desejos e função na narrativa; sobre o tempo da peça e de cada cena; o espaço e geografia, estações do ano; a organização política, moral e jurídica deste mundo fictício.

Depois de realizar estas análises os atores eram provocados pela direção a criar, em pequenos grupos, uma cena curta narrando a ação principal de cada cena ou ato. A diretora sempre dava um tema formal para estas versões cênicas. Do Ato I foram realizadas versões em ópera e em samba. Sintetizando a ação da cena I do Ato II, criaram versões gaudéria e romântico brega. A ação do Ato III foi sintetizada em versões de repente nordestino e bolero; e ainda em trova gaúcha. Versões em flamenco e rap sintetizaram a ação do Ato IV. Os títulos dados pelos atores e o resultado dessas versões demonstram a forma bem humorada com que este trabalho foi realizado.

²⁴ Leitura para cegos é um tipo de leitura em que os ouvintes fecham os olhos e todo o foco estará na voz dos leitores e sua capacidade de expressão.

A partir das informações coletadas do próprio texto, os atores criaram versões em rádio-teatro e circo. Também tiveram que improvisar, narrando o antes e o depois das cenas do Ato III. A diretora destacou que, nesta dramaturgia, as entradas e saídas devem ser efetivas, e os atores improvisaram bastante criando entradas e saídas de cena.

O treinamento de dança de salão teve início já no primeiro ensaio. Foi coordenado por Vicente Sancho, que trabalhou princípios de bolero primeiramente, e depois de passo doble, salsa e tango.

Foram realizados exercícios para apropriação da narrativa como, por exemplo, ter de contar a peça inteira em dois minutos, usando o estilo de artistas amadores. Depois a diretora propôs que brincassem de fazer as cenas da peça, sem preocupar-se em como as cenas seriam na montagem. Nestas brincadeiras todos jogavam com todas as personagens, o que acabou criando uma visão mais ampla para elas. Já nesta etapa a diretora apontava a necessidade de os atores decorarem o texto para trabalhar as cenas depois.

O trabalho musical também teve início na primeira semana de ensaios. Exercitaram alguns elementos de técnica como pulso, ritmo e melodia. Já neste primeiro encontro trabalharam com a canção *A noite do meu bem*. Os atores cantaram e, depois, em grupos menores criaram uma forma de cantar a música, usando também instrumentos musicais.

Simone Rasslan conta que “a experiência que a gente tem de trilha sonora para teatro, geralmente é assim: o diretor vai lá e contrata o músico para fazer aquilo que ele está bolando. Nem sempre as coisas andam juntas”²⁵. Assim a música geralmente é trazida pronta

²⁵ Entrevista concedida por Simone Rasslan em 2006, não publicada.

para os atores. E acrescenta que geralmente a preparação musical dos atores é com técnica vocal tradicional, sem muito espaço para a experimentação. Mas esse processo foi diferente.

O compositor Marcelo Delacroix informa que o trabalho musical com os atores começou sem a trilha sonora estar definida e a proposta foi: “vamos aprender música, no sentido de elementos da linguagem musical, porque nós não sabemos ainda que músicas nós vamos cantar”²⁶. Trabalharam então na construção de um vocabulário musical comum para aquele grupo. Segundo Rasslan, esta etapa teve por objetivo “fazer com que os atores tivessem estrutura e conhecimento suficiente pra poderem ser os donos da música. Donos da música que eles iam fazer” (entrevista concedida em 2006).

A prática do trabalho musical sempre foi em grupo e constante durante todo o período de ensaios. Os atores reconhecem que, de fato, aprenderam música e que esse aprendizado vai além da execução da trilha sonora. Sergio Etchichury relata que: “isso ajudou muito no trabalho com o texto também. De conseguir perceber a musicalidade do texto, o compasso, o ritmo... Tudo isso começou a ter uma outra consciência”²⁷.

Na seqüência do trabalho os atores foram estimulados a criar sonoridades para algumas cenas e para as personagens. Os atores também foram desafiados a musicar trechos do texto da peça, usando os elementos de pulso e melodia, além de instrumentos musicais.

Um procedimento também desta primeira etapa foi a realização de exercícios para os atores aprimorarem a sintonia entre si e a capacidade de jogo. A diretora diz que esse tipo de trabalho é importante porque “era um grupo que nunca tinha trabalhado junto, alguns entre

²⁶ Entrevista concedida por Marcelo Delacroix em 2006, não publicada.

²⁷ Entrevista concedida por Sergio Etchichury em 2006, não publicada.

eles sim, mas, não todos” (entrevista concedida em 2006). Aqui destaco a realização de exercícios de exposição e sinceridade do ator, estado de jogo, relação com o outro, uso do espaço e da palavra.

Outra abordagem do trabalho desenvolvido com os atores foi a de realizar improvisações relacionadas a princípios, sensações, temas ou idéias que estão presentes no texto e que, segundo a diretora, deveriam estar despertas no imaginário dos atores: “A sensualidade e o espírito festivo que tem na peça. Esses eram dois dos principais objetivos do primeiro momento” (entrevista concedida em 2006). Cito aqui a realização de variações do tradicional exercício de espelho, a criação de atmosferas e a exploração das relações entre as personagens, jogando com a hierarquia entre elas.

Em janeiro, a diretora produziu um ambiente de cabaré, composto por mesas, cadeiras, um pequeno palco, vinho e música. Os atores jogaram com este ambiente de boêmia e sensualidade. Cada ator fez uma apresentação solo no referido palco.

Na semana seguinte a equipe criou um ambiente de boteco, com mesas, cadeiras, instrumentos musicais. Os atores jogaram com este ambiente de boêmia e, com o acompanhamento de Rasslan e Delacroix, tocaram instrumentos e cantaram várias canções de música popular brasileira. Jogos em dupla foram propostos, explorando a aspecto romântico e sensual, e os atores improvisaram declarações de amor. A diretora conta que queria que os atores encontrassem uma identificação humana com o universo da peça e que, dessa forma, eles tinham oportunidade de criar relações e de descobrir detalhes importantes para seu trabalho.

Segundo a diretora, esta abordagem tem por objetivo a apropriação do universo do texto pelos atores, mas também da sua concepção de montagem. À medida que esta etapa do trabalho se cumpriu, a equipe constituiu um ponto de vista comum sobre o texto e a concepção da encenação. O trabalho com a música, a dança e o texto foi desenvolvido ainda separadamente, e a linguagem pretendida foi experimentada pelos envolvidos de forma bastante ampla nesta primeira etapa, em que o jogo e o prazer também sempre foram objetivos. Aos poucos, esse extravasar de idéias foi tomando forma de cenas, marcando assim, o início da segunda etapa do processo.

Neste momento a equipe dedicou-se à junção dos diferentes elementos, como a música, a dança, o texto e a ação; e ao trabalho mais detalhado de criação tanto das personagens, quanto das cenas. Destaco vários procedimentos importantes para a transição do texto para a cena neste momento. A diretora propôs aos atores a realização de uma ficha de personagem. Também solicitou que, em duplas ou trios, criassem versões dançadas para trechos do texto. Os atores criaram composições usando passos de dança de salão misturados a outros movimentos quaisquer e trechos do texto.

Boa parte dos ensaios nesta etapa era realizada com o elenco dividido por núcleos da narrativa, para resolver cenas determinadas. Geralmente os atores também viam e opinavam sobre o trabalho dos outros, em momentos propostos pela direção. Este trabalho aprofundou a compreensão da função e das diferenças de cada núcleo, e as cenas começaram a ser definidas, com detalhamento de ações e intenções. Parte da trilha sonora foi definida, e a equipe continuou aprimorando a execução musical, além de definir a criação do material restante.

Esta etapa do processo foi marcada por definições. Das experimentações realizadas na primeira etapa, a equipe passou a escolher, definir e repetir as escolhas feitas para aprimorá-las. O jogo de relações entre as personagens foi mais detalhado e a compreensão das intenções e da ação contida no texto também foi mais desenvolvida aqui, no sentido de tornar a compreensão intelectual em ação física. Assim, as personagens e cenas começaram a tomar forma.

A terceira etapa iniciou-se com os ensaios em seqüência, e o ato I foi o primeiro a ser passado dessa forma. Depois a diretora propôs a realização de ensaios em seqüência da peça inteira. Realizaram também ensaios para resolver detalhes de cenas, para inclusão de figurinos, iluminação, cenografia e elementos de cena. Nestes ensaios a equipe detalhou a junção dos elementos de trilha sonora, dança, ação e texto.

Nos primeiros ensaios em seqüência foram detectados problemas de ritmo e continuidade em algumas cenas. Para resolver esses problemas a diretora interferiu nas cenas, na interpretação dos atores, e a música cumpriu importante papel para dinamizar alguns trechos. Foram acrescentados trechos musicais para dar mais dinâmica em algumas cenas, como a canção *Lembra*, cantada por Hérnia e Helena no Ato III.

A necessidade de decorar o texto devidamente ainda precisou ser lembrada na terceira etapa, para evitar os indesejados cacos. O registro em vídeo dos ensaios foi visto e analisado pela direção e elenco várias vezes. Foram realizados ensaios da peça com surpresas para os colegas e outros com os colegas parodiando as cenas. O grupo viajou até Bagé em um final de semana, onde realizou ensaio ao ar livre, à noite, num bosque. Alguns ensaios com público foram realizados no Depósito de Teatro, antes da estréia. Esses ensaios com público

permitiram à equipe um maior aprofundamento da relação ator/espectador. Alguns atores se apropriaram dos apartes no texto neste momento, por exemplo.

Com a realização dessa última etapa, marcada por ensaios em seqüência e pela inclusão e solução de problemas com os elementos de cena, a montagem tomou sua forma mais definitiva.

Uma fala da atriz Marina Mendo sintetiza o processo de criação:

Este tipo de processo nos vive. A gente vive o processo e o processo nos vive. A gente passava oito horas ensaiando, fazendo todas essas vivências. Chega um momento que tu não tens completo controle sobre o que está se transformando tua personagem. Tu te perdes nisso... É como se se criasse um terceiro corpo dentro do ensaio. Tem o teu corpo, o corpo da personagem e tem esse terceiro corpo que é o processo. Cheio de elementos. A Patrícia nos cercou de muitas referências, em termos de dança, de música e dados sobre Shakespeare, sobre teatro elisabetano, sobre o texto. Eu acho que tudo acabou se tornando um grande corpo que acabou definindo o caminho das personagens. (Marina Mendo, entrevista concedida em 2006, não publicada).

4.4 Síntese de referências na transição do texto para a cena

Em seu livro *A arte do ator*, que data da década de oitenta, Roubine escreveu: “A prática contemporânea se alimenta das pesquisas de ontem” (1987, p.9). De fato, a história do espetáculo teatral no século XX é marcada pelas grandes renovações trazidas por homens de teatro como Artaud, Stanislavski, Meyerhold, Brecht e Grotowski. E, de uma forma ou de

outra, a diversificada produção teatral atual parece quase sempre dialogar com esses renovadores.

Cada um a seu modo e no seu tempo propôs inovações na cena teatral. E alguns foram além da encenação, pois propuseram abordagens e métodos de trabalho específicos para a criação da cena teatral, abordando seus diversos agentes, como a dramaturgia, o ator, o diretor, o espaço cênico e o espectador.

No processo de criação do *Sonho*, o diálogo com essa tradição se deu de forma indireta. Quero dizer com isso que não se pretendeu fazer uma peça nos moldes que Stanislavski ou Brecht fizeram, mas é possível estabelecer relações com as inovações realizadas por eles e que, hoje, estão inseridas na prática teatral. É como se eles estivessem presentes, sem estar. No caso do *Sonho*, além dos renovadores da cena no século XX, o diálogo se estendeu também ao universo do próprio autor e do teatro elisabetano.

Dizer um texto de Shakespeare oferece dificuldades. Alguns dos atores entrevistados falaram do receio de falar Shakespeare, do peso que a tradição traz. Heiz Limaverde fala que teve medo. Um medo justificado por experiências de ouvir atores falando Shakespeare e não conseguir entender o sentido do texto. Mas ele contou que nesta experiência, os vários procedimentos propostos pela direção ajudaram muito a entender o texto, principalmente a abordagem de brincar com o texto. Ele conta: “esqueci que era o texto do Shakespeare. Era o Profundo falando. Era um homem, aquele cara que queria aparecer mais que os outros, com muita paixão por aquilo que estava fazendo e acreditando. E eu estreei sem lembrar que era de Shakespeare”.²⁸

²⁸ Entrevista concedida por Heinz Limaverde em 2006, não publicada.

Roberta Savian, que é bailarina e atriz, relata:

a parte de movimentação e de dança pra mim é mais inerente. E no trabalho de Shakespeare a palavra está em primeiro plano. Quando tu falas em Shakespeare tu falas em palavra, em poesia. E como se apropriar disso? Meu maior medo era falar em rima. Isso que me assustava mais. Eu me lembro de um dia a Patrícia dizer: - Esquece que é rima. Não dá os tempos da rima (Roberta Savian, entrevista concedida em 2006, não publicada).

Os dois atores relatam que, em determinado momento do processo, esquecer do peso da tradição ligada a Shakespeare ou mesmo da forma versificada, ajudou-os na apropriação do texto.

4.4.1 Elisabetano: a palavra, o espaço e o ator

Como já disse anteriormente, Shakespeare criou este texto no contexto das convenções teatrais elisabetanas. Dois aspectos dessa teatralidade se fizeram bastante presentes na encenação de 2006: o espaço, que cita a plataforma elisabetana, e a valorização da palavra.

Durante os ensaios foram realizados muitos exercícios, objetivando a apropriação pelos atores deste tipo de espaço, que coloca os atores mais próximos à platéia e numa relação tridimensional com a mesma. As entradas e saídas de cena foram exercitadas e a forma de

ocupação do espaço foi modificada, para exploração de possibilidades diferentes da habitual frontalidade.

Trabalhar com a palavra se tornou um grande desafio nesse processo, tanto para a diretora quanto para os atores. As leituras dramáticas e leituras para cegos foram procedimentos usados para aproximar os atores do texto. As primeiras leituras demonstraram dificuldades muito grandes com a palavra, mas quando os grupos tinham tempo para preparar as leituras, percebi uma evolução significativa neste aspecto.

A palavra, tanto do texto a ser montado como qualquer palavra, foi foco no trabalho de sensibilização e experimentação. Em entrevista, os atores Roberta Savian e Tadeu Liesenfield destacam os exercícios de exploração da palavra, realizados na primeira etapa dos ensaios. Segundo eles, esse tipo de trabalho ajudou-os a não se contentarem com a primeira intenção que percebiam no texto, geralmente mais fácil e óbvia. Tadeu também destaca o detalhamento do texto feito nos ensaios separados por núcleo da narrativa. Isso ajudou o ator a perceber melhor os diferentes níveis do texto, como os apartes ou os trechos mais íntimos, e as motivações da personagem para agir em cena.

Um aspecto que a diretora tensionou bastante com os atores nesse processo foi o de evitar a inclusão de *cacos* no texto. Para ela, a tendência de querer falar de maneira contemporânea pode banalizar o texto. O equilíbrio entre um certo estranhamento e apropriação da palavra foi sempre buscado.

A valorização do trabalho do ator no evento teatral, comum no teatro elisabetano e contemporâneo, exige do ator habilidades muito específicas para a realização de seu trabalho.

A diretora afirmou que, para ela, o ator é o principal agente do teatro e que sua direção também se dá a partir do ator: “Se a Roberta não fosse o Puck, aquela entrada do Puck com dança talvez fosse outra coisa. A Helena é como é, o Profundo é como é, o Puck é como é porque aqueles atores fizeram assim. Isso é uma colaboração imensa” (entrevista concedida em 2006). Ela acredita que considerar as possibilidades, limites e interesses do ator ajuda a dar verossimilhança para a ação que está sendo encenada.

4.4.2 Diálogo com Stanislavski

Stanislavski (1988) foi um dos pioneiros que se preocupou com um método para a criação do ator. Insatisfeito com a teatralidade exagerada do final do século XIX, desenvolveu procedimentos que valorizam a imaginação do ator, na criação de seu trabalho. O trabalho desenvolvido pelo encenador, ator e pedagogo visava um ator verdadeiro e sincero em cena. *O se mágico*, as *circunstâncias dadas*, o *superobjetivo* e a *memória afetiva* são procedimentos que experimentou para o ator compreender a intenção e chegar à ação física.

Apesar de estar ligado à escola realista, o trabalho de Stanislavski transcende este contexto:

A influência de Stanislavski foi imensa. Nas escolas de ator nos países do Leste, é o Sistema que serve de base. Nos Estados Unidos o *Actor's Studio* retomou os elementos principais da técnica interior, projetando-lhe uma perspectiva particular vinda da psicanálise. Grotowski, na Polônia, partiu das questões essenciais propostas por Stanislavski para procurar novas respostas... As propostas de Stanislavski não

deixaram, [...], de habitar o trabalho do ator contemporâneo (BORIE; ROUGEMONT; SCHERER. 2004. p. 371).

No processo de criação do *Sonho*, percebo o diálogo com Stanislavski em dois sentidos, principalmente. O primeiro diz respeito à abordagem de análise do texto; e o segundo, ao trabalho dos atores.

O trabalho de apreensão do texto foi desenvolvido durante todo o processo. Segundo a diretora:

a primeira coisa que a gente fez foi identificar as ações do texto. O ator fazer um trabalho de detetive e encontrar o que está acontecendo no texto. A partir daí ele vai saber sobre a personagem, a intenção, tudo. O teatro se define pela ação, que está embutida nas palavras (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

Esse trabalho analítico sempre foi seguido de uma proposta de prática teatral. Depois de analisado um ato ou trecho do texto, os atores eram estimulados a criar cenas, que narrassem a ação principal de cada parte.

Para o ator Heinz Limaverde, esta análise foi válida, porque o elenco fez este trabalho em conjunto com a direção, criando um ponto de vista comum no grupo sobre o texto e a encenação. Ele também destaca a atitude com a qual os atores se relacionaram com o texto, jogando e brincando. Lembra do bom humor presente nos títulos dados às cenas e nas versões musicadas que faziam das mesmas. Limaverde afirma que “as brincadeiras foram deixando o texto fresco” (entrevista concedida em 2006).

O passo seguinte teve o foco na compreensão da ação que cada personagem faz em cada cena. O encaminhamento do trabalho objetivou uma compreensão comum do texto para o grupo. Essa objetividade não pode, segundo a diretora, reduzir a leitura, mas serve para identificar os eixos de ação e o movimento da peça.

Stanislavski define o conceito de *circunstâncias dadas*:

Significa o enredo da peça, os seus fatos, época, tempo e local da ação, condições de vida, a interpretação dos atores e do diretor, a *mise-en-scène*, a produção, os cenários, os trajes, os acessórios, os efeitos de luz e som – todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar seu papel (STANISLAVSKI, 1988, p. 7-8).

Nos ensaios, os atores responderam perguntas como: Qual o mundo da peça? Quais são os fatos acontecidos anteriormente? A ficha de personagem proposta pela diretora aos atores visou esclarecer os principais conflitos, as qualidades, características e desejos de cada personagem. E também lidaram com os elementos propostos pela diretora para a encenação do texto, como a música, a dança de salão e os figurinos.

A diretora afirmou haver uma preocupação de sua parte, pela aproximação do texto com o ator que vai dizê-lo em cena:

essa verossimilhança na atuação acontece quando os atores conseguem dar humanidade para as personagens. [...] Então eu acredito nisso: o ator tem que achar nele o que tem a ver com a personagem. Não para vivenciar ou para ser autobiográfico. Mas para compreendê-la, entendê-la, estar próximo. E revelar a

personagem como uma criatura humana, sem perder a teatralidade (Patrícia Fagundes, entrevista concedida em 2006).

Aqui já estamos no segundo sentido do diálogo com Stanislavski: a humanidade no trabalho do ator. Diz ele:

O ator deve usar sua arte e sua técnica para descobrir, por métodos naturais, os elementos que precisa desenvolver para o seu papel. Deste modo a alma da pessoa que ele interpreta será uma combinação dos elementos vivos do seu próprio ser (STANISLAVSKI, 1988, p. 197).

Questionado sobre sua criação, o ator Heinz Limaverde diz que, inicialmente, a idéia geral que tinha para fazer a personagem Profundo era de que fosse doce e leve. Mas a lembrança de um tio cearense foi importante:

É um tio que é um artista. Ele nasceu com esse dom de tocar e fazer música e poesia. Estudou até a quarta série, fala palavras difíceis e acredita demais em tudo aquilo que faz. Acredita tanto na sua música que ganhou uma gaita do Luiz Gonzaga. Todo mundo dizia: Mas pra que tu vai lá participar desse concurso? [...] E ele foi numa rádio da minha cidade participar do concurso sem estudar música nem nada. Tocou lá e simplesmente adoraram. Ele ganhou o concurso, ganhou a gaita (Heinz Limaverde, entrevista concedida em 2006).

A imagem do tio sanfoneiro esteve presente na construção da personagem de Shakespeare. Em comum, Profundo e o tio têm grande auto-confiança, explicações sobre o que não conhecem e muita simpatia. Portanto, Stanislavski se fez presente.

4.4.3 Diálogo com Brecht

O teatro épico de Brecht tem várias características em comum com o teatro elisabetano. Brecht rompeu com a quarta parede, combateu o ilusionismo e propôs um teatro que expusesse seus mecanismos. Essas são características também do teatro elisabetano. O encenador, dramaturgo e teórico chegou a sugerir que “a forma de representação épica não poderá ser indiscriminadamente utilizada para todas as obras clássicas. Creio que é sobretudo fácil empregá-la, isto é, parece antes dar melhores resultados em relação à peças como as de Shakespeare [...]” (BRECHT, 2005, p.222).

Das inúmeras contribuições de Brecht, destaco também dois pontos de contato importantes na criação do *Sonho*. O primeiro diz respeito à função e a forma que a música toma nesse teatro. O outro está relacionado as suas propostas para o ator do teatro épico, principalmente, o processo de criação em conjunto e a ênfase na exposição das contradições da personagem.

Na montagem do *Sonho* destaco o núcleo dos amantes, em que as contradições das personagens estão expostas numa mistura de paixão e emoção exacerbada com uma certa irresponsabilidade sensual e juvenil. A atriz Marina Mendo conta que, na improvisação em ambiente de cabaré, quando teve que fazer sua apresentação solo, teve um *insight* para a criação da personagem:

Eu me lembrei da música *Na batucada da vida*, com a Elis Regina cantando. Pareceu-me que todos os detalhes que eu ainda não tinha conhecimento da personagem surgiram ali naquele momento, quando eu me lembrei desta música. A letra diz que é uma mulher abandonada, desprezada como um cão, mas que mesmo

assim, segue cantando na batucada da vida. Eu achei que isso poderia ser a Helena. Ela é uma personagem sofrida, abandonada, rejeitada, mas está num contexto de cabaré e a minha visão da Helena é essa. Ela não é a sofrida da história, a triste, a coitadinha. Acho que ela tem força, justamente porque é uma das personagens que desencadeia o conflito do núcleo dos namorados no momento em que ela vai para a floresta, que conta pro Demétrio. Mas em nenhum momento eu acho que ela vai ter um status de coitadinha, apesar dela trabalhar com essa rejeição (Marina Mendo, entrevista concedida em 2006).

Um aspecto destacado por alguns atores, e cara para Brecht, é o fato da construção do trabalho ter sido em grupo, de as personagens se constituírem na inter-relação. Disse Brecht que “a aprendizagem de cada ator deve se processar em conjunto com a dos outros atores, e, da mesma forma, a estruturação de cada personagem tem de ser conjugada com a dos restantes” (2005 p.153). Marcelo Bulgarelli conta sobre as Fadas:

A gente estava fazendo uns Fados que pareciam esses bailarinos de cabaré ou um garçom. E era muito contido. Um dia a Patrícia fez um exercício em que os atores trocaram de personagens e brincaram com isso. Outros atores fizeram os fados e eles entraram num ritmo de carnaval, numa loucura, numa malvadeza. Foi importante porque a partir dali a gente viu que os Fados poderiam ser assim (Marcelo Bulgarelli, entrevista concedida em 2006).

Nesta encenação do *Sonho*, a música foi um elemento bastante importante, pois, além das canções já existentes no texto, vários trechos da peça de Shakespeare foram musicados. Na sua versão do texto, a diretora já indicava os trechos que seriam musicados.

A música também é um elemento importante no teatro épico, proposto por Brecht. O dramaturgo e encenador alemão afirmou, em seus escritos, que a *Ópera dos três vinténs* foi “a

demonstração mais bem feita de teatro épico” (2005, p.226). Destaca como principal inovação o fato de as execuções musicais serem rigorosamente separadas dos outros trechos da peça, que os números de canto tinham luz especial e os atores mudavam de posição para cantar. A orquestra ficava à vista do público e o repertório incluía música moderna, ou como diz Brecht “canções mais ou menos banais” (2005. p. 227).

Delacroix relata como começou a pensar nesta trilha: “A gente não tinha nem noção do que fazer nem que linguagem usar. Eu por mim acabo sempre pensando em coisa de época. A minha tendência é ir na história, [...] e tentar reconstruir aquele ambiente. Mas a Patrícia sempre dizendo não” (entrevista concedida em 2006). Para a diretora a idéia era clara desde o início: “a referência dessas músicas românticas, de amor rasgadas, que a gente tem em algum lugar do nosso cérebro, do nosso corpo. Isso misturado com outros elementos” (entrevista concedida em 2006). O compositor confessou que as idéias da diretora, de fazer algo urbano e misturando ritmos, lhe assustaram primeiramente.

Delacroix conta que, na improvisação em ambiente de boteco, realizada na primeira etapa dos ensaios, começou a compreender melhor o que a diretora propunha:

Naquele momento, com aquela roda de violão naquele boteco, foi quando condensou a idéia. Eu me lembro que nós até perguntamos pros atores: quando vocês pensam nas músicas, vocês pensam que estilo? E eles disseram: Chico Buarque, a *Ópera do malandro*. Aí a idéia sentou [...] Então é música popular brasileira, mas pode ter tango, pode ter... (Marcelo Delacroix, entrevista concedida em 2006).

Segundo o compositor, nesse dia começou a definir-se o conceito da trilha sonora mais claramente para ele. A referência que parece ter esclarecido o conceito para o compositor foi a *Ópera do malandro*, que é uma versão de Chico Buarque de Holanda para a *Ópera dos três vinténs*, de Brecht. Mesmo que indiretamente, Brecht se fez presente nesse processo.

A inclusão, proposta pela diretora, da música *A noite do meu bem* no espetáculo, inicialmente teve resistência dos músicos. Simone explica o receio: “A gente se arrepiou porque [...] está numa linha muito tênue entre o brega e o cult. Pode ser tanto um, como pode ser o outro. E é justamente no início de um espetáculo, onde tu estás dando as tintas do que é que vai ser” (entrevista concedida em 2006). Mas eles reconhecem que no final a música ficou integrada e que *A noite do meu bem* ajudou a definir a linguagem do espetáculo. Segundo Simone: “Não nos vestimos de cultura para fazer Shakespeare” (entrevista concedida em 2006).

4.4.4 Jogo e teatro

Outro aspecto, inerente ao fazer teatral, muito presente neste processo de criação, foi o jogo. Roubine afirma que:

Para além da diversidade de opções teóricas que regem toda a prática teatral digna deste nome, há pois, reconhecidamente, no centro da elaboração do papel, um espaço de jogo no duplo sentido do termo: uma parte de atividade propriamente lúdica, onde fantasia e imaginação podem e devem ter livre trânsito; uma parte de distanciamento, de distorção imprevisível. Dimensão subterrânea da arte do ator,

componente obscuro, difícil, mas sem o qual uma personagem jamais adquire totalmente vida sob o olhar do espectador (ROUBINE, 1987, p.80).

A definição de Huizinga (1996) para o jogo em geral pode muito bem ser aplicada para compreendermos vários aspectos presentes no ato teatral. O filósofo caracteriza o jogo como uma atividade livre, não séria, exterior à vida habitual, regado, que absorve os jogadores intensamente e acontece dentro de limites temporais e espaciais definidos. Ele também destaca o caráter estético como intrínseco ao jogo.

Pupo aborda alguns procedimentos de caráter lúdico comuns na prática teatral contemporânea e esclarece que:

Quando se lança em um jogo teatral ou dramático, o jogador é convidado a formular e a responder a atos cênicos mediante a construção física de uma ficção composta por ação, espaço, fala, entre outros elementos possíveis. Essa construção ocorre através de relações que o jogador produz aqui e agora com seus parceiros e com o ambiente, relações essas que implicam intencionalidade, mas incluem, também, necessariamente, fatores aleatórios (PUPO, 2001, p.182).

Vários atores destacaram essa abordagem proposta pela diretora, de brincar com o texto, como um fator importante para transitar deste para a cena. Sergio Etchichuri diz: “Pra mim teatro sempre é brincadeira” (entrevista concedida em 2006). Marcelo Bulgarelli conta que a idéia de os artistas parodiarem os namorados e Titânia na apresentação da peça final, surgiu de uma brincadeira nos intervalos dos ensaios. Desta brincadeira percebeu-se uma possibilidade formal rica para a cena, que foi burilada junto com a direção.

Marina Mendo destaca também o jogo como um elemento definidor nesta transposição:

Além de todo o teu trabalho individual sobre o texto, teu colega tem um outro trabalho, que é dele, que compete a ele. Esse momento de encontro é mais uma mudança. Na hora de jogar eu procuro mais ouvir do que propor, ouvir a forma com que o colega está dizendo esse texto, que também está trazendo como ele está vendo esse texto. E, às vezes, acontecem conflitos. Tu vê de uma forma, ele vê de outra. Então tem que haver o consenso e ao mesmo tempo tem que ser vivo, ser verdadeiro (Marina Mendo, entrevista concedida em 2006).

Pupo (2001) destaca que a noção de jogo também está intrínseca no acordo que une atores e público no momento da representação teatral. Dos ensaios com público os atores destacam o ensaio realizado para os jovens assistidos pela Fundação de Assistência Social e Cidadania no dia 22 de março. Segundo eles, a reação desse público foi muito espontânea. Bulgarelli lembra que “eles bateram palmas na entrada do Oberon. Aí essa idéia de casa de show ficou presente” (entrevista concedida em 2006). Parece que este importante jogador, o espectador, também entrou no jogo proposto.

4.5 Contexto e recepção

O contexto teatral porto-alegrense se modificou bastante, se comparado ao de 1971, quando o *Grupo Província* apresentou seu *Sonho*. Para exemplificar o amadurecimento da produção teatral local nos anos 80 e 90, posso citar os grupos *Tear*, dirigido por Maria Helena Lopes; *Teatro Vivo*, dirigido por Irene Brietzke; *Face carretos*, de Camilo de Lélis; e *Do jeito*

que dá, de Júlio Conte. Hoje há uma grande quantidade de grupos e pessoas envolvidas com um fazer teatral bastante diverso na cidade. Há grupos que permanecem anos desenvolvendo uma linguagem própria, como o *Oi nós aqui traveiz*, que trabalha ininterruptamente desde 1977.

O Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul permanece firme e forte formando profissionais de teatro e, em 2006, comemora a criação do seu Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Existem hoje dois outros cursos em nível de graduação nesta área no Estado: o da Universidade Federal de Santa Maria e o da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, em parceria com a Fundação Municipal de Artes de Montenegro. Além do contexto universitário, temos outros espaços para a formação em teatro, como o Teatro Escola de Porto Alegre, dirigido por Daniela Carmona e Zé Adão Barbosa, em atividade desde 1995.

Outras iniciativas demonstram a valorização da atividade teatral, como o projeto *Descentralização da Cultura*, que mantém oficinas regulares de teatro, gratuitamente, em vários bairros da cidade. Desde 1994 a cidade tem seu festival internacional de teatro, o *Porto Alegre em cena*. E a produção dirigida ao público infantil também tem vasta produção, com temporadas regulares nos teatros.

A quantidade de espaços com atividade teatral regular na cidade de Porto Alegre indica uma ampliação da produção no decorrer dos anos. O Teatro de Câmara permanece em funcionamento. O Teatro São Pedro esteve fechado entre os anos de 1973 e 1984 e, eventualmente, acolhe espetáculos locais em sua agenda. O Teatro de Arena, que também teve suas portas fechadas por alguns anos, tem temporadas regulares de teatro. Foram criados

e instituídos espaços públicos para a produção local: o Teatro Renascença e a Sala Álvaro Moreira, no Centro Municipal de Cultura; e os teatros Bruno Kiefer e Carlos Carvalho, da Casa de Cultura Mario Quintana. Há outros espaços que acolhem a produção teatral como a Companhia de Arte, o Teatro do Instituto Goethe, o Teatro do IPE, o Teatro do Museu do Trabalho, o Teatro do SESC, o Teatro da AMRIGS e o Teatro Novo DC. Permanecem ativos também o Teatro Tasso Corrêa e o Salão de Atos da UFRGS, onde são raros os espetáculos teatrais. Além do Teatro do SESI, atualmente o maior teatro da cidade, que acolhe grandes espetáculos. Assim como o Salão de Atos da PUC onde, eventualmente, há apresentações de espetáculos teatrais.

Há espaços que são administrados pelos próprios grupos. A *Terreira da tribo de atadores oi nós aqui traveiz*, o *Depósito de Teatro* e a *Cia Stravaganza* mantêm seus próprios espaços. Também há atividade teatral no Centro Cultural Usina do Gasômetro e no Hospital Psiquiátrico São Pedro, com os grupos ocupando os espaços para apresentar espetáculos e também para ensaiar, dar cursos e guardar seu material. Também há vasta produção em espaços alternativos e de teatro de rua.

E, neste contexto, a montagem de *Sonho de uma noite de verão* pela *Companhia Rústica de Teatro* teve uma recepção muito positiva. A temporada no Depósito de Teatro seguiu até o dia vinte e um de maio, aos sábados e domingos, e teve sempre casa lotada, muitas vezes sobrando público. A reação dos espectadores foi muito receptiva à leitura que o grupo fez da peça de Shakespeare. A montagem ainda cumpriu curta temporada no Teatro São Pedro, foi apresentada em cidades do interior e em escolas e, nos meses de outubro e novembro, realizou outra temporada no Teatro de Câmara.

Foram publicadas três resenhas críticas sobre a montagem em periódicos da cidade de Porto Alegre. Todas apontam para a qualidade do texto e os acertos da encenação, destacando principalmente a direção, os atores e a trilha sonora.

Vasconcellos destaca a idéia de que um “clássico só permanece um clássico se suas idéias correspondem às ansiedades de cada época futuro afora” (2006). Segundo ele, para que isso seja possível faz-se necessária “a presença de um encenador que invente uma linguagem cênica que exponha e explore a grandeza da obra literária” (2006). O crítico diz que Patrícia Fagundes conseguiu realizar uma encenação que respeita e valoriza Shakespeare, pois é, ao mesmo tempo, um espetáculo sério e irreverente, lúdico e onírico, pessoal e universal:

Na encenação de Patrícia Fagundes, esse sonho de amor violento e obscuro acontece na forma de um show de cabaré. A música é contemporânea, executada ao vivo e com saborosa competência. A época é sugerida pelos figurinos. O espaço brinca de reproduzir a arquitetura elisabetana, com seus palcos múltiplos, interligados. Mas são os atores que verdadeiramente fazem a festa. [...] Poucas vezes no teatro local se vê um elenco tão coeso (VASCONCELLOS, *Revista Aplauso*, Número 75, 2006, p. 44).

Prikladnicki sugere, em sua resenha, que se faça uma análise mais detalhada da tradução e adaptação do texto, mas reconhece que a cena funciona:

Proposta e texto se entrelaçam com serenidade, sem que um esteja subjugado ao outro, e nada parece artificial. A direção é precisa, e os atores estão à vontade. Nem eles, nem o público, sentem o peso da tradição, e o espetáculo flui suavemente da prosa à poesia (PRIKLADNICKI, *Revista Aplauso*, Número 74, 2006, p. 41).

Hohlfeldt, por sua vez, destaca a ousadia da diretora em transformar a cena num cabaré. E também aponta acertos na atuação, trilha sonora, figurino, cenografia e iluminação. Afirma o crítico: “Eis aí um espetáculo verdadeiramente teatral; daqueles que, quando terminam, a gente fica com água na boca e pede bis. Parece mesmo... um sonho, assim como certamente o idealizou o autor” (HOHLFELDT, 2006).

Os comentários destacam o resultado artístico positivo alcançado pela montagem, e esta receptividade pode ser confirmada pelo sucesso que o espetáculo alcançou junto ao público. Na 13ª edição do *Festival Porto Alegre em Cena* foi instituído o *Troféu Braskem em Cena*, com o objetivo de destacar a produção teatral gaúcha. A solenidade de entrega do prêmio, realizada no Teatro São Pedro, encerrou o festival. A montagem do *Sonho de uma noite de verão* recebeu os prêmios de melhor espetáculo pelo júri técnico e pelo júri popular, melhor direção e melhor ator, recebido por Heinz Limaverde.

Parece que as intenções de Projeto *Em busca de Shakespeare* - de investigar uma linguagem contemporânea para encenar a obra do autor, valorizar seu caráter popular e aproximar sua obra do espectador contemporâneo – foram contempladas com a encenação de *Sonho de uma noite de verão*.

Conclusão

No decorrer da pesquisa, deparei-me com diferentes versões do texto de Shakespeare. O próprio autor teria realizado duas: a primeira apresentada nas festividades de um casamento; e a segunda adaptada para apresentações no teatro profissional. No estudo sobre as traduções brasileiras da peça, encontrei versões muito distintas, das quais duas estão anexadas nesse trabalho. E as duas montagens porto-alegrenses estudadas também apresentam tratamentos diferentes do texto, conforme anexo.

A partir desta constatação, pareceu-me útil revisar o conceito de dramaturgia. Ryngaert lembra que, originalmente, dramaturgia é a “arte da composição das peças de teatro” (1998, p.225). Mas acrescenta que a “dramaturgia estuda tudo o que constitui a especificidade da obra teatral na escrita, a passagem à cena e a relação com o público. Ela se empenha em articular a estética e o ideológico, as formas e o conteúdo da obra. As intenções da encenação e sua concretização” (1998, p.225).

Ruffini também amplia a noção de dramaturgia ao escrever que:

pode-se afirmar que há uma dramaturgia do texto e uma dramaturgia de todos os componentes do palco. Uma dramaturgia geral, que é a dramaturgia do espetáculo, no qual tanto as ações do texto quanto as do palco estão entrelaçadas. A dramaturgia vista desta perspectiva pode ser considerada como o conceito que unifica o texto e o palco, assim como o conceito que possibilita formular em termos menos vagos e alusivos, o que frequentemente tem sido chamado de vida, seja a vida do texto, do palco ou do espetáculo (RUFFINI, 1995, p. 241).

A dramaturgia, conforme Ruffini, pode unificar o texto e o palco. A partir desse pressuposto, concluo que as diferentes versões do texto, com exceção das traduções literárias, estão relacionadas com a realidade cênica a que cada uma está inserida.

Barba escreveu que “na dramaturgia de uma representação, nem sempre é possível diferenciar o que é direção e o que o autor escreveu” (1995, p.68). Para ele o diretor realiza uma montagem ou uma composição de diferentes partes, quando realiza uma encenação: “o diretor guia, divide e reúne a atenção do espectador por meio das ações do ator, das palavras do texto, dos relacionamentos, da música, dos sons, das luzes e do uso de acessórios” (1995, p.160).

A concepção da montagem dirigida por Luiz Arthur Nunes considerava a linguagem e as convenções elisabetanas, mas acrescentava elementos contemporâneos, como as idéias das vanguardas artísticas dos anos 70 no Brasil. A tradução do texto usada na montagem foi a da poetiza e tradutora portuguesa Maria da Saudade Cortesão. Nessa tradução, predomina a prosa e o diretor realizou algumas adaptações, como cortes e a troca do tratamento de vós para tu.

O figurino tinha elementos contemporâneos da época: os namorados usavam jeans, camiseta e tênis, os artesãos usavam macacões de frentista da Shell. A cenografia continha duas torres de estruturas de ferro Mills e plataforma que avançava à platéia. A trilha sonora era pop, com músicas dos Beatles.

Uma referência destacada pela equipe foi a leitura de Kott. Luiz Arthur conta que, em 1968, assistiu a uma montagem do *Sonho* dirigida por Ariane Mnouchkine, realizada em um circo em Paris, que influenciou o diretor pela teatralidade exuberante. Uma das intenções do *Província* era atingir o público jovem, que não freqüentava os teatros e, para que a comunicação com esses espectadores fosse eficiente, o grupo usou vários elementos que possibilitaram a identificação deste público com a encenação.

A concepção da encenação dirigida por Patrícia Fagundes também aproximou o texto do espectador contemporâneo e considerou a linguagem e as convenções elisabetanas. A atmosfera sensual criada sugeria um cabaré e buscava a cumplicidade com o público, com vários trechos do texto musicados em ritmo de bolero, tango e bossa nova. A trilha sonora era executada pelos atores e a tradução, feita pela diretora, manteve trechos em verso, rima e prosa. Foram realizados alguns cortes em trechos de falas.

A encenação de Fagundes valorizou o aspecto sensual e festivo da peça. Para isso, a música e a dança de salão deram uma textura especial ao texto. Os figurinos e a cenografia remetiam ao universo de um espetáculo de cabaré ou revista dos anos vinte. A proximidade do público com a cena valorizou o jogo proposto pelo autor.

Ubersfeld destaca a importância de “distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da encenação” (2005, p.5). Nos dois casos estudados, o trabalho integrou a compreensão do texto em si com uma concepção/leitura do mesmo para a encenação. A transposição do que está proposto pelo dramaturgo para as encenações dirigidas por Luiz Arthur Nunes e Patrícia Fagundes considerou o texto e a concepção singular de cada uma das encenações.

Ruffini faz a seguinte observação sobre a dialética texto/palco:

Durante o processo de construção da personagem é possível realmente ver o papel e a parte, o texto e o palco, o pólo pobre e o pólo rico do relacionamento em ação. Esta visibilidade geralmente termina no momento da representação, isto é, quando o processo de construção está completo (RUFFINI, 1995, p. 242).

Ao acompanhar o processo de ensaios da montagem de 2006, percebi esse aspecto apontado por Ruffini. No início, o texto e a cena eram percebidos separadamente. Mas, ao longo do processo, esses corpos separados foram se fundindo. Nesse caso, a transição para a cena deu-se em três principais etapas. Na primeira, a equipe analisou o texto aliado à concepção de encenação da direção, treinou dança de salão e música. Ao mesmo tempo, a experimentação, através de improvisações, dava aos atores a oportunidade de apropriação. Na segunda etapa, as personagens e as cenas já tomaram sua forma mais definitiva, as marcações de cena foram definidas, e a adaptação e execução musical foi desenvolvida. A terceira etapa foi marcada pela junção de todo o material. Incluíram-se aqui os elementos de figurino, cenografia, iluminação, e foram realizados ensaios corridos. A composição do espetáculo se completou nessa etapa.

No caso da montagem de 1971, a análise do texto, um trabalho corporal próximo à dança e o uso da improvisação como processo criativo marcaram a transição do texto para a cena.

Os atores da montagem de 2006 se apropriaram do texto através de muitos procedimentos: leram, analisaram, cantaram, dançaram, jogaram, improvisaram, decoraram, repetiram e, inclusive, esqueceram que o autor do texto é Shakespeare.

Pretendo agora estabelecer algumas relações, visando perceber o que do texto permaneceu nas encenações. A narrativa da peça, apesar das alterações realizadas, permaneceu completa nas duas encenações.

O texto de Shakespeare foi escrito para as convenções elisabetanas, e alguns aspectos dessa teatralidade são citados nas duas encenações. O *Província* usou uma plataforma elevada que avançava pelo corredor central do Teatro de Câmara e usava duas torres no palco. A montagem da *Companhia Rústica de teatro* cumpriu sua primeira temporada no Depósito de Teatro, um lugar pequeno, que propiciava a proximidade entre os atores e o público, com semi-arena e plataforma auxiliar. Estes aspectos espaciais e que dizem respeito à relação com o espectador, presentes no texto, são mantidos nas encenações.

Ambas as montagens reduziram o número de atores (doze em 1971, e onze em 2006). A principal justificativa para essa redução é econômica, pois as condições de trabalho tornam impraticável realizar montagens com elencos muito numerosos. Os cortes de personagens são mais ou menos os mesmos. Nas duas montagens, a personagem Filóstrato é cortada, e Egeu cumpre sua função. Os seis artesãos do texto foram reduzidos a cinco, na montagem de 1971, e a quatro, na de 2006. Na montagem de 1971, o séquito de Titânia foi sintetizado em uma fada, Grão de Mostarda; em 2006, o mesmo séquito foi feito por três atores homens.

Na montagem de 1971 Teseu e Hipólita eram simbolizados, no V ato, por dois bonecos, porque os mesmos atores que faziam o duque e a amazona também faziam dois artesãos. Algumas das falas de Teseu e Hipólita foram cortadas na montagem e outras foram dadas pelos jovens namorados.

Na montagem de 2006 os mesmos atores que faziam Teseu e Hipólita também faziam Titânia e Oberon. No texto, na cena I do ato IV, há um trecho em que uma saída de Titânia e Oberon é seguida por uma entrada de Teseu e Hipólita. Para solucionar a dificuldade com o tempo para os atores trocarem de figurino, a direção alterou a ordem, antecipando o trecho final da cena, em que Bottom desperta, para antes da entrada de Teseu e Hipólita. Esta alteração facilitou o trabalho dos referidos atores, que passaram a ter o tempo necessário para a troca de figurinos e a entrada das outras personagens no tempo certo da cena.

Portanto, as funções das personagens, apesar das mudanças e até mesmo dos cortes, são mantidas na dramaturgia das montagens.

Na versão de 2006, a relação ator/público, marca do teatro elisabetano, foi bastante evidenciada. Um exemplo dessa opção se dá no último ato. Os nobres que assistem à apresentação dos artistas posicionam-se junto à platéia, o que ajuda a dar sentido mais concreto às discussões e comentários que fazem antes e durante a apresentação dos artesãos. A montagem de 1971 também aproximou os atores do público, pois muitas das cenas eram realizadas na plataforma, que avançava pela platéia.

Nenhuma das duas encenações têm referenciais de floresta na cenografia, mas conservam esta referência nas falas das personagens. Manteve-se o aspecto convencional do teatro elisabetano, em que a palavra instaura o espaço e a ação; e o público imagina.

Shakespeare explora o jogo teatral em si, com ilusão dentro da ilusão, metateatro, disfarces e mascaradas. A encenação de 2006 aprimorou esse aspecto na cena da peça dentro da peça, com os artesãos parodiando personagens como Helena, Titânia e Lisandro.

As duas encenações mantêm, cada uma a sua maneira, um diálogo com o texto e seu contexto de criação. Os aspectos apontados demonstram que transitar do texto para a cena exige verdadeira criação. E essa criação se dá com a junção do que o autor propõe no texto e a tradução, que será feita pelos criadores do palco.

Em artigo, O'Shea (2004) destaca a presença do ator João Caetano no centro da atividade teatral brasileira entre os anos de 1835 e 1863. A partir das encenações de Shakespeare, realizadas pelo ator-empresário, O'Shea aponta para a presença do dramaturgo na constituição da atividade teatral no Brasil do século XIX, presença essa que sempre se renova. De modo análogo, essa pesquisa aponta para a presença de Shakespeare na instituição de um teatro profissional em Porto Alegre.

Cada uma dessas encenações têm escolhas e tratamentos diferentes. Estão separadas por 35 anos, mas ambas são encenações que se comunicaram com os espectadores e que tiveram uma boa recepção, contribuindo para a existência de um teatro profissional em Porto Alegre. Ao analisar as duas encenações do *Sonho*, concluo que Shakespeare continua auxiliando na produção de um teatro sério e bem feito. Foi o que o *Grupo Província* e a *Cia Rústica* obtiveram, cada uma a seu modo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. **A poética clássica**. São Paulo: Cultrix, 1997.
- BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BORIE, Monique; ROUGEMONT, Martine de & SCHERER, Jacques (Org.). **Estética Teatral: Textos de Platão a Brecht**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- BROOK, Peter. **O Teatro e seu Espaço**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- BROOK, Peter. **O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais: 1946-1987**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.
- CAMPUOCO, Antônio de. **Um sonho do Teatro de Província**. Resenha Publicada no *Caderno de Sábado. Correio do Povo*, p. 12 e 13. Porto Alegre: 27.3.1971
- CHARTIER, Roger. **Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna – séculos XVI-XVIII**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- FRYE, Northrop. **Sobre Shakespeare**. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 1999.
- GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- HELIODORA, Bárbara. **Reflexões Shakespereanas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- HOHLFELDT, Antônio. **Verdadeiramente um sonho**. Resenha Publicada no *Jornal do Comércio*. Porto Alegre: 5,6 e 7 de maio, 2006.
- HUIZINGA, Johan . **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- KILPP, Suzana. **Os Cacos do Teatro – Porto Alegre, anos 70**. Unidade Editorial Porto Alegre, 1996.
- KOTT, Jan. **Shakespeare nosso contemporâneo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LEAL, Zélia; PRESSER, Décio; RENNER, Sônia. Shakespeare para o grande público. **Folha da Tarde**, 03 abr. 1971, *Fim de semana*, p. 20.
- LISBOA, Luiz Carlos. O velho Shakespeare interpretado por gente muito moça. **Zero Hora**, Porto Alegre, 20 mar. 1971, *Revista ZH*, p. 19.

LOTMAN, Yuri. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

OLIVA, César; MONREAL, Francisco Torres. **Historia Básica del Arte Escénico**. Madrid: Ed. Cátedra, 2003.

O'SHEA, José Roberto. As primeiras estrelas shakespearianas nos céus do Brasil: João Caetano e o teatro nacional.. In: MARTINS, Marcia A.P. (Org.) **Visões e identidades brasileiras de Shakespeare**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004. p. 200-216.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PRIKLADNICKI, Fabio. **Sobre o amor e o acaso**. Resenha Publicada na revista *Aplauso*, n 74. Porto Alegre, 2006.

PUPO, Maria Lucia. **O lúdico e a construção do sentido**. Sala Preta. Escola de Comunicação e Artes – Universidade de São Paulo, n 1, p.181-185, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

RUFFINI, Franco. A cultura do texto e a cultura do palco. In: BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. P.238-243. São Paulo: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1995.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o Teatro Contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à Análise do Teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Ana Amélia Carneiro de mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

SHAKESPEARE, William. **Henrique V**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre: L&PM, 2001.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Círculo do Livro, 1994

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Jean Melville. São Paulo: Martins Claret, 2005.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 19__.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

UBERSFELD, Anne. **Para ler o teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Dicionário de Teatro**. Porto Alegre: L&PM, 1987.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. O espetáculo não pode parar! – Os acontecimentos teatrais dos anos 70 e 80 em Porto Alegre. In: **Theatro São Pedro; palco da cultura 1858-1988**. Instituto Estadual do Livro. Porto Alegre: 1989.

VASCONCELLOS, Luiz Paulo. **Sonho de uma noite de verão**. Resenha Publicada na revista *Aplauso*, n 75. Porto Alegre, 2006.