



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA
CURSO DE ARTES CÊNICAS – HABILITAÇÃO EM TEATRO

ELISE SCHMITHAUSEN SCHMIEGELOW

JANINE BERTO FRITZEN

MARIA LUIZA IUAQUIM LEITE

RODRIGO VALDELINO DA SILVA

VERA LÚCIA DE AZEVEDO FERREIRA

PROJETO SHAKESPEARE NO BOSQUE: *Sonho de uma Noite de Verão*

Florianópolis,

2011.

ELISE SCHMITHAUSEN SCHMIEGELOW
JANINE BERTO FRITZEN
MARIA LUIZA IUAQUIM LEITE
RODRIGO VALDELINO DA SILVA
VERA LÚCIA DE AZEVEDO FERREIRA

PROJETO SHAKESPEARE NO BOSQUE: *Sonho de uma Noite de Verão*

Memorial Descritivo apresentado ao Curso de Graduação Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel. Orientadores: Prof. Dr. José Roberto O'Shea, Prof.^a Dr.^a Janaina Träsel Martins, Prof. Ms. Luiz Fernando Pereira, Prof.^a Ms.^a Débora Zamarioli, Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Mária de Fátima Moretti

Florianópolis

2011.

AGRADECIMENTOS

Somos gratos a todos os nossos familiares, pais, filhos, irmãos, marido, por nunca nos terem impedido de “Sonhar”. Aos nossos orientadores por terem guiado os nossos sonhos. E à vida por tê-los feito.

A todos aqueles que atenderam aos nossos emails, aguentaram o nosso português falho e nos deram respostas afirmativas e de boa vontade, porque, como nós, acreditam que a alegria é sempre feita de trocas.

Agradecemos a grande oportunidade que nos foi dada pela vida, ou por nós mesmos, de estarmos entre os brincantes no mundo. E também a todos aqueles que nos cederam materiais, livros, espaços, horários nas suas agendas. E os que por sabedoria, obrigação, ou por trabalho remunerado, vêm nos dando suporte para que nosso sonho se concretize na narrativa e na cena.

Agradecemos à ELETROSUL, à SECARTE, ao Centro de Filosofia e Ciências Humanas, à Pró-reitoria de Infraestrutura e à Prefeitura do Campus Universitário e a cada funcionário que nos recebeu pelos balcões e salas de espera.

E principalmente por existirem crianças e adolescentes. E ainda, colegas de curso, teatro, poeta, universidade, cachorros e gatos e também aos pássaros que nos anunciavam que já raiava um novo dia! (e cá pra nós, ainda estávamos acordados). E finalmente a Deus que provavelmente não deu nenhuma bola para isso, pois já nos fez privilegiados.

Se colocarmos tudo isso em nomes fica assim:

Ana Júlia, Andrey Schmiegelow, Angélica Mahfuz, Ana Carolina, Anna Camati, Araeliz, Artur Ferreira, Bárbara Danielli, Betinho Chaves, Brian Stirner, Brigitte Goulart, Carlos Silva, Carol Boabaid, Clara Irê, Claudinei Sevegnani, Colegas da Eletrosul, Célio Alves, Cucá, Débora Zamarioli, Denise Martinez, Denise Schubert, Dona Mariazinha, Donnie Coser, Dudi, Elaine Silvany, Elisana De Carli, Fabio Salvatti, Fernando Faria, Gabriel Guedert, Gabriel Ortega, Gretel, Guilherme Rotulo, Gustavo Bieberbach, Helena Ferreira, Janaina Martins, João Henrique, José R. O’Shea, Larissa Nowak, Leila Ferreira, Léo Ferreira, Letícia Leite, Lorenzo Lombardi, Lúcia Olímpio, Luisa Tavares, Luiza Ferreira, LF, Lucas Lima, Manu., Márcio Cabral, Miguel Bejarano, Nazareno de Campos, Osvaldo Ferreira, Patrícia Rodovalho, Paula Dias, Pedro Aurélio, Rafaela Samartino, Ricardo Goulart, Ricardo Magro, Rodrigo Ferreira, Rodrigo Garcez, Roselane Neckel, Sandra Velasques, Sarah Schmiegelow, Sassá, Silvany Flores, Simone Schmithausen, Sônia Hens, Tainá Orsi, Tamara Hass, Vitor Hugo, Wellington Bauer, Zeca.

EPÍGRAFE

Sonata Para Um "Sonho" Em Si

Para todos os envolvidos no “Sonho”, e à Vera

Prólogo Alongado

São quase duas da manhã.
Eu aqui em nossa sala novamente.
Hora que o sereno amacia a maçã.
Segundo, em que a serpente se ressentida.

Instante em que até o sensual já é descanso.
O sonho ensaia a sua música preferida.
No embalo da tua canção, até eu danço.
O palco? Não deu para evitar ser o da vida.

No sentir o teu tecido me enteneço.
Levados pelo sonho, damos passos no salão.
Dá pra sentir o sabor do amor no começo.
Sempre pronto, com um poema à mão.

Daqui pra frente zelo por uma musa que sonha.
Maestro do mito me torno autodidata.
Apelo para a telepatia, para que ela me ponha.
Passando em poesia, o compasso dessa sonata.

o "SONHO" eM sI

Carvoeira,
Lugar onde cresci,
Sob tuas cinzas
Renasce meus sentimentos.
No fundo,
No Bosque da UFSC,
Em "Sonho",
Dentro de um sono,
No estrito sentido do profundo!

"Sonho de uma noite de verão",
Verás!
"... É aqui uma academia.
Ouve Schaskpeare, e espera:
"Tomara que te brote no peito uma primavera!"

Os pássaros pararam para orar.
Diante do Bispo do Rosário, ao chão caído.
Eu não queria vos contar,
Mas estava tomado de comovido!

"E tem mais!" Eu vi esse "Sonho" nascer!
Shakespeare, começando a respirar.
Cada célula, para esse tecido tecer.
Um doce "Bufão", abre o céu pra se sonhar!

Primeiro ato intriga.
Vamos nos embriagar de brigas.
Metade metateatro,
Um encontro,
Fadas de fazer sonhar fácil;
O "verão" vai vicejando,
Rio a baixo,
Vou me achando!

Quando entra o Puck,
Minha alma pára.
Respira fundo e revive,
Sonho que um dia tive.

O primeiro ser fantástico que amei.
Com um pouco desse acaso me caso.
Tem uma parte que não despertei.
Primavera! Invada-me esses versos sem atraso!

E por falar nela, uma flor.
Ser, por fantásticos assistido.
Diante dela, tramaram tramóias de amor.
Se eu não fosse avisado, eu teria me envolvido.

O Puck nos ilude que é luz veloz.
Sempre com um sorriso a brilhar.
Fiquei com pena de quase todos nós,
Tomados de limites de o imitar.

Em vestes verdes, um coro de crianças.
Num toco perto de uma teia me encantam.
Aproximai, quem não tem mais esperanças.
Nesse lugar, teus males também se espantam.

Ali os amores se confundiram.
Flores serviram para fraldar.
Em meio ao humano sumiram,
Em palcos de aranha, foram se acariciar.

Enfeitadas de fadas fingindo existir.
"Está aqui?" " Foi pra acolá?"
O "sonho" grita aos céus para o Saci:
Ele responde que no "google?!" está,

Aquilo que o Puck procura.
Saci trouxe o "sonho" para os nossos dias.
"Aqui e lá, lá e cá", a loucura.
Já postaram fotos destas poses, agora em poesias.

Por conta de um condado, mais conto:
Entram aqueles que tem nas mãos calos.
Só se a essa altura eu já estou tonto.
Mas apareceu no céu uma lua para ampará-los!

Não posso ver sangue, e esse eu pude.
Um "Novelo" e um leão meio leais.
Rugindo a um rei um tanto rude.
Muro, mulher, ex-burro, risos arrançais!

"Prologos perfeitos" propalados com pressa.
Pretendo também não me prolongar.
A não ser que no teu sonho, não saias dessa.
Espera um pouco, que o Puck já vem te tocar!

E quando pede palmas, minha alma respira.
A realidade já começa a me rondar.
Quem não estava presente, pode pensar que é mentira,
Quem estava ali sonhando, não queria mais acordar!

O. F.

Palavra-Chave: adaptação dramaturgica, teatro de rua infanto-juvenil, preparação de atores, corporificação expressiva, concepção de cenário e elementos de cena, confecção de figurinos, maquiagem caracterizadora.

RESUMO

Este trabalho relata sobre a montagem da peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, baseada na tradução de Erick Ramalho. Esta montagem foi produzida por cinco alunos da turma 2008/1 de Artes Cênicas, encenada no bosque da UFSC, com a participação de colegas desta mesma turma e convidados. No decorrer deste estudo, inserem-se a fundamentação teórica e a experimentação prática nos campos da dramaturgia, onde são expostos os caminhos para se chegar a uma adaptação do texto direcionada a uma faixa etária infanto-juvenil, dentro de uma concepção de teatro ao ar livre, descrevendo os processos de interpolações e cortes realizados a partir da obra traduzida por Erick Ramalho. Na preparação dos dois núcleos de atores – seres fantásticos e humanos este subdividido em amantes e trabalhadores- no grupo dos Fantásticos, são desenvolvidos os princípios pelos quais os personagens foram construídos, com a finalidade de criar um repertório corporal orgânico, para se chegar às ações físicas, da memória criativa segundo fábulas imagéticas, e das matrizes expressivas; no campo de preparação do núcleo dos personagens Humanos, são descritos os processos pelos quais os personagens foram construídos, através do procedimento dos verbos de ação, jogos teatrais. Tanto na preparação dos Seres Fantásticos como dos Humanos, são enfatizados os processos de construção de dois dos personagens da peça, Titânia e Novelo, como norteadores para a criação dos demais. Em direção de arte, a concepção e construção de cenários e objetos cênicos, visaram interagir diretamente com espaço natural do bosque, enfatizando alguns elementos de cena vinculados aos Seres Fantásticos; os figurinos, foram baseados nas indumentárias do final do século XVIII início do século XIX para os Seres Humanos, período em que é criada a bicicleta, objeto pretendido para cena, e de livre criação para os Seres Fantásticos. Já na maquiagem são descritos os caminhos utilizados para à criação da caracterização de cada personagem, principalmente dos seres fantásticos, através do princípio do visagismo, estudo das cores na maquiagem, e maquiagem teatral.

Keywords: Dramaturgy adaptation, street theater, children/juvenile audience, actors preparation, actor's body expression, settings and props conception, costumes, makeup effects.

ABSTRACT

This work is about the staging of William Shakespeare's *Midsummer Night's Dream* play based on Erick Ramalho's translation. It has been produced by five students of the 2008/1 class of Performing Arts Course at UFSC – Universidade Federal de Santa Catarina. The actors in the play were the students from that class and some special guests. This work will show the tools used to adapt this play to a children/juvenile audience and to fit an open air staging, which occurred in the woods at UFSC.

The cast composed two distinct groups of characters. One group was denominated "the ones from the Fairyland" and the other "the Humans", which included the lovers and the laborers. This work will show the way the characters were built. In the Fairyland group the characters were developed following some techniques to bring about their organic embodiment using the actors' creative memory through some fables of rich images and expressive core. For "the Humans" characters some techniques of theatrical games and improvisation were used. The building of the characters Titânia and Novelo became guidelines to the building of all the others.

The whole conception of the production design, the settings and the props were to suit the woods at UFSC where the staging took place. The costumes for "the Humans" were based on the fashion of the late XVIII century and early XIX century. For "the ones from the Fairyland" characters the costumes were originally created. For the makeup we describe the way each character was created, especially "the ones from the Fairyland", through some techniques of visagism, use of colors and theater makeup.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 DESENVOLVIMENTO.....	14
2.1 PUERILANDO: DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO EM CENA, UMA MONTAGEM DE <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	16
2.1.1 O dramaturgo William Shakespeare (Inglaterra – 1564/1616).....	18
2.1.2 <i>Sonho De Uma Noite de Verão</i>	22
2.1.3 O percurso da adaptação.....	24
2.1.3.1 Para uma encenação infanto-juvenil de teatro de rua itinerante.....	25
2.1.3.2 Do texto escrito ao texto em cena.....	38
2.1.4 Sinopse da peça adaptada.....	42
2.1.5 Ficha Técnica.....	44
2.1.6 Classificação das cenas da peça adaptada.....	46
2.1.7 Considerações <i>pueris</i>	46
2.2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO CORPORAL DOS PERSONAGENS <i>SERES FANTÁSTICOS</i>	48
2.2.1 O imaginário criativo: Texto, subtexto e jogo.....	50
2.2.2 A magia do corpo nas ações físicas.....	57
2.2.3 Matrizes: A inspiração dos movimentos.....	63
2.2.3.1 As qualidades do movimento: Matrizes dos ritmos de danças.....	65
2.2.3.2 As qualidades do movimento: Matrizes do fogo, água, ar e terra.....	67
2.2.3.3 As qualidades do movimento: Matrizes dos animais.....	69
2.2.4 Os versos dançantes.....	71
2.2.5 Titânia: A criação de uma Rainha.....	73
2.2.6 Ponto de encontro dos <i>Seres Fantásticos</i>	83
2.3 CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NOVELO COMO NORTEADOR PARA OS DEMAIS HUMANOS.....	88
2.3.1 Considerações iniciais.....	88
2.3.2 O ator como “pau pra toda obra”.....	90
2.3.3 Conhecendo os personagens humanos.....	93
2.3.4 A construção dos personagens humanos.....	94
2.3.5 A influência de Stanislavski no procedimento de construção de personagem e na análise do texto.....	98

2.3.6 O auxílio das aulas práticas de Técnica do Ator na corporificação do Novelo.....	99
2.3.7 Análise da concepção do Novelo a partir do diálogo com Harold Bloom.....	100
2.3.8 Depoimentos dos atores após os exercícios teatrais.....	107
2.3.9 Considerações finais sobre a construção do Novelo.....	111
2.4 DIREÇÃO DE ARTE: PESQUISA E CRIATIVIDADE DANDO VIDA AO ESPETÁCULO.....	113
2.4.1 Direção de arte.....	113
2.4.2 Cenografia.....	121
2.4.2.1 Cenografia proposta para a montagem do <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>	127
2.4.3 Figurino.....	141
2.4.3.1 Figurino proposto para a montagem do <i>Sonho de uma Noite de Verão</i>	148
2.5 MAQUIAGEM.....	174
2.5.1 Apresentação.....	174
2.5.2 Breve Histórico.....	175
2.5.3 Desenvolvimento.....	183
2.5.3.1 Visagismo e Maquiagem.....	185
2.5.3.2 Maquiagem no Teatro.....	190
2.5.3.3 Cores na Maquiagem.....	195
2.5.4 Seres Fantásticos.....	199
2.5.5 Amantes.....	227
2.5.6 Trabalhadores.....	231
3 CONCLUSÃO.....	233
BIBLIOGRAFIA.....	235
REFERÊNCIAS DE IMAGENS.....	239
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS.....	240
ANEXO – TEXTO ADAPTADO DA PEÇA: <i>SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO</i> DE WILLIAM SHAKESPEARE.....	241

1. INTRODUÇÃO

Em nosso ponto de vista, William Shakespeare, bem como outros clássicos, deve ser mostrado ao público infanto-juvenil, incentivando o interesse dessa faixa etária (7 a 14 anos) pela cultura. Escolhemos essa obra por acreditarmos que nela Shakespeare traz a genialidade e a peculiaridade de nos fazer enxergar através de temas corriqueiros, que dualidade e diferentes interesses ocorrem em dois mundos paralelos: mágico e real. Estas crianças e jovens podem constituir seu imaginário através de imagens estéticas propostas pela narrativa fantasiosa, pelo contato corporal e pela interpretação de ações dramáticas concretas. Queremos que os nossos espectadores não se prendam a mundos prontos, mas sim aprendam que a sua expressividade e comunicação podem romper as fronteiras que lhes são impostas.

O projeto de montagem da peça *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, iniciou efetivamente no segundo semestre do ano de 2009, após a disciplina, ministrada pelo Professor Doutor José Roberto O’Shea - *Shakespeare: Performance e Linguagem*. Através das aulas magistrais de O’Shea, Maria Luiza Iuaquim Leite passou a enxergar uma nova face desse autor, única e maravilhosa, começando a sonhar com um espetáculo do qual fizesse parte toda a primeira turma do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, onde poderíamos mostrar o que aprendemos e construímos nesta trajetória de quatro anos, comemorando o término deste percurso. Através deste projeto, pretendemos ser capazes de mostrar toda a força e beleza de um curso do qual fomos a primeira turma e que irá graduar-se principalmente, pela garra e união de todos nós que realizamos muitos de nossos maiores sonhos neste espaço. A escolha da comédia *Sonho de uma Noite de Verão* com número grande de personagens, alegre e descontraída, contemplava esse objetivo, e por ser adaptada ao público infanto-juvenil, permitia uma real confraternização não só dos atores, mas também familiar.

Este projeto teve diversas adesões durante o seu desenvolvimento, o que levou nosso heterogêneo grupo a se unir, a fim de que a nossa tão desejada comemoração de encerramento se transformasse em realidade.

A partir do momento em que foi aceita a possibilidade de transformar esta montagem em objeto de pesquisa, tornando-se Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) conjunto, a adesão dos integrantes ao processo ocorreu de forma progressiva, iniciando com Maria Luiza Iuaquim Leite e Vera Lúcia de Azevedo Ferreira, em 2009, passando para quatro

em 2010 com a entrada de Elise Schmithausen Schmiegelow e Rodrigo Valdelino da Silva, concluindo um total de cinco em 2011 com a chegada ao grupo de Janine Berto Fritzen.

Acreditamos que, através da escolha de realizar um TCC conjunto, o processo se tornaria muito mais enriquecedor para todos, tanto na pesquisa como na experimentação prática, pois vimos nesta oportunidade uma possibilidade única de aprendizado mútuo e uma troca de maior ideias.

O primeiro orientador convidado a participar desta empreitada foi o Prof. Dr. José Roberto O’Shea, que quando consultado sobre o projeto inicial foi muito motivador, dando-nos seu incentivo e apoio. Ele nos sugeriu o uso da tradução da peça feita por Erick Ramalho, nos forneceu material para pesquisa e sugeriu diversas bibliografias (filmes, DVDs de peças de teatro, comentários, críticas, folders de montagens, entre outras) coletadas por ele durante 25 anos de pesquisa sobre Shakespeare, material este que foi de imensa valia na construção da montagem.

Em um primeiro momento do processo de construção, pesquisamos a obra em diversos registros, a fim de investigar sobre as diferentes ramificações a que tal obra pode chegar. No início de 2011, tivemos a oportunidade de conversar com o ator, diretor teatral e professor da Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), Brian Stirner, que possui vasta experiência em montagens shakespearianas. Ele nos proporcionou importantes reflexões sobre o trabalho a partir da obra *Sonho de uma Noite de Verão*. Dentro do que disse, pudemos concluir que cada personagem desta peça possui sua própria individualidade e consegue se desenvolver na trama de maneira única e, desta forma, um ator para interpretar Shakespeare com efetividade, deve encontrar o personagem dentro de si e viver o papel, não somente representá-lo. Outra constatação importante foi que os versos de Shakespeare são muito mais simples do que imaginamos, pois as emoções que eles carregam são universais e cotidianas. Assim, apesar de os seres do Reino Mágico representarem outro modo de vida, eles possuem aspectos essencialmente humanos, dos quais os atores devem conseguir passar uma espontaneidade quando interpretá-los, transformando o não-habitual em orgânico.

Resolvemos que durante o processo de desenvolvimento e construção da peça não existiriam decisões totalmente individuais, pois pretendíamos que tudo fosse ao máximo acompanhado por todos do grupo. Porém, a fim de nos organizarmos melhor e para que o processo fluísse de forma mais intensa, decidimos dividir as tarefas mais significativas entre os componentes do grupo, de acordo com suas especificidades e focos de interesse nesta produção e na carreira profissional futura. “A operação criativa ocorre num fluxo, a equipe

está envolvida num fazer único e, se há papéis claramente definidos, há também aqueles momentos em que todos tentam, em conjunto, resolver o mesmo problema.” (AZEVEDO, 2008, p. 19)

Uma nova etapa iniciou-se com a realização dos ensaios. A princípio realizados em grupos separados, ou seja, dentro da classificação dos núcleos da peça que dividimos em dois: o núcleo dos Seres Fantásticos e o núcleo dos Seres Humanos, este subdividido em Amantes e Trabalhadores, quando o texto começou a ser colocado em cena, procuramos acompanhar todos os ensaios, buscando adequar falas e movimentos, como também objetos de cena e a caracterização de cada papel, para um maior envolvimento do público alvo.

Esse TCC pretende realizar a descrição detalhada de como se produziu a montagem da peça *Sonho de Uma Noite de Verão* de W. Shakespeare. O mesmo foi baseado na pesquisa teórica e experimentação prática do trabalho desenvolvido em cima de uma concepção e produção, envolvendo dramaturgia, preparação de atores, direção de arte, incluindo caracterização de personagens, e atuação que dialogue de maneira adequada com um público específico, uma faixa etária infanto-juvenil.

2. DESENVOLVIMENTO

No primeiro capítulo do desenvolvimento, Puerilando: do texto escrito ao texto em cena – uma montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, o mesmo descreve o trabalho dramaturgico. A integrante do grupo Vera Lúcia de Azevedo Ferreira trabalhou com a tradução de Erick Ramalho da obra original shakespeariana com o intuito de gerar um recorte direcionado ao público infanto-juvenil, em um desafio de reinterpretação do autor e adaptação da obra.

As principais descrições presentes nesse capítulo são: como ocorreu à interpolação do personagem Bufão no texto, como se deu o processo dos cortes, levando em conta a necessidade de diminuição do tempo de encenação, e como foram construídas as adaptações de determinados termos da dramaturgia, tanto antes como durante o processo dos ensaios.

Sabendo-se que em *Sonho de uma Noite de Verão* é possível enxergar núcleos de personagens bem definidos, já que Shakespeare incorporou uma divisão de cenas e diálogos peculiares a cada núcleo, dando a possibilidade de estabelecer alguns modos de preparação para cada um deles, o que será descrito no segundo e no terceiro capítulos do desenvolvimento.

Também procuramos nos preocupar com o fato de que os personagens deveriam ser construídos de forma que interagissem com a mesma linguagem estética de todos os outros seguimentos do espetáculo (dramaturgia, cenário, luz, figurino, etc.).

No segundo capítulo do desenvolvimento, O processo de criação corporal dos personagens Seres Fantásticos, que se direciona pelo viés da construção corporal e vocal dos atores que atuam como os Seres Fantásticos, a integrante do grupo Elise Schmithausen Schmiegelow descreve o processo que buscou construir uma atmosfera mágica, através do uso de outra linguagem artística combinada com o teatro - a dança - desenvolvendo a poética que a combinação destes dois campos pode gerar.

O espaço físico e os cenários e objetos de cena também foram muito importantes na criação dos Seres Fantásticos, pois houve necessidade de criar uma relação com o espaço natural do bosque. Dando assim, mais impressão de vivência e utilização habitual destes espaços e objetos, e também, a fim de inserir, de forma mais enraizada, os seres encantados ao seu habitat natural.

No terceiro capítulo do desenvolvimento – Construção do personagem Novelo como norteador para os demais Humanos – o colega Rodrigo Valdelino da Silva descreve

como foi o seu processo de preparação e ensaios com todos os personagens que englobam os Seres Humanos, dos quais se ramificam dois núcleos, o dos Amantes e o dos Trabalhadores. Dentro disso, ele dá ênfase à preparação e interpretação do ator cômico, levando em conta que seu personagem, o Novelo, é a partir do que Shakespeare nos passa, cômico. Na comédia que estamos trabalhando, cada personagem, principalmente os que preenchem o núcleo dos Amantes, possui um senso de identidade individual, o qual auxilia muito o processo de construção de cada um.

No quarto capítulo do desenvolvimento, Direção de Arte – Pesquisa e criatividade dando vida ao espetáculo – Maria Luiza Iuaquim Leite, descreve como se desenvolveu todo o processo de criação e confecção dos figurinos e adereços de todos os personagens e construção dos cenários, que foram acoplados ao ambiente natural do bosque, conforme concepção adotada.

O cenário sofreu diversas alterações ao longo do tempo, se levarmos em consideração as propostas iniciais. Desta forma, os cenários se tornaram basicamente as três clareiras e o palco do bosque.

No quinto capítulo do desenvolvimento – Maquiagem – a colega Janine Berto Fritzen descreve detalhadamente como foi feita a escolha específica da maquiagem para cada personagem, dando ênfase aos personagens mágicos, devido à complexidade do desenvolvimento do desenho facial em cada um, com maquiagens que se distanciam de uma estética realista.

Dentre todos os elementos com os quais trabalhamos, procuramos nos ater para ao fato que devem existir convergências entre a forma que os diversos elementos são colocados em cena, a fim de que haja significado e objetivo primordial ao qual focar a atenção do público. Desta forma, não é interessante haver quebras abruptas quanto às mudanças da retratação do mundo dos Humanos à dos Fantásticos e vice-versa, e das mudanças de cena, sendo necessário que cada cena seja uma constante preparação para a próxima.

2.1 PUERILANDO: DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO EM CENA – UMA MONTAGEM DE *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Sede assim qualquer coisa
serena, isenta, fiel.
Não como o resto dos homens.

Cecília Meireles

O termo dramaturgia vem passando por um processo de ampliação e de aceitação de diferentes acepções, conforme o contexto em que é aplicado. Em uma análise nada rigorosa, pode ser entendido como o estudo do texto dramático. Nosso interesse está debruçado em: A dramaturgia, atividade do dramaturgo (sentido 2) do Dicionário de Teatro, de Patrice Pavis. Segundo o autor esse termo:

Consiste em instalar os materiais textuais e cênicos, em destacar os significados complexos do texto ao escolher uma interpretação particular, em orientar o espetáculo no sentido escolhido. *Dramaturgia* designa então o conjunto das escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer (...), a escolha do espaço, a montagem, a interpretação do ator, a representação ilusionista ou distanciada do espetáculo. (...) A dramaturgia, no seu sentido mais recente, tende portanto a ultrapassar o âmbito de um estudo de texto dramático para englobar texto e realização cênica. (PAVIS, 2008, p.113)

Trabalhar dramaturgicamente a adaptação de uma peça shakespeariana não é tarefa fácil. Principalmente quando a proposta é apresentá-la, de preferência, para um público pré-adolescente. Mesmo sendo *Sonho de uma Noite de Verão* uma das peças de Shakespeare que mais vem sendo apresentada para essa faixa etária, tanto na literatura como no teatro, existem diferentes visões entre estudiosos e intérpretes (críticos e diretores) de Shakespeare sobre essa estória, desde bestialmente sexual “*Sonho de uma Noite de Verão* é vista como uma comédia contemporânea. O que é mais contemporâneo nela é a passagem pela bestialidade” (KOTT, 2003, p. 17), ou como uma peça humana e sábia, ou ainda um meio termo, “Um texto picante mas não lascivo”, observa Harold Bloom (2001, p.195).

Erick Ramalho em seu artigo *Shakespeare e a lei Ateniense: aspectos políticos nas origens modernas do sujeito contemporâneo em sonho de uma noite de verão* analisa essa obra como uma peça política. “A fim de cumprir os objetivos deste artigo, ora considero dois temas fundamentais na shakespeariana, quais sejam: a lei (ou o direito) e o absolutismo monárquico. Para tanto, parto da relação artística que se projeta entre eles na peça *Sonho de Uma Noite de Verão*.” (RAMALHO, 2008 p. 236).

Dessas divergências, nos restou uma difícil pergunta: como tornar *Sonho de uma*

Noite de Verão uma peça leve e divertida, sem tirar-lhe o brilho essencial? Encontramos a resposta primeira dentro da própria peça: andar pelo caminho da intuição e da fantasia.

Sentimos que, para trabalhar dramaturgicamente um texto tendo como finalidade um público de 7 a 14 anos, teríamos que, de certa forma, adentrar este “vasto mundo”, não só através do que dele foi pesquisado e escrito, mas de uma forma mais profícua, estreita e madura, pois, como nos diz Walter Benjamin, “Não se trata de uma regressão irresistível a vida infantil quando o adulto se vê tomado por um tal ímpeto para brincar. Sem dúvida brincar significa sempre libertação.” (BENJAMIM, 1984, p. 64)

Isso justifica o título deste capítulo (*Puerilando: do texto escrito ao texto em cena - uma montagem de Sonho de uma Noite de Verão, de William Shakespeare*) haja vista que a busca de entendimento para a escolha de um caminho a ser trilhado, a fim de atingir uma encenação adequada para essa faixa etária, nos aproximou de jogos pueris, brincadeiras e expressões próprias para crianças e pré-adolescentes. A pesquisa foi realizada com o intuito de contextualizar espetáculo e público - *PUERILANDO* – pueril ando, complementado pelo motivo maior desta conversa, que tem por intuito descrever o percurso de uma montagem. Desde o pré verbo que é o pensamento que antecede a palavra do ensejo, que é a que fala dos desejos, até o dia da estreia - a grande finalidade de tudo.

Maria Helena Kühner, dramaturga e ensaísta, sobre o teatro infantil escreve:

Trabalhar para criança exige retornar em nós a nossa criança e também ver objetivamente o que a criança que está ali tem em comum conosco. Então isso exige quase que uma inversão de vetor, ou seja, exige partir da criança e não partir do que se acha que deva ser a criança. (KÜHNER, 2003. p. 74)

Tínhamos um texto, um garbo, uma determinação: montar a peça para um público infanto-juvenil, para ser apresentada como teatro de rua itinerante, e que a montagem estivesse aliada a uma pesquisa e a um memorial descritivo e que se tornasse o nosso TCC, realizado em grupo e distribuído entre seus membros, por interesse pessoal e afinidades.

Hoje, este grupo está composto por cinco pessoas, com participação total (e ao mesmo tempo pessoal, pois cada um desenvolverá seu TCC também sobre essa montagem). Um projetista de iluminação e um elenco composto, num primeiro momento, por alunos da oitava fase do Curso de Artes Cênicas.

É importante ressaltar que o elenco desta montagem foi constituído para abarcar todos os alunos desta turma. Para tanto, durante a encenação, serão intercaladas fadas e elfos musicais. Embora os intérpretes dos papéis mais essenciais tenham sido buscados prioritariamente entre os “oitavianos”, devido à impossibilidade de alguns poderem participar do grande número de ensaios, precisamos recorrer a atores convidados, externos à turma.

Este capítulo discorrerá sobre o dramaturgo Shakespeare, a dramaturgia de *Sonho de uma Noite de Verão* e a forma como veio (e vem) sendo encaminhado o texto para a encenação e como ele pode se modificar ao passar pelo corpo do ator e por suas experiências. Quando é proposto que a direção (temos mais de um diretor) esteja atenta para aproveitar este material, desde que apropriado à concepção adotada. É válido ressaltar que as últimas linhas deste capítulo serão escritas somente no momento que a peça estiver pronta para estrear, quando os retoques finais serão dados.

2.1.1 O dramaturgo William Shakespeare (Inglaterra – 1564/1616)

William Shakespeare é considerado um introdutor de novos processos na arte teatral. Como criador intenso de textos para encenação, inovador e audacioso, deixou para sempre seu nome e obras na história cultural da humanidade. Dramaturgo, ator e poeta foi um gênio que sabia usar, criar e dar novas acepções às palavras.

As peças de Shakespeare não têm cronologia definida e são agrupadas em quatro estilos: os dramas históricos, as tragédias, as comédias e os romances¹. Não se sabe exatamente quais influências cercaram e afetaram sua produção literária, mas o certo é que seu estilo evoluiu de uma retórica barroca para um lirismo despojado, pelo fio de uma mesma lógica.

Sua dramaturgia vagou por todos os cantos e recantos da vivência humana, não evitando atrocidades, guerras, desavenças, infidelidades, ódios, ganância e traição, e nem mesmo os túmulos. “Destronou” reis e futilidades. “A vida é puro teatro e o poder uma coroa oca”, disse ele. Mostrou que, no embate entre a razão e a paixão, a razão nem sempre consegue controlar as forças instintivas. Escancarou o vazio e a infelicidade de pessoas que não foram capazes de reconhecer o amor, em si ou no outro. O amor é a inspiração máxima de muitos de seus poemas e peças, principalmente o amor sensual entre pessoas - do mais puro e eterno por ter sido unido pela morte, ao mais arrebatador e destrutivo por arder entre conflitos.

Muitas características do estilo shakespeariano nos transportam ao romantismo, movimento literário ocorrido no princípio do século XIX, tais como: retomada de fatos históricos importantes; espírito criativo e sonhador e a valorização da liberdade, sinais vivos de ter sido ele um escritor à frente de seu tempo.

O Bardo soube tirar proveito até da escassez de recursos cênicos, característica do

¹ A classificação aqui referida remete-se à de Dlakemare Evans, *The Riverside Shakespere*. Boston: Houghton Mifflin Company, 1974. pp. VII – VIII.

teatro Elizabetano ou Isabelino - período associado ao reino da rainha Isabel ou Elizabeth (1558 – 1603), ápice da renascença inglesa -, a ausência de cenários leva-o a descrições poéticas e encantadas de praias, jardins, campos de batalha, florestas, que povoavam e situavam a imaginação do público.

A impossibilidade de ter atrizes para os papéis femininos parece tê-lo estimulado à criação de personagens e heroínas originais, perspicazes, enigmáticas, imprevisíveis e ardilosas, uma vez que a graça, a força e o envolvimento do público com a personagem independiam da beleza física. As cenas de amor, não reforçadas pelo contato físico, levaram-no a criar diálogos de grande beleza lírica.

Suas comédias mais apreciadas foram escritas após 1596, ano em que morre seu único filho homem. Esse fato curioso, relatado por alguns apreciadores de Shakespeare, faz pensar que tipo de sentimento gerou essa mudança, em um escritor que em algumas de suas obras coloca em choque e em xeque as relações entre pais e filhos, como exemplo em *Hamlet* e, até mesmo, em *Sonho de uma Noite de Verão*, em que o autor demonstra seu repúdio ao direito que se davam os pais de interferirem na tão buscada e grande realização do ser humano de amar e ser amado.

Na peça *Rei João* do mesmo período, o poeta, ator e dramaturgo, revela sua individualidade, ao escrever:

Dor enche o quarto de meu filho ausente,
Deita em sua cama, anda ao meu lado,
Sua graça assume, sua fala repete,
Me faz lembrar todos os seus encantos,
Preenche as roupas ocas com sua forma².

Embora com algumas controvérsias, *Sonho de uma Noite de Verão* foi produzida nesse mesmo período. Nela o autor envereda por feitos de caprichos e arrebatamentos, uso extremo do imaginário. O real, o fantástico, o irônico e o farsesco juntam-se para formar uma trama de poderoso envolvimento. Mais fantástica do que humana, mais lírica do que dramática, essa peça de Shakespeare entrelaça dois mundos distintos: humano com a aristocracia, representada por Teseu, Hipólita, Egeu e os jovens Lisandro, Hércia, Demétrio e Helena, e os artesãos de Atenas; e o mundo feérico de Oberon, Titânia e seus séquitos.

O fato do mundo fictício das fadas estar presente na peça e também no imaginário infanto-juvenil foi a causa determinante de se querer mostrar e chamar a atenção de pré-adolescentes para esse duplamente clássico do teatro, tanto no que se refere ao autor como à

² Citação feita pelo professor José Roberto O'Shea, durante aula ministrada na disciplina *Estudos em Shakespeare – texto e performance*.

peça em si.

Sabemos que existe entre pesquisadores de teatro infantil, a partir de reflexões sobre os efeitos que o mesmo produz, uma preocupação com os heróis mágicos ou especiais cujos poderes independem de uma participação efetiva do indivíduo pela sua conquista. No livro *O Teatro dito Infantil* a organizadora Maria Helena Kühner escreve:

[...] pela atribuição ao herói de poderes mágicos ou especiais, que não resultam de sua maneira de ser, de seu trabalho, de seu estudo... Não é sua imaginação e inventividade, sua capacidade de descobrir e criar, sua inteligência em aproveitar os recursos que lhe oferece a realidade em torno, enfim, nada que caracterize o rico potencial essencialmente humano que é suscitado, apresentado ou até posto em questão, e sim poderes mágicos ou excepcionais, gratuitamente obtidos, privilégio do acaso ou dom de deuses desconhecidos. (KÜHNER, 2003 p. 23)

Não podemos ignorar, no entanto, que o pensamento racional como única forma de abordagem da realidade hoje é revisto em nome das demais funções do ser humano – imaginação, sensação, intuição, afetividade, lirismo – escamoteadas pelo império da razão. O lúdico e o mágico tentam o homem a um retorno ao mundo fascinante da infância, em que a imaginação se mistura ao mundo real.

Por isso, não houve preocupação de nossa parte em mudar a forma e o motivo da trama. “Já que a criança tem um sentido aguçado mesmo para uma ‘seriedade’ distante e grave, contanto que esta venha sincera e diretamente do coração.” (BENJAMIN, 1984, p. 55). Continuamos com uma Hérnia e um Lisandro que querem fugir para poder desfrutar de seu amor, e com um Egeu que exige o direito de matar sua própria filha, se esta não lhe for totalmente fiel e obediente. Permanece em cena a mulher corajosa representada por Hérnia, a valente Hipólita e a apaixonada Helena que, arrebatada pelo amor, desafia a condição histórica da mulher de ser objeto de conquista. E também, fadas e elfos que por amor, piedade, graça ou birra interferem na vida dos humanos.

Reconhecemos que Shakespeare tenha feito sua trama baseado no contexto de sua época, mas hoje, para nós, sua importância está cristalizada no fato de:

1. Mostrar caminhos percorridos pela humanidade, na (in)compreensão dos sentimentos alheios e dos próprios sentimentos;
2. Pelo incentivo a assumirmos nossos sonhos e a busca da felicidade.

Enfim o nosso tempo é hoje; nós não vivemos no passado, mas o passado vive em nós e com ele podemos aprender. Como diz o poeta³:

O que foi feito é preciso
Conhecer para melhor prosseguir (...)
Pois se muito vale o já feito
Mas vale o que será

³ Canção de Milton Nascimento: *O que foi feito deverá*.

Além disso, podemos encontrar na dramaturgia de Shakespeare uma equiparação entre os dois mundos – o dos humanos e o dos fantásticos. Em nosso pré-projeto para TCC brincamos com o jogo de vaidades existentes dos dois lados: “Neste mundo de imaginação e encantamento, as crianças poderão facilmente identificar-se com fadas tão tolas como as pessoas, e com elfos que se enganam” enfim, seres inseguros, vingativos e brincalhões – como nós – e procuraremos torná-los (os seres fantásticos) menos inseguros e vingativos e muito mais brincalhões – que é o que desejamos para nós.

No contexto da peça, essa ideia foi colocada na terceira fala do Bufão⁴:

Fazem festas e encrencas pessoas
Fadas e elfos imitam.
Daí, poder, disputa
De amor também!
Nos dois mundos abundam, amém!
Ah! Só pra lembrar:
Em briga de humano e humana
A lei não é banana
Não precisa de colher para provar.

O fato de Shakespeare recusar o distanciamento entre atores e público, feito observado tanto na organização do palco - mais profundo que largo, avançando até o meio do público. Como também, por ser sua obra dramática uma fusão entre uma visão poética refinada com um forte caráter popular, deixa-nos mais à vontade para apresentarmos *Sonho de uma Noite de Verão* como teatro de rua. Tal modalidade de apresentação tem uma história comum com a cultura produzida pelo ou para o povo (popular é o que pode atingir representantes de todas as classes sociais, gêneros e ideologias), e possui a peculiaridade não só de levar o teatro ao povo, mas devolver o povo ao teatro.

O teatro de rua é um modo de fazer teatral cujas particularidades não são facilmente apontadas. Em nosso caso, em que a representação não invadirá um espaço de transição (como ruas), mas um local público e de lazer, o Bosque da Universidade Federal de Santa Catarina, e como também utilizaremos, para parte da encenação, o palco existente nesse espaço, ficamos com o conceito abrangente no qual teatro de rua compreende as apresentações concebidas para espaços ao ar livre:

A expressão teatro de rua tem sido utilizada para definir uma muito ampla gama de espetáculos teatrais ao ar livre, como consequência o campo de pesquisa se faz muito amplo e difuso. O esforço por uma delimitação do conceito de teatro de rua tem como objetivo possibilitar a abordagem e análise do fenômeno do teatro de rua como modalidade particular, uma forma de teatralidade. (CARREIRA, 2007; p.43)

⁴ Personagem interpolado nessa montagem, que irá conduzir o público no desenrolar da peça e no movimento espacial. A descrição desse personagem começa na página 25.

2.1.2 *Sonho de uma Noite de Verão*

Não é possível pensar nada no mundo, nem fora dele, que possa sem restrição ser considerado bom, além de uma boa intenção⁵.

Embora Shakespeare não tenha escrito peças infantis, *Sonho de uma Noite de Verão* nos parece ser a peça que apresenta mais características desse subgênero dramático. Não é por acaso que produtores de obras para crianças têm contado (à sua maneira), seja em quadrinhos, em livros belamente ilustrados ou através de encenação essa história para seu público.

Talvez, o autor tenha escrito esta peça para a criança que restou no adulto - que apenas quer viver o momento presente e ser feliz -, enquanto nós buscamos perpetuar um pouco da criança de hoje no adulto de amanhã.

Não se sabe exatamente quando a peça foi escrita e apresentada ao público pela primeira vez. Harold Bloom a esse respeito afirma: “No auge do inverno de 1595-96, Shakespeare idealizou um verão perfeito, e escreveu *Sonho de uma Noite de Verão*, provavelmente, sob encomenda, para homenagear um casamento entre nobres” (BLOOM, 2001, p. 194).

Nela Shakespeare usa elementos relacionados à mitologia greco-romana e à literatura clássica e se vale também do metateatro, que pode ser designado neste caso como o teatro dentro do teatro. Manfred Schmeling em *Métathéâtre et intertexte*, citado por Sonia Pascolati em seu artigo *Metateatro: Inserção do discurso crítico no texto dramático*, diz que:

O teatro dentro do teatro possui caráter crítico-reflexivo tanto sobre momentos históricos quanto sobre formas artísticas e suas relações com a tradição. O metateatro é uma forma de reflexão sobre o passado literário e sobre as condições de produção e recepção de textos.
(SCHMELING, 1982, p. 7-8)

A história de Píramo e Tisbe, aproveitada no metateatro, contada por Ovídio em *Metamorfose*, no *Sonho de uma noite de verão* é representada de forma cômica, e não trágica como na narrativa original. Patrice Pavis também ajuda a esclarecer como se qualifica a prática do teatro dentro do teatro: “Tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação.” (PAVIS, 2008, p. 385).

A transformação de “Bottom” (Novelo nesta montagem) em asno deve estar relacionada com a literatura. O romance *O asno de ouro* de Lucius Apuleio, escrito no século

⁵ BENJAMIN. apud Kant, 1984, p. 18.

II d.C., narra as aventuras burlescas e fantásticas de um homem que se vê transformado em asno.

Outro fato relevante é a suspeita de que o autor a tenha escrito ao mesmo tempo de *Romeu e Julieta* (ou um pouco depois), haja vista as duas discorrem sobre o mesmo tema, amores impedidos por convenções sociais ou familiares. Com a diferença de a primeira ser considerada uma comédia - que na época era assim classificada por não ter final funesto -, onde tanto os seres fantásticos, mesmo que atrapalhadamente, e os humanos contribuem para um desenlace harmonioso e feliz; e a outra uma tragédia, com a morte dos amantes - quando tudo se arma contra eles, até mesmo quando as intenções são boas -, e que, ao contrário da comédia, o desafio das convenções e da ordem leva à desgraça. Tal fato é repetido na história de Píramo e Tisbe, peça apresentada por trabalhadores de Atenas, para os festejos de casamento de Teseu e Hipólita, personagens de *Sonho de uma Noite de Verão*, ainda que de forma cômica.

Favorita entre as comédias românticas de Shakespeare *Sonho de uma Noite de Verão* vem sendo aplaudida no decorrer dos últimos séculos, tendo sido revivida na literatura, no teatro, no balé e no cinema.

Nada escrito por Shakespeare antes de *Sonho de uma Noite de Verão* se equipara a essa peça e, até certo ponto, nada escrito por ele depois irá superá-la. Trata-se sem dúvida de uma obra-prima, perfeita, uma de suas peças (em um conjunto de dez ou doze) que apresentam força e originalidade admiráveis. (BLOOM, 2001, p. 194)

A peça demonstra o caráter ubíquo do mito, já que entrelaça vários deles, recortados de diferentes referências temporais. A noite mencionada no título da obra alude ao solstício de verão, quando o sol atinge o maior grau de afastamento angular do Equador, o que, no hemisfério norte, ocorre entre 21 e 23 de junho. A credence renascentista associava esse período à loucura temporária, a ritos de verão e em honra a São Valentim, bem como à mitologia popular.

O Duque de Atenas é uma reminiscência de Teseu, herói da lenda ática, cujos feitos incluem, além da vitória contra o Minotauro, um ataque às amazonas e a conquista de sua rainha, Hipólita, que marca presença na peça, como a noiva do Duque. E o idílio entre “Bottom” (Novelo) com Titânia a rainha das fadas, já fazia parte da literatura de Apuleio.

As fadas integram o folclore britânico, de origem céltica, presente na figura de Titânia e seu séqüito e os duendes. O endiabrado Puck, servo de Oberon, rei das fadas, também rememora a mitologia popular, mesclada às alusões clássicas. Puck na linguagem da época era nome comum que designava duende, espírito malicioso e perverso. Passou a ser nome próprio, representando uma figura inconfundível e marcando sua presença entre os

grandes personagens shakespearianos. Em *Sonho de uma Noite de Verão*, Shakespeare ameniza a figura perversa de Puck, dando-lhe uma personalidade travessa, mas não maléfica, e chega a chamá-lo de Robim Bom-Camarada.

Shakespeare, nos parece, teve sua popularidade fundamentada na arte de misturar o clássico ao popular, pois, se de um lado a mitologia grega e romana era totalmente familiar aos aristocratas renascentistas, os espectadores menos cultos reconheceriam outras figuras mitológicas. Ele as mesclava, assim como mesclava a fala poética da aristocracia com o linguajar rude de artesãos e de trabalhadores. O cunho de entretenimento, tão comum nas comédias, não anula a profundidade dessa peça que revela a efemeridade (sonhos, ilusões) e teatralidade da experiência humana, entrelaçando temas e grupos sociais.

2.1.3 O percurso da adaptação

A adaptação dos clássicos para encenação ou novas criações é utilizada constantemente nas artes visuais. A questão da significação de um clássico, como lê-lo e a partir dele interpretar o momento atual, foi prática pensada e usada por Shakespeare que escrevia peças sobre tempos remotos e reinos distantes para revelar seu próprio momento histórico.

Embora nossa opção seja pela fidelidade a ideia exposta no texto shakespeariano, sabemos que um texto, ao se tornar um roteiro cênico, requer mudanças que se acentuam conforme o grau de aproximação ou de distanciamento do texto escrito ou texto fonte, segundo Erick Ramalho, citando Hunt & Reeves:

Apesar de que ainda hoje muitas adaptações cênicas e fílmicas continuam a ser analisadas e julgadas a partir do critério da fidelidade vale lembrar que mesmo em relação à obra de Shakespeare é impossível falar de um texto “autorizado” ou “oficial”. Existem diversas versões de cada uma das peças, e uma grande variedade de edições híbridas posteriores que apresentam diferenças substanciais entre si. Stephen Orgel (1991, p. 83-86), um dos mais respeitados críticos, comenta que nada sabemos sobre os textos “originais” de Shakespeare, uma vez que nunca foram encontrados manuscritos ou *prompt-books* (manuais de palco) de nenhuma de suas peças. E mesmo que tivéssemos recuperado estes *ur-textos*, eles provavelmente seriam diferentes de todos os outros textos que conhecemos até agora. Acredita-se que muitas das versões que chegaram até nós foram inúmeras vezes revisadas e modificadas pelo próprio bardo, e que provavelmente diversas falas ou cenas tenham sido interpoladas por seus colaboradores. (HUNT & REEVES) apud Ramalho, 1999, p. 90.

O texto base desta adaptação é *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare, em tradução de Erick Ramalho, publicado pela Editora Tessitura, de Belo Horizonte, em 2006. Nossa decisão foi encenar a dramaturgia shakespeariana, sem mudança

de enredo ou da forma como ele se desenrola. No entanto, por se tratar de uma apresentação infanto-juvenil, a tendência foi ressaltar as partes brincalhonas e tirar a força do intuito erótico. Outras questões relevantes no trabalho dramaturgico foram:

1- Corte de texto, a fim de conquistarmos um tempo de duração mais reduzido, que fosse ideal à nossa proposta;

2- Corte de personagens, na distribuição final de papéis e formação de elenco (que passou por algumas alterações e desistências), verificamos que precisávamos de mais dois atores, então, optamos por cortar dois personagens de curtíssima atuação;

3- Interpolação de personagens, pois queríamos um personagem que guiasse o público no deslocamento de cenas, e de seres fantásticos musicais que surgissem dentre as árvores, aumentando a ludicidade da apresentação.

A adaptação também designa o trabalho dramaturgico a partir do texto destinado a ser encenado. Todas as manobras textuais imagináveis são permitidas: cortes, reorganização da narrativa, 'abrandamentos' estilísticos, redução do número de personagens ou dos lugares, concentração dramática em alguns momentos fortes, acréscimos e textos externos, montagem e colagem de elementos alheios, modificação da conclusão, modificação da fábula em função do discurso da encenação. (PAVIS, 2008, p. 10)

2.1.3.1 Para uma encenação infanto-juvenil de teatro de rua itinerante

Num mundo cada vez mais atomizado, individualizado, em que não há lugar para qualquer experiência coletiva que não seja “de massa”, o ato de ir a um espetáculo e compartilhar com outras crianças uma experiência teatral viva não deixa de ser um ato de resistência à tendência ao isolamento e à solidão imposta no meio da massa⁶. (BELTRAME, 2003) in Kühner, 2003, p.45

A concepção adotada de encenação de *Sonho de uma Noite de Verão* como teatro infanto-juvenil, na forma de teatro de rua itinerante, foi herdada pelo grupo de montagem, pois essa ideia já havia sido concebida pela colega Maria Luiza Iuaquim Leite. Porém, foi assumida pelo grupo, fazendo-nos gerar ações que viabilizassem o intento. Partimos então para uma busca a fim de compreender a melhor forma de encenar para essa faixa etária. Ingrid Koudela pesquisando Piaget argumenta:

A imaginação dramática, sendo parte fundamental no processo de desenvolvimento da inteligência, deve ser cultivada por todos os métodos modernos de educação. Piaget indica que o jogo está diretamente relacionado ao desenvolvimento do pensamento na criança. Com qualquer estrutura cognitiva (esquema) há dois processos associados: o jogo assimila a nova experiência e, então, prossegue pelo mero prazer do domínio; a imitação relaciona-se com a experiência de modo a acomodá-la dentro da estrutura cognitiva – jogo para assimilar, imitação para acomodar. Embora a imitação e o jogo estejam diretamente relacionados com o processo de pensamento e com o desenvolvimento da cognição, a imaginação

⁶ Citação retirada do capítulo: *Superar preconceitos e explicitar paixões*, de Valmor Beltrame. Do livro *O TEATRO dito INFANTIL*, organizado por Maria Helena Kühner (2003)

dramática é um fator-chave – é ela que interioriza os objetos e lhes confere significado. (KOUDELA, 1984, p. 28)

Rubem Alves afirma que, quando contava estórias para sua filha dormir, ela lhe perguntava: “Essa estória que você está contando aconteceu de verdade?”. Ele achava que a resposta certa para essa pergunta poderia não ser compreendida pela criança. A resposta correta seria: “Essa estória não aconteceu nunca para que aconteça sempre... Esse é o poder das coisas que vivem no mundo da fantasia. Elas nunca acontecem. Mas todas as vezes que as ouvimos recontadas, elas acontecem de novo: encarnam-se no corpo.” (ALVES, 2008, p. 109)

Em *Reflexões: A criança o brinquedo a educação*, Benjamim nos lembra para o fato de que toda a produção para criança mostra de qual forma o adulto que a produz se coloca em relação ao mundo infantil. E nos convida a tirar a máscara da chamada experiência tão usada pelos adultos e a buscar a verdade “ainda que tudo o que foi pensado até agora seja equivocado; a fidelidade precisa ser sustentada, ainda que ninguém a sustentou até agora.” (BENJAMIM, 1984, p. 23)

O trabalho dramaturgico, a partir da concepção adotada, iniciou com uma pergunta óbvia, mas essencial: o que fazer para que o público infanto-juvenil reaja favoravelmente à nossa apresentação, que em seus corpos e mentes fique, ainda que de leve, uma sensação boa do teatro e da peça?

O fato de *Sonho de uma Noite de Verão* ser apresentada como teatro de rua itinerante, a nosso ver, é um item importante dentre os vários que uma resposta a essa pergunta exige. Essa predileção teve como principal motivo a peça estar povoada de personagens ligados à natureza. A escolha do Bosque (CFH - UFSC), como local de encenação, por si só, nos dá um cenário riquíssimo e lúdico principalmente à atuação dos seres fantásticos.

Apesar de a Direção de Arte fazer opção também por alguns elementos cênicos construídos, como a flor de Titânia, o castelo medieval do Duque, e a teia de aranha, o ambiente natural é o grande trunfo dessa encenação. Invadido por fadas e elfos, o Bosque proporcionará um local misterioso e mágico tão necessário e encantador para um público infanto-juvenil.

Outra questão relevante no item “agradar” é a busca de reconhecer as simpatias e inclinações da criança atual, que, vistas assim a grosso modo, vêm sofrendo profundas modificações. Maria Helena Kühner, questionando a existência de uma nova criança, constata que é evidente ter havido uma alteração nos comportamentos e atitudes da criança, que não poderia ficar indiferente às profundas transformações que os tempos estão trazendo. Vê-se

reproduzido na criança os traços:

(...) de uma civilização extrovertida, que redescobre, em seu espaço planetizado e no tempo que acelera sua história, as linhas de sua evolução; que revê a realidade que o cerca e os valores do social e do universal, que anulam ou reduzem a privacidade e subjetivismo em que se encerrara durante séculos; de um pensamento que se desliga dessa subjetividade idealizada como realidade e desligada do mundo, para reintegrá-la no mundo com o qual interage; de um saber e uma arte que veem sua posição superior e elitizante desafiadas pelos novos meios de comunicação de massa; de uma educação que sofre o impacto da tendência ao autodidatismo, à aprendizagem pela experiência vivida e não pela transmissão e recepção passiva de uma herança ou patrimônio cultural (KÜHNER, 2003, p. 18).

Por outro lado, podemos afirmar que não existe um tipo só de criança; elas não vivem a infância de forma homogênea. Em nossa sociedade temos desde crianças obrigadas ao trabalho para garantir a própria sobrevivência, sujeitas a distintas formas de violência física e simbólica, excluídas dos direitos mais fundamentais da pessoa, até aquelas que vivem nos “shoppings centers” e ali alimentam seus sonhos de lazer e consumo, insuflados pela propaganda em escala globalizada. A realidade é que, independente das diferenças sociais:

Morte, sexo, desenho animado, drogas, violência, parques de diversões, suicídio, estupro, Aids, corrupção, sequestro, chocolate, perdas, desencontros, notas baixas na escola, traição, brinquedos (que quebram), falsidade, maquiavelismo, futebol, dores, desemprego, assassinatos, andar de bicicleta, jogar vídeo-game, brigar com o amigo por causa de namorada, genocídio, massacres, acidentes aéreos, navegar na internet e navegar em um pedalinho num lago, tudo isso é um pouco do mundo que vivemos, adultos e crianças. (ANDRADE JR., 2003) in Kühner, 2003, p. 28

Essa visão vem refletindo numa mudança sobre o entendimento do teatro infantil ou infanto-juvenil. A esse respeito Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, no capítulo: *Fronteiras etárias: da demarcação à abertura*, do livro *O Teatro dito Infantil*, diz:

Uma vez que todo esse quadro nos leva a constatar os efeitos perversos⁷ da destinação exclusiva de espetáculos teatrais para a infância. Para tanto, seria necessário uma mudança no eixo de abordagem dos responsáveis pelo evento teatral. Ao invés de canalizar as preocupações em torno de uma formulação adequada a uma determinada idade, caberia antes de tudo refletir sobre as peculiaridades de caráter propriamente artístico do teatro que se pretende fazer. (PUPO, 2003) in Kühner, 2003, p. 36

Todo esse contexto reforça nosso intuito acima de tudo criarmos com essa encenação um espaço de aventuras e descobertas; de movimento e de livre expressão; da experiência estética e de ação criativa.

O primeiro passo dado nesta adaptação foi a interpolação de um personagem, o qual tem por função guiar o público durante o desenrolar da peça, fazendo pequenos prólogos

⁷ Vinha sendo discutido em páginas anteriores o mercantilismo e o descaso em montagens e programas destinados à criança.

sobre as cenas, assim como, no deslocamento espacial, nas mudanças de cenas.

A concepção de o personagem interpolado ser um Bufão surgiu por estar relacionado à cultura popular e por ser usado por Shakespeare em suas peças. Mikhail Bakhtin, comentando sobre a festa dos loucos “prática artística do riso no renascimento”, coloca Rebelais, Cervantes e Shakespeare como marcos na mudança da história do riso – escritores que usaram a ousadia e a lucidez do riso para uma consciência artística -, que era visto como algo inferior, pois o que era essencial e importante não podia ser cômico: “O riso é ou um divertimento ligeiro, ou uma espécie de castigo útil que a sociedade usa para os seres inferiores e corrompidos.” (BAKHTIN, 2002, p. 58). Aos poucos a cultura cômica:

(...) entrava numa fase nova e superior de sua existência saindo das profundezas populares e com a língua “vulgar” penetrou decisivamente no seio da grande literatura e da ideologia “superior”, contribuindo assim para a criação de obras de arte mundiais como os dramas e comédias de Shakespeare (BAKHTIN, 2002, p. 62)

E segue:

No século XV, as brincadeiras (bufo) são consideradas indispensáveis, a fim de que a tolice (a bufonaria), que é a nossa segunda natureza e aparece inata ao homem, possa ao menos uma vez por ano manifestar-se livremente. (Ibid 2002, p. 65)

É importante também o fato do grotesco relacionado à figura do Bufão não ter uma única abordagem teórica que o defina e porque a sua figura sem fronteiras, rica pela incompletude e por seu jogo insólito, confere maior liberdade à definição de “nosso Bufão”. Um exemplo está no figurino e na personalidade desse personagem em nossa montagem, que deverá remeter ao artista plástico contemporâneo brasileiro Arthur Bispo do Rosário, o *Senhor do Labirinto*⁸, ou o *Prisioneiro da Passagem*⁹ e a sua *Poética do Delírio*¹⁰

Delirar é palavra sinônima tanto de arrebatamento como de desvairamento, figura ideal para o Bufão. A beleza da arte é convulsiva, afirma Marta Dantas na introdução de seu livro *A Poética do Delírio* – sobre a vida e obra de Arthur Bispo do Rosário -, capaz de ampliar nossa estreita visão de realidade, outra qualidade importante para esse personagem. A autora acrescenta que “Essa produção artística marginal, que não atende às exigências da ideologia do sujeito...”. Tal constatação nos remete ao grotesco de que o Bufão historicamente é a caçamba.

Arthur Bispo do Rosário colocou na cabeça que tinha sido escolhido por Deus para a missão de julgar os bons e os maus e para recriar o mundo para o Dia do Juízo Final. “Um dia, designado ‘rei dos reis’ por seres luminosos, ele teceria o próprio manto, vermelho,

⁸ Título do filme dirigido por Geraldo Motta e do livro de Luciana Hidalgo sobre a vida e arte do Bispo do Rosário.

⁹ Título do filme de Hugo Denizart 1980.

¹⁰ Título do livro de Marta Dantas “ARTHUR BISPO DO ROSÁRIO A POÉTICA DO DELÍRIO”

salpicado e bordado, se faria coroar e protagonizaria a própria via sacra.” (HIDALGO, 1996 p. 39). A missão de nosso Bufão é bem mais simples; ele é convidado a levar o público para dentro de *Sonho de uma Noite de Verão*. Afinal conforme afirma Bachelard, “Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos.” (BACHELARD, 1989, p. 76). Um e outro. Arthur Bispo do Rosário e o Bufão de nossa montagem revelam um mundo encantado:

Arthur Bispo do Rosário, considerado louco por alguns e gênio por outros, a sua figura insere-se no debate sobre o pensamento eugênico, o preconceito. E os limites entre a insanidade e a arte. A sua história liga-se à da colônia Juliano Moreira, instituição criada no Rio de Janeiro na primeira metade do século XX, destinada a abrigar aqueles classificados como anormais ou indesejáveis (alcoólatras, doentes psiquiátricos e desviantes das mais diversas espécies. (Wikipédia internet¹¹)



Estátua do artista em sua terra natal, JAPARATUBA – SE

A arte do Bispo coloca-o entre os artistas brutos. O termo arte bruta foi criado pelo artista plástico francês Jean Dubuffer, em 1945, para explicar as obras executadas por pessoas

¹¹ http://pt.wikipedia.org/wiki/Bispo_do_Ros%C3%A1rio

alheias à cultura artística, quando seus autores tiram tudo de suas profundezas a partir de seus próprios impulsos, e não dos cânones da arte clássica ou da arte que está na moda.

Como existe nesta montagem uma tendência da direção de arte na elaboração de cenário e figurino esmerado, o Bufão será o contraponto - a nossa arte bruta. Seu figurino será composto por restos de materiais de cenário e figurino. Isso nos aproximará do estilo shakespeariano de misturar diferentes realidades, e do mundo infantil, pois segundo Benjamin:

É que as crianças são especialmente inclinadas a buscarem todo local de trabalho onde a atuação sobre as coisas se dê de maneira visível. Elas sentem-se irresistivelmente atraídas pelos destroços que surgem da construção, do trabalho no jardim ou em casa, da atividade do marceneiro ou do alfaiate. Nestes restos que sobram elas reconhecem o rosto que o mundo das coisas volta exatamente para elas, e só para elas. Nesses restos elas estão menos empenhadas em imitar as obras dos adultos do que em estabelecer entre os mais diferentes materiais, através daquilo que criam em suas brincadeiras, uma nova e incoerente relação (BENJAMIN, 1984, p.77).

Curiosamente entre as obras de Bispo do Rosário está a nave leito (cama de *Romeu e Julieta*) planejada para encenação da peça – Bispo no papel de Romeu, Rosângela¹² no papel de Julieta. Marta Dantas esclarece que “A ideia de representar a peça com Rosângela foi frustrada, mas a obra ficou para a posteridade e tem um significado importante na sua mitopoética.” E que: “A mitopoética consiste na elaboração de um conjunto de resíduos e fragmentos de acontecimentos, testemunhas fósseis da história de um indivíduo ou de uma sociedade; é uma espécie de bricolagem intelectual.” (DANTAS, 2003 p. 20 e 45)

A nosso ver a figura do Bufão, assim como a do Bispo, remete ao grupo minoritário de indivíduos, que deseja obter, para além das aparências deste mundo, uma resposta à sua interrogação: o que fazem na terra? Se, em sua existência limitada e frágil, são apenas marionetes em um teatro de bonecos? E é na ironia presente na fala “do delirante” que encontramos a existência do sujeito.

Ambos (Bispo e Bufão) resistem em viver em um mundo desencantado (que consiste na desintegração das concepções religiosas, bem como na substituição da explicação mitológica pela científica¹³), desencadeado pelo processo cultural que seleciona e desenvolve algumas potencialidades e inibe outras tantas. “Renunciai às esperanças, vós que entráis” – estava lá escrito na porta do inferno, segundo Dante¹⁴. Haverá algo mais enlouquecedor que tal afirmação? Mas há sempre outro jeito para se fazer as coisas, o jeito dos artistas:

¹² Rosângela Maria psicóloga que estagiou na Colônia Juliano Moreira.

¹³ O que Hegel e Max Weber designaram como racionalismo ocidental que teve início na Renascença (século XV e XVI)

¹⁴ Divina Comédia - Canto III. 1979, p. 31.

Ateliê de artista, foi nele que nasceram as sonatas de Beethoven, as telas de Monet, as esculturas de Michelangelo, os poemas de Fernando Pessoa, o canto gregoriano, as estórias de fadas, os mitos religiosos. Neles também se fabricam brinquedos risos e alegrias. Lugar de figuras encantadas, ali estão como nos sonhos, os gnomos, a Terra do Nunca, os palhaços, O Menino Jesus de Alberto Caieiro e o Monstro brincalhão de Nietzsche.

Mas alguém terá de servir de parteiro!

Alguém dará o beijo que quebrará o feitiço!

Alguém abrirá o jardim com uma chave mágica!

(ALVES, 1995 p. 79)

Segundo Jorge Anthonio e Silva em seu livro “*Arthur Bispo do Rosário – Arte e Loucura*”:

A arte de Bispo é moderna porque pede para ser compreendida pela inteligência e não se limita a se instaurar como sedução pela forma. Ainda que abjeta para alguns, ainda que recusável pelo sentimento do belo educado pela lógica, demanda a razão para ser entendida. É uma obra para ser interpretada, mais que fruída. (SILVA, 2003, p. 99)

As falas do Bufão foram todas criadas e baseadas na peça, com a intenção de serem informativas, brincalhonas e carregadas de uma “pretensãozinha” que convida a acreditarmos e a nos posicionarmos diante dos nossos próprios “sonhos”, a buscar a beleza da vida e o brilho nos olhos alheios. Essas falas foram elaboradas primeiramente em prosa, mas, por sugestão do Prof. Dr. José Roberto O’Shea, foram posteriormente transformadas em versos.

Esse procedimento nos permitiu seguir com a estética da tradução de Erick Ramalho, feita em sua maioria em verso conforme o original shakespeariano. Optamos então por versos simples, similares aos utilizados por Shakespeare quando se tratava de personagens menos letrados ou plebeus.

Como exemplo, vejamos a primeira fala do Bufão, com a qual o público será recebido e conduzido para a primeira cena – chegada de Teseu e Hipólita ao palácio do Duque -, que acontecerá no espaço chamado de primeira clareira (os espaços previstos para o desenrolar de cenas são chamados de clareiras), onde também acontecerá a cena da chegada de Egeu (trazendo Hérnia, Lisandro e Demétrio), para fazer queixas e exigir de Teseu o cumprimento da lei de Atenas que lhe dá total direito de interferir drasticamente na vida de sua filha:

Fala do Bufão – CENA 1

Acreditai caríssimo público! Pois devo comunicar-vos que foi em dias de muita chuva e frio, que fui levado a pensar em *Sonho de uma Noite de Verão*. Mas, como estou acostumado a pensar ao contrário daquilo que vivo, digo-vos que me causou imensa alegria, adentrar nos doces segredos que o peito esconde – Gostava deles o encantador William Shakespeare. Este que vos será apresentado é *leve, como quando* se acredita que o universo conspira a nosso favor! Sem, no entanto, é claro, deixar de se divertir, ou, de se atrapalhar com as confusões humanas.

Enquanto Teseu culpa a lua, que adia seu desejo de núpcias com a bela Hipólita, conquistada, como ele mesmo

diz, com violência, mas reverenciada com pompa e festejos... Convido-vos, a deixar vossa alma vir para o lado de fora, e a escutar fadas, elfos e ao vosso coração, em primeira mão. Coisa que Hegeu não queria deixar Hémia fazer!

Em versos:

Fala do Bufão – CENA 1

(Fala de abertura)

Dái ao público o espetáculo.
Shakespeare! Esperai!? Respirando!
Preso no meu peito pensai:
“É de novo aquele meu sonho
Que estão sonhando”.
Ide em frente, ouvi e vede,
Que eu, Bufão, vou atrás bufando.

E tem mais:

Enquanto Teseu culpa a lua
Que adia demais
O dia das núpcias
Com Hipólita, rainha de raízes reais,
Fruto tirado à força
E no fim reverenciado.
Ouvi. Ouví.
Vos convido
A deixar vossa alma vir
Afinar o ouvido pra vida
E escutar fadas e elfos,
E ao vosso coração,
Em primeira mão!
Coisa que Egeu não queria
Que era o que Hémia cria.
Se não der para rir eu diria
É aqui uma academia.
Ouvi Shakespeare, e esperai.
Tomara que vos brote no peito uma primavera.

Foram criadas cinco falas para o Bufão: quatro de condução do público para os locais de encenação, chamados de primeira, segunda, terceira clareira e o salão de festas. Para as últimas cenas os espectadores serão levados mais próximos ao palco do Bosque, onde ocorrerão as cenas dos casamentos e o metateatro. A quinta fala será de despedida.

A criação da despedida do Bufão em versos simples nos levou a construir um novo epílogo para Puck, pois, por ser a despedida do Bufão um pouco antes do referido epílogo, causou um distanciamento entre o linguajar dos dois personagens. Optamos, então, por deixar mais direto e também em versos simples o epílogo do Puck.

Um esquema sobre o caminho dessas criações e transposições de falas pode ser observado abaixo:

Despedida do Bufão:

Agora vou embora!
Ao dono da casa encanto
Digo que, debaixo deste manto,

Mantenho o peito cheio de glória!
 No entreter dessa noite preguiçosa
 Minha alma vai ao sono consagrada
 Que cada elfo faça sua menção venturosa
 Ou delirante, se quiser, não diga nada.

Epílogo do Puck – Nossa montagem	Epílogo do Puck – Tradução Erick Ramalho
<p>Digo algo sim! Não sou só sonho! Sombra sou é desta festa No tempo pouco que me resta, Quero ser convosco igual. Pessoas de carne e osso. Vendo em nós esse alvoroço, Pensais que dormíeis mal? Eu vos toco, vos desperto. Nosso tema um tanto vão, Para alegrar vosso coração, Se tiver erros, eu conserto! Por sorte o Puck é leal! Livre das vaias espero, No palco eu sou é real. Palmas! Porque é o que eu quero!</p>	<p>Se nós, sombras, ofendemos, Consertar, assim, podemos: Pensai que dormíeis, quando Viste-nos, visões chegando. Senhores, não repreendais Nosso tema vão – nem mais Sólido que sonho. É certo: Pros erros, virá conserto. Com sorte (e Puck é leal), Se livres das vaias – qual Som de cascavel -, a peça Remendaremos, com pressa. Será assim, ou, do contrário, Chamarão Puck de falsário. Boa noite. Palmas eu peço, Se amigos. Conserto ofereço.</p>

Outras contribuições do professor orientador Dr. José Roberto O’Shea fazem-se presentes em dois “trocadilhos”:

1- Na segunda fala do Bufão:

Viva o teatro!
 Prólogos perfeitos (por sugestão) Prólogos perfeitos (corrigindo) digo! Perfeitos.
 Leões de lã
 E as trapalhadas humanas em cena
 Mania de grandeza
 Bebeu a beleza
 Dores diversas
 Culto ao cotovelo
 Unguento compressas
 Perco a linha
 Me revelo
 Acho o novelo.

2- Na fala de Tisbe, quando esta marca encontro com Píramo:

TISBE:

Ó, fulgente Píramo, como a rosa,
 És vermelho; e, tal qual lírio, branco,
 Jovem! Qual vilão, tens alma bondosa.
 Como cavalo incansável, és franco.
 Encontrar-te-ei no tumulto da Nina (por sugestão) Bar da Nina (Bar próximo a UFSC)

MADEIRA:

No túmulo de Nino, homem...

No transcorrer dessa conversa, embora não na ordem da encenação, já tivemos oportunidade de mostrar as falas interpoladas para o Bufão, restando apenas a quarta fala, quando este encaminha o público para as cenas finais que acontecerão no palco do bosque:

BUFÃO:

Loucos e apaixonados,
 Têm mente fecunda,
 Criativa fantasia,
 Que aprendem mais, até,
 Admite a razão.
 Ah! Essa não!
 Ditado que eu não ditaria!
 Quer ver?
 Teseu dizia:
 “Nada que fosse feito
 Com simplicidade
 E zelo, ele ignoraria.”

Se der, guardai
 Essa, para vós,
 Caríssimo público,
 Para celebrardes sempre mais a vida.
 A propósito: quando crescerdes
 Se beberdes, não deveis dirigir;
 Se fordes dirigir um espetáculo
 Convidai-me!

Tomara que não estejais
 A rir dos nossos erros!
 Pois quando a imaginação ajuda
 Os piores atores, acudi!
 Não são inferiores
 Aos melhores, não!

Que vos agradeis mais agradecer
 Brilho do olhar alheio
 O vosso, o da lua.
 E do dia? O que me dizeis?
 E das reconciliações?
 E dos finais felizes?
 E dos finais felizes?

Os seres fantásticos musicais interpolados interferirão durante vários momentos da encenação, e o menino indiano estará em cena, embora sua presença seja apenas figurativa.

O segundo passo avaliado nessa adaptação foi corte de texto. Mais de uma vez

usamos esse recurso com a finalidade de diminuir a duração do espetáculo, buscando uma encenação que se aproximasse do tempo de uma hora e trinta minutos.

Optamos, como primeira alternativa, por cortar falas que possuíssem a mesma ideia, ou seja, aquelas usadas como reforço ou jogo poético da obra; porém, procuramos não nos desfazer das expressões mais graciosas e dos jogos de palavras mais imaginativos. Conforme exemplo:

Nossa Adaptação	Tradução Érick Ramalho
<p>Bela? Bela é quem Demétrio ama. Ah, se graça fosse contagiosa, Hércia, eu pegaria a tua agora. E, se Demétrio fosse meu amado, Eu te daria tudo de bom grado. Ensina-me que arte devo fazer Para o coração de Demétrio ter.</p>	<p>Bela? Bela é quem Demétrio ama. E, mais, Os teus olhos são estrelas, e o tom De tua voz tem da cotovia o som, Que anuncia aos ouvidos do pastor: Trigo está verde; o estrepeiro em flor. Ah, se graça fosse contagiosa, Hércia, eu pegaria a tua agora. Eu deveria a tua voz tomar, E, ainda, com os meus olhos raptar Teus olhos e, com a língua, também, A melodia que tua língua tem. E, se Demétrio fosse meu amado, Eu dar-te-ia tudo de bom grado. Ensina-me que arte devo fazer Para o coração de Demétrio ter.</p>

Substituímos expressões de pouco uso em nosso idioma e também palavras “inadequadas”, isto é, que poderiam não ser entendidas por crianças e pré-adolescentes. Nas mudanças de expressões, o critério usado foi a busca de palavras com o mesmo número de sílabas e terminadas de forma idêntica, a fim de não rompermos a métrica e o verso. Porém, isso nem sempre foi possível. Como exemplo o termo “Filomela” (nome mitológico para rouxinol), preferimos usar o termo rouxinol no coro das fadas: “Rouxinol, vem cantar / Doce canção de ninar...”.

Ou ainda:

Nossa montagem	Tradução Erick Ramalho
<p>LISANDRO: E mesmo se existe acordo na escolha, Guerra morte e doença o amor afetam, Imagem ágil, breve como o sonho; Veloz qual raivoso raio que o rasga Assim se desmancham as coisas belas.</p>	<p>LISANDRO: E mesmo se existe acordo na escolha Guerra, morte ou doença o amor assolam Pra torná-lo, como som no ar efêmero; Imagem ágil, breve como o sonho; Lesto qual raivoso raio que o rasga A noite escura em duas: o céu e a terra; O qual, mesmo antes que se diga “vê”, Faz-se engolido pela escuridão. Assim se debelam as coisas belas.</p>

Como o tempo de encenação (marcado durante uma leitura branca, após os cortes) ainda estava maior do que o idealizado tivemos que ser mais rigorosos em uma segunda investida. Recentemente, a direção geral, feita pela colega Maria Luiza Iuaquim Leite colocou em debate junto ao grupo seu desejo de diminuir ainda mais o tempo de duração da encenação, e o novo critério foi investir em cortes nas falas de desentendimento entre Helena, Lisandro, Hérnia e Demétrio, depois do encantamento de Lisandro por gotas da flor amor-perfeito, que o fez apaixonar-se por Helena causando grande confusão entre os jovens. Consideramos por bem eliminar falas mais agressivas, declarações de ódio, guerra e a ideia de que matar um ao outro seja algo aceitável e comum. Assim, as falas abaixo exemplificadas foram retiradas:

DEMÉTRIO:

Eu o queria morto, aos cães jogado.

HÉRMIA:

Estou sem paciência, cachorro! Safado!
Mataste meu Lisandro? Por tal dano
Não merces ser chamado de humano.
Sê sincero: não podendo enfrentá-lo,
Esperaste-o dormir para matá-lo.

Os dois personagens cortados foram Filóstrato (mestre de cerimônias na corte de Teseu) e Robim Faminto (o homem que faz a Lua), que, nesta montagem, não se faz presente.

No quesito musical, além dos seres fantásticos musicais interpolados, que tocarão flauta, chocalhos, apito, uma das fadas tocará teclado para as danças de Oberon e Titânia.

Inicialmente na cena dois será tocado o tango “*La cumparcita*”, representando a discórdia entre os dois seres fantásticos. A cena designada como festa das fadas contará com um coro de crianças convidadas que, ao lado das fadas, cantarão, acompanhadas por violão, o estribilho da canção “*Redescobrir*” de Gonzaguinha e a canção “*Natureza distraída*” de Toquinho.

A música cantarolada por Novelo – para disfarçar seu medo -, depois de enfeitado por Puck, foi trocada. Queríamos algo mais reconhecível pelo público e optamos pela canção infantil “*Sabiá lá na gaiola*” de Hervé Cordovil e Mário Vieira.

Nossa Adaptação	Tradução Erick Ramalho
Novelo (canta)	Novelo (canta)
Sabiá lá na gaiola	O melro de negro tingido,
Fez um buraquinho	De bico alaranjado,
Voou, voou, voou, voou.	O tordo de canto garrido,
E a menina que gostava	O garriço listrado.
Tanto do bichinho	Pardal, cotovia, tentilhão.
Chorou, chorou, chorou, chorou.	O cuco, cinza, canta:
	Corno! Corno! Não nega, não,
(bis)	Quem com isso se espanta.

Na cena de reconciliação de Oberon e Titânia a mesma fada tocará no teclado um bolero que será dançado pelo casal de amantes. E, no final da peça, quando os casais Teseu e Hipólita, Lisandro e Hérnia, Demétrio e Helena já se retiraram, e os seres fantásticos abençoam os novos casais, as fadas subindo ao palco junto com as crianças do coro também cantarão uma breve canção (música da cantiga infantil – *Se essa rua fosse minha*):

OBERON: (*para os seres fantásticos – Fadas e Elfos*)

Pela casa, luz brilhante.
Sobre fogo, morto ou lento,
Elfos, fadas, adiante,
Como aves em movimento.
E cantai comigo então,
A dançar uma canção.

Música da Bênção das Fadas (*crianças do coro e fadas cantam e dançam*)

Neste bosque
Neste bosque
Tem um lar
Que nós fadas
Vamos já abençoar!
Com pedrinhas, com pedrinhas
De brilhante

Para só, para só
O amor morar!

Logo depois que Oberon e Titânia declaram seus desejos de felicidades para todos, Bufão e Puck se despedem.

Simultaneamente, vem sendo desenvolvido um trabalho de direção de arte (cenários e figurinos), assim como de jogo de cena (de corpo e interpretação, para gerar movimentações, coreografias e músicas), voltado para uma montagem infanto-juvenil e de teatro de rua.

2.1.3.2 Do texto escrito ao texto em cena

Quem não esqueceu sua própria criança, sabe que os adultos nem sempre percebiam o que realmente sentíamos ou descobríamos nas temáticas mais complexas..Mas lembrando sabemos que criança integra no seu universo, conflitos e temas como o amor, a liberdade e os seus opostos, o ódio e o autoritarismo, e que para expressar isso não é necessário utilizar uma linguagem muito simplória, porque a crianças é sensível à arte que expressa sentimentos¹⁵. (KRUGLI, 2003) in Kühner , 2003, p.48

O trabalho de adaptação está pronto; vamos à cena. O velho ditado de que o papel aceita tudo, se confirma: é fácil imaginar lindos cavalos adentrando a cena, com seus nobres cavaleiros, mas logo fomos reprovados... Cavalo e criança? Cavaleiros com pouca prática? E uma grande mudança se estabeleceu. Adiantamos o tempo e fomos para o final do século XVIII início do XIX, e nosso Duque Teseu e sua bela Hopólita, assim como Helena e Puck andarão de triciclos, ideia mais divertida e bem mais segura.

A partir dessa alteração, resolvemos, a fim de não gerar discordâncias estéticas, passar a peça para os idos do séc. XVIII período da invenção desse meio de transporte. Constatando um novo século para a produção, um novo estudo de figurinos e objetos de cena para os personagens humanos fez-se necessário.

Uma grande mudança foi a de que Hipólita deixou de ser uma amazona e passou a ser uma entomologista (estudiosa de borboletas), sendo que seu instrumento de trabalho é uma rede entomológica, o que cenicamente se mostra bastante interessante, principalmente para o público infantil. Não tendo mais uma amazona na peça, também não há mais a necessidade de colocarmos em cena cães de caça (aliás, o verso que os reconhecia na dramaturgia foi cortado).

Hipólita por ser uma entomologista no início do século XIX, em nossa adaptação, enfatiza o fato da personagem ser considerada uma mulher à frente de seu tempo, que não se

¹⁵ Citação retirada do capítulo: *A Dramaturgia: Temas específicos ou formas de comunicar-se?* Autoria de Ilo Krugli, integrante do livro *O TEATRO dito INFANTIL*, organizado por Kühner, 2003.

intimida em mostrar seu descontentamento perante a Lei de Atenas que subestima o sentimento feminino.

Recentemente dois fatores levaram-nos a alterações representativas nessa montagem:

1- A falta de recursos obrigou-nos a retirar a entrada do castelo de Teseu, sugerida pela direção de arte para essa encenação.

2- Fomos informados pela equipe da SECARTE¹⁶ da inviabilidade de nosso projeto de iluminação, devido a custos e voltagem (excedente à capacidade do bosque).

Para a primeira questão, a solução foi a criação de uma “cortina de folhas”, que tem por finalidade ocultar alguns personagens nas entradas e saídas de cena. Quanto à redução de iluminação optamos pela concentração de cenas e alternância de iluminação.

Para melhor integração entre cena e público foi solicitado aos atores que buscassem, para a definição de seus personagens, gestos ou expressões mais adequadas e conhecidas do público infante-juvenil. Como a maioria do elenco é composto por pessoas jovens, a lembrança de si mesma em sua infância já significa um bom material.

Achamos por bem a inclusão de crianças entre o público, a partir do comentário pelo grupo de Artesãos, quando estes se referem ao susto que as pessoas poderão levar se virem um leão em cena:

Nossa adaptação	Tradução Erick Ramalho
Isso seria tão aterrorizante, que iria assustar a Duquesa, as crianças e as damas.	Isso seria tão aterrorizante, que iria assustar a Duquesa e as damas, e provocar gritos de pavor. É o bastante para sermos enforcados

No momento em que Puck, demonstra preocupação por haver procurado o moço com roupas de Atenas por todo o bosque e não encontrá-lo, fazemos uma alusão ao personagem folclórico brasileiro Saci (Pererê, saçurá, trique). Mito surgido justamente no final do século XVIII e início do XIX (época, como vimos, adotada para nossa adaptação), e por se parecer nas atitudes e personalidade com o Puck shakespeariano. Aproveitamos para incluir a ideia de que tudo (hoje) é buscado na internet (rede).

PUCK:

Por todo o bosque eu andei,
Mas o jovem não achei.
Eu devo logo encontrá-lo,

¹⁶ Secretaria de Cultura e Arte da UFSC

E, com a flor, encantá-lo.
 (invoca Saci)
 Saci! Saci! Preciso encontrar uma pessoa!
 (parecendo ouvir a resposta de Saci)
 O que???
 (dirigindo-se ao público)
 Ele disse para eu procurar no Google? O que é isso???

Independente da questão diretamente ligada à dramaturgia, outros problemas vêm sendo enfrentados pela equipe de montagem. Alguns oriundos da própria inexperiência da equipe, que nunca teve uma participação efetiva em um espetáculo de tão grande porte (no qual o grupo teve que se envolver na busca de recursos financeiros e enfrentar a burocracia de órgãos internos e externos à UFSC), como o idealizado.

Por termos um elenco bastante grande (25 atores mais o coro de crianças) e estarmos trabalhando com um texto não preestabelecido nem para teatro de rua nem para um público infanto-juvenil - e por não se tratar de uma releitura, mas a representação da estória em si -, nos tem causado dificuldades.

No caráter de complexidade, o fato de *Sonho de uma Noite de Verão*, uma peça bastante extensa, chegar a uma encenação de no máximo 90 minutos (o ideal seria 60 minutos) requer cuidado para não ser tirado todo o “recheio” da dramaturgia shakespeariana e entregarmos ao público massa pura. Nesse intuito, realizamos várias reuniões para efetivação de cortes – pois não tínhamos interesse em cortar personagens ou cenas, devido ao número de atores disponíveis, já que somos uma turma de 22 alunos e o idealizado era que pelo menos 20 alunos (menos Maria Luiza Iuaquim Leite que ficaria com a direção geral e Gabriel Guedert com a iluminação) estivessem em cena.

Temos consciência que um grande envolvimento ainda nos aguarda até o dia da estreia: providenciar término do cenário que ainda prevê uma esteira de madeira para que Oberon e Titânia dançam o Tango; a construção de uma rampa para que os seres fantásticos e as crianças do coro subam ao palco para as cenas finais; confecção de moitas e de vários outros objetos de cena. Providências diversas: iluminação, segurança no bosque, dedetização do local pela secretaria da saúde, confecção de figurino, maquiagem, convites, cartazes; término do TCC, e tantas outras coisas, nos levaram a aceitar a proposta do também aluno de Artes Cênicas, Márcio Cabral, de assumir a direção geral do espetáculo (como diretor convidado), por nos garantir sua experiência com grandes elencos e com teatro de rua.

No dia 19 de outubro de 2011, nossa colega e atriz Tamara Hass Ribeiro, que representaria Hérnia em nossa montagem, sofreu um acidente (quebrou a perna e teve que passar por uma cirurgia). Por esse motivo, a personagem será desempenhada agora pela

colega Janine Fritzen. Como não queremos simplesmente excluir a colega Tamara, que vem se mostrando bastante dedicada ao nosso projeto, ela continuará em cena no papel de uma das fadas e, se necessário, poderá ser carregada no colo ou em carrinho. Essa solução nos dará a oportunidade de aproximar, mais ainda, o mundo fantástico do humano.

Foi solicitada inclusão, pelas próprias fadas, de fala para Cisco. Em se tratando de uma fada, a interpolação é feita com a intenção de colocar a fada em cena (e não necessariamente através de diálogos ou solilóquio), por julgarmos conveniente que elas apareçam o máximo possível. Essa oportunidade foi criada colocando-se na fala do Novelo – Ato 4, cena 1, na tradução de Ramalho (Cena 10, nossa montagem, já com cortes) - mais um desejo:

NOVELO:

Na verdade eu queria uma boa porção de aveia. Acho que quero, também, um balde de feno, do bom. Mas, agora, não deixes, por favor, que ninguém me incomode, estou exposto¹⁷ a dormir. (*chama*) Cisco!

CISCO:

A postos.

NOVELO:

Juntai ervas macias e fazei-me um travesseiro.

TITÂNIA:

Adormece. Eu te acalento em meus braços.

Fadas, quero todas longe daqui.

E também, fala para a nova fada – Flor-de-Lótus - que será interpolada para atuação da colega Tamara Hass. Neste caso a ideia é fazer alusão a:

1- As “simpatias”, pois segundo Erick Ramalho:

(...) o título da peça traz sentidos diversos em sua forma original, “*A Midsummer Night’s Dream*”. “*Midsummer*” é palavra que descreve meados de verão, e Midsummer Day indicava o dia 21 de junho, aproximadamente, quando ocorrem, no hemisfério norte, o solstício de verão e as celebrações folclóricas relativas a ele. Mulheres também costumam fazer “simpatias” (charms) na noite do solstício, para que a imagem dos homens com quem deveriam casar-se lhes fosse revelada (...) ¹⁸

Logo depois de Titânia e Novelo dormirem, as fadas voltam para seus lugares, ficando a fada Cisco e a fada Flor-de-Lótus (que não pode andar). Flor-de-Lótus pede a Cisco que lhe traga uma bacia com água (simpatia feita para o mesmo fim, no Brasil, na noite de São João e de Santo Antônio). Ela quer fazer uma “simpatia” para ver o rosto de seu amor.

(*Titânia e Novelo adormecem. Fadas saem, Cisco quer ajudar Flor-de-lótus a retirar-se.*)

CISCO:

Vamos, eu te ajudo.

¹⁷ Na página 107 da peça *Sonho de uma Noite de Verão*, Erik Ramalho em Nota explicativa (75) diz: “Outro malapropismo de Novelo, ‘exposto’ aparece onde deveria estar ‘disposto’”

¹⁸ Nota 79, feita no rodapé da página 113, peça *Sonho de uma noite de verão*. Tessitura 2006.

FLOR-DE-LÓTUS:

Espera antes quero fazer uma simpatia. Rápido me traz uma bacia com água.
(*Cisco traz a bacia com água, flor-de-lótus faz simpatia – dando a ladainha – depois começa a rir*)

FLOR-DE-LÓTUS:

Danei a faca
No tronco da bananeira
Não gostei da brincadeira
Santo Antônio enganou.
Saí correndo
Lá pra beira da fogueira
Ver meu rosto na bacia
A água se derramou.

CISCO:

Que vês aí? Que cara tem o teu amor?

FLOR-DE-LÓTUS:

Acho que o Santinho não entendeu minha pergunta. Veja a resposta que me deu: - A gente se distrai e isso basta!
É quando todo o universo fica diferente!
(*Cisco e Flor-de-lótus pressentem a chegada de Oberon e Puck, saem rapidamente*)

Achamos interessante nas cenas dos trabalhadores de Atenas, quando os atores se reúnem para formação de elenco e para ensaio da peça “*A Mais Lamentável Comédia e Mui Cruel Morte de Píramos e Tisbe*”, os mesmos representarem, na atitude dos artesãos, o modo de proceder dos atores reais que fazem parte do elenco de nossa adaptação. Enriquecendo a questão do metateatro “Teatro cuja problemática é centrada no teatro que ‘fala’, portanto, de si mesmo, se “auto-representa”. (PAVIS, 2008, p. 240).

2.1.4 Sinopse da peça adaptada

Atenas está em clima de festa pois seu respeitado Duque Teseu vai se casar com Hipólita, uma jovem caçadora de borboletas, muito bela, mas também muito rebelde. A felicidade do casal deixa de ser plena quando Egeu, pai da formosa Hérnia, vêm até o Duque a fim de prestar queixas contra a filha, a qual não aceita se casar com Demétrio, o noivo escolhido por seu pai, pois ela não o ama, ama Lisandro, de quem o seu amor é correspondido. Além disso, Demétrio não é o bom moço que aparenta, uma vez que, antes de se aproximar de Hérnia, andou cortejando outra moça, Helena, a qual se apaixonou perdidamente por ele, mas ele agora a despreza.

Por medo da lei de Atenas e de serem obrigados a se separar, Hérnia e Lisandro resolvem fugir, a fim de se amarem sem obstáculos. A moça acaba contando à amiga Helena sobre o plano, a qual, tentando tirar proveito da situação, conta ao seu amado Demétrio. A partir daí, a confusão desenrola-se, pois Hérnia e Lisandro, que tentam seguir seu caminho

numa noite escura, são perseguidos por Demétrio, que, conseqüentemente, é perseguido pela desiludida Helena, todos penetrando em um denso bosque, o qual está servindo de habitat para um reino mágico, repleto de fadas, elfos e duendes, local este que irá trazer aos quatro amantes a mais louca e inexplicável, mas também a mais apaixonante, noite de todas as suas vidas.

Ao mesmo tempo, neste Reino fantástico, sabendo que nem tudo que é mágico é perfeito, o clima é de guerra: o Rei e a Rainha das Fadas, Oberon e Titânia, brigam pela guarda de um menino indiano. Enquanto isso, Puck, o mais travesso dos duendes, que é também o servo quase totalmente fiel de Oberon, se depara com os quatro humanos atenienses perdidos no bosque e, por ordem de Oberon, faz uso de uma flor encantada, a flor de amor-perfeito, para tentar consertar os corações partidos. No entanto, Puck comete um engano: confunde Demétrio com Lisandro. Após a briga, o ambicioso Oberon, com esta mesma flor encantada, tem a maliciosa ideia de enfeitiçar Titânia, enquanto ela dorme, para conseguir o que quer.

Para completar as peripécias da história, nesta mesma noite e neste mesmo bosque, uma trupe de artistas amadores, composta de humildes trabalhadores de Atenas, tenta ensaiar uma peça teatral. E o que já era tragicômico, fica mais trágico e mais cômico ainda por causa, novamente, do astuto Puck, que resolve pregar uma peça nos trabalhadores e enfeitiçar o mais orgulhoso dos atores, chamado Novelo, transformando a sua cabeça em cabeça de asno. Então, por acaso, quando Titânia, enfeitiçada, acorda, o primeiro ser por quem ela se depara é este meio humano, meio asno, pelo qual se apaixonava perdidamente. Novelo não entende nada do que se passa, porém, aproveita ao máximo cada minuto de Rei ao lado da sua Rainha-fada, pois sente-se dentro de seu sonho mais belo e mais impossível.

Já em outra parte do bosque, por culpa de Puck, acontecem diversas batalhas entre Demétrio e Lisandro e entre Hérnia e Helena. E, quando os quatro não aguentam mais esta situação e tentam procurar a saída daquele estranho bosque por conta própria, Puck, mesmo se deliciando com toda a confusão, consegue desfazer o seu engano, com a poderosa flor amarela de Diana, antídoto ao efeito mágico da flor amor-perfeito. Finalmente, os casais de apaixonados entram em sintonia: Lisandro volta a amar Hérnia, e Demétrio passa a amar Helena. Teseu, Hipólita e Egeu encontram os quatro dormindo próximos às redondezas do castelo, mas os pombinhos não conseguem explicar o que houve e, desta forma, o bom Duque só enxerga uma saída: organizar um casamento triplo em Atenas.

Enquanto isso, no Reino Mágico, Oberon resolve dar um basta à loucura de Titânia, desfeitiçando-a e fazendo, assim, as pazes com a sua amada Rainha, os dois

entrando em um acordo acerca do menino indiano. E só resta a Puck, então, desenfeitiçar Novelo, que corre de volta para seus companheiros atores, a fim de incentivá-los a apresentar a sua montagem teatral, construída de maneira tão atrapalhada, mas, acima de tudo, tão bem intencionada. E, após todos os acontecimentos passados ao lado daqueles seres místicos, Novelo acaba nos mostrando que, acima de tudo, aquele ator de tão grande ego tem, na verdade, um coração maior que o mundo.

Agora sim, é festa no bosque e é festa na cidade. Todos estão felizes, comemorando. E logo é chegada a hora da apresentação da peça para os noivos, e é agora que vemos que a temporada com os duendes fez muito bem para o Novelo e seus amigos, pois eles tiveram sorte: Teseu escolheu a sua tragicomédia para entreter aos noivos e seus convidados. Mas, sem tardar, logo após o término da apresentação, é chegada a hora das fadas, as quais vêm abençoar o casamento dos amantes, e também se despedir desta cidade, deste bosque, para voar, viajar e abençoar outros amantes.

2.1.5 Ficha técnica

Direção Geral: Márcio Cabral (Diretor convidado)

Dramaturgia: William Shakespeare

Tradução: Erick Ramalho

Adaptação dramaturgica: Vera Lúcia de Azevedo Ferreira

Direção de Arte: Maria Luiza Iuaquim Leite

Preparação de atores:

Seres fantásticos: Elise Schmitausen Schmiegelow

Seres humanos: Rodrigo Valdelino da Silva

Maquiagem: Janine Fritzen

Iluminação: Gabriel Guedert

Figurino: Maria Luiza Iuaquim Leite

Confecção de figurino: Denise Schubert Severo

Cenógrafo: Maria Luiza Iuaquim Leite

Cenotécnicos: Daniel Ferreira da Silva e Paulo Silas Martins – Montagem 7.

Guilherme Rosário Rotulo – Cenotécnico do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSC.

Produção: Grupo Sonho de uma noite de verão

Arte de divulgação: Sarah Schmitausen Schmiegelow

Denise Silvetre Martinez

Elenco:

Puck: Vera Lúcia de Azevedo Ferreira

Titânia: Elise Schmitausen Schmiegelow

Oberon: Lorenzo Lombardi

Novelo / Píramo: Rodrigo Valdelino da Silva

Bufão: Araeliz

Hérnia: Janine Fritzen

Lisandro: Gabriel Ortega

Helena: Rafaela Samartino

Demétrio: Gustavo Bierbebach

Teseu: Carlos Eduardo Silva

Hipólita: Emmanuele Antoniollo

Egeu: Wellington Bauer

Trabalhadores:

Pedro Madeira: Célio Alves Pereira

Francis Foles / Tisbe: Claudinei Sevegnani

Tom Bicão: Donnie Henrique Coser

Acomodado Marcineiro: José Leonardo Pereira Rocha

Fadas:

Menino Indiano: Daniel Antunes de Souza

Flor-de-Ervilha: Carol Boabaid

Semente-de-Mostarda: Tainá Lima Orsi

Teia-de-Aranha: Paula Moreira Dias

Flor-de-Lótus: Tamara Hass Ribeiro

Voz-da-Noite: Bárbara Catherine Danielli

Cisco: Angélica Mahfus

Elfo:

Guia: José Ricardo Goulart

Músicos:

Teclado: Tainá Lima Orsi

Flauta: Roberto Chaves

Miguel Angel Bejarano

Equipe de apoio: Sônia Aparecida Heinz

Simone da Silva Oliveira

Participação Especial: Coral infantil do Grupo de Violão Itaguaçu sob a regência da Prof. Patrícia Rodovalho.

2.1.6 Classificação das cenas da peça adaptada

Cena 1: Bufão- Chamamento do público para a peça.

Cena 2: Descrição da relação do Duque de Atenas com Hipólita/ Introdução aos conflitos dos casais apaixonados /Decisões de Hérnia e Helena.

Cena 3: Apresentação dos trabalhadores e do metateatro /Relutância dos trabalhadores em relação aos seus papéis.

Cena 4: Bufão

Cena 5: Apresentação de Puck /Introdução ao conflito entre o Rei a Rainha das Fadas Princípio que leva às travessuras e confusões dos casais apaixonados

Cena 6: Bufão

Cena 7: Enfeitiçamento de Titânia /Engano de Puck

Cena 8: Ensaio pelos trabalhadores do metateatro /Interrupção do ensaio por enfeitiçamento do Novelo /Feitiço leva à paixão de Titânia por Novelo.

Cena 9: Descoberta do engano de Puck /Confusão entre os casais (os quatro discutem, Helena e Hérnia se desentendem, Lisandro e Demétrio lutam com interferência de Puck) Concerto dos enfeitiçamentos dos casais por Puck.

Cena 10: Titânia e Fadas cuidam de Novelo /Oberon tira o feitiço de Titânia e os dois fazem as pazes /Novelo acorda do “sonho” /Tentativa de explicações do “sonho” pelos casais apaixonados.

Cena 11: Bufão.

Cena 12: Encontro de Novelo com os trabalhadores /Preparação para a representação do metateatro.

Cena 13: Confraternização do casamento triplo dos casais apaixonados e do Duque e Duquesa de Atenas /Representação do metateatro.

Cena 14: Benção e despedida das Fadas /Encerramento do Bufão

Epílogo: Puck- Fechamento da história

2.1.7 Considerações *pueris*

Deixo agora de usar a primeira pessoa do plural e passo para o singular, pois apesar de termos como grupo um pensamento comum sobre várias experiências, temos

também entendimentos particulares.

Nas primeiras páginas do capítulo é dito que: “É válido ressaltar que as últimas linhas deste capítulo serão escritas somente no momento que a peça estiver pronta para estreiar, quando os retoques finais serão dados”. Mas, isso não é possível, por razões óbvias, no contexto de uma academia, cujos prazos de entrega de trabalhos são pré-estabelecidos. Conforme diz o personagem Bufão:

“Se não der para rir eu diria
É aqui uma academia”.

Penso, no entanto, que provavelmente não ocorrerá nada tão relevante que não possa ser conversado com os componentes da banca, que ocorrerá no dia 06 de dezembro de 2011, quando apresentaremos nossas experiências e aprendizado. Pois daqui para frente só “ensaiar e ensaiar” se faz necessário.

Em todo meu envolvimento com a montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*, o que mais me fascina é a criança. Considero a criança o maior patrimônio da humanidade, todas elas, não importando o país onde nasceram, merecem cuidados do mundo inteiro. E através da arte é possível fazer essa aproximação tão necessária e fundamental com o mundo infantil, onde muito mais se aprende do que se ensina.

“Vem brincar comigo, propôs o príncipe¹⁹, estou tão triste... – Eu não posso brincar contigo, disse a raposa. Não me cativaram ainda.” Sei que as crianças já me cativaram: preciso eu cativá-las para que possa brincar com elas. A isso se resume o meu maior interesse de pesquisa e prática. O personagem que faço, em nossa montagem, o “travesso” Puck, é um personagem riquíssimo para esse fim.

Até a peça!

OBS.: A interpolação da fada flor-de-lótus feita para representação da colega Tamara Hass, acabou não acontecendo em cena, devido ao terreno ser acidentado e nos sentirmos inseguros quanto a integridade física da colega. Achamos por bem permanecer nesse capítulo, ideias que por diferentes motivos não foram para cena, mas que podem ser utilizadas nas próximas apresentações.

¹⁹ O Pequeno Príncipe. Antoine de Saint-Exupéry

2.2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO CORPORAL DOS PERSONAGENS *SERES FANTÁSTICOS*

Início este capítulo apresentando minhas concepções enquanto preparadora corporal do elenco de atores inseridos no processo de criação dos personagens do Reino Mágico, presentes na montagem da peça *Sonho de uma Noite de Verão*.

Conheci a peça *Sonho de uma Noite de Verão* quando eu cursava a quarta série do ensino fundamental, através de um livro de Telma Guimarães de Castro Andrade, a qual adaptou a peça para um livro infantil, e, desde lá, já me apaixonei pela história. Na época, este livro me trouxe muitas inspirações: através de suas gravuras detalhadas e coloridas, ele me transportava para um mundo onírico e iluminado, cheio de fantasias, truques e travessuras. Após quase 10 anos, já na universidade, a colega Maria Luiza Iuaquim Leite, também apaixonada pela peça, decidiu pôr em prática uma grande produção desta obra, e fiquei muito contente com o convite para fazer parte do seu projeto.

A principal motivação de eu ter concordado em seguir com esta empreitada como idealização do meu TCC foi a de que, eu já tinha uma vaga ideia do que iria abordar: algo que unisse o teatro e a dança em um só percurso, o que encaixava com a construção dos seres fantásticos do projeto. Basicamente, foi a minha intensa experiência em dança que me fez optar por seguir, neste estudo, o foco no movimento dançado no teatro. O teatro foi a segunda arte que se tornou muito significativa para mim, mas que ocupa um tempo ainda pequeno na minha história, se comparado com a dança.

Entre as modalidades de dança que já pratiquei, o *ballet* clássico se fez muito significativo na minha vida profissional e se tornou, desta forma, um grande aliado à pesquisa e prática na preparação corporal das Fadas, e principalmente da minha personagem, a Rainha Titânia. Eu já conhecia o fato de terem sido produzidas algumas manifestações desta obra shakespeariana em forma de *Ballets* de repertório. Estes, mesmo sem palavras, ressaltavam a expressividade dos dançarinos, colocando em ênfase a teatralidade que se cria dentro de uma sequência dançante, enfatizando os personagens e as cenas ocorridas no Reino Mágico. Desta forma, percebi que estava tendo uma chance a qual era impossível recusar.

O foco do meu trabalho neste espetáculo é a preparação dos atores que atuarão como *Seres Fantásticos*²⁰. O termo “Reino Mágico” é usado por Shakespeare em alguns

²⁰ Os atores que atuam como *Seres Fantásticos* e que participaram da minha preparação corporal foram: eu, Elise Schmiegelow - Titânia; Vera Lúcia Ferreira - Puck; Lorenzo Lombardi - Oberon, o qual foi o substituto, agora, mais no final do processo, de Márcio Cabral, uma vez que este se ofereceu para auxiliar na direção geral do espetáculo; Carolina Boabaid - Flor-de-Ervilha; Paula Dias -Teia-de-Aranha; Tainá Orsi, - Semente-

diálogos, para designar o reino habitado pelos elfos e fadas presentes nesta obra. O termo “*Seres Fantásticos*” foi escolhido especificamente pelo nosso grupo, e surgiu a partir da ideia de caracterizar este núcleo, uma vez que, de acordo com a obra, estes personagens se diferenciam dos humanos tanto na atitude corporal como na forma de falar, possuem poderes mágicos e têm mais liberdade de ação. Esta divisão em núcleos de personagens foi realizada para facilitar o processo de planejamento e execução de movimentação em cena e interação com o público e com o grupo dos humanos.

Esse núcleo engloba os seguintes personagens: Titânia, a Rainha das Fadas; Oberon, o Rei dos Elfos; Puck, o elfo servo de Oberon; as fadas Flor-de-Ervilha, Teia-de-Aranha, Semente-de-Mostarda e Cisco, servas de Titânia. A concepção primordial para a construção das fadas está focada na criação de movimentos inspirados na dança. Para os demais me baseei nas matrizes dos quatro elementos da natureza. Nos encontros realizados a fim de construir todos estes princípios, procurei levar em consideração que:

Cada intérprete tem em sua capacidade técnica, em suas características anatômicas, articulares, musculares, ósseas e em suas características psico-comportamentais uma possibilidade expressiva única. O relevante, nesse momento, é reconhecer em cada intérprete-criador uma potencialidade expressiva passível de ser trabalhada (LEAL, 2006, p. 54).

Dentro da construção do presente relato, me utilizei de dois pontos de vista: como preparadora dos *Seres Fantásticos*; e como atriz da personagem Titânia. Assim, os objetivos específicos deste capítulo são:

- 1- Desenvolver como ocorreu o processo de preparação dos atores; com conceitos que estimulassem a construção de um personagem onde o corpo é a base;
- 2- Aplicar jogos teatrais e exercícios de dança com os quais a versificação shakespeariana e os movimentos se mesclam e formem corpos que dialoguem entre si;
- 3- Desenvolver variadas matrizes corporais e subtextos vocais, a fim de proporcionar impulsos para construir das ações físicas dos personagens.

Primeiramente, neste capítulo será descrito o processo de construção da vocalidade dos atores, tendo como meta primordial abrir o canal de percepção e de imaginação de cada ator, a partir do texto de Shakespeare e da minha própria concepção da obra.

Em um segundo momento, será conceituado o princípio das ações físicas, que

de-Mostarda; e Angélica Mahfuz – Cisco. O personagem Novelo do núcleo dos Trabalhadores, Rodrigo Valdelino, também participou de alguns encontros de preparação corporal, uma vez que o seu personagem, quando enfeitado, atua diretamente com os *Seres Fantásticos*. Outra personagem inserida no Reino Mágico, que não faz parte da dramaturgia original shakespeariana, mas que foi interpolada para a nossa adaptação, a Fada Voz-da-Noite, a atriz Bárbara Danielli, participou de alguns encontros preparatórios.

foram desenvolvidos segundo o princípio do Movimento Expressivo dos quatro fatores: espaço, tempo, peso e fluxo.

No terceiro item deste capítulo, serão abordados e exemplificados como se realizaram os processos de preparação expressiva dos movimentos do corpo a partir da conceituação de matriz.

No item quarto, procurei montar uma metodologia para a vocalização dos versos, após um estudo acerca da dramaturgia shakespeariana, e da minha concepção sobre as cenas do Reino Mágico.

No próximo item, será abordado o processo de criação relacionado à construção específica da personagem Titânia, interpretada por mim. Especificamente em Titânia, utilizei-me do princípio da oposição, já que a personagem possui uma personalidade oscilante. É feita uma análise dos caminhos que originaram as matrizes, os subtextos, as ações físicas e os imaginários criativos de Titânia.

No último item deste capítulo, descrevo e analiso os encontros de improvisações e ensaios com os atores, dos quais foram demarcadas as qualidades das ações físicas para a construção das cenas. Nestes encontros os atores tiveram a possibilidade de explorar tanto o ambiente do bosque, como os cenários e os objetos de cena, além da exploração da relação entre os personagens.

No desenvolvimento sequencial destes itens, eu pretendo descrever de maneira objetiva como a preparação corporal dos atores foi estudada, planejada, e executada por mim nos encontros preparatórios.

2.2.1 O imaginário criativo: Texto, subtexto e jogo

O nome da dramaturgia original shakespeariana significa, em português *Noite do solstício de verão*, que, no Hemisfério Norte, corresponde a noite de São João, data em que as leis mortais são alteradas e o Reino Mágico sai à superfície para celebrar suas festas. Por este ponto de vista, *Sonho de uma Noite de Verão* é uma peça que se baseia em efeitos de magia e na espetacularidade, e faz intervir personagens imaginárias dotadas de poderes mágicos. Esta obra obriga o leitor a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação fantástica dos acontecimentos evocados. Entretanto, esta espetacularidade não é senão uma maneira distinta de descrever a realidade.

Nesta obra, Shakespeare cria uma mistura entre a imaginação e a realidade, pois trata de dois mundos paralelos que convivem e se confundem, uma vez que fadas e elfos intervêm na vida dos humanos. O texto nos passa a possibilidade de que os sentimentos dos

homens possam sofrer interferências de *Seres Fantásticos*, que estão em um plano superior e brincam com os “simples mortais”. Realizei uma descrição da personalidade de cada personagem de acordo com o meu ponto de vista após análise da dramaturgia shakespeariana²¹:

Puck

Elfo, servo de Oberon. É o ser mais travesso, astuto, e ágil que existe no Reino Mágico. É quase totalmente fiel aos comandos de seu Rei, uma vez que sua natureza atrapalhada acaba fazendo com que ele cometa alguns enganos. Armar confusão é com ele mesmo, pois adora criar armadilhas e enfeitiçar, deliciando-se e entretendo-se como um mero espectador. É muito habituado à vida no bosque e ao Reino Mágico, por isso não entende e ri do comportamento dos seres humanos com os quais ele se depara.

Oberon

Rei dos Elfos. É, junto à Rainha das Fadas, o mais soberano e consagrado de todos os seres do Reino Mágico. Amante de Titânia, com quem adora festejar com muita música e dança, porém devido aos dois possuírem gênios fortes e decididos, entram muitas vezes em desavenças. É ambicioso e vive com Puck para todo o lado, armando planos para satisfazer seus desejos através da magia.

Flor-de-ervilha

Serva de Titânia. É quem comanda os deveres de todas as demais fadas, e organiza as funções que dizem respeito à sua Rainha dentro do bosque. É responsável, dedicada, alegre, doce, e adora passear por entre as montanhas da floresta.

Teia-de-aranha

Fada, serva de Titânia. É a mais elegante das Fadas. Altiva e misteriosa, seu passatempo é formar teias por entre as árvores do bosque.

Semente-de-mostarda

É a mais agitada das fadas do séquito de Titânia. Dinâmica e brincalhona é a que melhor se entende com seres de outras espécies e possui o dom musical.

Cisco

A mais vaidosa e ambiciosa das fadas do Reino Mágico. É também muito suave, calma e doce. Quando se depara com a sua imagem refletida em um espelho ou em um lago, é como se estivesse enfeitiçada pela própria beleza, e, desta forma, não reage mais aos estímulos externos.

²¹ A personagem Titânia será descrita no item 2.2.5, destinado especificamente à ela.

A partir da descrição das personalidades de cada personagem, procurei um meio de trabalho no processo de criação dos atores que estimulasse uma identificação deles com a natureza mágica dos seus personagens. Partindo da dramaturgia, pude criar fábulas imagéticas, para estimular e guiar os atores, no processo do imaginário criativo.

A elaboração de um imaginário criativo por parte dos atores pode ser definida por: “o pensar por imagens, nelas e através delas, deixando-se levar por elas, acompanhado-as em sua constante metamorfose é obra do que se chama imaginação, da própria faculdade de criar o que antes não existia na forma que agora se apresenta aos nossos olhos internos” (AZEVEDO, 2008, p.197). O trabalho com a imaginação se torna útil para a construção da vivência dos personagens, alimentando o universo interior dos atores. Estas imagens se recriam a cada vez que o corpo dança e realiza ações, podendo ser construída antes, depois e durante a execução de movimentos.

O procedimento para encontrar imaginários criativos se consistiu em estimular os atores a deixarem-se sonhar e trazer à tona sensações corporais, movimentos e sons internos. Iniciei este processo procurando conscientizá-los da organicidade interna de cada um, utilizando o preceito de que o corpo é a morada que possui a memória das vivências e das imagens já conhecidas. Esse procedimento foi o ponto de partida para a criação de imagens mentais e formas corporais, a metodologia será descrita após a exemplificação dessas fábulas, que são:

O personagem Oberon tem o poder de ficar invisível, como podemos observar no trecho abaixo:

OBERON: *(Dirigindo-se ao público)*
Mas, quem vem lá? Eu estou invisível;
Posso, pois, escutar o que conversam.

O personagem Puck tem o poder mágico de ser extremamente ágil, como ele mesmo refere no texto:

PUCK:
Em quarenta minutos, cruzarei
O planeta todo.

Os personagens Oberon e Titânia têm o poder de controlar o tempo e os fenômenos atmosféricos, como podemos observar em:

TITÂNIA: *(voltando-se para o público)*
Alteraram-se as quatro estações:
Já alva geada abate rubras rosas,
E, sobre a gélida coroa do Inverno,
Estão zombeteiros botões em flor.
A primavera, o verão, mais o fértil
Outono e o inverno bravio trocaram

De roupa, e o mundo, confuso, não sabe
 Qual é qual. (*voltando-se para Oberon*) E é nossa a geração
 De todos esses males, pois nasceram
 De nossas desavenças. Somos nós
 Seus autores.

A partir do poder da flor mágica chamada amor-perfeito, os personagens se tornam capazes de despertar paixões avassaladoras durante o sono de um ser. Esta flor mágica possui duas cores, a vermelha, que faz despertar o feitiço da paixão, e a amarela, que desfaz este mesmo feitiço. Podemos observar a utilização referencial destas flores nos dois trechos abaixo:

OBERON:

Flor, assim, avermelhada,
 -Porque Cupido a flechou-
 Nestes olhos colocada.

(Pinga gotas do sumo da flor nos olhos de Demétrio)

Acorda pra tua amada
 Solidão será curada.

PUCK:

Dorme então, no chão.
 Sobre teu doce olhar,
 Remédio vou já pingar.

(pinga gotas do sumo da flor amarela nos olhos de Lisandro)

Com a classificação dos poderes mágicos dos personagens, passei a estimular os atores com reflexão sobre a força que os Seres Fantásticos são capazes de adquirir podendo esta ser canalizada intencionalmente para os Seres Humanos, modificando assim a sua forma de percepção do mundo e das pessoas à sua volta.

No procedimento de conquista da magia da intencionalidade, o mais importante foi crer plenamente que cada ação produz uma reação. Desta forma, qualquer pensamento, palavra ou ação causaria uma repercussão. Uma habilidade adquirida para facilitar este processo foi a disciplina mental, de forma que quanto mais direcionados e providos de sentimentos fossem os seus pensamentos e palavras, mais poder eles teriam, começando com uma afirmação interior de que tudo fosse feito somente se estivesse em harmonia com a vontade interior de cada um. Através da ligação, que cada ser humano é capaz de realizar, com o seu corpo orgânico interno, torna-se possível abrir as portas da sua expressividade, a qual lhe trará a consciência ampliada de seus sentimentos e pensamentos, e, conseqüentemente, jogá-las ao Universo para obter a resposta desejada.

Após trabalhar com a magia da intencionalidade, passamos a trabalhar em cima de um processo mais voltado às repercussões que as fábulas imagéticas geraram nos movimentos de cada ator. O princípio deste processo decorreu de estímulos vindos do ambiente do bosque,

sendo que fomos até este espaço a fim de começar a criar uma comunicação corporal com os elementos exteriores que lá existem.

Para estimular o imaginário criativo dos atores no bosque, fiz a pergunta: Como fazer para se transportar da dimensão humana à dimensão do mundo das fadas? Guiei-os com o seguinte exercício de imaginação: Imagine um caminho no bosque onde à medida que você o percorre, vai adentrando na magia da floresta, saindo da concepção humana de mundo e passando a enxergá-lo e percebê-lo através dos seus cinco sentidos. Respire o aroma das plantas e flores, sinta na pele o frescor da brisa, ouça o barulho dos pássaros, observe como cada flor vai nascendo através do brilho solar, sempre a partir do olhar do seu *Ser Fantástico*. Comece a brincar neste bosque, se jogue na terra, faça cambalhotas no chão, sinta como você se encaixa perfeitamente na terra, como ela te segura para você conseguir realizar os seus movimentos. Sinta os raios solares penetrando por toda a sua pele, e fazendo você se tornar um ser mais iluminado e cheio de energia. Jogue com o vento, imagine que ele te carrega por todos os lados de forma muito ágil, como se você pudesse voar. Perceba como a brisa te traz uma sensação de liberdade absoluta.

Depois de todas estas imagens mentais e desenhos corporais terem sido criados através do princípio do imaginário criativo, surgiu à necessidade de adquirir um controle sobre elas, para trazê-las à tona nos momentos certos das cenas. Nesta fase resolvi utilizar o princípio do subtexto²², o qual passou a funcionar como um programador destas imagens.

Subtexto é um recurso de atuação que consiste em determinar o pensamento do personagem antes, durante e depois de cada fala do texto. Serve para estabelecer a motivação do personagem e preencher todos os seus diálogos com específicas formas de entonação e sentido. Os pensamentos que resultam deste princípio e que podem ser conscientizados pelo ator, transformam-se, naturalmente, em falas internas, em um impulso por trás das palavras. Desta forma, a palavra falada fica plena de ação, e passa a ser parte da corporificação externa da essência interior do personagem:

²² O princípio do subtexto foi criado por Stanislavski, e surgiu devido à sua necessidade de querer preencher a peça escrita, a qual ele afirma não ser uma obra de arte acabada até ser levada à cena e ser completada pelas emoções dos atores. Stanislavski nos direciona à este princípio quando afirma que “É preciso saber como estudar essas unidades, objetivos e momentos, em função do traçado já estabelecido de uma paixão, que lhes serve de guia. Deve-se ainda saber como dar a esses momentos, tirados do texto do autor, uma base viva e motivação interior. Em suma, deve-se subordinar o texto do papel não ao traçado externo, mas ao traçado interno do desenvolvimento da paixão determinada, tem-se de encontrar o lugar certo – no encadeamento de paixões - para cada instante do papel” (1984, p. 89). Para Stanislavski, as palavras não devem ser meros sons, mas sim desenhos de imagens visuais, criadas por sua imaginação, que se ajustam às necessidades do personagem. Para encontrar o subtexto de cada personagem, Stanislavski nos ensina que é muito importante que cada ator encontre o personagem dentro de si, a sua atuação não se torne superficial. Para que isto ocorra, ele deve estar familiarizado com o contexto da peça, com os conflitos da personagem, e com as suas falas e, o mais importante, com o pensamento que delas submerge.

Aquilo que não é dito explicitamente no texto dramático, mas que se salienta da maneira pela qual o texto é interpretado pelo ator. O subtexto é uma espécie de comentário efetuado pela encenação e pelo jogo do ator, dando ao espectador a iluminação necessária à boa recepção do espetáculo. (...) O subtexto é o traço psicológico ou psicanalítico que o ator imprime à sua personagem durante a atuação (PAVIS, 2003, p. 368).

O subtexto transmite a linha lógica e coerente de cada personagem de forma mais clara e definida. Quando o ator atinge o ponto em que as palavras são extremamente necessárias para ele completar os objetivos do seu personagem, pode-se afirmar que ele conseguiu assimilar o texto do autor. Nesta concepção dos *Seres Fantásticos*, o texto passa a dar um grande espaço ao subtexto, uma vez que as falas possuem uma complexidade mágica, que existe por trás de cada personagem:

Os pontos de apoio para como dizer as palavras (subtexto) são as motivações e as referências que uso para falar o texto de certo modo (...) As motivações e referências podem ter caráter histórico, sensorial, psicológico, emotivo, intuitivo, abstrato e físico. Os pontos de apoio para como dizer as palavras (subtexto) são dados pela análise do texto, (...) por uma sequência de associações ou de reações a circunstâncias nas quais o personagem está inserido (VARLEY, 2010, p. 134).

Como nos ensina Cicely Berry, uma pesquisadora com foco no estudo da voz com relação aos textos e montagens de Shakespeare, este princípio tem dois propósitos primordiais. Primeiro, que o ator passe a "se certificar de que (...) está ciente de todas as possibilidades do texto". Segundo, "para liberar suas próprias forças e as respostas do seu subconsciente, que são sempre mais ricas do que ele pensa." (BERRY, 1992, p. 140),

Utilizei-me deste preceito, uma vez que encontrei a relação positiva que ele poderia causar quando misturado aos pensamentos dos personagens fantásticos, os quais, apesar da sua natureza mágica, possuem emoções e sentimentos humanos²³. Estes pontos de apoio serviram como um roteiro auxiliar para que cada ator conseguisse encontrar e elucidar as motivações de seu personagem no momento que está atuando, encontrando assim o ato criador do momento, que faz com que cada minuto do espetáculo seja sempre único.

Dentre os diálogos dos *Seres Fantásticos* que foram encontrados por mim como os mais aptos a permitir desenvolver nos atores os seus subtextos criativos, posso destacar os seguintes:

FLOR-DE-ERVILHA:

Em clareiras e serras,
Entre árvores, nas matas,
Mais veloz que a lua, eu ando
Por todo e por qualquer canto

²³ Analisando as falas da dramaturgia shakespeariana, podemos observar que todos os diálogos dos personagens de Shakespeare em *Sonho de uma Noite de Verão* possuem significados e emoções universais. Intuitivamente, o dramaturgo armou esta coincidência, de os personagens Fantásticos e os personagens Humanos sentirem as mesmas emoções, como um elo entre os dois mundos.

Ajudo a Rainha das Fadas.

PUCK:

(...) Eu sou, da noite, andarilho contente.
Faço graça pra Oberon alegrar,
Quando, cá, me ponho a uma égua imitar,
E engano, nitrindo, um tolo cavalo.

OBERON:

Eu conheço uma colina onde Titânia dorme.
Flores são-lhe companhia conforme.
Ninada por canções, dorme contente.

TITÂNIA:

(...) Eu não sou fada qualquer. E o verão,
Cá, no meu reino, já me traz paixão.

TITÂNIA:

(...) Todas, frente aos seus olhos, brilhai.
Com uva, pêssego e amora o alimentai-
Também com figo. No fogo que sai
Dos pirilampos, então colocai
Pernas de abelhas, bem cheias de cera,
Pra conduzir meu amor, fazendo vela.
Com asas de borboleta, tecei tela
Pra tampar seu sono, do luar, com ela.

PUCK:

A Rainha por um ser monstruoso
Está apaixonada, pois, ao seu lado,
Enquanto seu sono estava pesado,
Trabalhadores braçais, lá de Atenas,
-Do tipo que ganha pro pão apenas-
Ensaivavam uma peça teatral,
(...) O mais bruto de todos se meteu
A interpretar Píramo. Ele saiu
De cena e correu pra trás dum arbusto.
Foi quando lhes provoquei grande susto:
Pus nesse homem uma cabeça de asno.
(...) Foi esse
O ser- embora disso não soubesse-
Por quem Titânia se apaixonou,
Tão logo de seu sono despertou.

PUCK:

Por todo o bosque eu andei,
Mas o jovem não achei.
Eu devo logo encontrá-lo,
E, com a flor, encantá-lo.

Para encontrar o subtexto criativo de cada fala dos personagens, resolvi utilizar o procedimento que consistiu em, primeiro apreender a ação interior de cada personagem e, em seguida, realizar uma improvisação desta mesma ação. Os caminhos para este procedimento foram os seguintes: primeiro passo, o entendimento do conflito essencial que cada cena, depois realizar a cena de forma corporal. Esta prática recusa, a princípio, o texto, para que se forme um poder liberador do corpo e da criatividade espontânea. O segundo passo foi realizar

a mesma cena corporal juntando falas espontâneas que retratassem o contexto. Assim, os movimentos foram criados de improviso, segundo a reação emocional que os atores tiveram aos diálogos das cenas. Esta metodologia pode ser mais bem explicada na seguinte citação:

O ponto de partida é o texto. Os alunos chegam com um texto, depois eu lhes digo para fazer uma improvisação. (...) O texto foi traduzido sob forma de um poema corporal, de ações. (...) Suas significações e as associações por ele despertadas – quer dizer: o que cada ator recebe desse texto – são projetadas no espaço, talhadas e postas em visão pela personalidade de cada um. (...) O texto se torna vivo, e então já não há separação entre palavra e a ação. Tudo isso se torna verbo vivo, processo vivo, reação viva. É por isso que falo de ações vocais exatamente como ações físicas, essas ações vocais estão enraizadas no mesmo impulso, físico (BARBA, 2001, p. 13).

A improvisação em cima do contexto da trama serviu para desvendar as ações dos personagens dentro do texto, de forma que os atores recriassem as cenas, conquistando a essência de cada intenção dos seus personagens. Como nos realça Varley quando exprime a ideia de que “analisar o texto se torna um percurso ao longo do qual descubro sempre mais elementos, sejam objetivos, sejam subjetivos, os quais elaboro e entrelaço sucessivamente.” (VARLEY, 2010, p. 136). Com isso, cada ator passou a ser capaz de pronunciar as falas do seu personagem como se fosse a primeira vez, de forma espontânea.

2.2.2 A magia do corpo nas ações físicas

Levando em conta que o grande autor de todo e qualquer movimento é o nosso corpo, pois ele é o responsável por executar todas as nossas formas de comunicação, quando pretendemos tornar o nosso corpo mais aprimorado e aumentar a sua consciência expressiva, passamos a considerá-lo a nossa própria obra de arte. Assim, diferente dos outros corpos que compõem o nosso cotidiano, o ator, quando inserido num processo de recriação de uma obra artística, como é o caso em *Sonho de uma Noite de Verão*, ele trabalha o seu corpo de forma que a sua intenção interior e a sua qualidade expressiva se tornem mais visíveis e pulsantes quando projetadas no espaço, originando novas expressividades para qualificar o seu personagem:

Quando se trabalha em um processo de remontagem artística, é preciso fazer, inicialmente, uma pesquisa não somente histórica, mas também da movimentação e de como encontrar caminhos e soluções para, por meio do corpo e da própria experiência, conferir uma característica única e particular àquele personagem. Essa pesquisa é que fará com que o intérprete deixe de ser um mero reproduzidor de movimentos e se torne um artista. (SIQUEIRA, 2010, p. 41)

Na minha função de preparadora corporal procurei trabalhar com a sensibilização e conhecimento expressivo, a fim de que a sabedoria do corpo dos atores se tornasse mais ampla, para que eles pudessem criar uma linguagem de movimento individual.

Sabendo que o foco de estudo deste capítulo tornou o corpo o elemento principal, pois todos os princípios da composição cênica surgiram a partir dele, as cenas do Reino Mágico, neste espetáculo, incluíram movimentos partidos dos princípios da dança, os quais foram inseridos dentro das ações dos atores. Desta forma, estes movimentos se combinaram com os diálogos, os cenários, os figurinos e os objetos cênicos, sendo que todas estas uniões foram permeadas pelas situações específicas dos conflitos dramaturgicos. Para tanto, resolvi me utilizar da criação de ações físicas partidas destes movimentos da dança.

A ação física expressa toda complexidade de uma dada situação inserida em uma cena teatral. Considera-se uma ação física todo o movimento que nasce do centro de ligação do corpo, a coluna vertebral. “A ação (...) nasce do interno do corpo (...) deve ser algo de profundo e estar em contato com a pessoa e as energias potenciais do ator” (FERRACINI, 2001, p. 101). A ação física pode ser qualificada como um movimento desenhado no espaço, o qual possui um trajeto e um ritmo determinados, que pode ser modificado, sendo diminuído ou ampliado, se mantiver a mesma quantidade de impulso interno inicial. Afinal, são os impulsos dos movimentos que refletem as ações físicas neste espaço. A união do movimento do dançarino com a ação do ator é a chave para o nascimento da ação física plena.

As ações físicas se tornam mais completas quando preenchidas pela precisão e pela organicidade cênica. Estes elementos devem estar inter relacionados para que a ação física seja viva e pulsante no ator. A precisão clareia o desenho do corpo no espaço. A organicidade é a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, gerando uma corrente de impulsos internos. A organicidade permite que uma ação física seja conduzida de forma mais verdadeira, pois nasce de dentro do ator, de acordo com a sua vontade interna. É a qualidade orgânica das ações físicas que decide a vida do espetáculo:

Para se obter uma organicidade em uma ação física, ou em uma sequencia de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequencia das ações. (...) Organicidade é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. (...) Um estar pleno, vivo e integrado. (...) Quando as ações são realizadas com organicidade, tudo flui e torna-se vivo. (...) É como se interno e externo falassem uma mesma língua, em harmonia (FERRACINI, 2001, p.110 - 112).

A partir dos estudos de Rudolf Laban²⁴ pude constatar que todo estado emocional

²⁴ Rudolf Von Laban (1879-1958) foi um dançarino, coreógrafo, pedagogo e teórico da arte da dança. Nascido na Hungria, ele dedicou sua vida a aprofundar os conhecimentos acerca da arte do movimento, originando o método denominado Movimento Expressivo. Laban tornou-se um grande representante na tentativa de unir os movimentos da dança com a expressividade emocional do teatro. Ele considerava tal integração uma arte independente das outras, com coreografias que incorporavam movimentos do cotidiano, movimentos técnicos, e movimentos abstratos, formando narrativas em que misturava a vocalidade e a poesia às suas danças. Além disso, buscava mesclar uma harmonia espacial ao seu treino acerca das qualidades dinâmicas

coincide com uma tensão corporal definida, e os significados que este corpo tensionado proporciona são tão dinâmicos quanto a natureza da dança e do teatro, preenchidos por ondulações em constantes transformações. “Laban defendia a ideia de que o homem precisa esforçar-se para ir além da existência cotidiana, a fim de alcançar um estado de 'ser ativo'.” (CANTON, 1994, p. 154).

O princípio do *Movimento Expressivo* de Laban nos abre um caminho para complementar a criação de uma linguagem voltada ao corpo, através da sintonia do ator com as qualidades expressivas da combinação dos quatro fatores de movimento. A importância do princípio de Laban reside no fato de que a sua classificação pode ser aplicada a todo e qualquer movimento do corpo. Laban nos ensina a pensar corporalmente, em termos de movimento, mostrando que é possível captar informações de acontecimentos sem necessitar das palavras. Desta forma, ele nos permite enxergar a possibilidade de reconhecer e exercitar mais detalhadamente os estados físicos e emocionais de um ator.

Segundo o princípio do Movimento Expressivo, em todo o movimento, o peso do corpo é levado até uma direção do espaço, dentro de uma determinada duração de tempo, sendo regulado pela quantidade de fluxo envolvida em todo o processo. Laban criou relações entre estes quatro fatores de movimento e determinadas atitudes. Estas relações permitem descrever mais especificamente como ocorre o processo de interação do personagem com o meio ambiente à sua volta. A classificação dos quatro fatores de movimentos, suas consequentes qualidades expressivas, e as atitudes às quais cada um dos fatores se relaciona, segue abaixo:

1- O espaço se divide em direto e indireto. Este fator é definido por Laban como o ponto de partida de um movimento, pois está essencialmente ligado à atenção que o indivíduo adquire acerca do ambiente ao qual se move. Uma análise deste espaço é de extrema importância para que o corpo possa não só dominar o movimento do seu corpo no espaço, mas também o movimento do espaço no seu corpo. Dentro de sua zona de ação, cada parte do corpo pode descrever distintas trajetórias para ligar um ponto a outro no espaço. O corpo pode desenvolver uma atitude direta e objetiva, ou uma atitude indireta e não-objetiva:

Este fator refere-se à atenção do indivíduo a seu ambiente ao mover-se. Assim, ele pode ter sua atenção concentrada em um ponto, canalizada para um único foco, o que consiste em foco direto. (...) Por outro lado, um indivíduo pode ter sua atenção expandida por milhares de pontos ao mesmo tempo, como se seu corpo tivesse olhos em todos os poros, e se movesse com todos esses simultâneos focos. Neste caso, o foco é indireto (FERNANDES, 2002, p. 108).

do movimento, onde o principal objetivo era de que os seus atores se tornassem seres mais completos através da experimentação, percepção, e entendimento que a dança lhes transmitia.

2- O tempo se divide em súbito e sustentado. Este fator corresponde à decisão, uma vez que está intrinsecamente ligado com velocidade em que uma ação é realizada, podendo ser rápido ou lento. Laban relacionou todas as posições para trás com rapidez e para frente com lentidão, já que um movimento rápido e súbito relaciona-se com a contração do corpo para dentro, e um movimento lento e sustentado relaciona-se com o movimento oposto.

3- O peso se divide em forte (ou pesado) e leve (ou fraco). Este fator está diretamente ligado à força empregada para realizar determinado movimento, e esta quantidade de força depende exclusivamente da intenção que deve ser empregada no momento. Este peso é necessariamente dividido em ativo e passivo. O peso ativo pode ser leve ou forte, enquanto que o peso passivo pode ser fraco ou pesado. Quando o peso está largado, é passivo e quando está controlado, é ativo. Podemos qualificar o fator peso através da afirmação de Fernandes quando ela fala que “o importante é como o corpo usa sua força, e não a quantidade de massa muscular existente no corpo”. (FERNANDES, 2002, p. 116)

4- O fluxo se divide em controlado e livre. O fluxo, ou fluência, é o mesmo que a sensação de movimento. Está ligado à progressão, pois é a contínua liberação ou não-liberação da energia nos movimentos, tanto em sua sucessão como dentro de cada movimento. A fluência é responsável por criar a harmonia em cada movimento, além do que controla, sem inibir, a espontaneidade dos movimentos. A qualidade do fluxo - mais ou menos espontânea e liberal - vai depender da sua relação com a quantidade de tensão muscular no corpo. Analisando este tensionamento, pode-se afirmar se a fluência se apresenta mais livre ou mais controlada conforme situações determinadas para que isso ocorra:

A liberdade, a liberação, bem como a respiração se desenvolvendo equilibradamente dependem, antes de mais nada, da fluência. Desta forma, encontramos no domínio das nuances qualitativas deste fator, mais um aliado em busca da liberdade e da expressividade. Controlar ou permitir a fruição livre dos movimentos depende de um corpo sem tensões exageradas, de uma respiração equilibrada, e de um certo relaxamento para uma utilização ótima do esforço (LEAL, 2006, p. 59).

Os exercícios preparatórios baseados no princípio do Movimento Expressivo tiveram como finalidade desenvolver determinadas maneiras de executar as ações físicas de forma mais consciente, uma vez que “Laban nos proporciona caminhos para que nós atores encontremos suportes para emoção, voz e físico na construção de personagens” (FAGUNDES, 2008, p. 116).

As combinações destas qualidades expressivas puderam ser organizadas em sequências diferenciadas, as quais possuíam determinadas oscilações de ritmo, de flutuação, e

de tensões musculares em um mesmo espaço corporal. Desta forma, Laban me auxiliou a desenvolver um tipo de combinação de fatores de movimento, para cada personagem ressaltando a peculiaridade de cada um. As minhas escolhas foram as seguintes:

Puck: Espaço oscilante entre direto e indireto, tempo súbito, peso leve, fluxo livre.

Oberon: Espaço direto, tempo súbito, peso forte, fluxo controlado.

Fadas: Espaço indireto, tempo sustentado, peso leve, fluxo livre.

O espaço direto e o tempo súbito de Puck podem ser exemplificados pelo seguinte trecho:

PUCK:

Sim, ó meu Rei. Eu, servo, parto já.

O espaço indireto de Puck pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

PUCK (À parte):

Quem são estes campônios a vagar
Cá, onde dorme a Rainha das Fadas?
Pretendem eles montar uma peça?
Pois serei deles um espectador.
E, quem sabe, ator posso ser também.

O peso leve e o fluxo livre de Puck podem ser exemplificados pelos seguintes trechos:

PUCK:

Em quarenta minutos, cruzarei
O planeta todo.

PUCK:

Vou, vou. Veja-se como vou:
Mais veloz que flecha o arco já lançou.

O espaço direto e o tempo súbito de Oberon podem ser exemplificados pelos seguintes trechos:

OBERON:

Que maldito encontro, altiva Titânia.

OBERON:

Dá-me o menino. Aí, eu irei contigo.

O peso firme e o fluxo controlado de Oberon podem ser exemplificados pelos seguintes trechos:

OBERON:

Vai, ninfa. Antes deste bosque deixar,
O seu amado haverá de te amar.

OBERON:

Será que Titânia já despertou?
Se sim, pelo primeiro ser que viu
Perdida de amores ela caiu.

O espaço indireto e o fluxo livre das Fadas podem ser exemplificados pelos seguintes trechos:

OBERON:

(voltando-se às Fadas)
Agora, até o amanhecer,
Fadas vão aparecer,
Por todos os lados, cá
Neste palácio.

O tempo sustentado e o peso leve das Fadas podem ser exemplificados pelo seguinte trecho:

FLOR-DE-ERVILHA:

Em clareiras e serras,
Entre árvores, nas matas,
Mais veloz que a lua, eu ando
Por todo e por qualquer canto
Ajudo a Rainha das Fadas.

Para adquirir os determinados estilos de combinações de fatores de movimentos descritos acima para cada personagem, foram utilizadas as seguintes dinâmicas, algumas individuais, outras grupais:

- Para trabalhar o espaço direto e peso firme: Realizar uma espiral (eixo do corpo modificado de vertical para espiral) com o corpo todo (subindo e descendo).
- Para trabalhar o espaço indireto e peso leve: Em duplas, um puxa um fio invisível em algum lugar do corpo do outro, o qual deve responder a este impulso, sem perder o eixo central.
- Para trabalhar o fluxo controlado e tempo súbito: Em duplas ou trios, uma pessoa fica estática, com os pés bem firmes no chão e a outra deve tentar desestabilizá-la através do seu corpo.
- Para trabalhar o fluxo livre e tempo sustentado: Em duplas, um assopra partes do corpo do outro, o qual deve deixar-se levar por este impulso, soltando o corpo (repetir o mesmo processo, mas a pessoa que recebe o impulso deve, além de se movimentar, emitir uma vogal que se sustente até terminar o seu movimento).

Analisando o resultado de tais dinâmicas, pode observar que, no que tange às atrizes que atuam como Fadas, cada uma adotou uma das atividades realizadas no seu processo de criação corporal, de acordo a peculiaridade que enxergava na sua personagem. As atrizes que atuam como Teia-de-Aranha e Semente-de-Mostarda demonstraram uma linguagem corporal mais ligada à um eixo modificado no corpo realizado de acordo com o exercício de assoprar as partes do corpo. Já as atrizes que atuam como Flor-de-Ervilha e Cisco demonstraram a capacidade de manter a sua ligação corporal com os fios invisíveis que

impulsionavam os seus movimentos.

“O ator, por meio da consciência de cada movimento realizado com precisão acaba por conectar sensações valiosas e explorá-las a serviço da personagem” (AZEVEDO, 2008, p. 11). Depois de executar com os atores todas estas dinâmicas iniciais, realizadas a fim de adquirir um controle mais preciso dos seus corpos, visando designar qualidades de movimentos para os seus personagens, optei, para que as ações físicas se tornassem mais completas, por continuar este processo através da conceituação e utilização prática de certas matrizes expressivas, a fim de que estas se tornassem as raízes das ações físicas. As ideias das três formas de construção de matrizes que escolhi foram tiradas de análises feitas em cima da dramaturgia, de forma que elas, quando transportadas para as cenas, passassem a espelhar as entrelinhas da obra.

2.2.3 Matrizes: A inspiração dos movimentos

Os princípios das matrizes visaram ativar a expressividade dos atores, desenvolvendo seus recursos corporais através da sua faculdade de improviso. Os experimentos realizados através das dinâmicas das matrizes tiveram como finalidade de os atores tatearem os caminhos que poderiam seguir, sensibilizando-os para suas possibilidades físicas e emotivas dentro da personalidade dos seus personagens.

Este princípio faz com que o ator localize cada vez mais motivações e pressões anteriores às ações. “O que denota a ação? O impulso interno, que é a manifestação de um desejo anterior à ação. A ação é, portanto, a manifestação física, no espaço, deste impulso interno. Este impulso liga-se à emoção (abrindo canais interiores) e, necessariamente, à ação.” (HIRSON, 2006, p. 43)

A matriz nasce de um impulso interno do qual se originam os movimentos. Este impulso, quando excitado na musculatura do ator, se dilata conscientemente e produz uma dinâmica energética no corpo, a qual torna as suas ações físicas mais precisas e orgânicas. A matriz pode ser definida como: “o material inicial, principal e primordial; é como a fonte orgânica de material do ator, a qual ele poderá recorrer, sempre que desejar, para a construção de qualquer trabalho cênico.” (FERRACINE, 2001, p. 116)

A matriz pode ser considerada como o molde mais inicial e profundo, se tornando o material mais presente em todos os posteriores processos de remodelagem, reconstrução e transformação interior e exterior, emocional e física do ator. As matrizes fazem o ator alcançar uma corporeidade muito mais densa, plena de organicidade e presença na execução das ações:

O fluxo orgânico de diversas qualidade de ação, indicadas por sua manifestação

espacial, seu tamanho, sua força, seu tônus, sua dinâmica, sua dilatação, seu peso; determina o treinamento energético. A conjunção desses elementos, trabalhada e compreendida corporalmente, poderá determinar a presença cênica do ator. As ações (...) estarão sendo armazenadas no compartimento da experiência. Tudo o que ali estiver armazenado pode encontrar-se disposto a qualquer momento. Basta que o ator acesse, ou fogue. Melhor, basta que o ator aprenda o caminho desse acesso. (...) Esta ação pescada passa a ser chamada de matriz (HIRSON, 2006, p. 43 - 44).

As matrizes utilizadas na criação dos *Seres Fantásticos* se aliaram à construção da expressividade do imaginário criativo, uma vez que ela foi constituída pelas memórias, emoções e sensações de cada ator. Estas matrizes se tornaram a base de todo o processo prático pelo qual cada ator passou.

Dentro das dinâmicas de encontro com as matrizes expressivas, os atores foram estimulados a criar movimentações especiais, ou seja, que se distanciassem das movimentações do cotidiano para os seus personagens. Estas expressões corporais especiais não se tornaram obstáculo a partir do momento em que foram consideradas como expressões espontâneas e orgânicas dos personagens, de forma que estimei aos atores que considerassem seus movimentos não-cotidianos com a impressão de que eram próprios da natureza habitual dos seus personagens.

Como preparadora corporal, dentre todos os procedimentos que realizamos para buscar as matrizes expressivas, no início de cada encontro, os atores eram estimulados por mim a realizar o ato de lembrar-se das criações mais significativas que desenvolveram no encontro anterior, assim, quando iniciávamos uma nova prática de atividades, eles podiam, muitas vezes, incluir alguns aspectos de corpo e voz já conquistados anteriormente.

Alguns requisitos importantes que utilizei no processo de construção das matrizes foram: não se limitar aos passos codificados das danças; criar em cada tipo de dança, uma forma correspondente ao estilo do personagem, levando em conta que são *Seres Fantásticos*; todos os personagens que estivessem em uma cena, sendo eles indispensáveis ao conflito do momento ou somente coadjuvantes, deveriam permanecer plenos de expressividade.

Segue agora uma descrição mais aprofundada de cada um dos princípios para a construção das matrizes utilizadas como expressão inicial das personalidades, intenções e movimentos, que levaram à origem das ações físicas dos personagens. Estas matrizes se estabeleceram através do princípio do Movimento Expressivo, de forma que tanto os movimentos das danças, como os movimentos gerados a partir dos estímulos da natureza, e também os movimentos gerados pela vivência dos animais foram sendo criados a partir da definição inicial que realizei da combinação dos quatro fatores de movimento para cada personagem.

2.2.3.1 As qualidades do movimento: As matrizes dos ritmos de dança

A primeira qualidade escolhida para a construção de matrizes corporais expressivas originou-se de alguns princípios de danças específicas. Explorando os ritmos, pretendi adquirir as ambientações e sensações que cada cena carregava, sem, necessariamente, utilizar os seus passos de forma direta. Utilizei exercícios vindos das metodologias da dança também como meta para tornar os movimentos dos atores mais plenos, bem definidos e acabados.

Os vocabulários que escolhi a fim de serem desenvolvidos repertórios corporais surgiram a partir das fontes do *ballet*, e de alguns estilos da dança de salão. Destes, foram criadas matrizes expressivas, as quais deram origem aos movimentos, que passaram a ser considerados os impulsos internos das ações físicas, que, sendo geradas através dos movimentos dançantes, passaram a produzir toda a atmosfera das cenas.

As matrizes criadas em cima das danças de salão tango, valsa, e bolero, foram construídas a partir de um estudo feito acerca da dramaturgia, na qual pude perceber que as cenas do Reino Mágico possuíam súbitas mudanças no curso narrativo. Desta forma, e sabendo que toda a dança é fundada sobre oscilações entre desenhos de repouso e movimentos muito ágeis no espaço, resolvi colocar em certas situações das cenas alguns passos extraídos dos vocabulários destes estilos de dança de salão. Dentre estes ritmos, foram criadas três matrizes coreografadas de maneira estilizada. Procurei captar a essência de cada dança e de cada cena da qual fazia parte e realizar uma releitura dos passos, adaptando-os aos personagens e situações.

Utilizei como metodologia de construção destas coreografias, o princípio dos quatro fatores do movimento de Laban. Dessa forma, tais movimentos foram classificados segundo a parte do corpo que estava em movimento, em que direção do espaço este se desenvolvia, em que velocidade ele progredia e, procurando encontrar em cada movimento a revelação de algum traço da vida interior dos personagens.

Estes movimentos, combinados com os diálogos, atitudes e intenções particulares de cada um, mostraram, de maneira mais poética e plástica, os aspectos contraditórios de cada personagem, deixando-se revelar o amor de Titânia por Novelo, e a oscilação entre a rejeição e o amor de Titânia por Oberon.

Tango

A primeira dança explorada no decorrer da narrativa, o tango, é um exercício de precisão, emoção, e equilíbrio, gerando uma atmosfera intensa e dramática, através de uma música compassada. É uma espécie de tortura dançante que começa e acaba nos olhares fixos

dos atores entre si, tornando o casal um par de predadores que, através da dança, procuram captar e prender o outro, numa espécie de embate entre dois mundos. A energia, ambientação e ritmo baseados nos princípios do tango foram inseridos nas matrizes da cena 5, mais especificamente na parte em que Titânia e Oberon se encontram, o que origina uma situação nada harmônica. Nesta cena, ocorre o embate entre os dois por conta da guarda do Menino Indiano, o que acarreta diversos outros desentendimentos. A combinação das qualidades de fatores de movimento de Laban para o tango, preenchendo a construção de tal matriz dançante, foi classificada da seguinte forma: espaço direto, tempo súbito, peso forte, fluxo controlado.

Valsa

A segunda dança explorada no decorrer da narrativa foi a valsa. Há um glamour representado por este ritmo, por ser composto de passos que flutuam no salão, com ondulações graciosas, mudanças rápidas na velocidade do corpo e elevações nas pontas dos pés, que se traduz em movimentos leves e suaves. O resultado é um par de atores elegantes a deslizar energicamente pelo salão. A energia e a ambientação da valsa foram inseridas na cena 10, mais especificamente no início, quando fica subentendido na obra que acontece toda a preparação para um casamento repentino e fantasioso entre o Novelo enfeitado de Asno e a Titânia enfeitada de paixão por ele. A combinação das qualidades de fatores de movimento de Laban para a valsa, para preencher a construção de tal matriz dançante, foi classificada da seguinte forma: espaço indireto, tempo sustentado, peso leve, fluxo controlado.

Bolero

A terceira dança explorada no decorrer da narrativa foi o bolero. Esta é uma dança agradável e elegante, acompanhada de músicas românticas com letras sentimentais. É um gênero dirigido geralmente aos apaixonados, pela sua simplicidade e delicadeza, e caracterizado por melodias extensas e andamento lento. É uma dança tranquila e repleta de muitos giros. O ritmo, a musicalidade e a ambientação extraídos da essência do bolero foram introduzidos na cena 10, mais especificamente na última parte, em que há a reconciliação do Rei dos Elfos e da Rainha das Fadas, e a conseqüente entrega amorosa mútua. A combinação das qualidades de fatores de movimento de Laban para o bolero, para preencher a construção de tal matriz dançante, foi classificada da seguinte forma: espaço indireto, tempo sustentado, peso leve, fluxo livre.

A partir da criação da atmosfera dramática das cenas em cima dos ritmos das danças, surgiu a necessidade de desenvolver mais especificamente a personalidade de cada *Ser Fantástico*, relacionando-os às suas raízes elementais. Desta forma, resolvi trabalhar em

cima de vivências corporificadas através do imaginário criativo em cima das possibilidades visualizadas no encontro com as matrizes do fogo, da água, do ar e da terra.

2.2.3.2 As qualidades do movimento: As matrizes do fogo, água, ar e terra

O segundo caminho trilhado para a construção de matrizes corporais expressivas utilizou-se do princípio executado em cima da dinâmica dos quatro elementos formadores da natureza. Tendo a natureza como inspiração, passei a desenvolver com os atores a relação e responder corporalmente às pulsações da terra, da água, do ar e do fogo. Trabalhei em cima do encontro de estímulos internos, procurando fazer o corpo vibrar nas sensações dos quatro elementos, e, a partir daí, jogar corporalmente com cada vibração interior:

Organizar a pesquisa corporal-imagética em torno de um eixo técnico e simbólico, ao mesmo tempo, ao lidar com imagens de terra, água, ar e fogo separadamente e estabelecendo passagens claras de um elemento para outro. (...) Os exercícios consistiam em localizar no corpo, como um todo, imagens trazidas pela simples menção de cada um desses estímulos, transformar a sensação corporal ao passar de uma imagem para outra, localizar em partes específicas do corpo imagens diferentes e trabalhar na busca de uma síntese pessoal. (AZEVEDO, 2008, p. 200)

Dentre os estímulos internos criados e guiados por mim, os quatro elementos foram abordados em suas diferentes formas de constituir a natureza:

Com o fogo, trabalhamos a sensação de uma combustão que nasce do interior e se apodera, através de chamas, com extrema rapidez, o nosso corpo. Sentir o corpo ser invadido pelo fogo através de pensamentos ... mente inquieta ... espaço interior fervilhando ... ardência da pele ... contato com o calor ...

Com a água, trabalhamos as sensações dos movimentos do mar, da cachoeira, da chuva tocando a nossa pele e nos carregando no seu fluxo. Sentir o corpo ser invadido pela água através de sentimentos suaves ... corpo interior banhado de líquidos ... de fluidez ... movimento macios ... imagens de água em permanente transformação ...

Com o ar, trabalhamos as sensações de poder voar, tendo a possibilidade de nos apoiarmos no ar, o qual pode se tornar um elemento de sustentação para tal fim. Sentir o corpo ser invadido pelo ar através da intuição ... se desligar do tempo ... sentir-se infinito ...você é o que você respira ... sensação de leveza e flexibilidade ...

Com a terra trabalhamos as sensações mais táteis e menos abstratas, considerando-a como uma massa que pode ser modelada a partir da nossa vontade e através de todas as partes do nosso corpo. Sentir o corpo ser invadido pela terra através de sensações físicas e orgânicas ... coisas concretas ... com movimentos que lembram um ser da terra ... arrastando-se ... serpenteando ... rolando ...

Levando em conta os dois procedimentos das atividades descritos acima, tanto para adquirir a combinação de fatores de movimento, descrito no item anterior, como para conquistar as qualidades corporais dos quatro elementos formadores da natureza, exponho agora um comentário feito pela atriz que atua como Puck, o qual ela descreve de que forma tais atividades influenciaram na sua busca com o encontro da expressividade do seu personagem:

“Esta prática foi boa para mim no sentido de que as amarras de movimentos cotidianos foram se soltando, trazendo uma sensação de liberdade e de fluência, e tornando o corpo leve. Tal sensação ajudou na construção de meu personagem, pois ele tem seus momentos de peso pesado, pois é um ser sacana, mas devido às suas ações estarem mais no campo da molecagem e da diversão, Puck não possui peso na consciência, o que lhe confere gestos e atitudes mais livres. Puck é um personagem de peso leve, pois, ao mesmo tempo em que quer imitar Oberon (para um dia, quem sabe, ser o Rei), o que lhe confere ligação com o elemento terra, seu aspecto moleque e descontraído lhe exige também movimentos soltos, como os adquiridos através de tal exercício.”

O exercício dos quatro elementos formadores da natureza terra, água, ar e fogo, foi importante para eu definir de forma mais específica a personalidade de cada *Ser Fantástico*, já que, na minha visão da concepção da peça, escolhi para estes seres a sua formação ocorrer através da união dos quatro elementos. Segundo a definição de Almeida (2009), presente no livro *Corpo poético*, pude, através da sua descrição do fogo, do ar, da água e da terra em relação aos aspectos da vida, criar uma classificação das atitudes que podemos enxergar nos seres que se ligam mais a um ou a outro elemento da natureza.

Os seres influenciados pelo fogo são alegres, impulsivos, decididos e firmes. Apresentam uma constituição mais ativa e transmitem a segurança em todos os movimentos, são autoconfiantes e possuem um otimismo praticamente indestrutível. São líderes natos e seu humor é explosivo e autoritário. De todos os *Seres Fantásticos*, quem mais possui características de um ser do fogo é Titânia, sendo que Oberon e Cisco também possuem influências deste elemento, porém, em proporções menores que a Rainha das Fadas.

Os seres influenciados pela Água têm o temperamento tranquilo e sensível, gostam de lugares calmos e são passivos, e não gostam muito de demonstrar seus sentimentos, e são bastante disciplinados. De todos os *Seres Fantásticos*, quem mais possui características de um ser da água são Flor-de-Ervilha, Cisco e Teia-de-Aranha, sendo que Titânia também possui influências deste elemento, porém, em proporções menores que as primeiras.

Os seres influenciados pelo Ar são inquietos, portadores de grande extroversão,

versáteis e mentalmente ágeis, e muitas vezes não conseguem manter o foco por muito tempo em uma única atividade. A liberdade é muito prezada por eles, que também são inteligentes e possuem uma grande curiosidade por todo tipo de assunto. De todos os *Seres Fantásticos*, Puck e Semente-de-Mostarda são os que mais possuem características de um ser do ar, sendo que Titânia e Teia-de-Aranha também possuem influências deste elemento, porém, em proporções menores que os primeiros.

Os seres influenciados pela Terra são serenos, responsáveis e perfeccionistas, e tendem a ter os pés mais no chão e não se encantam a primeira vista por qualquer coisa, pois primeiro precisam ponderar e traçar metas antes de qualquer atitude. Conseguem a confiança de outros seres com grande facilidade, e estão sempre prontos para auxiliar. De todos os *Seres Fantásticos*, quem mais possui características de um ser da terra é Oberon, sendo que Puck também possui influências deste elemento, porém, em proporções menores que o primeiro.

A partir destas constatações, as emoções e sentimentos dos *Seres Fantásticos* foram diretamente influenciados pela presença do fogo, da terra, do ar, e da água, em diferentes proporções, pois cada ser foi mais vulnerável a sofrer mais influência de um elemento do que dos outros. Cada um possuiu uma inclinação e influência mais significativa para um destes tipos de personalidades elementais naturais. Durante este processo de retorno às raízes naturais, senti a necessidade de continuar explorando nos *Seres Fantásticos* personalidades que se ligassem ao espaço natural do bosque, utilizando o princípio de que estes personagens vivem na floresta, tal como os animais.

2.2.3.3 As qualidades do movimento: As matrizes dos animais

O terceiro caminho trilhado para construir matrizes corporais expressivas foi o da utilização dos princípios da dinâmica dos animais. Esta dinâmica foi escolhida por mim, pois acredito que com ela, os atores se tornem aptos a se distanciar dos seus aspectos humanos e a procurar outras formas de comunicação com o corpo, buscando um instinto animalesco.

Nesta dinâmica, cada ator foi estimulado a escolher um animal que encontrasse como sendo parecido com o seu personagem. No caso da atriz que atua como Teia-de-Aranha, esta escolha se tornou muito focada, uma vez que tal personagem é uma Fada com aspectos diretamente característicos de uma aranha. Escolhidos os animais, eu os estimei a realizar o processo de vivência deste animal, e logo após interagir com os outros atores no corpo do seu animal. Foi importante, durante toda esta atividade, manter-se livre para deixar-se reviver e reencontrar o sentimento do que é ser um animal. Após um tempo de exploração individual,

os atores passam a interagir entre si com os animais que cada um escolheu. Seguimos a seguinte dinâmica no exercício:

De maneira prática, primeiramente, o ator deve escolher um animal, de preferência, um com o qual se identifique. A partir desta escolha, e num primeiro momento de olhos fechados e também individualmente, o ator vai tentando concatenar seu universo interior com o universo corpóreo desse animal, não imitando-o, mas encontrando uma equivalência muscular orgânica. (...) Em um segundo momento, os animais podem usar a voz e também 'jogar' entre si. (...) Em uma relação verdadeira e orgânica entre dois ou mais atores, dentro desse universo proposto, podem surgir, ainda, outras matrizes. (...) Dentro deste jogo proposto o orientador incita o ator a colocar-se em situações estranhas (...) dá-lhe estímulos sonoros e de perigo aos quais ele deve reagir imediatamente. (FERRACINI, 2001, p. 193 - 194)

Os resultados desta dinâmica se tornaram mais produtivos para as atrizes que atuam como as fadas Teia-de-Aranha e Semente-de-Mostarda, e o elfo Puck, uma vez pude perceber que elas encontraram nesta atividade uma possibilidade de explorar certas formas de se portar nas suas atitudes em cena.

A atriz que atua como Teia-de-Aranha utilizou esta matriz principalmente para a forma de se movimentar na sua Teia-cenário²⁴ e para a sua constituição física como aranha. Ela explorou movimentos retilíneos e quadrados, com as pernas e braços trabalhando através de dobramentos e esticamentos precisos, ao mesmo tempo em que conseguiu desenvolver os fatores de movimento do peso de forma leve e do tempo de forma sustentada.

A atriz que atua como Semente-de-Mostarda utilizou esta matriz principalmente na sua forma de se locomover, adquirindo uma grande agilidade, e desenvolvendo, desta forma, o fator de movimento do fluxo de forma livre e o peso de forma leve, utilizando os planos médio e baixo para se portar em cena, desenvolvendo o fator de movimento do espaço de forma indireta, além de utilizá-la para a forma brincalhona de se mostrar perante os outros personagens em cena.

A atriz que atua como Puck nos trouxe o seguinte comentário do resultado que teve perante esta atividade:

“Nesta dinâmica, resolvi explorar o animal gato, pois ele é um ser que pode se meter em qualquer cantinho e, quando necessário, ser extremamente ágil e silencioso na sua movimentação. Esse animal me pareceu ter algumas características do Puck, uma vez que ele é esperto e determinado, ao mesmo tempo em que parece indiferente ao que ocorre à sua volta”.

Deste comentário, pude perceber que esta atriz procurou desenvolver os fatores de movimento do peso de forma leve e do fluxo de forma livre, quando destaca que o seu personagem é “extremamente ágil”, e do espaço oscilante entre direto, quando afirma que ele

é “determinado”, e indireto, quando afirma que ele “ parece indiferente ao que ocorre à sua volta”.

Esta dinâmica repercutiu positivamente para a construção das matrizes dos personagens, de forma que a análise dos movimentos descobertos a partir dos animais os ajudou a conduzir os seus corpos a criarem uma relação diferenciada com os outros personagens e com o espaço, porque trabalham naturalmente pontos de apoio no solo diferentes dos que estamos acostumados. “Este trabalho possibilita ao ator pesquisar novas dinâmicas corpóreas (...) e encontrar, dentro de si, energias escondidas que podem preencher o animal com vida e organicidade” (FERRACINI, 2001, p. 197). Esta dinâmica, realizada a fim de encontrar uma expressividade extra a cada ator, serviu como um treino para conseguir controlar graus oscilantes de energia corporal, os quais se tornaram responsáveis por trazer os impulsos internos de determinadas ações físicas.

A partir deste ponto, já criados os impulsos internos para a construção das ações físicas, surgiu o momento de trabalhar as repercussões dos subtextos originados a partir dos imaginários criativos. Comecei então a trabalhar com os atores acerca da sua vocalidade, de forma a preencher os seus movimentos com a significação das suas falas versadas.

2.2.4 Os versos dançantes

Nesta releitura e recriação das cenas que pertencem ao Reino Mágico, a encenação passou a ser uma junção dos elementos textuais e visuais. Desta maneira, o imaginário criativo trabalhou com essas duas impressões, numa atuação onde destaquei os poderes mágicos das Fadas e Elfos dentro de uma configuração cênica que unisse o teatro com a dança. Esta união procura diferenciar o mundo fantástico do mundo dos humanos.

Levando em conta que o Reino Mágico é composto por seres místicos, vislumbrei uma liberdade para inserir elementos e signos atemporais, que mostrassem uma individualidade cênica a partir de uma linguagem versificada que se movimentasse pelo espaço. "As palavras são o meio pelo qual nós articulamos o nosso pensamento, as palavras são o movimento, e nós temos que encontrar a energia precisa para esse movimento" (BERRY, 1992, p. 28).

Como preparadora corporal, considerei a voz como um prolongamento do corpo no espaço, sendo ela uma das principais responsáveis por dar forma e sentido à cena. A voz sendo bem trabalhada e interiorizada de forma que o ator conseguisse falar “com tamanha luz, como se estivesse pintando uma tela- imagem cromática viva- em sua mente, projetada na mente do outro (plateia)” (FORTUNA, 2000, p. 122), pôde se tornar um grande aliado à

caracterização dos personagens. Além disso, ela passou a preencher de forma abstrata a corporalidade do ator. Desta maneira, a preparação vocal se tornou, junto aos movimentos, responsável por controlar a dinâmica da relação entre os atores.

Para trabalhar a significação dos versos desta obra de Shakespeare, pude encontrar respostas com Berry. Ela nos afirma que: “existe, em Shakespeare, uma energia que percorre o texto (...) uma energia que impulsiona uma palavra para o texto, uma linha do texto, um pensamento para os próximos, um discurso para o texto, e uma cena para outra. (...) Esta é a ação do texto” (BERRY, 1992, p. 82). A partir desta afirmação procurei me ater ao fato de que o encontro com esta mesma energia dinâmica que percorre de forma contínua todas as falas de todas as cenas da obra, poderia ser um caminho para que o processo se tornasse mais fluído.

Para simplificar e unir os processos de criação, com o objetivo de tornar a fisicidade e a vocalidade como sendo geradas a partir da mesma raiz, fazendo com que o corpo dos atores vibrasse em um mesmo grau energético. Como nos demonstra Varley quando descreve suas intenções enquanto treina o seu aparelho vocal: “Se me deito no chão, minha voz procura penetrar o piso; se me estico para cima, minha voz se dirige ao céu.” (VARLEY, 2010, p. 137) Estimulei cada ator a pronunciar o seu texto de forma precisa, intencional e orgânica:

O texto e as ações devem encontrar uma dança comum, quando o texto já fixado em ações vocais é montado (...) Os impulsos do corpo e da voz são sincronizados, seguindo uma música interna, na qual o ritmo é baseado sobre variações e contrapontos adaptados à lógica do texto (...) A sincronização dos impulsos físicos e dos vocais é a condição para se obter um efeito de organicidade (VARLEY, 2010, p. 139).

Para complementar este processo, me apoiiei novamente em Berry, onde pude entender que um dos caminhos para adentrar na profundidade dos versos seria criar associações entre a versificação poética e imagens, originadas através do processo do imaginário criativo. “Precisamos aprender a desenvolver a linguagem mental chamada paisagem interior – que desenvolve a maneira na qual um ator cria uma forma de que cada palavra se torne sua, onde ele passe a habitar a abstração dessa palavras.” (BERRY, 1992, p. 189)

Trabalhei os versos da dramaturgia com os atores de forma que eles conseguissem criar uma ilustração da sua paisagem interna, tornando-se este o principal aliado para a criação de uma atmosfera correspondente à situação dramática. A partir do trabalho com a paisagem interna, foi possível aos atores pronunciarem os seus versos de forma a torná-los dançantes. Na minha visão, o ato de tornar uma versificação dançante, ou mesmo tornar as vocalizações dos atores expressivas, significou trabalhar a qualidade de pronúncia individual

de forma que as suas falas se tornassem tonificadas, preenchidas com um ritmo mais preciso e distanciado da forma cotidiana de verbalização, a fim de ressaltar o significado de cada verso.

Dentre os diálogos dos *Seres Fantásticos* com os quais foi possível trabalhar a fim de encontrar significados a partir da paisagem interna, posso destacar os seguintes:

TITÂNIA:

Espalhai por suas vias, fadas,
Muita paz por todo o canto.

OBERON:

(...) Elfos, fadas, adiante,
Como aves em movimento.
E cantai comigo, então,
A dançar, uma canção.

OBERON:

Titânia, evoca música alta para,
Mais que sono, adormecer estes quatro.

TITÂNIA:

Música! Para encantar o sono cá.

TITÂNIA:

Por favor, gentil mortal: canta mais.
Os meus ouvidos querem tua voz,
Meus olhos se encantam com teu semblante.

TITÂNIA:

Levai o menino a repousar.
Ninai-me.

PUCK:

Cá e lá, cá e lá.
Eu levo-os, de cá, pra lá.
Temido elfo, cá e acolá,
Eu levo-os, de cá, pra lá.

O processo de encontro com a significação de cada verso, de forma a torná-lo uma concretização dançante no espaço, foi um dos caminhos utilizados para a construção de Titânia, através de uma análise dos diálogos da Rainha, percebendo nitidamente a energia vibracional que as suas falas passam.

2.2.5 Titânia: A criação de uma Rainha

Abordo agora especificamente sobre a personagem Titânia, descrevendo a forma como evoluiu a sua construção de acordo com as minhas concepções e visões como atriz. Para isso, começo expondo uma análise que realizei acerca da sua personalidade: Titânia é a Rainha das Fadas. Ela é, junto com Oberon, o ser mais soberano e consagrado dos *Seres Fantásticos*. É delicada, suave e carinhosa, embora se mostre enérgica, ativa e poderosa, sempre procurando manter a paz dentro do Reino Mágico. É amante de Oberon, com quem

adora passar noites dançando, mas nem por isso se submete a todos os caprichos do Rei, sabendo impor a sua opinião nas decisões do Reino. Quando enfeitiçada, acaba cometendo loucuras amorosas.

De acordo com a leitura da obra *Sonho de uma Noite de Verão*, traduzida por Erick Ramalho, pude observar que Shakespeare nos retrata uma Rainha com caráter e orgulhosa que desafia o Rei. Assim, posso afirmar que ela possui uma personalidade forte, mas o autor não deixa claro nada de sua aparência. O dramaturgo somente deixa-nos uma ideia de que esta Fada possui uma atitude doce, principalmente quando enfeitiçada se apaixona por Novelo, como podemos observar no trecho abaixo:

TITÂNIA (*Para Novelo*):
Vem cá. Deita nesta cama de flores.
Deixa-me afagar teu rosto adorável,
E banhá-lo com suaves odores,
E beijar-te as orelhas, ser amável.

Também encontramos uma atitude sensível e delicada na cena da benção das Fadas. Como podemos observar em:

TITÂNIA:
Sempre amados sejam todos:
As três damas com os esposos.
(...) Com orvalho consagradas
Espalhai por suas vias, fadas,
Muita paz por todo o canto.

A princípio, no trabalho de identificação com Titânia, encontrei semelhanças com a prática do *ballet* clássico, por exemplo, o fato de ela ser delicada em seus movimentos. Mas esta suavidade não implica no fato de que ela é um ser frágil. Procurei trabalhar com a imagem abstrata e onírica que as crianças, em geral, possuem destes seres mágicos, através da utilização de repertórios corporais do *ballet*. Baseei-me na afirmação de Canton de que “o balé sempre esteve associado aos contos de fadas. Esta associação começou a tomar forma com a atração do balé romântico pelo sobrenatural, o mágico e a instituição do ideal etérea da bailarina.” (CANTON, 1994, p. 12) Como eu pratico aulas de *ballet* e me interessa muito por esta modalidade de dança, esta afirmação me serviu de inspiração.

Para construir o subtexto e as matrizes expressivas de Titânia, utilizei como foco o meu corpo, trabalhando para torná-lo expressivo e capaz de criar artes próprias para si. Criei o subtexto de Titânia de forma que esta personagem passasse um dom natural de realeza, demonstrando uma superioridade sutil perante as suas Fadas servas.

Dentre as matrizes expressivas utilizando os princípios do Movimento Expressivo

de Laban, classifiquei esta personagem segundo a seguinte combinação dos quatro fatores de movimento: espaço oscilante entre direto e indireto, tempo oscilante entre sustentado e súbito, peso leve, fluxo livre. Desta forma, pude construir a corporalidade de Titânia, enxergando movimentos leves, ondulantes e ágeis.

O espaço direto de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA:

Nem pelo Reino Mágico! Fadas,
Vamos, ou ficaremos irritadas.

O espaço indireto de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA:

Talvez até após o casamento de Teseu.
E, se desejares, vem já conosco
Para dançar comigo nossas danças,
Pra ver nossa festa, sob o luar.

O tempo súbito de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA (Acorda):

Oberon! Que visão foi essa minha!
Estava eu por um asno apaixonada!

O tempo sustentado de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA:

(...) O menino não está disponível.
A mãe dele foi minha devota.
Humana, ela morreu ao dar à luz.
Por isso, resolvi criar-lhe o filho.

O peso leve de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA:

(...) E lá, no ar,
Desejo ouvir-te contar
Os motivos pelos quais
Cá me achei entre mortais.

O fluxo livre de Titânia pode ser exemplificado pelo seguinte trecho:

TITÂNIA (Para Novelo):

Vem cá. Deita nesta cama de flores.
Deixa-me afagar teu rosto adorável,
E banhá-lo com suaves odores,
E beijar-te as orelhas, ser amável.

De acordo com as qualidades expressivas ligadas aos quatro elementos, pude identificar Titânia como sendo, em sua personalidade, influenciada pelas características do elemento fogo quando relacionada às suas intenções e impulsos interiores. Entretanto, a qualidade de execução de seus movimentos liga-a também fortemente às influências do

elemento água, como também do elemento ar. Levando em conta que as intenções e os movimentos estão totalmente inter-relacionados, posso afirmar que esta personagem oscila, em diferentes proporções, entre esses três graus de personalidade.

Entretanto, tais formas de comunicação corporal diferenciadas não poderiam deixar de condizer com as intenções internas desta Rainha, uma vez que apesar de ela ser um *Ser Fantástico*, sabe-se que possui aspectos humanos no que tange às emoções e sentimentos. As emoções interiores de Titânia, de acordo com a dramaturgia, possuem raízes humanas.

Levando em conta as complexas características de Titânia, me deparei com a dificuldade de como misturar os seus poderes mágicos com as suas intenções e atitudes retratadas por Shakespeare de maneira humanizada. A partir daí, surgiu a possibilidade de trabalhar sobre o princípio da oposição.

A oposição no teatro ocorre quando uma ação física é iniciada em direção oposta à qual se dirige, ou seja, é uma contraposição da energia usada no espaço pela energia usada no tempo, criando duas tensões antagônicas entre si. Estas contraposições de energia de tensão fazem com que os eixos de equilíbrio do corpo sejam alterados, uma vez que as duas forças em oposição trabalham em um mesmo momento. Esta dinâmica energética de jogos de equilíbrio torna o impulso que dá origem às intenções dos movimentos:

Para que essa tensão ocorra, são necessárias, no mínimo, duas forças em oposição (...) existe uma força que 'quer' pular e outra força oposta que o impede de finalizar a ação. Essa oposição de forças, essa tensão interna, pode ser chamada de intenção. (...) Antes da ação física tem o impulso, que empurra de dentro do corpo (FERRACINI, 2001, p. 102 - 105).

Tal dinamismo traz a presença de resistências, tanto dentro das ações físicas como das ações vocais, as quais fazem com que cada execução de um movimento se torne mais enfática visualmente, uma vez que as expressões emocionais se fazem presentes em tal processo:

A resistência, vista como limitação do movimento, obstáculo a ser superado, constrição no espaço e força oponente à direção e a tendência óbvia, ajuda a se perceber, com clareza, a forma e a precisão do corpo. Nas ações físicas, a constrição é evidente: por exemplo, o peso me impede de levantar voo. Nas ações vocais, essa obstrução é menos evidente, porque os limites da voz não são tão nítidos: a voz voa no espaço e cria o espaço. (VARLEY, 2010, p. 62)

As energias em oposição, a partir do momento em que são acionadas na expressividade, se tornam as principais responsáveis por trazer à tona às emoções. Resolvi utilizar o princípio da oposição na construção de Titânia de forma que os seus movimentos refletissem a oposição de tensões internas que esta personagem possui. Tudo o que pudesse ser visto na imagem exterior desta Rainha seria influenciado diretamente pelo seu subtexto, as intenções humanas como o seu poder de elevação mental através da magia da

intencionalidade se fariam visíveis nas suas atitudes e ações físicas. Desta forma, pude trabalhar ao mesmo tempo com o distanciamento, à forma física desta personagem, traduzindo as suas intenções e formas de falar em um subtexto que oscilasse entre os graus humanos e de elevação mágica de uma Fada.

A partir do trabalho com as oposições, foi possível criar de forma mais orgânica e precisa as intenções e ações físicas de Titânia, as quais eu construí através de uma interligação direta com a dramaturgia. Segue abaixo uma descrição das intenções desta Rainha em cada cena que participa:

Na discussão conflituosa entre o Rei e a Rainha das Fadas, presente na cena 5 da nossa adaptação, as intenções e ações físicas de Titânia que dali submergiram foram:

1. Ações: Titânia está com o Menino Indiano dentro da Flor-cenário²⁵. Antes de ela se abrir completamente, Titânia dá um beijo na testa do Menino, que pula para fora da Flor-cenário. Puck reverencia Titânia, que sai de dentro da Flor-cenário, fazendo movimentos com os braços de se espreguiçar e abençoar o seu Reino. Ela vai ao encontro de Oberon.
2. Intenções: Deslumbramento e raiva. Procura dificultar a reconciliação do casal. Ações: Sobe o braço como se fosse dar a mão à Oberon, de rompante, tira a mesma e lhe provoca, encarando-o. Vira de costas e se afasta dele.
3. Intenções: Sensação de ofensa perante a afirmação de Oberon. Provocação e ironia diante das intenções de Oberon em vir atrás de Hipólita e abençoar o casamento dos Duques. Ações: Realiza passos do tango (um passo, parada, outro passo, parada, impulsionada pelo quadril, o tronco inclinado para trás, os braços livres em ondulações e, meia-ponta em um pé nas paradas), se aproximando de Oberon. Realiza uma *reverence*²⁶. Sobe lentamente até ficar na meia-ponta, com um pé em *coupé*²⁷. Realiza um movimento em que a perna da frente se estende cruzando à de trás, dobrada, fazendo uma volta completa com o braço da frente para dentro, junto com um *cambré*²⁸ para trás. Realiza quatro passos do tango diretos para frente. Realiza a posição de perfil do tango, olhando para frente e dando três passos para frente. Pausa o movimento e mexe a cabeça com movimentos lentos. Realiza dois

²⁵ Elemento de cena que será mais bem especificado no subcapítulo 2.4, destinado à direção de arte do espetáculo.

²⁶ Termo do *ballet* clássico que significa reverência.

²⁷ Passo intermediário do *ballet* clássico feito como preparação ou impulso para algum outro passo.

²⁸ Movimento do *ballet* clássico em que o corpo se dobra a partir da cintura, para a frente, pra trás ou pra os lados, a cabeça acompanha o movimento.

passos do tango de parada para trás. Coloca uma perna na frente em *developpé*²⁹, com um pé em meia-ponta, um braço na cintura, e realiza ondulações com o tronco. Cruza os braços.

4. Intenções: Tentativa de apaziguamento chamando Oberon para encontros dançantes que não se realizarão. Explicação da confusa situação da natureza, onde as mudanças de estação não mais se definem, se misturando entre si. Conclusão de que os dois Reis possuem a culpa de todas as confusões da natureza. Ações: Aponta para Oberon e olha para o público, enquanto que a sua perna de fora junta na outra em *coupé endedan*³⁰ e vai se abrindo, a outra perna permanece em *plié*³¹. Vai ao encontro de Oberon e realiza um *à la quatrième derrière*³² oferecendo as mãos para levantá-lo do chão. Faz um *rond de jambe*³³ *endehors*³⁴, sobe o pé em *passé*³⁵ *endehors*, e faz ondulações com o tronco para os lados. Passa a mão por cima da cabeça de Oberon, chega a mão até o seu tronco, e, subitamente, empurra-o. Afasta-se de Oberon, piedosa e se sentindo insultada ao mesmo tempo, e explica ao público, olhando pelo céu e a terra. Realiza ondulações com as mãos, lembrando de como eram belas as estações. Realiza uma espécie de asa com os braços. Corre para o lado direito e realiza um *temps élevé*³⁶ com *passé*. Olha para o céu, preocupada. Vira-se para Oberon, referindo-se aos dois. Suspira e fala mais pausadamente, levantando a cabeça, olhando fixo para Oberon. Realiza gestos com as mãos de mini giros que englobam todo o espaço. Demonstra complacência e culpa dos dois com as mãos. Vira-se contra Oberon com ar de preocupação e raiva.
5. Intenções: Irritação pela chantagem emocional diante do acordo de Oberon em dar novamente o seu amor à Titânia em troca do Menino Indiano. Ações: Vai ao encontro de Oberon de forma irônica, fala soletrando no seu ouvido, em meia-ponta e *petit*³⁷ *arabesque*³⁸. Sai de perto dele, mais brava, e vai ao encontro do menino, abraça-o, olhando-o com carinho, como se estivesse se lembrando da sua

²⁹ Movimento do *ballet* clássico feito a partir de uma retirada de uma perna para alguma direção.

³⁰ Termo do *ballet* clássico que significa que a perna se mexe em movimento circular de trás pra frente.

³¹ Movimento do *ballet* clássico que consiste em uma dobra de joelho.

³² Movimento do *ballet* clássico que parte da quarta posição e trabalha com a perna esticada para trás.

³³ Movimento do *ballet* clássico que consiste em realizar um círculo com a perna.

³⁴ Termo do *ballet* clássico que indica que a perna se move em uma direção circular de frente pra trás.

³⁵ Movimento do *ballet* clássico que consiste em realizar uma passada grande e sustentada.

³⁶ Movimento do *ballet* clássico que consiste em um salto para cima e a volta para o mesmo lugar, sempre sobre uma perna só.

³⁷ Termo do *ballet* clássico que significa pequeno, não desenvolvido em toda a sua amplitude.

³⁸ Posição do *ballet* clássico que consiste em apoiar o corpo numa só perna, com a outra perna estendida para trás e formando um ângulo reto com ela.

mãe com tristeza e angústia. Possessiva, com um braço esticado na frente e o outro esticado atrás girando delicadamente em cima dos ombros do Menino, gestualiza que possui a sua posse total, ignorando o olhar de Oberon.

6. Intenções: Tentativa de conciliação amorosa, se entregando novamente ao amor a dois. Passar a impressão de que a conciliação dos dois não faz diferença a ela. Ações: Deixando-se levar pelo amansamento, se aproxima de Oberon, sem olhar para ele, fazendo um movimento com os braços e com a cabeça da sensação bela do casamento. Doce, sutil e sincera, olha para Oberon, e submete-o a um passo de dança de casal, e ele corresponde. Aponta para o luar. De súbito, encara-o, doce e irônica ao mesmo tempo.
7. Intenções: Relutância ao pedido de Oberon para ter o Menino Indiano. Mostrar à Oberon que possui a posse das Fadas. Ações: Olha para a mão de Oberon ainda agarrada à sua, despreza, e solta a sua mão provocativamente, falando numa progressão de raiva. Recompõe-se e vira-se de costas para Oberon, andando firme, sem nunca olhar para trás. Bate duas palmas no alto, falando em tom irônico e tranquilo. Agarra delicadamente o Menino pela mão. Sai, com seu séquito atrás.

Na festa das Fadas, presente na cena 7 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

1. Ações: O Menino Indiano e Titânia dançam.
2. Intenções: Pede às Fadas para cuidarem do Menino Indiano, fazendo-o dormir, e pede para cantarem para ela dormir. Ações: O Menino dá um abraço de despedida em Titânia e ela lhe dá um beijinho na testa e entrega-o à Fada. Titânia é levada para a sua cama e faz um gesto com as mãos e a cabeça de que a cantoria se inicie. Adormece.

No enfeitiçamento de Titânia por Oberon, e a conseqüente paixão súbita e avassaladora de Titânia pelo Asno, presente na cena 8 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

Obs.: Nesta cena, Titânia muda o seu comportamento e atitudes demonstrando como se o feitiço pregado nela tivesse atingido o seu equivalente ao seu sistema nervoso, e, desta forma, os seus sentimentos e movimentações ficam em parte alterados. Ela se mostra ainda mais suave e doce, mas, às vezes, ela muda radicalmente, fica meio abrupta, com movimentos súbitos e muito extasiados.

1. Intenções: Tentativa de descobrir quem canta uma música que está encantando os seus ouvidos. Paixão arrebatadora e estranha pelo Asno. Admiração da aparência, voz e inteligência do Asno. Ações: Desperta bruscamente, sobe o tronco, dá uma olhada rápida e procura quem canta, enxerga o Asno, deita de novo, bruscamente, no seu leito, dá uma mexida suave, e então levanta e vai em direção a ele, pensando de que forma conquistá-lo. Dança com as mãos no rosto do Asno, sem deixá-lo vê-la por inteiro. Fala sussurrando no seu ouvido. Vai para o seu lado e se mostra para ele, pegando em suas mãos. Realiza um *pas de valse*³⁹ não-cruzado, dando voltas ao redor do Asno e olhando fixamente para o seu rosto. Coloca as mãos no rosto e se abaixa para ficar mais próxima a ele. Realiza gestos de total recepção com as mãos. Ri docemente do que o Asno diz para ela.
2. Intenções: Tentativa de possuir o Asno através do seu posto de Rainha do Reino Mágico. Ações: Titânia, abruptamente, lança um feitiço no Asno, mostrando o seu poder através das mãos, virando o Asno de novo para ela, congelando-o, depois soltando-o com um estalar de dedos. Nota que ele se assustou e fala em tom mais suave. Corre na direção do Asno, com a impressão de que voa e pula no seu colo, o qual gira Titânia. É colocada no chão pelo Asno, e realiza um giro junto a um gesto de que o local lhe pertence. Abruptamente, agarra os braços do Asno, abraçando-os com suas mãos, tronco e cabeça, bem exagerada. Firme, puxa a sua mão girando para o lado em que estão as Fadas. O Asno tenta falar algo, mas ela, abruptamente, tapa a boca dele, e chama as Fadas, empolgada e de forma rápida, mas sem soltar as duas mãos firmemente do Asno.
3. Intenções: Pedido às Fadas para servirem o Asno da maneira mais digna de um Rei, com frutas refinadas, velas, e um mosqueteiro para proteger o seu sono, e para levarem-no para repousar. Ações: Enquanto dá ordens para as Fadas, ela olha de soslaio para o Asno para ver a reação dele, se ele está gostando. Fala tudo vagarosamente, enfaticamente e com uma doçura exagerada. Começa a olhar fixamente para o Asno, com os olhos apaixonados e ao mesmo tempo de forma vigilante, como que o intimando. Acha graça da fala do Asno, e olha para a Flor-de-Ervilha com carinho. Realiza um *tour an l'air*⁴⁰ completo, com os braços levantados. Fadas levam o Asno, Titânia os segue.

³⁹ Passo do *ballet* clássico que consiste em realizar um gracioso balanço do corpo e diversos movimentos com o braço.

⁴⁰ Movimento do *ballet* clássico que consiste em realizar uma volta no ar.

Diante da dança da valsa e dos cuidados acerca do Asno por Titânia e por todas as Fadas, presente na cena 10 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

1. Ações: Para chamar o Asno para a dança Titânia realiza um *pas de valse entournant*⁴¹. Pega na mão do Asno e convoca-o para a dança. Durante esta dança, Titânia mantém o tronco inclinado e a cabeça para fora, mexendo conforme as emoções. Na posição de casal, os dois realizam o contratempo básico cruzado, os quais possuem a qualidade de serem grandes, vagarosos e sustentados, realizando o desenho de um círculo no espaço. Titânia realiza *chainés*⁴² múltiplos para fora com uma mão segurando a mão do Asno. Novamente os dois realizam o contratempo cruzado. O Asno inclina o tronco de Titânia num *cambré*, com as posições das pernas cruzadas no centro.
2. Intenções: Tentativa de agradar o Asno dando carinho e ninando-o em seus braços. Ações: Quando a dança acaba, ela sorri, e vai pulando para a sua cama, e bate palmas para que a música pare. Senta no seu leito e, passando a mão, indica para o Asno que é para ele se sentar com ela. Ele deita na cama e ela ajeita a sua cabeça no seu colo e aninha-o como se estivesse o preparando para dormir. Ela tenta chamar a atenção do Asno, que está muito distraído recebendo todas as mordomias das Fadas. Percebe que ele nem se abala, fica com uma súbita raiva, e puxa a cabeça dele na sua direção, bem direta, deixando-o mais próximo à ela, e fala novamente de forma mais grossa. Muda subitamente para mais doce. Presta atenção redobrada aos pedidos do Asno. Ele se espreguiça, e ela o ajuda a se espreguiçar puxando seus braços delicadamente. Sussurra para as Fadas, de forma sutil, para elas não atrapalharem o sono do Asno. Titânia tenta mudar a posição do Asno, quando ele já está dormindo e, por um instante, dá uma boa olhada nele, se depara com a real situação a que se encontra e se assusta levemente, mas logo retoma à sua loucura, faz um gesto de se espreguiçar, sorri e dorme.

No desenfeitiçamento de Titânia e reconciliação entre o Rei a Rainha das Fadas, presente na cena 10 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

⁴¹ Qualidade dada a certos passos do *ballet* clássico, a qual consiste em realizá-los de forma que o corpo realize voltas enquanto executa o movimento.

⁴² Movimento do *ballet* clássico que consiste em realizar uma série de voltas rápidas, de um pé para o outro, na primeira posição na meia ponta.

1. Intenções: Susto ao acordar, devido à visão que teve acerca da paixão avassaladora pelo Asno. Descoberta de que sua visão aconteceu de verdade. Constrangimento perante Oberon. Tentativa de desmentir o fato. Ações: Acorda subitamente assustada, ficando feliz que Oberon está ali. Ainda sem entender nada, vira a cabeça vagarosamente, porque está com medo, para a direção do Asno, e, em sobressalto, levanta e se aproxima de Oberon, pedindo consolo. Coloca as mãos na cabeça, com uma dor horrível. Fica desconfiada que Oberon tenha aprontado tal situação para ela.

Na comemoração do Reino Mágico, presente na cena 10 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

1. Intenções: Acometimento ao pedido de Oberon para iniciar música. Contribuição à alegria de todo o Reino Mágico. Entrega do seu amor à Oberon. Tentativa de entender o fato ocorrido com o Asno. Ações: Dança de forma feliz, deixando o seu tronco, cabeça e braços livres para dançarem conforme as emoções. Realiza o passo básico do bolero (movimentos de vai e volta do corpo numa mesma diagonal).

Na benção das Fadas, presente na cena 14 da nossa adaptação, as intenções e ações de Titânia que dali submergiram foram:

1. Intenções: Pedido às Fadas para iniciarem a benção junto aos Reis. Benção do casamento dos três casais de amantes e aos seus futuros filhos. Pedido às Fadas para espalharem a paz por tudo. Ações: Realizando um contratempo, cruza na frente e atrás com o corpo. Realiza um giro sustentado com as mãos abertas e receptivas de benção. Realiza pequenos semi giros nas diagonais, elevando sempre uma das pernas em *coupé endehors*, com uma mão na cintura e a outra espalhando a benção. Realiza dois *rond de jambes en l'air* baixos, dois *rondejambes em l'air* duplos, com a perna dobrada, e faz um *grand battement*⁴³ para o lado ao mesmo tempo em que estica um braço ao alto. Levanta um braço e em seguida o outro em ondulações, como se estivesse lançando o feitiço da paz.

Após este trabalho individual de identificação com a minha personagem, e de todos os outros atores com os seus respectivos personagens, proporcionou a abertura da

⁴³ Movimento do *ballet* clássico que consiste em lançar a perna esticada para o alto, da forma mais ampla possível.

passagem para o encontro com as ações físicas. Depois de encontradas, estas ações físicas passaram a ser testadas e demarcadas nos ensaios, os quais também possibilitaram o desenvolvimento relacional dos personagens com o espaço de cena e com os outros personagens.

2.2.6 Ponto de encontro dos Seres Fantásticos

Levando em conta que as cenas do Reino Mágico procuraram unir as poéticas entre o teatro e a dança, eu, como preparadora dos atores, me foquei na pronúncia das vocalizações e no desenho plástico das cenas, através da criação da comunicação entre dois ou mais corpos em atuação. O espaço natural do bosque também foi elemento importante, principalmente por se tratar de um teatro de rua. “(...) durante este processo foram trabalhadas a relação com o espaço, com o outro e com o próprio corpo. A conexão do corpo com o ambiente é muito importante.” (SIQUEIRA, 2010, p. 42). Após um tempo de experimentação corporal em conjunto, dois ou mais atores se tornam aptos a conversar através do corpo, adquirindo uma combinação de movimentos poderosa. É essencial para atores que trabalham em um espetáculo grupal conquistar este contato, a fim de que todos adquiram uma conexão corporal. E o trabalho com o espaço físico teve como meta criar uma impressão de vivência a este ambiente, a fim de inserir, de forma mais enraizada, os Seres ao seu habitat natural.

Os repertórios de movimentos e vocalização criados para cada personagem foram encontrados através de duas metodologias. Por um viés, foram realizadas dinâmicas através da análise minuciosa das intenções e conflitos presentes em cada cena, em que procurei estimular os atores a buscar a forma que seu personagem se portaria em tal situação. Por outro viés, eu mesma, como preparadora corporal, já havia concebido algumas qualidades de movimentos e vozes para as cenas e os personagens, os quais foram sugeridos por mim durante os ensaios.

Serão agora descritas as relações que se estabeleceram através dos encontros entre os atores para a construção das suas ações físicas individuais e coletivas quando inseridas nas cenas. Os encontros foram sendo realizados à medida que as cenas eram construídas, sendo que trabalhamos em cima da relação de personagens que possuíam cenas juntos, ou mesmo que tinham, a partir da dramaturgia, um relacionamento mais efetivo em determinada situação de uma cena.

Dentro destes encontros, antes de começar efetivamente a ensaiar uma cena, eu iniciava realizando algumas atividades de ativação e consciência corporal individual, como

também dinâmicas no espaço do bosque. Tais dinâmicas tinham a meta principal de criar uma ligação mais densa entre eles, a fim de auxiliar os relacionamentos e os jogos quando da entrada nas cenas propriamente ditas.

Realizamos alguns encontros iniciais⁴⁴ com todos os *Seres Fantásticos*, no qual procuramos esboçar a cena em que todos os personagens são apresentados e ocorre o primeiro embate de Titânia e Oberon. Primeiro, como exercício, realizamos uma dinâmica pelo espaço, onde o objetivo era demonstrar diversas intenções relacionadas com a cena em questão, primeiro cada ator sozinho e depois se relacionando. Depois passamos para as cenas e começamos a definir marcações. Neste processo, cada uma das atrizes que atuam como Fadas conseguiram encontrar uma identidade individual para si. A criação de uma relação entre eu, como atriz, e entre o ator que atua como Oberon, exigiu um certo grau de concentração, uma vez que começamos a incluir o tango na cena. Do resultado destes encontros, cheguei à conclusão de que eu e o ator que atua como Oberon precisávamos ter uma atenção mais específica, devido à cena ser focada em nossos personagens. Portanto, optamos por encontros⁴⁵ exclusivos, realizando exercícios de improvisação.

Nesta fase, continuamos explorando o tango, o que nos ajudou a descobrir como a matriz destes passos influenciava nas nossas intenções e relacionamento. A matriz do tango trouxe o que necessitávamos para qualificar a cena: a sensação de embate. O tango proporcionou uma nitidez na estética dos movimentos. Desta forma, o diálogo entre os dois atores começou a se estabelecer, com os movimentos de um se tornando as respostas dos movimentos do outro, dando um significado e uma continuidade à narrativa dramática. Realizamos, só por experiência vocal, a tentativa de pronunciar as falas desta cena no ritmo da música e a partir daí tentar incorporá-los aos movimentos. Procuramos também incluir, durante a execução da coreografia, certos movimentos que dialogassem com cada frase mais marcante da cena, enfatizando, o que deveria ser ressaltados. A partir daí, continuamos a realizar encontros⁴⁶, mas passamos para outra fase do processo de criação, ou seja, demarcar de maneira mais definitiva e precisa as ações físicas da cena. O mais complicado nesta fase de ensaio foi que o espaço físico geralmente usado para as experimentações foi sendo reduzido por causa da necessidade de estrados na segunda clareira devido a diversas irregularidades do bosque.

Durante toda esta fase de encontros entre Oberon e Titânia, as atrizes que atuam

⁴⁴ Ocorridos nos dias 01, 08 e 18 de abril de 2011.

⁴⁵ Ocorridos nos dias 05 e 12 de maio e 09 de junho de 2011.

⁴⁶ Ocorridos nos dias 04, 11 e 18 de agosto de 2011.

como a Flor-de-ervilha e o Puck também se encontravam⁴⁷ só as duas, desenvolvendo a sua criação juntas, uma vez que o início da cena de embate entre o Rei e Rainha das Fadas acontece com estes dois personagens que introduzem o conflito principal da cena. Nestes encontros, estas atrizes trabalharam os impulsos interiores necessários para criar ações físicas que refletissem os saltos divergentes que a trama dramática traz nesta cena. O relacionamento de Puck e Flor-de-Ervilha nesta cena oscila entre a alegria, o prazer, a brincadeira, e a preocupação com o que acontece no bosque. Quando passamos a ensaiar a cena, já num segundo momento, a atriz do Puck explorou de maneira mais imediata e espontânea o jogo situacional da cena, o que, impulsionou a atriz da Flor-de-Ervilha. Para a construção da concepção geral deste trecho da cena, trabalhamos com a finalidade de construir formas e desenhos espaciais que dialogassem com a natureza fantasiosa do bosque, procurando jogar com uma energia mágica que recaísse precisamente no imaginário do público infanto-juvenil.

Quando a relação de jogo entre eu e o ator do Oberon e entre as atrizes que interpretam o Puck e a Flor-de-Ervilha já estavam mais solidificadas, resolvemos juntar novamente todos os integrantes desta cena realizando mais alguns encontros⁴⁸, onde começamos com uma improvisação livre do tango, e depois passamos a cena com a dança e todos os diálogos ininterruptamente.

Sendo definida a cena inicial dos *Seres Fantásticos*, passamos a trabalhar em cima das cenas posteriores, nas quais a Titânia é enfeitiçada e se apaixona pelo Novelo enfeitiçado de Asno. Começamos realizando encontros⁴⁹ somente com os personagens mais significativos desta cena que são a Titânia e o Novelo, para depois juntarmos a presença das Fadas. No encontro inicial, começamos com uma exploração individual de nossos personagens, procurei nos direcionar ao processo de ler os diálogos desta cena e deixá-los amadurecer em nosso subconsciente, para que encontrássemos movimentos os quais poderíamos utilizar para refletir as intenções.

A partir daí, decidimos realizar encontros⁵⁰ em que todas as Fadas estivessem presentes, a fim de que procurássemos entender o contexto das cenas com o Novelo e de que forma cada personagem se torna decisiva na continuidade da narrativa dramática. Desta forma, ao invés de trabalharmos com o corpo na demarcação das ações físicas de cada Fada, resolvemos ler esta cena diversas vezes, procurando descobrir caminhos distintos de trabalhar

⁴⁷ Ocorridos nos dias 11 e 18 de agosto de 2001.

⁴⁸ Ocorridos nos dias 15, 22 e 29 de setembro de 2011.

⁴⁹ Ocorridos dias 07, 11 e 18 de outubro de 2011.

⁵⁰ Ocorridos nos dias 25 de outubro e 01 de novembro de 2011.

com a vocalidade de pronúncia de cada fala, fosse mudando estruturalmente as pausas ou fosse jogando mais com a brincadeira das vozes, trabalhando em cima do imaginário criativo que cada atriz conquistou em cima destas cenas. Percebi como que este processo de trabalho em cima do texto pode influenciar e se tornar um aliado para a construção de uma ação física. Como atriz, este processo me foi válido por me trazer ideias sobre a relação da Titânia com o Novelo e das Fadas com o Novelo.

Senti a necessidade de explorar de forma mais abrangente a relação de Titânia e Novelo. Então, eu e o ator que interpreta Novelo realizamos um encontro⁵¹. O procedimento de ensaio que utilizamos foi o seguinte: leituras diversas da cena para pesquisar entonações para as falas; troca de ideias sobre as concepções de cada um; passagem somente corporal improvisada em cima das concepções para pesquisar ações físicas; continuar este processo englobando a falas às ações físicas conquistadas; começar a definir de forma mais precisa as ações físicas das cenas, testando modificações; depois destas bem definidas ir passando as cenas várias vezes até elas se tornarem bem fixas, orgânicas e espontâneas corporalmente. Neste ensaio, incluímos os passos da valsa, presente na cena 10, os quais se mostraram encaixados na atmosfera que concebemos para a cena. A valsa trouxe mais graciosidade, delicadeza, e amor à cena em questão.

Após ter descrito detalhadamente como ocorreram todos os encontros relacionais entre os *Seres Fantásticos*, pude concluir que, dentro do processo de criação planejado por mim, o principal objetivo da construção das cenas do Reino Mágico foi organizá-las com a finalidade de recriar poeticamente vocalidades e corporalidades para a obra, a partir da ação dinâmica interna de cada personagem. As atuações dos *Seres Fantásticos* foram concebidas de modo que perdurasse uma forma incrível, fazendo com que a sua natureza caminhasse de uma maneira mágica. Através de uma efetiva comunicação individual de um personagem em cena e da interação entre dois ou mais personagens, tudo isto inserido na ligação entre o movimento e a linguagem verbal, os corpos dos atores passaram a se tornar os condutores das cenas do Reino Mágico.

Tendo, ao mesmo tempo, o movimento físico e a linguagem da voz, e procurando reconhecer a expressão única que cada ator poderia imprimir nesta obra de arte, os diferentes princípios utilizados na preparação corporal e vocal visaram auxiliar cada um a abrir seus caminhos de comunicação em cena. A fim de encontrar outras possibilidades de se expressar fisicamente, com o objetivo de criar um repertório corporal orgânico, preciso e intencional; as

⁵¹ Ocorrido no dia 15 de novembro de 2011.

metodologias de construção utilizadas proporcionaram, de forma mais fluída, o surgimento das matrizes dos personagens, as quais se tornaram um impulso e uma expressão, do processo de criação das ações físicas. A pronúncia dos versos foram responsáveis por trazer à tona, através do subtexto, as entrelinhas da obra, contando os fatos mais profundos da peça. Para deixar a vocalização dos versos mais nítida, foi necessário encontrarmos imaginários criativos que estimulasse os subtextos. Procuramos, através dos versos, estabelecer uma forte ligação com os movimentos, intensificando a sua relação unificadora.

Acima de tudo, todas as experiências que realizei com os atores visaram despertar reações emocionais, que foram traduzidas em formas de movimento e fala, em um processo de corporificação das emoções. A abordagem criativa impulsionada através do corpo levou a uma comunicação entre os pensamentos, as emoções, e os movimentos, através das ações físicas. Procurei pensar o teatro e a dança como duas artes compostas de momentos relacionais, nos quais as trocas de informação poderiam proporcionar um pensamento dramático também na dança, originando, uma complementação que possuiu como base essencial o encontro com uma visão corporal poética de seres e acontecimentos mágicos.

2.3 CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NOVELO COMO NORTEADOR PARA OS DEMAIS HUMANOS

Este capítulo trata da construção do personagem Novelo como norteador para os demais Humanos, ou seja, toda a pesquisa aqui desenvolvida teve por objetivo relatar a experiência prática de construção de personagem através do ponto de vista do Novelo, de forma a registrar o embasamento teórico fundamentado e também como todos os seguimentos da nossa montagem do *Sonho de Uma Noite de Verão* se relacionam como podemos observar nas “Considerações Iniciais”.

No relato escrito no item “O ator como ‘pau pra toda obra’” peço uma licença poética para expor um pouco sobre o que eu penso a respeito do ofício de ator, com mais propriedade, ao que tange a construção de personagem. Reflexos esses inspirados no texto da pensadora Cicely Berry e que traduz a síntese do que penso a esse respeito.

No item “Conhecendo os personagens humanos” e seus desdobramentos em Grupo dos Amantes e Grupo dos Trabalhadores, introduzo uma breve descrição de cada personagem que compõe o Núcleo dos Humanos, para logo em seguida abordar “A construção dos personagens humanos” e introduzir o seu processo de construção. Sendo que a ênfase dada é sempre através do personagem Novelo, de forma que os demais personagens tiveram caminhos semelhantes na sua concepção criadora.

Desde o início do projeto percebi que seria útil observar “A influência de Stanislavski no procedimento de construção de personagem e na análise do texto”. É importante destacar que eu obtive uma grande ajuda nesse processo de criação e “O auxílio das aulas práticas de Técnica do Ator na corporificação do Novelo” foi de extrema importância, e da mesma forma a “Análise da concepção do Novelo a partir do diálogo com Harold Bloom” clareou o meu entendimento intelectual criador sobre o personagem Novelo, onde fiz associações com o uso da indumentária na criação do meu personagem. Os “Depoimentos dos atores após os exercícios teatrais” serviram para documentar o resultado prático desse processo, comprovando a sua complexidade e variedades de direcionamentos dependendo do universo individual de cada ator.

Nas “Considerações finais sobre a construção do Novelo” destaco o desfecho do processo criador que resultou na aparição do Novelo corporificado em mim.

2.3.1 Considerações iniciais

A presente investigação apresenta-se como necessária para possibilitar maior

entendimento prático acerca do complexo processo de Construção de Personagens. Para tanto será utilizado como exemplo a criação do personagem Novelo na montagem do *Sonho de Uma Noite de Verão*, apoiado num adequado embasamento teórico. E devido a cada artista alcançar essa construção após distintos percalços, decidi respeitar a individualidade de cada um dos integrantes do Núcleo dos Humanos na sua própria descoberta, propondo caminhos e mostrando o percurso na Construção do Novelo, podendo o mesmo vir a servir como norteador para os demais colegas que façam essa escolha, ainda que total ou parcialmente.

É desejável que todos os personagens estejam alinhados na Direção Geral do Márcio Cabral (que passou a nos auxiliar na encenação propriamente dita) e, além disso, que os atores estejam em consonância com as demais partes que alavancaram o nosso espetáculo. Levando em consideração a leitura da peça, traduzida por Erick Ramalho, e adaptação a encargo da colega Vera Lúcia de Azevedo Ferreira, que concentrou e definiu os cortes e acréscimos necessários para uma adaptação infanto-juvenil numa apresentação teatral ao ar livre. Todos devem ainda incorporar, na construção de seus personagens, a maquiagem, que estará na incumbência principal da colega Janine Fritzen.

Na direção de arte, cuja responsabilidade principal, é da colega Maria Luiza Iuaquim Leite, os atores deverão entrar na atmosfera proposta, e que está ambientada no final do século VIII, início do século XIX quando surge a invenção da bicicleta, e também por intermédio do surgimento de um mundo fantástico fabuloso que será refletido na construção cenográfica e de indumentária. E o mesmo tipo de observação vale para a iluminação do espetáculo, devido a atenção que os atores terão que ter com relação a proposta de solução encontrada pelo nosso colega iluminador Gabriel Guedert, que assim como as demais partes citadas aqui, também afeta direta ou indiretamente na atuação de todo o elenco.

Vou enfatizar a interação que o Novelo sofre com o Grupo de Trabalhadores ao longo da peça, destacando a base desse personagem logo no começo da apresentação, pois nesse momento ele está na sua forma mais pura, como uma criança curiosa que quer provar e saber de tudo.

Além disso, e sabendo-se que dentre os Humanos, eu desenvolvo o único personagem que interage diretamente com o Núcleo dos Seres Fantásticos, então nesse sentido devo ficar atento às orientações vindas da colega Elise Schmithausen Schmiegelow que ficou responsável pela construção do corpo desse núcleo e, portanto, na modificação que ela irá propor para o corpo do meu personagem quando ele se transforma em Asno devido o encantamento do Puck (Elfo servo de Oberon).

A proposta da Elise é de dançarmos uma valsa na cena 10 da nossa adaptação,

mais especificamente no final, quando fica subentendido, na obra, que acontece a preparação para um casamento fantasioso entre Novelo, enfeitado de Asno, e Titânia, enfeitada de paixão por ele. Sendo que, nesse ponto, a pesquisa de Elise é baseada nos conhecimentos de Laban, conforme detalhamento em seu capítulo.

No entanto, não devemos esquecer que quando Novelo volta para o mundo dos humanos, retorna mudado, com reflexos de quem teve um lindo sonho, mas daqueles que sentimos ter a certeza de ter estado realmente lá (daí o interesse em destacar também essa mudança do personagem quando ele acorda desse sonho). Para finalizar, Novelo dá vida a Píramo, dentro de um metateatro, fato esse que também será objeto de aprofundamento na presente pesquisa prática.

2.3.2 O ator como “pau pra toda obra”

Antes de falar a respeito, especificamente, da Construção de Novelo, quero indicar os “pilares” que permeiam essa pesquisa, assim como a linguagem abordada, por assim dizer, a metodologia escolhida para o processo através da reflexão de Berry:

Nós precisamos que a linguagem seja informada pelo que eu chamo de paisagem interior – o modo como um ator faz das palavras as suas próprias habitações. Mas nós também precisamos que a linguagem esteja presente de um jeito que os espectadores ouçam não somente o que o ator está sentindo, mas também algo além disso, além do naturalismo, o que faz com que o que é dito fique notável. (...) Nós precisamos estar 'presentes' e 'ser' ao mesmo tempo. (BERRY, 1992, p. 189)

E já que vamos tratar aqui de “habitações” como nos fala Berry, optei por usar a metáfora da Construção Civil para me aproximar da “Obra nunca terminada”, mas sempre “reformada” ao longo da vida de todo intérprete, e sem ela qualquer ator clássico – e não pós-dramático - perde o sentido de existir, estou falando da “Personagem”. Quer conhecer um ator? Dê um Papel para ele. Expressões como: quarto, gaveta, casa, rua, etc serão utilizadas com o intuito de facilitar a compreensão da minha pesquisa, sendo que a simples evocação dessas e outras palavras correlatas deverão ser pensadas na imagem pura que elas, por si só, já nos trazem, relacionadas ao corpo do artista como um todo, isto é, psíquica e fisicamente.

Essa licença poética vai apontar para uma constatação: a construção de uma personagem ao longo da existência teatral vem sendo frequentemente objeto de estudo e inquietação para aqueles que anseiam por inúmeras experiências humanas, e aqui também entra os acontecimentos impossíveis que ocorre na vida real e que, muitas vezes, ansiamos por eles, pois na arte tudo é possível. Por isso, é perspicaz recordarmos dos conselhos que o

próprio Shakespeare, através de *Hamlet*, dá aos atores no Ato III:

Ajustai o gesto à palavra, a palavra à ação; com esta observância especial, que não sobrepujeis 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)

A variação dessas experiências - sem exageros - como nos alerta o dramaturgo Shakespeare ocorreria na medida em que pudéssemos nos tornar outra pessoa ou ser. Tamanha transformação é apenas viável num mundo fictício, um mundo que revela a cada nova descoberta o nosso “quarto” interior, ou seja, o ator em contato com o seu interior criador que não aparece para o público, de forma que a criação do personagem vai surgindo de dentro para fora, saindo desse “quarto”, passando por outros cômodos da nossa “casa” e indo em direção da “rua”.

O caminho inverso também é possível, e se a arte criadora vir de fora para dentro teremos uma outra possibilidade de descoberta do nosso “quarto”. O que é relevante é a conexão do que é externado para o público consonante com aquilo que é sentido pelo ator. Desta forma como nos elucida a pesquisadora Sônia Machado Azevedo em seu livro *O papel do corpo no corpo do ator*, “o ator precisa dar conta dos trajetos do que é visível e do que é invisível em suas ações; saber observar-se e à sua produção exterior sem perder o eixo da concentração interior.” (AZEVEDO, 2008, p. 122)

Por que “quarto” interior? Ora, não é desde cedo que aprendemos a lidar com nossa individualidade nesse pequeno compartimento do local onde moramos? Esse “quarto” é revelado, no momento em que abrimos as “gavetas” do nosso “guarda-roupa” interno, e alguns vão mais além, pois mesmo as “gavetas” mais pesadas e que ficavam emperradas e chaveadas passam a ser abertas a serviço da Construção de um novo Personagem. Todos os nossos “cômodos” sofrem uma verdadeira “faxina” e tanto a nossa “casa” interior, quanto a exterior, vai sendo exposta à medida em que o nosso corpo por inteiro se transforma de distintas maneiras para cada intento de uma nova dramaturgia.

Quem nunca se desfez de roupas que deixaram de servir, ou fez um pequeno ajuste aqui e ali para que alguma outra peça continuasse no repertório de possibilidades, e então poder vesti-la mais uma vez, dependendo da ocasião? Para isto, foi utilizada a metodologia apontada pela autora teatral Canton, na qual, aos atores “são feitas perguntas de conteúdo pessoal e emocional, exigindo que improvisem cenas baseadas em lembranças, a fim de chegar às chamadas 'zonas dolorosas'.” (CANTON, 1994, p. 161)

Somente os atores mais generosos é que abrem de fato as “gavetas” mais pesadas do seu “guarda-roupa”, e de posse daquela “peça de roupa” preciosa, – algum momento vivido e até então nunca revelado para aqueles que não participaram do evento, ou seja, uma 'zona dolorosa' – peça esta que estava ali guardada, e de posse dela esse ator sai porta fora em direção à “rua” e vai seguindo para “casa” vizinha, e esta igualmente rica em possibilidades, tanto quanto for maior a disponibilidade dos seus moradores-atores; e essa mesma “rua” também pode levar para uma “avenida” ou “servidão”, o tamanho do caminho aqui já não importa, o que é relevante nesse momento é seguir os caminhos que nos possibilitam o encontro com o público, com todas as pessoas que saem das suas “casas” a procura de respostas, ou até mesmo de novas perguntas.

Contudo, isso só é possível por intermédio de um trabalho criador como aquele desempenhado por um ator. Afinal de contas, todos aqueles que optam por permanecer a sua breve existência como público-passivo, estarão convidados a ter momentos tocantes de empatia quando visitam seus “vizinhos”, mas nunca a vivência do palco, enfim, o fazer teatral vivenciado somente por quem faz teatro, do ponto de vista de quem é emissor, e não apenas receptor.

Muito embora em ambos os casos é notório a troca mútua da experiência cênica entre aquele que faz com aquele que recebe o espetáculo, e não obstante há momentos em que esses papéis podem ser até mesmo invertidos, e certamente o primeiro não faz sentido sem a presença do segundo, mas ainda assim um não pode substituir o outro sem que haja um propósito pré-estabelecido, a menos que o objetivo seja o caos, pois qualquer coisa que surja a partir disso não terá por subsídio a técnica e não passará de simples improvisado.

Os personagens da montagem foram escolhidos de acordo com as relações psicofísicas de cada integrante da turma, comparando o perfil das pessoas com o vasto número de personagens desenvolvidos por Shakespeare nessa peça. Com o Novelo não podia ter sido diferente, fui escolhido devido minha pré-disposição em sempre querer atuar em diferentes personagens e fazer todos os papéis dentro de uma montagem, assim como o Novelo se comporta no metateatro de “Píramo e Tisbe” dentro do *Sonho de uma Noite de Verão*.

Tamanha riqueza de nuances oferecidas pelo Novelo, e a possibilidade de mostrar todas essas facetas de um mesmo personagem é que serviram como “chave” para abrir a porta da minha “casa”. Ele é o típico ator que é “pau pra toda obra”.

2.3.3 Conhecendo os personagens humanos

A forma como cada personagem humano perde a sua individualidade e identidade na trama desenvolvida por Shakespeare será prioridade da Direção Geral na nossa montagem. Torna-se necessário, portanto, compreendermos quem são e como estão relacionados os personagens humanos que se subdividem em dois grupos: Amantes e Trabalhadores. O nome de cada personagem abaixo estará em negrito e entre parênteses o nome do ator que o interpreta na nossa montagem.

Grupo dos Amantes:

Teseu (Carlos Eduardo da Silva) – Duque de Atenas, um pouco cético, de uma respeitabilidade racional acompanhada do devido embotamento moral, parece ter desistido de correr atrás das mulheres, irá casar com Hipólita que conquistou com certa “violência”;

Hipólita (Karmelita Emanuelle Nogueira Torres Anto) – Imperiosa, noiva “prisioneira” de Teseu, “amazona domada”;

Egeu (Wellington Bauer) – Pai de Hérnia. Quer obrigar a filha a se casar com Demétrio;

Hérnia (Janine Berto Fritzen) – Filha de Egeu, possui personalidade forte, apaixonada por Lisandro. Resolve fugir com seu amado para não se casar por obrigação. Ela é mais baixa que Helena e vai ficando deprimida ao longo da peça, à medida em que não é mais correspondida por Lisandro;

Lisandro (Gabriel Ortega) – Apaixonado de Hérnia, mas após ser enfeitiçado passa a gostar de Helena;

Demétrio (Luiz Gustavo Bieberbach Engroff) - Apaixonado por Hérnia, iludiu Helena com promessas de amor eterno e depois não a quis mais;

Helena (Rafaela Samartino Herran) – Apaixonada por Demétrio, um pouco covarde quando o assunto é briga, mas é persistente para ir em busca do seu grande amor, sendo muito romântica e até mesmo submissa. Ela é um pouco mais alta do que Hérnia.

Grupo dos Trabalhadores:

Novelo (Rodrigo Valdelino da Silva) – Artífice inglês, oriundo da região rural, trabalha como tecelão, é o líder dos trabalhadores, valente, cortês, afável, sábio, inocente, inabalável, comediantes, gentil, bondoso, meigo, mais chegado a companhia dos elfos e fadas (que também são igualmente apegados a ele) que propriamente de Titânia. Terá a fisionomia transformada em cabeça de burro e também interpreta Píramo no metateatro;

Acomodado (José Leonardo Pereira Rocha) - Artífice inglês, oriundo da região rural,

trabalha como marceneiro; gosta das coisas em ordem. Irá interpretar o leão no metateatro pois esse papel não tem falas e ele tem dificuldade para decorar texto;

Madeira (Celio Alves Pereira) - Artíficie inglês, oriundo da região rural, trabalha como carpinteiro, é ele que vai dizendo quem é quem no metateatro de Píramo e Tisbe;

Foles (Claudinei Sevegnani) – Artíficie inglês, oriundo da região rural, trabalha como remendador de foles, irá interpretar a donzela Tisbe no metateatro pois do grupo de artífices é o que possui feições mais delicadas;

Bicão (Donnie Henrique Coser) – Artíficie inglês, oriundo da região rural, trabalha como latoeiro e também interpreta o muro no metateatro.

2.3.4 A construção dos personagens humanos:

Muitas dúvidas surgiram de como desenvolver um personagem shakespeariano. Após uma reunião realizada no dia 08 de janeiro de 2011, na residência da colega Maria Luiza, com o Professor universitário britânico, Brian Stirner, da Royal Academy of Dramatic Arts (RADA), que é também ator e diretor especializado em Shakespeare (e que, entre outros trabalhos, dirigiu um documentário sobre esse dramaturgo universal inglês, para BBC de Londres), nos apontou um caminho dentre as muitas escolas que trabalham textos de Shakespeare, a conversa foi ao vivo com acompanhamento de tradutores. Na oportunidade ele explicou como deveríamos desenvolver nossa montagem, conforme apresentado posteriormente em duas reuniões iniciais com o elenco dos humanos.

A primeira reunião, com a parte das pessoas que faz personagens humanos na peça, foi com o grupo dos amantes no dia 11-02-2011. Iniciei a orientação para auxiliar na preparação de elenco explicando algumas etapas do processo segundo a conversa com o Brian:

A) Ficou estabelecido que cada ator deveria ler toda a peça, não valorizando as rimas na sua leitura, mas sim à medida que fosse lendo e pensando sobre aquilo que estava sendo dito por cada personagem, o seu cérebro seria forçado a entender a forma como Shakespeare raciocinava.

B) Numa segunda leitura cada ator deveria marcar um verbo de ação para cada fala de seu personagem.

C) Sem ter falas decoradas e a partir do entendimento da estrutura de cada cena foi proposto improvisações a cerca dos conflitos principais de cada cena, onde os atores

utilizaram suas próprias ideias para construir a cena em questão respeitando a estrutura chave.

D) Na última etapa do processo ficou acertado a necessidade dos atores terem as falas decoradas, de forma a possibilitar que eles vivam a cena sem se preocupar com as suas falas, e só deveriam dizer o texto à medida que o sentirem.

A segunda reunião com parte do Núcleo dos Humanos foi, na verdade, a primeira com os Trabalhadores, e ocorreu no dia 24-02-2011, onde demos prosseguimento até a etapa “C”, conforme detalhado no processo com o grupo dos amantes.

Após termos lido a Cena 3, descrita na sequência, e marcado os verbos de ação nela (que pode ser observado um verbo para cada fala do Novelo), onde cada verbo significaria a ação principal por trás do que está sendo dito em cada fala e, ao mesmo tempo, carregado daquilo que é realizado em cena. Anotamos também os acontecimentos essenciais da Cena 3 (que por ser uma cena mais curta, e também por tratar-se da primeira cena trabalhada por esse grupo, será utilizada como exemplo do processo prático). Passamos a improvisar essa cena sem termos falas decoradas, de forma a “viver” a cena e não querendo “interpretá-la”.

Conseguimos ter momentos de total esquecimento de nós ao realizarmos o jogo, devido a concentração nos objetivos pré-estabelecidos que eram: 1) Entrada: Distribuição dos personagens da peça pelo Madeira e apresentação da temática da peça de “Píramo e Tisbe”; 2) Várias intervenções do Novelo querendo fazer cada papel que é apresentado aos trabalhadores; 3) Após a definição do elenco, a marcação do ensaio como desfecho final da cena.

Segue o exemplo de cena para leitura e posterior reflexão a partir da nossa adaptação da tradução de Erick Ramalho. Entre parênteses, em itálico e negrito, está a descrição das marcações de cena conforme o nosso estudo de montagem (e que seguirá o mesmo padrão em outros exemplos adiante); já entre parênteses, seguido do dizer: “Verbo de Ação”, em negrito, está o verbo sublinhado, que traduz a ação por traz da fala do Novelo. como explicado anteriormente.

CENA 3:

(Entram: Madeira, o carpinteiro, vindo do lado do início; Novelo, o tecelão, vindo por entre o público; Acomodado, o marceneiro, Foles, o remendador de foles e Bicão, o latoeiro, vindos da lateral do castelo. Posicionam-se próximo aos caixotes colocados no lado oposto da entrada do castelo. Bicão latoeiro leva um carrinho de mão cheio de latas. Cumprimentam-se)

MADEIRA: (levantando um pergaminho)

Aqui está a lista com o nome de todos aqueles que, em toda Atenas, têm condições de fazer papéis na peça que vamos apresentar pro Duque e pra Duquesa, na noite do casamento deles.

NOVELO (Verbo de Ação: apressar):

Primeiro, meu bom Pedro Madeira, diga do que trata a peça; depois, leia o nome dos atores, e vamos direto ao

assunto.

MADEIRA: (*retira do bolso pequeno livro*)

Bravo! Nossa peça é “A Mais Lamentável Comédia e Mui Cruel Morte de Píramo e Tisbe”.

NOVELO (Verbo de Ação: organizar):

Uma bela obra de arte tenho certeza. E também muito alegre. (*todos se agrupam ao redor de Novelo, menos o madeira*) Agora, Madeira, chame os atores de acordo com seus papéis. Senhores, espalhem-se.

MADEIRA:

Nick Novelo, o tecelão.

NOVELO (Verbo de Ação: pressionar): (*levanta-se e vai em direção a Madeira*)

Pronto. Diga o meu papel, e vamos em frente.

MADEIRA:

Seu papel será o de Píramo.

NOVELO (Verbo de Ação: indagar):

E o que é Píramo? Amante ou tirano?

MADEIRA:

Um amante que se mata, com bravura, por amor.

NOVELO (Verbo de Ação: enaltecer): (*voltando-se para o público*)

Pra fazer esse papel, eu vou precisar provocar lágrimas. Vou provocar tristeza, mas não muita. (*pequena pausa, quando Madeira vai falar ele corta, indo em sua direção*). Minha índole é mais adequada para fazer o papel de um tirano, mas vá lá. (*volta-se para os amigos*) Eu posso fazer o papel de Hércules como ninguém, posso fazer qualquer papel de jeito tão escandaloso, que o chão até treme.

(*Volta-se para o público, declamando com exagero*)

“Rochedo irado,

Raio riscado

Quebram cadeado,

Lá da prisão;

Na carruagem,

Sol, em viagem,

Faz, nesta paragem,

Fado em bufão.”

(*Pausa, Foles aplaude*)

Isso foi grandioso!

MADEIRA:

Francis Foles, o remendador. O papel de Tisbe é seu.

FOLES:

Quem é Tisbe? Um cavaleiro andante?

MADEIRA:

É a donzela que Píramo ama.

FOLES:

Não, por favor, não me deixem com o papel de uma mulher; minha barba já está começando a crescer.

MADEIRA:

Essa é boa. Seu rosto vai ficar atrás de uma máscara, e você tem que fazer sua voz ficar fina, o máximo que você conseguir.

(*Novelo corta o discurso de Madeira*)

NOVELO (Verbo de Ação: intrometer):

Um momento; eu também posso esconder meu rosto com uma máscara. Me deixa fazer o papel de “Tisbe”. Eu consigo falar com uma vizinha monstruosa: “Tisbe, Tisbe”; “ah, Píramo, meu amor querido! Tua querida Tisbe,

tua querida dama!”.

MADEIRA:

Não, não, tu serás Píramo. Foles, o papel de Tisbe é seu. Acomodado, o marceneiro, o papel de leão será teu. Bom, acho que, assim, a peça está toda organizada.

ACOMODADO:

A parte do leão já está escrita? Se estiver, faça o favor de me passar o texto logo, porque demoro muito pra decorar.

MADEIRA:

Seu papel pode ser feito de improviso: tudo o que você tem que fazer é rugir.
(*todos rugem e riem*)

NOVELO (Verbo de Ação: insistir):

Deixa que eu faça o leão também. Eu vou rugir tanto, que vou assustar todo mundo. Vou rugir tanto, que o Duque dirá: “deixa que ele ruja de novo, deixa que ele ruja de novo”.

MADEIRA:

Isso seria tão aterrorizante, que iria assustar as crianças e as damas, e provocar gritos de pavor. É o bastante pra sermos todos enforcados.

NOVELO (Verbo de Ação: explicar):

Eu tenho certeza, amigos, de que, se assustarmos as crianças e as damas a ponto de elas perderem o juízo, vão nos mandar pra forca. Porém, vou fazer minha voz ficar tão macia, que meu rugido vai sair suave como se fosse pio de pombinha mamando. Não, vou rugir como um rouxinol.

MADEIRA: (*bravo*)

Seu papel não pode ser outro, tem que ser o de Píramo, (*mudando o jeito de falar*) já que Píramo é um homem de feições delicadas; um homem distinto, desses que a gente vê por aí num dia de verão; um homem gentil, um cavalheiro. Portanto, o papel de Píramo deve ser seu.

NOVELO (Verbo de Ação: concordar):

Está bem, eu aceito.

MADEIRA: (*distribuindo rolos de pergaminho que tira da sacola*)

Bem, senhores, todos já têm seus papéis. Amanhã nós vamos nos encontrar no bosque do palácio, a uma milha da cidade, sob a lua, pra ensaiar.

(*Saem, em direção ao palco, abraçados: Foles, Acomodado, e bicão sendo consolado e carregando seu carrinho de mão. Novelo e Madeira saem em direção ao cavalete*)

A leitura da Cena 3 fez-se necessária para compreendermos como ocorreu a construção dos personagens humanos, bem como a linha de pesquisa prática realizada. Os ensaios, nesta etapa do processo, eram realizados com todo o elenco dividido por núcleos da narrativa, para resolver cenas determinadas. 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. Esta etapa do processo foi marcada por definições. De forma que quando chegássemos à última etapa, cada cena fosse conquistando as camadas já apresentadas separadamente, como o entendimento do texto shakespeariano, o suporte dos verbos que incorreram em ação física dos personagens por intermédio de improvisações, e que, mais tarde, culminariam em falas decoradas para facilitar a vivência cênica.

Das experimentações realizadas na primeira etapa, a equipe passou a escolher, definir e repetir as ações feitas para aprimorá-las. O jogo de relações entre os 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, os personagens e cenas começaram a tomar forma. Mais adiante iniciou-se os ensaios em sequencia, e a primeira cena de cada núcleo foi a primeira a ser abordada.

Depois fui propondo a realização de ensaios em sequência da peça inteira. Realizamos também ensaios para resolver detalhes de cenas, para inclusão de figurinos, iluminação, cenografia e elementos de cena. A necessidade de decorar o texto devidamente ainda precisou ser lembrada na última etapa, para evitar os indesejados cacoc. Com a realização dessa última etapa, marcada por ensaios em seqüência e pela inclusão e solução de problemas com os elementos de cena através do auxílio do diretor Márcio Cabral, a montagem tomou sua forma mais definitiva.

2.3.5 A influência de Stanislavski no procedimento de construção de personagem e na análise do texto:

Stanislavski 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 valorizavam 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.

No processo de criação do *Sonho de uma Noite de Verão*, 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. O primeiro passo foi identificar as ações do texto através dos verbos de ação. A partir daí, passamos a saber mais sobre o personagem e sua intenção. 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. O passo seguinte teve o foco na compreensão da ação que cada personagem faz em cada cena. O encaminhamento do trabalho

objetivou um entendimento comum do texto para o grupo. 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 sonoplastia – todas as circunstâncias dadas a um ator para que as leve em conta ao criar seu papel (STANISLAVSKI, 1988, p. 7-8).

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

Para conceber o Novelo, eu também fui propondo jogos teatrais junto aos demais personagens do meu grupo, os Trabalhadores (que somado ao grupo dos Amantes formam o Núcleo dos Humanos), para que todo o Núcleo dos Humanos aos poucos pudessem ter uma “rua” - aqui entendido como elo de ligação entre colegas de cena - que ligasse as nossas “casas” - cada casa é o universo enigmático do artista criador, de forma que eu também fui influenciado por eles na minha construção, resultando no que chamamos de uma “via de mão dupla”.

2.3.6 O auxílio das aulas práticas de Técnica do Ator na corporificação do Novelo

No dia 06/09/11 em uma das aulas de Técnica do Ator que acompanhei como aluno ouvinte (pois já tinha cursado essa disciplina anteriormente) e que, nesse momento, eram ministradas pela minha orientadora a Prof^a. Ms^a. Débora Zamarioli, pude anotar algumas impressões que me deram base para a construção do Novelo.

A partir de exercícios físicos e elaboração de partituras corporais no corpo de cada aluno, aos poucos foram sendo estabelecidas alguns significados físicos através da condução do referido exercício, e que poderiam ser carregadas de re-significação para uso de um jogo em grupo. Nesse jogo tínhamos que perseguir uns aos outros, nos afastarmos ou imitarmos alguém da sala na sua proposta de significado corpóreo. Inspiramos e expiramos pelo nariz com o corpo ajudando no movimento e aumentando a velocidade. Depois, com o corpo em plena loucura com movimentos expansivos, soltos e explorando diversos planos (cheguei a vomitar antes do exercício acabar...). Logo em seguida retornei para saudação à vida, através de dança livre, uma espécie de comemoração que possibilitou uma conexão com a minha vida e partindo de mim uma ligação com o surgimento do meu personagem Novelo, de forma que

essa ligação fosse física, pois os movimentos que brotaram na dança remeteram a minha infância, quando eu brincava de forma mais intensa com minha imaginação. Percebo que só atingi esse estado pela forma como a técnica foi conduzida, iniciando-se com alongamentos, e exercícios físicos que culminaram em uma concentração extrema através da saudação à nossa existência em conexão ao meio que estamos imersos e aos elementos que interagem conosco o tempo todo: água, ar, fogo e terra.

A criança, ou o lado inocente do Novelo, surgiu nesse dia. Pois os pontos comuns que tenho com ele, principalmente relacionados a disponibilidade (mesmo quando eu levo algo ao extremo, chegando a vomitar como ocorreu no relato acima) e a vontade de atuar, de tirar algo de dentro de mim e de colocar para fora, mostrar uma das muitas possibilidades que carrego comigo, foram despertando a construção do Novelo.

Em outra aula de Técnica do Ator que foi centrada basicamente em meditação, eu fui, dentro do possível, afastando muitos pensamentos, como por exemplo, a razão de existirmos. Aos poucos consegui estar apenas na sala, sentado em uma cadeira, sentindo minha respiração, “ver” a parte interna do meu corpo. E no final perceber uma luz/energia prata como fonte de cura. Antes disso eu vi luzes concêntricas em tom de lilás. Quando eu estava de pé, minhas pernas eram raízes profundas na Terra.

A utilização de técnicas meditativas como procedimento criativo para o ator, abordadas por Débora Zamarioli, foram o ponto principal que me auxiliou a encontrar o Novelo quando este é um Asno enfeitado. Pois, ao começar a dançar na transição entre a finalização da técnica meditativa com o início de uma expressão corporal, trazendo comigo a experiência vivida na meditação, me senti livre, e meu corpo ocupava todos os espaços e direções respeitando tudo e todos ao meu redor. Senti vontade de criar, e quando dei por mim eu era o Asno do *Sonho de Uma Noite de Verão*, encantado enfim. Envolto dos seres fantásticos que habitam a natureza evocada nessa vivência corporal. Ao voltar em mim eu já estava mudado, me restando apenas anotar a transição de como iniciei e de como me senti ao terminar o exercício. O fato é que já não era mais o mesmo de antes e tinha sofrido uma transformação assim como quando o Asno volta a ser o Novelo.

2.3.7 Análise da concepção do Novelo a partir do diálogo com Harold Bloom

Eu observei que existem realmente certas semelhanças entre mim e Novelo. Parte dessa descoberta surgiu após eu ter lido o texto de Harold Bloom no livro *Shakespeare: a*

invenção do humano, no Capítulo 11 que trata da peça *Sonho de uma Noite de Verão*.

Quero relacionar aqui o meu encontro teórico com a visão “bloomdiana” sobre o meu Novelo, com certos adereços advindos da indumentária proposta, e destacar imediatamente a importância fundamental da opção da direção de arte, da nossa montagem, por compor o Novelo utilizando um “chapéu Panamá”. A elegância desse personagem, como nos conta Bloom em seu livro, só foi corporificada em mim após eu ter utilizado esse chapéu. O mesmo chegou a mudar o alinhamento da minha coluna vertebral e encontrei, a partir daí, a criança querendo se entreter com um brinquedo novo e mais, querendo chamar a atenção para si.

William Shakespeare é representante da sociedade renascentista inglesa e, como tal, ressalta em suas obras toda a carga ideológica de seu tempo. Ele utiliza-se do recurso dialógico em sua peça *Sonho de Uma Noite de Verão* quando, através do metateatro, apresenta a peça *A mais lamentável comédia, a mais cruel morte de Píramo e Tisbe*, em homenagem ao casamento de Teseu e Hipólita. O teatro dentro do teatro é, portanto, um: “Tipo de peça ou de representação que tem por assunto a representação de uma peça de teatro: o público externo assiste a uma representação no interior da qual um público de atores também assiste a uma representação”. (PAVIS, 2008, p. 385)

Temos o casal, Píramo e Tisbe, que se ama e não pode ficar junto por imposição da família. Temos um muro para ouvir as confissões e os lamentos dos amantes e temos o leão que assustará Tisbe no bosque. Numa comédia os acontecimentos são reduzidos, pelo humor, a exemplos sobre os quais devemos refletir. Tais exemplos não são irrevogáveis como na tragédia. Ainda da nossa adaptação baseada na tradução de Erick Ramalho temos um bom momento em que Novelo interpreta Píramo e, a partir dessa fala, passamos a compreender melhor o tom desse metapersonagem que é um tanto melodramático.

NOVELO (Verbo de Ação: lamentar): (Como Píramo)

“Lua, obrigado por teu brilho solar;

(Madeira acentua o gesto de iluminar, apontando o manto manchado)

Obrigado por luzir com resplendor,

Sob teus raios dourados, posso olhar

Tisbe- e ver o rosto do meu amor.

Oh! Maldição!

Pobre varão,

Que cena dolorosa!

O que vejo eu?

O que ocorreu? *(pega o manto manchado do chão)*

Oh, pombinha graciosa!

Teu manto, aqui,

Com sangue, assim

Ó Fúrias, vinde cá.

Fiapos e linha
 Da vida minha
 Cortai, ó Parcas, já.
(Pausa)
 Oh, por que crias leões, natureza?
 Para um deles deflorar minha amada?
 Ela é...era...dama de mais beleza
 Que viveu e amou, tão entusiasmada.
 Choro, o olho tem.
 Espada, vem,
 Na minha teta, aqui;
 Meu coração
 Acerta, então.
 A morte vem-me assim. *(Esfaqueia-se)*
 Eu morro agora,
 E vai-se embora
 A minha alma, pro céu.
 Língua, te apaga
 Lua, cai fora!
 Morro eu. Morro eu. Morro eu.”
(Morre, entra Foles como Tisbe)

DEMÉTRIO:

Um cisco na balança decidiria quem é o melhor entre Píramo e Tisbe: ele, para um homem, Deus nos proteja; ela, para uma mulher, Deus nos livre.

FOLES (Como Tisbe):

“Dormes, amorzinho?
 Morto, pombinho?
 Píramo, acorda agora!
 Fala comigo.
 Morto? Jazigo
 Já te quer sem demora.
 Lábios de lírio.
 Nariz de cereja,
 Verdejantes
 Olhos de cebolinha.
 A cara amarelinha
 Foram-se. *(pequena pausa, retirando a peruca e entrando o ator)*
 Olhos! Nada vêm
 Boca, nenhum som *(pequena pausa)*
 Amantes,
 Chorai.
 Descei cá, Parcas,
 E tereis marcas
 De sangue, nas mãos pálidas. *(pequena pausa)*
 Linha da vida,
 Por vós cindida.
 Palavras são inválidas. *(pega a espada)*
 Vem, fiel espada.
 Vem afiada.
 Vem, adentra o meu peito.
(Enfia a espada por sob o braço esquerdo, retirando-a em seguida)
 Amigos meus,
 Tisbe dá adeus! *(olhando para Píramo)* Adeus! *(olhando para os casais)* Adeus! *(olhando para o público)*
 E morre deste jeito.” *(Morre, deitando a cabeça sobre o colo de Píramo. Silêncio, os casais aplaudem)*

A comédia se faz presente nesse metateatro apresentado parcialmente no trecho acima. O compromisso de um personagem cômico é de fazer o espectador rir e não de

convencê-lo de que existe.

Na encenação propriamente dita, o figurino de Píramo me ajudou muito na finalização para alcançar o corpo desse metapersonagem, e através da armadura colocada no meu peito, o meu corpo ganha outra forma e passo a me movimentar como o soldado Píramo. A corporificação de Píramo em Novelo teve o seu ponto alto no contato com essa parte do figurino. Cabe ressaltar aqui que é muito mais o quanto a armadura me molda, me prende de um jeito novo e me faz movimentar diferente, do que eu querer mostrar um novo andar devido estar com tal adereço.

Os pseudoatores, ou seja, os Trabalhadores, com toda a inexperiência cênica, transformam o que seria uma tragédia em comédia. Era comum introduzir sequências trágicas de forma cômica na época de Shakespeare.

Novelo, ao saber o nome da peça comenta que a mesma: é bela e alegre mostrando que, na realidade, não conhece o seu verdadeiro teor, e isso acaba sendo mais um indício de que a peça sairá de seu eixo trágico.

Os Trabalhadores não memorizaram o texto devidamente e estão sempre a trocar palavras (odorosas por horrorosas...). Puck está observando o ensaio e resolve se divertir com o grupo. O ensaio é interrompido quando ele, com suas travessuras, lança um feitiço sobre Novelo e deixa-o com cabeça de asno.

O elemento cenográfico, isto é, a cabeça de asno, que utilizo nesse momento da peça é de grande importância para materialização da minha mudança, essa nova faceta do Novelo que surge através da provocação de Puck que a coloca em mim, e é o que chamo de “ponto de mudança”, termo designado para cada novo surgimento de uma camada de Novelo. Esta camada composta através da incorporação de mais algum cômodo da minha “casa” conforme abordei no item O ator como “pau pra toda obra”.

Os outros integrantes do grupo, amedrontados, fogem ao ver Novelo enfeitado. O feitiço sobre Novelo cria a circunstância onírica da peça, divertindo o espectador e lembrando-o de que a comédia está instaurada.

Desse modo, a realidade e a ilusão estão bem definidas, já que elas não podem ser separadas. Cabe aqui destacar a fala de Novelo, segundo a nossa adaptação da tradução de Erick Ramalho, após o mesmo sair do encantamento de Puck:

NOVELO (Verbo de Ação: sonhar): *(saindo aos tropeços do leito de Titânia)*

Ai, ai. Pedro Madeira? Foles? Bicão? Meu Deus do céu! Fugiram todos e me deixaram dormindo? Tive a mais estranha das visões. Tive um sonho. Parece que eu tinha... Parece que eu era... O olho do homem nunca ouviu, o ouvido nunca viu, a mão não pode provar, a língua não pode conceber, nem o coração contar, o que foi o meu sonho. Vou pedir ao Pedro Madeira pra escrever uma balada sobre esse sonho. Ela vai se chamar “O Sonho do Novelo”, porque o sonho está todo enrolado.

Novelo, ao se livrar do feitiço de Puck, passa por uma transformação, ou seja, por um novo “ponto de mudança”. Da mesma forma que a colocação de adereços foi relevante para a construção do personagem, a retirada dos mesmos também foi de igual valia. Assim como ocorre, quando Puck retira a cabeça de asno do Novelo.

Para corporificar o asno, além da utilização de técnicas meditativas como procedimento criativo para o ator, conforme já explicitado anteriormente, para me aproximar dessa ideia, a de que retirar um elemento de figurino me ajudaria também em meu processo criativo, busquei dentro de mim a transição de adolescente para homem, e lá encontrei uma mudança brusca na forma como a vida se apresentou para mim no meu “ponto de mudança”. Os pelos que surgiram no meu corpo durante a minha puberdade, podem ser comparados ao surgimento do pelo e orelhas do asno no Novelo quando enfeitado, bem como quando a minha voz engrossou houve uma ruptura com a minha adolescência, as pessoas não me viam mais como um adolescente, todos passaram a me encarar como homem adulto, da mesma forma como todos os demais trabalhadores, amigos de Novelo, que passam a encará-lo como asno ao fugirem dele.

Todos devem aprender a lidar com o novo Novelo mesmo após a quebra do encantamento, e quando é avistado pelos demais Trabalhadores no seu retorno ao “normal” eles desejam saber das mudanças que ele sofreu, pois reconhecem nele o amigo de antes, só que, diferente. É como os amigos mais novos que faziam parte da minha turma em meu bairro, vendo que eu não era mais adolescente e que estava me interessando por coisas de homem adulto. As conversas foram mudando e eu passei a ser exemplo da transformação que eles alcançariam em questão de tempo, ficando apenas a angústia para eles de quando? Acredito ser perspicaz a exemplificação abordada anteriormente, pois “...a língua não pode conceber, nem o coração contar, o que foi o meu sonho”, mesmo porque, por mais que eu faça a barba a partir de então, ela sempre vem, e por mais bem feita que seja, ela deixa vestígios de que esteve ali na minha cara. Assim ocorre também com Novelo, mesmo se desejasse não conseguiria ser o mesmo Novelo antes da transformação, ele deve aprender a aceitar o seu “sonho”.

Todos se alegram ao avistar Novelo e apressam-se para o casamento de Teseu e Hipólita, pois há uma peça a ser apresentada. Teseu, Demétrio e Lisandro tecem comentários durante a peça. O público ri da encenação e das improvisações dos artesãos.

Os comentários de Demétrio chegam a ser até irônicos (“É o buraco de parede mais espirituoso que já ouvi falar, meu senhor.”, conforme ele diz). Hipólita fica entediada

com tal peça e não vê o momento de chegar ao fim (“Essa é a coisa mais tola que eu já vi.”, afirma ela). Teseu conclui que esta grosseira peça serviu para entreter a noite preguiçosa.

Os Trabalhadores Novelo, Madeira, Foles, Bicão e Acomodado, são artífices ingleses, que como tal, surgem da região rural onde o próprio Shakespeare nasceu e cresceu. Na citação abaixo Bottom é o Novelo de Erick Ramalho. Mas de quem é o *sonho* do *Sonho de uma Noite de Verão*?

(...) a partir do título, sabemos que se trata (pelo menos em parte) de um sonho. Sonho de quem? Até certo ponto, sonho de Bottom, tecido por Bottom, porque é ele o protagonista (e a maior glória) da peça. (...) Bottom é suficientemente universal (...) para tecer um sonho comum a todos nós, exceto na medida em que formos Pucks e não Bottoms. (...) o título deve ser entendido como uma referência a *qualquer* noite no auge do verão. Existe no título um quê de incerteza, de despojamento: o sonho pode ser de qualquer pessoa, a noite, qualquer uma, em pleno verão, quando o mundo parece mais vasto (BLOOM, 2001, p. 196).

Não é necessário precisar de forma específica o momento do sonho, mas sim, evidenciar a empatia desse possível *sonho* do Novelo como arquétipo do que poderia vir a ser o sonho de qualquer humano que se aproxime em concepção do que venha a ser o Novelo, e ele é uma criação Shakespeariana original, um comediante, e não um bobo da corte ou um bufão, sendo ainda o oposto do que venha a ser o Puck, que é a encarnação das travessuras e diabruras como observamos ao longo da peça.

Novelo é um cômico por natureza. É um sábio comediante, muito embora, negue a sua própria sabedoria, como se uma modéstia inocente não lhe permitisse tal pretensão. Novelo é sabido e bondoso, mas não é espirituoso. Está sempre alerta em situações de emergência, suas reações são sempre admiráveis. A metamorfose que lhe é induzida por Puck é meramente exterior, por dentro, Novelo é inabalável, imutável. Shakespeare o coloca em evidência ao fazê-lo líder, o favorito dos artífices, que o chamam de “valente Novelo”.

Novelo emprega certas palavras sem saber o significado. Embora, em consequência disso, às vezes, ele se equivoque, no fundo, está sempre certo. O folclore associa mágica a tecelagem e, ao escolher Novelo como alvo de seu encantamento, Puck, a despeito do que possa parecer, não age de maneira tão arbitrária.

Se Novelo torna-se ou não amante (brevemente) da Rainha das fadas permanece uma questão ambígua, ou elíptica, decerto, por não ter importância, considerando-se a singularidade de Novelo em *Sonho de uma Noite de Verão*: é o único personagem que vê e conversa com as Fadas. Os Seres Fantásticos e Novelo encantam-se mutuamente. Elas reconhecem no afável tecelão uma alma gêmea, e Novelo reconhece nas criaturinhas muito de si. “Mesmo no mais majestoso trono do mundo sentamo-nos sobre nossos próprios fundilhos”

(Novelo, que nesse livro de Harold Bloom é nomeado “bottom”, e este, por sua vez, na língua inglesa quer dizer “fundilhos”, “traseiro”. Analisando, nesse item, o “Sonho de Bottom”, Bloom evoca o sentido literal do nome do personagem).

Como podemos observar na análise de Bloom ou mesmo na tradução de Erick Ramalho, Novelo se sente bem na companhia de Teia-de-aranha, Flor-de-ervilha ou outro Ser Fantástico. Para ele, não há desarmonia musical, ou confusão, nos mundos superpostos de *Sonho de uma Noite de Verão*. É absurdo tratar Novelo com ares de superioridade: ele é, a um só tempo, um sublime comediante e um grande visionário. E é assim que eu senti esse personagem ao interpretá-lo, podemos compreender um pouco mais do contexto que ele está inserido, bem como quem ele é em sua concepção, ou seja, mesmo quando outro ator interpretá-lo, alguns dos traços apresentados abaixo estarão presentes na sua construção, dependendo da dedicação do artista criador, o mesmo poderá atingir determinados níveis de aproximação desse desafio, no entanto estará dentro total ou parcialmente do que se apresenta abaixo, e para tanto o mesmo é comparado a Puck.

Não existe qualquer opacidade em Bottom, nem mesmo quando está sob efeito de encantamento. Puck, antítese de Bottom, é figura ambivalente, um traquinas (...) Ao final, Bottom reassume sua verdadeira forma física, os amantes encontram seus pares, e Oberon e Titânia fazem as pazes (...) O contraste entre Puck e Bottom contribui para a definição do mundo ficcional da peça. Bottom, a melhor espécie do homem natural, está sujeito as travessuras de Puck, sendo incapaz de evitá-las ou escapar dos efeitos das mesmas não fossem as ordens de Oberon, embora *Sonho de uma Noite de Verão* seja uma comédia romântica, e não uma alegoria, parte da força da peça advém da proposta de que Bottom e Puck são componentes invariáveis do humano. (BLOOM, 2001, p. 198).

Os componentes invariáveis do humano é que foram o grande objeto de estudo do Professor Harold Bloom com relação à obra Shakespeariana, e quando aprofundou seu estudo do Bottom, nos apresenta seu sentido etimológico da palavra e outras dicas preciosas que eu somei nessa minha pesquisa de concepção para construir o meu personagem.

(...) Um dos sentidos etimológicos da palavra “bottom” remete a solo, a terra, e, talvez, os seres humanos possam ser divididos entre os que têm os pés na terra e os que pairam no ar, tendo em seu interior, semelhante divisão. Todavia, Bottom é humano, (...) é um exemplo precoce na obra shakespeariana de “criação” de significado, em vez de mera repetição (...). A consciência de Bottom (...) não é infinita, tomamos conhecimento de seus limites e descobrimos que contém tolices. Mas Novelo é de uma sanidade heróica, com seu coração de ouro, sua valentia, com capacidade de ser ele mesmo em quaisquer circunstâncias, seu controle emocional, que o impede de entrar em pânico ou sequer se assustar. Novelo é exemplo triunfante da invenção do humano por Shakespeare. Novelo é um cômico extraordinário, e um bom sujeito, um dos personagens mais benignos criados por Shakespeare (BLOOM, 2001, p. 198-199).

Sonho de uma Noite de Verão é rica em espetáculo visual, Shakespeare investe na invenção do caráter e da personalidade de Novelo e Puck (como protagonistas que são),

contudo despende poucas energias na tentativa de desenvolver Teseu e Hipólita, Oberon e Titânia, e os quatro jovens amantes perdidos na floresta, em personagens idiossincráticos e individualizados devido tratar-se de uma peça escrita como entretenimento para aristocratas. Os demais – mesmo os pitorescos artífices – estão sujeitos à característica emblemática necessária que decorre da ênfase no espetáculo visual.

Mas há também pequenos detalhes de caracterização: Hérnia tem mais personalidade do que Helena, enquanto Lisandro e Demétrio se confundem, Hipólita, embora, aparentemente, resignada, é noiva prisioneira, amazona domada.

A partir do exposto nesse item foi possível registrar a contribuição de Harold Bloom na minha análise teórica, e que possibilitou um excelente embasamento para concepção criadora do Novelo dentro da minha busca na criação desse personagem, o que certamente serviu também como norteador para construção dos demais humanos na nossa montagem do *Sonho de uma Noite de Verão*.

2.3.8 Depoimentos dos atores após os exercícios teatrais

Na sequência vou transcrever o relato do ator convidado Gabriel Ortega, após vivência no Parque Ecológico do Córrego Grande, no dia 17 de abril de 2011, onde eu me coloquei como um “Ser mágico”, alguém disposto a auxiliá-lo no processo de construção do personagem dele chamado Lisandro. Dentro do exercício ao qual eu o conduzi, os ensinamentos de Sônia Machado Azevedo foram o mote para a iniciação desse, que integra o Núcleo dos Amantes.

O ator deve, desde a sua formação, dividir-se entre a técnica e os movimentos naturais, próprios à expressão das paixões; precisa desenvolver juntamente com a linguagem do corpo, uma linguagem dos sentimentos. Não pode se esquecer de que, tendo uma intenção a expressar, precisa aprender a deixar-se penetrar e afetar pelos papéis que representa, fazendo-o com uma verdade tal que chegue até o público, tornando-o participante dos acontecimentos do palco. (AZEVEDO, 2008, p. 53)

A condução do exercício só teve êxito porque busquei desenvolver, no decorrer do mesmo, juntamente à linguagem do corpo, uma linguagem dos sentimentos (ainda mais em se tratando do Lisandro, que integra o grupo dos Amantes, e traz consigo o sentimento dos apaixonados: o amor) como foi a proposta de Azevedo. Para tanto eu estaria invisível para todas as pessoas que estivessem naquele local e somente o Gabriel Ortega após colocar uma camisa “mágica” passaria a me enxergar, e se entregaria com verdade ao exercício, mas não mais como Gabriel, e sim como “Lisandro”, conforme o resumo do relato escrito pelo próprio

ator:

“(…) Caminhamos pelo bosque até uma posição de mata fechada, onde aquele ser tirou de sua bolsa um bloco de papel em que haviam passagens de minha vida futura. Então, me deixou ler duas páginas no meio do texto. Pedi que eu lesse em voz alta o que direi nesta ocasião vindoura. Tratava-se de uma briga entre mim e Demétrio, que, no entanto, não se consumou por nos desencontrarmos em meio à névoa que pairava bosque a dentro. Eu procurava Demétrio, provocando-o. Ele fazia o mesmo. Até eu me sentir cansado, me deitar e adormecer no chão. Com uma folha me despertou a criatura, me convidando a acompanhá-lo. Fomos até uma parte mais aberta, sempre ele perguntando sobre mim, minha idade e minhas paixões. Claro, referia-se a minha doce Hércia. Até que paramos para apreciar uma pequena flor amarela cujo nome é algo como “Amor-perfeito”. Dizendo para que eu fechasse os olhos, pingou-lhes o sumo da florzinha. Ao abrir os olhos, a criatura perguntou-me por Hércia. Dela eu não tinha mais nada a dizer, a não ser a expressão da indiferença que sentia. Após, perguntou-me por Helena. Por ela, sim, sentia-me loucamente apaixonado. Falávamos andando, eu e a criatura. Esta, apontou uma menininha que disse ser Helena quando criança. Reparei na graça e na harmonia que possuía tal criança ao passear com a família. Adiante, duas garotas vinham em nossa direção, sendo Hércia e Helena, segundo a criatura. Não sei se era Hércia pois só consegui contemplar Helena. De repente, a criatura começou a correr, imitando Demétrio, me desafiando. Corri atrás. Só o alcancei quando estávamos ambos cansados. Senti coragem enquanto corria. Ainda recuperando a respiração, aquele homem sentou-se sobre um fino tronco de árvore envernizado que servia de canteiro. Disse que eu deveria me equilibrar sobre o tronco e chegar até ele se quisesse ter Helena. Na segunda tentativa consegui. Depois voltamos a caminhar. Sem eu me dar conta, chegamos ao ponto de partida. Ele sugeriu que eu encontrasse o local onde eu havia adormecido. Encontrei, e lá dormi novamente. Mais uma vez, pingou o sumo da flor “Amor-perfeito” em meus olhos. Quando fui despertado, tudo voltava ao normal, esqueci Helena e amava Hércia. Caminhamos então para fora das árvores. Devolvi-lhe a camisa. Aí me dei conta de que estive num sonho”.

Numa das reuniões de orientação para o desenvolvimento do presente memorial descritivo, no dia 05/09/11, a minha orientadora Prof^a. Ms^a. Débora Zamarioli sugeriu um jogo teatral para auxiliar-nos na construção do personagem, ainda que, o “personagem” nessa concepção do jogo não exista, mas sim o universo ficcional do mesmo. O jogo proposto só foi colocado em prática no dia 15/10/11 e consistia em distribuir alguns alimentos em espaços determinados, cada alimento tinha por objetivo provocar variadas sensações para os

jogadores, os alimentos indicados eram: limão, chocolate e pimenta.

Cada um desses itens ficou num determinado local de uma grande arena, de forma que os atores-jogadores pudessem caminhar pelo espaço e escolher qual alimento degustar, e a partir dessa experimentação se deixar levar pelo sentido gustativo proposto. No desenrolar do exercício poderíamos fazer uma espécie de jogo com palavras, ou seja, utilizar parte dos textos dos nossos “personagens”, isto é, o universo ficcional dos mesmos, para descobrirmos no corpo novas sensações dentro das circunstâncias dadas. Dado as propriedades potenciais do limão e da pimenta, optei por deixar um galão de água a disposição dos atores.

Além dos alimentos, também foi distribuído ao longo da arena elementos relacionados com cada personagem: madeiras, panela de lata, novelos de lã e de cordão. A seguir passo a transcrever o resumo da gravação feita (fita K7) da entrevista com os trabalhadores após essa dinâmica, onde a mesma também foi orientada no sentido de nos soltarmos e não racionalizarmos que tipo de alimento usar para determinada parte do texto, mas sim estar disposto a brincar e deixar-se levar pela experiência. O ator Célio Alves começou falando em sua entrevista:

“(...) Quando eu centrei no Madeira, no trabalho dele, porque eu sinto mais ele como... além de um carpinteiro que constrói casas e tal, senti ele mais como um artesão. Sabe essa pessoa que faz móveis? Que tem um carinho, uma delicadeza com o seu trabalho? Que “tece” a madeira né? (...). Esse é o carinho que a pessoa tem de usar o “tecer” pra madeira, acho que o Latoeiro deve ter com a lata. E a pimenta não... ela só... não é que todo mundo fala que a pimenta traz pra fúria, foi o contrário, o limão me deixou mais taxativo, mais... porque eu pensei mais na hora que ele... Porra, o Novelo quer fazer tudo! Isso foi a hora do limão. Hora da pimenta eu pensei mais... (...) Preciso fazer mais móveis, eu não pensei em construir uma casa, pensei: Preciso fazer mais móveis, construir estantes, mesas, cadeiras e pra essa necessidade eu preciso de mais madeira, e mais madeira vai buscar aonde? Olhando pra esse bosque eu pensei: Serão árvores cortadas! Daí a pimenta me levou a isso, tá ligado? Algum sofrimento, essa coisa deu pensar: Putz! Mas ao mesmo tempo que isso é cortado, depois que eu tomo uma água, é cortado. Volto com todo carinho a hora que como um chocolate, e aí que ele (o Madeira) é doce, que ele fala: É um homem tal... (referência a fala que ele dirige ao Novelo como última tentativa de convencê-lo em aceitar o papel de Píramo no final da Cena 3 conforme visto anteriormente) fala da Lua, fica deslumbrado com o bosque, com a natureza, ele vislumbra tudo isso, fica deslumbrado, e de repente, (...), preciso dessa água. Pra fazer mais um módulo, putz! Daí é a parte da pimenta. O que me aguçou é essas partes. (Eu perguntei: E o limão?). O limão é isso que eu falei para você. Foi a voracidade dele, de...

Porra, caralho, tudo quer, tudo... Sabe? De não! Você não vai fazer!!! Você é Píramo! Sabe? Tipo assim, é a parte dele ser mais taxativo. Não de braveza, de nada, é de ser... de ordenar! O limão me aguçou mais a ordenar. Só a pimenta a lamentação dessa coisa: Putz! Eu preciso cortar árvores pra fazer o meu trabalho”.

Nesse momento da entrevista eu convido o “Bicão”, interpretado pelo ator Donnie Henrique Coser, para falar sobre a sua vivência dentro do universo ficcional proposto pelo jogo, e o mesmo prossegue dizendo:

“Eu vi ele como... como um filho de... de um catador de lata de rua mesmo. Percebi isso, e... Só que ele é o melhor do... da cidade dele. Ele não é um simples catador de lata. Ele é um...Um catador de lata da rua, mas ele é... Ele “tece” a lata também. Ele ama a lata (eu pergunto se ele chega a vender essas latas...). É, ele tem que... É o dinheiro para ele sobreviver, de lata. Por isso que ele tá sempre atrás de lata e lata. Além de sobreviver de lata, é o que faz bem pra ele. Ele precisa de lata, ele precisa tá mexendo com lata, tá entortando, desamassando... (perguntei como que os alimentos do jogo suggestionaram coisas para ele...). Cara, primeiro foi o limão. Bom, foi um amargo diferente. Bem diferente mesmo. E depois o chocolate em cima de uma sensação muito, muito diferente. Só que eu não consegui, tipo, visualizar coisas do personagem (eu disse que poderia ser mais as sensações, sem precisar ser racional). Eu tive umas sensações, mas, meio que o cara (ele como “Bicão”) foi espontâneo. Na hora, assim... O que eu tava sentindo... Eu procurei sentir aquilo... Mas o personagem tá sentindo aquilo (eu falei: Tu transitou entre... Quando tu tava com o limão, o chocolate e a pimenta. Como é que o Bicão se portou? Pra onde que essa sensação te levou de alguma forma. Sem racionalizar muito. Pode falar de sentimento. Pode ser até irracional... Não precisa ser lógico). A pimenta meio que me concentrou. Me deixou mais, tipo, sentindo mesmo. Largou um pouco as outras coisas (referência ao chocolate e ao limão). Já o chocolate não, o chocolate já distrai. Você já come, você já gosta. Daí você já não fica concentrado, você dispersa um pouco. O limão... Cara, também é muito bom pro cara ficar concentrado. É aquele amargo, mas não é aquela coisa: Nossa, coisa ruim! É um amargo bom”(...).

Aqui eu começo a falar da minha própria vivência nesse jogo:

“Então, é a primeira vez que eu faço essa brincadeira do chocolate, pimenta e limão, (...), e junto com eles a gente trabalhou um pouco com madeira, com lata e eu com o novelo. Aí na hora, eu não racionalizei, eu não vim preparado: o que que eu vou fazer com o meu novelo, né? Aí como eu sou um tecelão também, além de tecer quase que uma teia e entrelaçar a gente, por isso que eu brinquei de segurar o madeira ali, amarrar a cintura de

vocês com meu novelo, me amarrar também nisso, e ligar a gente, como um grupo mesmo, unido e... (o Célio disse: Na verdade você não fez nada além do que seu personagem é. Tá sempre querendo envolver tudo com todo mundo. Passar por todos, tá ligado? Agarrar todos e: Ai, eu estou aqui... Eu faço, eu posso). (...) Aí assim, eu mais apimentado eu tava mais desperto, e a pimenta evocou naturalmente a coisa do momento que eu quero fazer o papel do leão no lugar do Acomodado (que na nossa adaptação quem interpreta é o meu colega José Leonardo Pereira Rocha). Daí foi aquela coisa: Uhááááaaaaa!!!! (rugido). Que daí queria jogar fora as bolinhas de pimenta depois de um certo tempo com elas na boca. Que daí foi uma coisa provocada pelo alimento. Eu não racionalizei, daí veio naturalmente: ‘Eu quero fazer um leão também’. O alimento provoca e tu cumpre essa provocação. Depois eu já fui pro limão (...) do contrário do que seria uma coisa racional, ele não me deixou azedo, o limão pra mim ele soou como um pouco... doce. É aquele doce adstringente. Ele me deu um prazer de tá vivo, assim, tá aqui, é uma coisa terra, assim... Uma coisa de tá ali com vocês, essa coisa um pouco do exagerado também, uma coisa mais Píramo. Tipo assim: ‘Rocheedo irado, raio riscado...’ Provocou um pouco isso em mim: O Píramo. E com o chocolate, aí (foi) um momento que eu tava mais encantado, pra mim eu tava... Mesmo sem ter proposto objeto nenhum, assim... de orelha de burro ou mesmo um boné (para substituir a cabeça de asno...). Eu tava adocicado, eu tava me sentindo um pouco... já esse burro, esse asno, sim, leve, doce, encantado. E vocês olharam pra mim e saíram tudo correndo e não tinha nenhum objeto na minha cabeça... e aí, foi uma coisa natural, não sei como vocês me perceberam assim como asno, não sei. Não tava nem fazendo ih, ôh (imitando um burro), nem nada disso (Célio: É, isso que eu percebi, é... eu olho pra você, tem um momento que eu tenho essa sensação, mesmo sem você tá figurado, de vê isso. E achei legal que o Donnie não tinha como ter te visto, ele não tava olhando pra você, os outros olham para mim primeiro e depois pra você e vazam. É ação, é só ação). É, eu tenho quatro nuances né. Na experiência eu acabei associando então o limão ao Píramo, o chocolate mais ao Asno e a pimenta ao Novelo um pouco mais desperto, presente. Só que tem um momento de transformação assim, quando eu volto ao normal, quando eu deixo de ser o asno, eu passei por uma experiência que foi um sonho né. Então é na verdade um pouco a junção de tudo isso, essa mistura, aí como é que eu saio transformado disso né? Um quarto nuance assim, o que que essa passada pelo bosque causou nele?”

2.3.9 Considerações finais sobre a construção do Novelo

Com essa pesquisa prática e teórica na criação do personagem Novelo, eu

consegui verificar que os caminhos percorridos por mim realmente possibilitaram encontrar os vários nuances percebidos como necessários ao bom desempenho na interpretação do meu papel, e que também serviram como norteadores para os demais humanos no trabalho criador deles.

Em “O ator como ‘pau pra toda obra’” pude expor um pouco sobre o que eu penso com relação a construção de personagem, e para tanto, me utilizei de uma metáfora através da Construção Civil relacionada ao Corpo do Artista. Sendo que eu consegui ir “Conhecendo os personagens humanos”, tanto os Amantes, quanto os Trabalhadores por intermédio do estudo aprofundado do texto shakespeariano, para logo em seguida abordar “A construção dos personagens humanos”, à medida que eu ia descobrindo o Novelo. “A influência de Stanislavski no procedimento de construção de personagem e na análise do texto” foi importante para identificar tanto as ações através do texto, quanto para com o surgimento do Novelo. “O auxílio das aulas práticas de Técnica do Ator na corporificação do Novelo” foi de extrema importância para o despertar do meu instrumento de trabalho, o meu corpo. E da mesma forma, a “Análise da concepção do Novelo a partir do diálogo com Harold Bloom” que clareou o entendimento do meu personagem, e que possibilitou associações com o uso da indumentária na criação dele. Os “Depoimentos dos atores após os exercícios teatrais” serviram para documentar parcialmente o resultado prático desse processo, o quanto ele foi estimulante e desafiador.

O processo criador que resultou na aparição do Novelo corporificado em mim, seguiu a “rua” do meu coração, o meu amor pela arte de interpretar criando a partir das possibilidades que já trago comigo, e a cada nova criação uma nova oportunidade de crescimento enquanto ser humano. O Novelo me ensinou muito, a sua disponibilidade mostrou bastante de quem eu sou e de quem desejo ser, o Asno me fez voltar a minha pré-adolescência, quando saio desse encantamento não consigo ser mais o mesmo de antes, apenas tenho que aceitar quem eu me tornei. O Píramo é a parte que muitos detestam em mim, com todo o seu exagero e com toda a sua entrega.

Ao encerrar das apresentações vou fechar novamente a porta da minha “casa”, e eu vou chamar o chaveiro para mudar a fechadura, onde a cópia extra dessa chave vai para uma nova dramaturgia que me desafie para uma reforma da minha atual “casa”, e me motive para um novo Sonho.

2.4 DIREÇÃO DE ARTE: PESQUISA E CRIATIVIDADE DANDO VIDA AO ESPETÁCULO

Ao responder pela “arte”, pela concepção visual, é a direção de arte quem vai fornecer a linguagem plástica de determinado projeto. (PEREIRA, 1993, p. 8)

Um texto, uma trama, vários dilemas, um espaço, um tempo, todos esses passos levam a montagem de um espetáculo teatral. Um diretor lê o texto, idealiza a representação da trama e seu desfecho; escolhe um espaço e coloca tudo em um tempo passado, presente ou futuro, se o texto assim o permitir. É o caso da maioria das peças de William Shakespeare, que aborda temas atemporais, comuns, que são passíveis de serem vividos a qualquer momento, por qualquer tipo de ser humano ou fantástico.

Como no caso de *Sonho de uma Noite de Verão*, onde o tema amor, com todos os sentimentos que o rodeiam é posto em cena em dois mundos paralelos; todos os seres amam, tem ciúme, alguns traem em nome desse amor, provocam confusões, enfim lutam para ter o ser amado ao seu lado. Atemporal, complexa, alegre, tensa, como colocar em cena todo esse conjunto de vivências? Em que período de tempo? Que local pode ser usado? Enfim, esses são alguns dos questionamentos que um Diretor procura resolver, escolhendo assim uma concepção, para atingir um objetivo, um público alvo.

Tudo isso pensado e resolvido, entra em cena o diretor de arte, que, com sua experiência e criatividade, além de muita pesquisa, faz um projeto procurando o lugar e cenário(s) ideais, o figurino adequado, objetos de cena e de personagens, tudo que ajude na narrativa da estória. Para tanto o diretor de arte conta com a colaboração de inúmeros profissionais.

É sobre esse mundo criativo que vou procurar tecer alguns comentários, sempre tendo em mente o projeto de montagem da peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, em uma concepção infanto-juvenil (7 – 14 anos), na forma de teatro de rua itinerante; um projeto universitário, com todas as dificuldades inerentes a esse contexto.

Um grande desafio para um grupo com muito conhecimento teórico e pouco conhecimento prático, mas o “ser humano” vive através dos desafios, então vivamos e sonhemos, nessas noites quase de verão.

2.4.1 Direção de arte

A Direção de arte determina a estética de um espetáculo, fazendo uso dos códigos

de diferentes linguagens como a pintura, a moda, a arquitetura, a fotografia, além de um projeto e de uma criação. Ela existe em função de algo, como uma peça teatral, um filme, uma novela, enfim, um espetáculo. Tem como propósito dar vida, conteúdo, e ilustrar o mesmo, criando uma narrativa visual, ajudando a contar uma estória.

Uma equipe de direção de arte para montagens teatrais, de acordo com o Professor Mestre Luiz Fernando Pereira é constituída conforme o organograma abaixo:



O diretor de arte é responsável pela coordenação da equipe, ele deve ter um conhecimento profundo do texto, das ideias e da concepção adotada pelo diretor. Deve ser um observador contínuo das coisas que o cercam no seu dia a dia, armazenando as informações e conhecimentos adquiridos, pois um dia pode lançar mão desse acervo para usar em seu trabalho: “O diretor de arte cria e traduz, através do trabalho visual, as concepções do diretor sobre determinado roteiro” (PEREIRA, 1993, p .8).

Para mim, está sendo diferente da minha atividade profissional, até então como médica, lidar com esse mundo artístico, com certeza de um modo estimulante e esclarecedor. No momento em que tomei conhecimento da direção de arte, me identifiquei com o processo. Dirigi minha atenção para ela, e procurei fazer o relato da minha experiência com o processo de montagem da peça *Sonho de uma Noite de Verão*, de William Shakespeare.

Nesse projeto, a equipe de direção de arte ficou assim constituída:

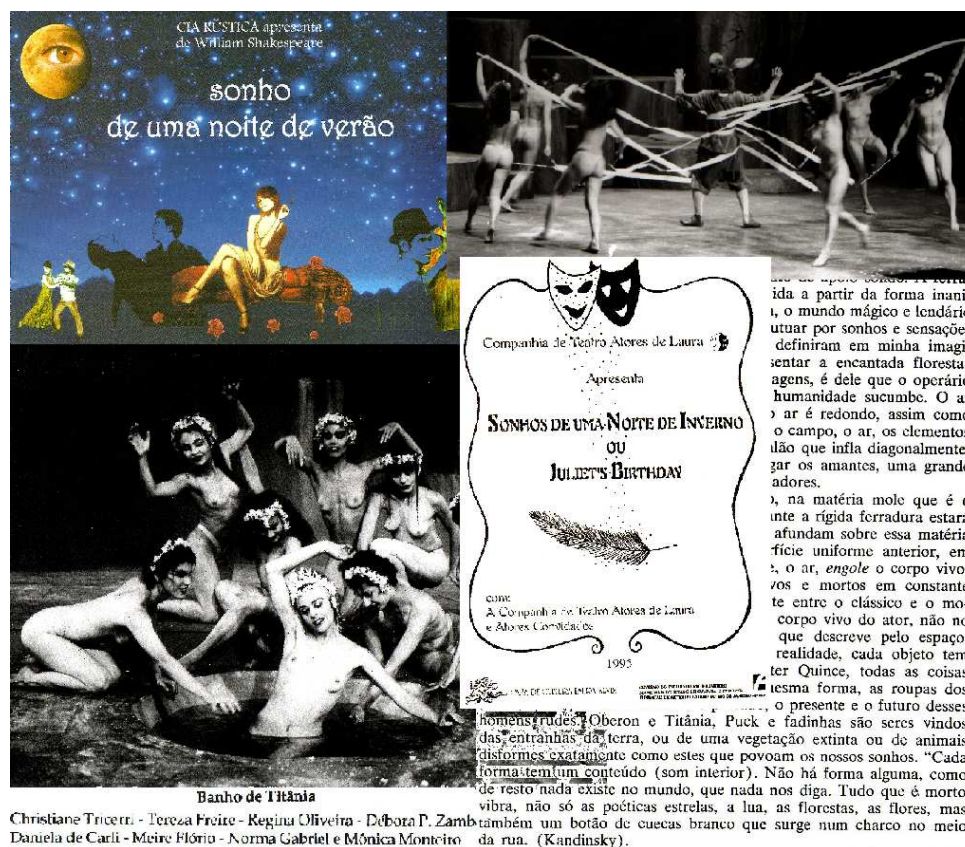
1- Diretora de Arte, Cenógrafa e Figurinista: Maria Luiza Iuaquim Leite.

- 2- Costureira: Denise Schubert.
- 3- Cenotécnicos: Daniel Ferreira da Silva e Paulo Silas Martins – Montagem 7; Guilherme Rosário Rotulo – Cenotécnico do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSC.
- 4- Produtora de Objetos e Acessórios: Maria Luiza Iuaquim Leite.
- 5- Maquiagem: Janine Fritzen.
- 6- Efeitos Especiais e Iluminação: Gabriel Guedert.

Essa montagem foi inicialmente idealizada com o intuito de reunir a 1ª turma do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UFSC, da qual faço parte, em uma grande comemoração pelo término de mais uma etapa de nossas vidas, onde poderíamos mostrar o que aprendemos juntos e individualmente. Uma montagem itinerante, com cenários ousados, dando ao bosque da UFSC magia, já que seres fantásticos abrem seu mundo aos humanos, interagindo com os mesmos.

A escolha de uma concepção lúdica de teatro ao ar livre, para um público infanto-juvenil (7 a 14 anos), nos levou a interpolação de um Bufão – figura muito presente nas cortes do século XIV, período em que a peça foi escrita (1595 – 96) – que faz breves prólogos do que será visto em cada cena, encaminhando e posicionando o público, auxiliado por elfos musicais. Em conversa com o ceramista Oswaldo Domingos Ferreira, o mesmo sugeriu uma abasileirada do bufão, fazendo uma alusão ao artista Bispo do Rosário e suas capas compostas por bordados, linhas e barbantes, acompanhado de seu cajado, essa relação será mais trabalhada no item do Figurino e no capítulo de Dramaturgia.

O primeiro orientador convidado foi o Prof. Dr. José Roberto O’Shea, que com suas aulas magistrais, nos mostrou um “sonho Shakespeariano” descontraído, alegre e festivo. Quando consultado sobre o projeto inicial e rudimentar, deu incentivo e apoio, cedendo material de pesquisa não só dramaturgicamente como visual – CD da peça apresentada pela Cia. Rústica de Teatro (RS) sob a direção de Patrícia Fagundes, críticas, folders, traduções, entre outros materiais, que guardou durante seus 25 anos de estudos sobre Shakespeare – sugestão de filmes e montagens a serem vistos.



Imagens de parte do material para pesquisa cedido pelo prof. Dr. José Roberto O'Shea.

Nosso primeiro apoio financeiro veio do SECARTE, através de sua Coordenadora Professora Doutora Maria de Lourdes Borges, que optou por nossa montagem do *Sonho de uma Noite de Verão* para dar início a um projeto maior: *Shakespeare no Bosque*. Entretanto, foi sob a orientação do Professor Mestre Luiz Fernando Pereira, que o projeto de direção de arte desta montagem tomou corpo.

Muitas alterações foram feitas desde o projeto inicial, provocadas por problemas financeiros – não tínhamos muito conhecimento sobre a produção de uma montagem, e todos os seus contratemplos, documentos e burocracias-, algumas motivadas pelas pesquisas visuais feitas através de vídeos, filmes e balés sobre a peça, e outras ocorreram por problemas práticos, propostas durante os ensaios, já que a natureza também apresenta seus obstáculos, embora colabore com sua beleza.

Um pequeno resumo do que vimos, analisamos e de onde tiramos ideias para execução dessa montagem do *Sonho de uma Noite de Verão*.



Lendo sobre a linguagem visual, observei que Donis A. Dondis, em seu livro *Sintaxe da Linguagem Visual*, afirma:

Ver um objeto já nos proporciona um conhecimento suficiente para que possamos avaliá-lo e compreendê-lo. Essa experiência da observação serve não apenas como um recurso que nos permite aprender, mas também atua como nossa mais estreita ligação com a realidade de nosso meio ambiente. Confiamos em nossos olhos, e deles dependemos. (DONDIS, 2007, p. 21)

Refletindo sobre isso, procurei buscar elementos de cenário e figurino que ampliem a atenção do público alvo, bem como efeitos diversos que estimulem o uso dos cinco sentidos.

Como as soluções visuais devem ser regidas pela postura e pelos significados pretendidos, procurei fazer uso de algumas técnicas de fácil identificação, não só no cenário e figurino, como no trabalho corporal dos atores. Algumas delas, reunidas, nos ajudaram na montagem do visual da peça, direcionado ao público alvo, no caso dessa adaptação: público infanto-juvenil, optei, seguindo o esquema de Dondis em *Sintaxe da Linguagem Visual*, por fazer uso de mais contraste, sem esquecer a harmonia, mantendo um equilíbrio em cada clareira onde as cenas ocorrem, estimulando a percepção do todo pelo público.

Esse equilíbrio foi trabalhado através da variação de elementos e posições, um equilíbrio de compensação, havendo movimentação por todo o espaço. Procuramos intenções simples e claras, uma sequencialidade, podendo a criança e o adolescente entender o conteúdo do que está sendo exposto.

Outra premissa adotada foi a economia de elementos de cenário, que coexistem com o bosque, tendo pelo menos um elemento com grande visibilidade em cada clareira/cenário, sem competições ou distorções com outros elementos.

A espontaneidade, técnica saturada de emoção, impulsão e livre concepção, foi aproveitada no trabalho corporal dos atores, com muita atividade, procurando dar a cada cena uma visibilidade interessante, na tentativa de prender a atenção do público alvo. Procuramos ousar, com objetos de cenário grandes, por vezes com movimento, dando ênfase ao mundo fantástico, onírico e lúdico que povoa a mente das crianças e que faz parte do Sonho Shakespeariano.

Tomamos o cuidado de fazer uso da episodicidade, reforçando a qualidade individual de cada grupo – humanos (amantes, trabalhadores) e seres fantásticos – sem abandonar o significado maior da peça, o amor. Cada grupo tem suas características visuais, demonstradas pelo figurino, acessórios dos personagens, objetos de cena e movimentação corporal, além do modo de falar.

Embora em *Sintaxe da Linguagem Visual*, Dondis dirija seus conceitos mais para o cinema, televisão e artes plásticas, achei por bem implantar algumas de suas técnicas no visual do espetáculo *Sonho de uma Noite de Verão* teatro ao ar livre para um público infanto-juvenil.

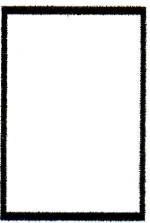
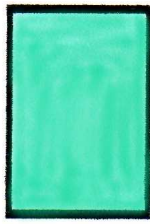
As cores do espetáculo foram definidas em parte pelo cenário natural – o bosque – com todas as tonalidades de verdes, sendo que o verde é considerada uma cor calmante, sendo descrita por Kandinsky como:

O verde absoluto é a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma qualidade preciosa, e sua ação é benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de unção, de contentamento de si mesmo. (KANDINSKY, 1954) *in* Pedrosa, 2010, p. 124.

Essa calma é acompanhada por tons de marrom, ocre e os ditos tons terra, cores mais usadas na época escolhida para que a trama se desenrole – final do séc. XVIII até meados do séc.XIX – e que se encontram também integradas ao cenário maior, o bosque. Também esta calma é quebrada pela presença de alguns figurinos mais coloridos, principalmente entre os seres fantásticos, elementos de cena e cenários.

Dentre essas cores que promovem essa quebra, temos os vermelho e o laranja, cores quentes, que além de aquecer a cena, estimulam sentimentos de força, poder e paixão. O rosa forte em degrade para o lilás, cores que levam a lembranças do sentimento mais abordado na peça, o amor. O uso da cor azul, nos efeitos especiais (fumaça, usada na cena dos amantes sob influência de magia, e no palco, final da peça), foi cogitado devido ao fato de esta cor ser a própria cor do infinito e dos mistérios, segundo Israel Pedrosa “uma superfície pintada de azul dilui-se na atmosfera, causando a impressão de desmaterializar-se como algo que se transforma de real em imaginário” (PEDROSA, 2010, p.126). O branco remete a significação de pureza, inocência, verdade, esperança e felicidade. E o preto, com seu significado de prudência, sabedoria e constância, também se fazem presentes, na constituição das cores do espetáculo.

Tabela de cores geral do espetáculo:



2.4.2 Cenografia

A Skênographia é, para os gregos, a arte de adornar o teatro e a decoração de pintura que resulta desta técnica. No renascimento (...) é a técnica que consiste em desenhar e pintar uma tela de fundo em perspectiva. No sentido moderno, é a ciência e a arte da organização do palco e do espaço teatral. (PAVIS, 2007, p. 45)

A cenografia é uma escritura tridimensional no espaço, um campo animético para a ação teatral; ela se recusa a ser “simples figurante” com relação ao texto preexistente, e sim determinante, envolvendo com seus meios a ação teatral. As mudanças da cenográfica estão ligadas a evolução da dramaturgia, e também ao desenvolvimento tecnológico. Corresponde a uma evolução estética cênica com compreensão do texto e de sua representação:

O palco é o espaço da ação dos atores, e a cenografia é a arte de organizar plasticamente esse espaço em todos os tipos de representação: dramática, lírica ou coreográfica. (...) Partindo da cena, a cenografia se envolve com o edifício teatral, com a cidade e, muitas vezes, ganha um interesse no espaço público. (NERO, 2009, p.87)

Escrevi um breve histórico da evolução da cenografia, iniciando pelos gregos, que nos séculos VII e VI a.C. realizavam rituais com danças e cantos em áreas circulares (eiras de propriedades rurais), durante as colheitas e também em festivais religiosos, um teatro rudimentar, ao ar livre.

O teatro de rua, conhecido como Phlyakes, mostrava cenário, adereços, figurino, etc., muito simples e fáceis de serem carregados pelas trupes e montados em praças ou em qualquer lugar disponível das cidades menores.

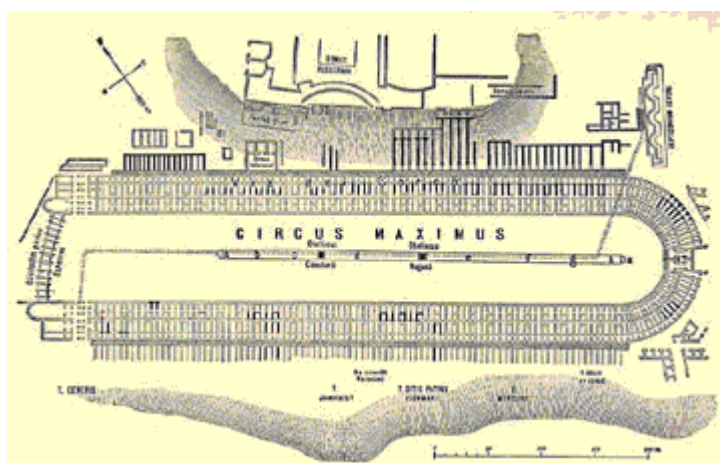
Os primeiros edifícios teatrais apresentavam excelente acústica e democrática visão. A pintura de cenários – pinakes, e a troca de cenários – katablemata, e os periactos – prismas giratórios de três lados, tendo cada lado um assunto cenográfico representado - foram sugeridos por Sófocles no séc. V a.C.

Muitas máquinas foram criadas para auxiliar na representação. Com a evolução dramaturgica, surgem mais atores que coro, mais diálogos, é criado então o proscênio, parte mais elevada do chão, situada frente a skene, onde os diálogos ocorriam e eram mais visíveis. Esquemáticamente, Cyro Del Nero nos mostra a evolução do espaço do teatro antigo:



A evolução do espaço do teatro antigo – *Máquina para os Deuses*, p.123.

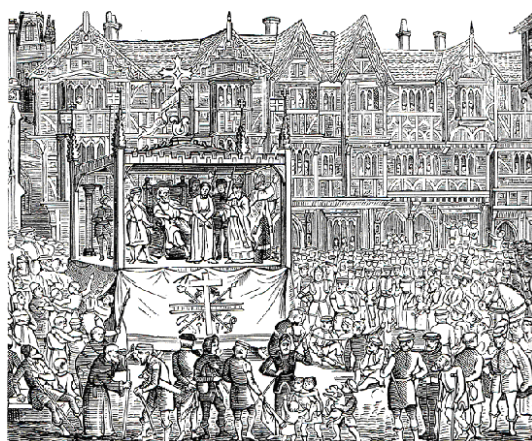
Os edifícios teatrais romanos, que inicialmente eram provisórios e de madeira, foram sofrendo alterações, ficando romanizados, passando a construções de pedra, em terreno plano, num semicírculo perfeito. O edifício teatral que ficou mais conhecido foi o Coliseu de Roma. Os romanos eram guerreiros e se interessavam por corridas e espetáculos circenses, com muitas acrobacias, brigas de animais, entre outros. Com isso surgiram os circus latinus/romanus, o maior foi o Circus Maximus em Roma, com grandes corridas de bigas:



Esquema do Circus Maximus de Roma – Fonte: Espirais do Tempo ⁽¹⁾

Com o Império Bizantino, veio o fechamento dos teatros e a proibição de encenações, entretanto, os atores faziam atividades mais de mima e pantomima, recitações e danças, não se sabe onde aconteciam, se em anfiteatros, circus ou espaços alternativos e clandestinos. Homens de teatro apresentavam-se em banquetes e festivais, como convidados ou até mesmo contratados.

Na Idade Média, o teatro reinicia dentro das igrejas, com peças religiosas. Posteriormente as representações passam para praças públicas, devido ao grande interesse manifestado pelos fiéis, que além de ver também queriam participar das encenações, que seguiam de fundo religioso.



Carros alegóricos, representação de momentos bíblicos – *Máquina para os Deuses* – p.176

O teatro da idade média trouxe contribuições como: cenários, iluminação e sonoplastia, além de uma riqueza em figurino e maquiagem. Os autos de Natal e de Páscoa mobilizavam toda comunidade, são representados até hoje, entretanto não mais com tanta pompa.

Não posso deixar de citar a *Commédia dell'Arte*, também conhecida como *Commédia all'Improviso*, que surgiu no final do séc. XVI na Itália, teve seu esplendor no séc. XVIII e desapareceu no séc. XIX. Eram comediantes que montavam um rústico palco nas ruas, as personagens eram fixas e com figurino que as identificava, faziam sátiras sobre problemas da comunidade local onde se apresentavam, usavam máscaras, com exceção dos enamorados que não as usavam. A maioria dos atores representava um único personagem, que mudava de nome dependendo da reação do público, local ou grupo de atores. As companhias eram em geral familiares, viajando por toda a Europa.



Ação da *Commédia dell' Art* na Praça São Marcos, Veneza, séc. XVII - *Máquina para os Deuses* – p. 184.

Com as ideias renascentistas de humanismo e antropocentrismo, há uma retomada da cultura clássica, surgem às ditas Escolas Monásticas, onde são estudados autores clássicos como Cícero, Sêneca e os filósofos gregos.

Há uma valorização do ser humano e da natureza em oposição ao divino e ao sobrenatural que imperaram na Idade Média. O artista do renascimento buscou expressar a racionalidade e a dignidade do ser humano.

O Renascimento trouxe um maior desenvolvimento científico, com um progresso nos campos das ciências, das artes, da literatura e do teatro. Entre as categorias de trabalho, surge o cenógrafo – pessoa que desenhava e pintava uma tela de fundo em perspectiva, fazendo assim o cenário. O sistema de mecenato, mais usado nas cidades italianas, dá maior

ênfase às artes. Outro fato importante é a assinatura das obras por seus autores.

Surgem grandes artistas como Leonardo Da Vinci, Michelangelo, o poeta Dante Alighieri, entre outros.

Começa-se a fazer uso da perspectiva em busca de uma maior harmonia, o que revoluciona os critérios de cenário construído, permitindo a criação de ilusões de profundidade, volume e magnificência arquitetônica com o desenho, a pintura e o sombreado em uma superfície plana. O desenvolvimento tecnológico criou facilidades para a mudança rápida de cenário.

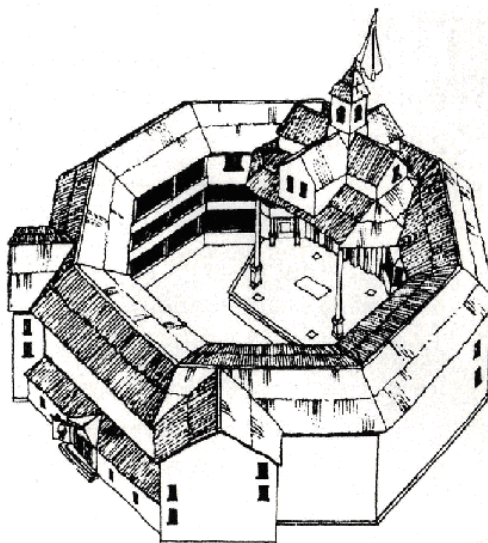
A ideia de ponto de fuga e a perspectiva levam a elaboração de um espaço que tentava estabelecer para a cena teatral um olhar único. Nasce o palco italiano. Por volta de 1630, é inaugurado, em Veneza, o primeiro teatro público de ópera nos novos moldes. Dentre as inúmeras revoluções técnicas e artísticas, pela primeira vez são vistos boca de cena arredondada, cortina e luzes na ribalta, telões pintados que permitiam efeitos de perspectiva e maquinaria que criava efeitos especiais.

Sua maior característica é a disposição frontal de palco/platéia; outros elementos que caracterizam o palco italiano: presença da caixa cênica com urdimento, coxias e varandas, maquinaria adequada para movimentação de cenário.

Na Inglaterra de Elizabeth I, os teatros tinham um formato arredondado ou multifacetado e ficavam nas cercanias de Londres. O palco avançava em direção ao público, haviam galerias laterais e frontais, onde além do público, ficavam os músicos, sobre o fundo do palco ficava a sala administrativa e de figurinos; os cenários eram simples, mas os figurinos muito bem elaborados, cuidados e tratados. Muitos autores e atores, como William Shakespeare, eram convidados a fazer suas representações na corte, costume que se estendeu pelo reinado de James I, sucessor de Elizabeth I.

O público era convidado a imaginar os diferentes cenários, pois era impossível representar cenograficamente, na época, um campo de batalha, o mar bravio, o bosque encantado, enfim os locais onde se desenrolavam as tramas de autores como William Shakespeare, Christopher Marlowe, Robert Greene, John Fletcher, entre outros. Shakespeare tinha uma maneira única de ativar a imaginação do espectador, através de seus prólogos (parte que antecede a cena, onde um ator ou mesmo o diretor se dirige diretamente ao público anunciando alguns temas importantes, fornecendo-lhes dados considerados necessários para a boa compreensão da peça), e até mesmo descrições feitas no texto representado. O diretor de cinema Kenneth Branagh nos proporcionou essa experiência, quando no filme Henrique V, apresentou pequenos prólogos entre as cenas mais intensas. Os teatros possuíam uma torre

onde eram colocadas bandeiras indicando que haveria espetáculo e o tipo de espetáculo, sendo este indicado pela cor da bandeira.



Desenho do Globe Theatre (1600) – *Antitratado de Cenografia* – p. 51.

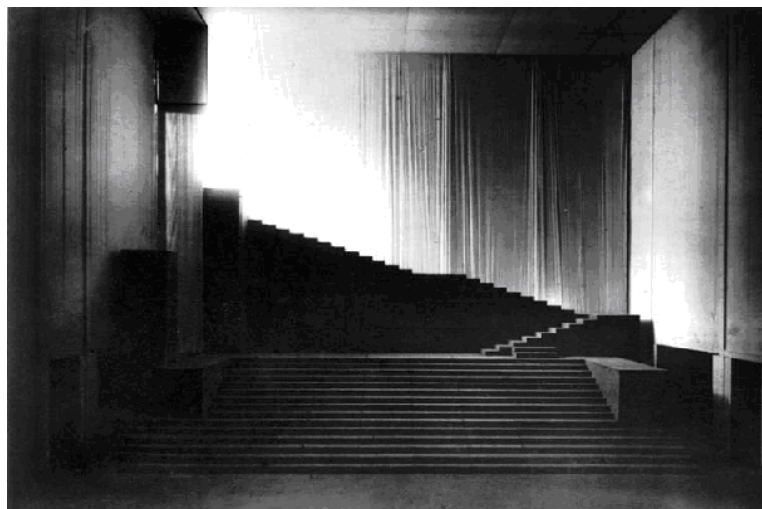
O teatro barroco caracterizou-se pelo mecenato que a igreja promoveu, a fim de atrair novamente o homem para o seu meio. Romain Rolland descreve assim essa fase teatral:

Um papa compõe óperas e envia sonetos a prima donas. Os cardeais fazem o trabalho de libretistas e cenógrafos; desenham figurinos e organizam apresentações teatrais. Salvador Rosa atua em comédias. Bernini escreve óperas, para as quais pinta cenários, esculpe estátuas, inventa maquinarias, escreve o texto, compõe a música e constrói o teatro. (ROLLAND, 1931) apud Berthold, 2008, p. 323

O barroco espanhol caracteriza bem essa fase teatral, com muita maquinaria, cenários e figurinos exuberantes; oferecia uma resistência em aceitar as novas idéias que surgiam. Um dos principais representantes do barroco espanhol foi Pedro Calderon de La Barca, que não necessitava dos mecanismos cênicos, mas não os desprezava.

Em Viena, Ludovico Burnacini cria sua mega cenografia para a ópera, uma exibição da magia da decoração e maquinaria barroca. Um de seus trabalhos mais marcantes foi *Il Pomo D'oro de Cesti e Sbarra* em 1668.

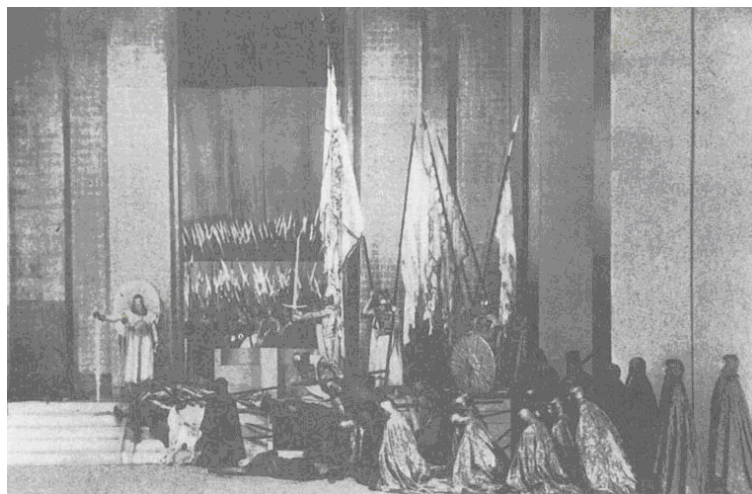
Sendo o tema abordado a cenografia, é imprescindível citar **Adolphe Appia** (1862 – 1928), pois a partir de suas reflexões sobre o drama wagneriano, reformou de forma radical a arte da cena, dando importância primeiro ao texto dramático musical e ao ator, e depois a arquitetura do palco e a luz. Para Appia, a presença viva do ator é incompatível com as superfícies planas, ele deve mover-se entre elementos tridimensionais, como seu próprio corpo o é. Para ele, segundo Cyro Del Nero “...a encenação não é a união de todas as artes, mas uma justa relação hierárquica entre diferentes meios de expressão.”(NERO, 2009, p. 218)



Adolph Appia – Espaços Rítmicos (1909) – Tridimensionalidade e iluminação. Fonte: Thesefields ⁽²⁾

Também gostaria de tecer alguns comentários sobre **Gordon Craig** (1872 – 1966), que juntamente com Appia influencia a vanguarda teatral européia e a cenografia contemporânea. Enquanto Appia pensou na tridimensionalidade e iluminação para o ator, Craig se inspirava em marionetes. Ele defende uma estética não naturalista, que faça do teatro uma arte equivalente à música e à poesia.

Seu trabalho mais referenciado é Hamlet, criado para o Teatro de Arte de Moscou, a convite de Stanislavski, onde Craig fez utilização de painéis que se moviam horizontalmente, o que por problemas técnicos, não deu muito certo na época; esses painéis foram inspirados na dança de Isadora Duncan, eram para ser uma música visual, onde movimentos e cadências, com mudanças de cores e tamanhos, gerariam estados e emoções. A partir de 12 de janeiro de 1912, as teorias de Gordon Craig começaram a viajar pelo imaginário dos cenógrafos e encenadores. Ele criou uma nova ordem de arquitetura dramática.



Gordon Craig: cenário feito para Hamlet (1911) – Teatro de Arte de Moscou. Fonte: gilsonmoraes ⁽³⁾

Os movimentos artísticos como o Realismo, o Naturalismo, o Simbolismo, o Expressionismo, o Cubismo, o Surrealismo, o Futurismo, se manifestaram também na cenografia teatral, com criações livres e diversificadas, subjugadas à interpretação e visão do diretor. Tornando-se cenografia e figurino uma linguagem narrativa a serviço do drama.

A partir das primeiras décadas do séc.XX a cenografia torna-se independente de classificação.

2.4.2.1 Cenografia proposta para montagem do *Sonho de uma Noite de Verão*

Cenografia é toda a parte visível do universo. E a invisível também. Muito antes dela se consolidar no palco, existe uma fase anterior e interior que compete somente ao cenógrafo. É o sentido mais afinado de observação, a profunda busca de cada detalhe do universo que nos cerca, quando filtramos todos os códigos visuais e auditivos. Tudo serve de matéria para a criação. (COSTA, p. 26).

Refletindo sobre as palavras de José de Anchieta Costa, percebi que realmente há um momento de criação que é íntimo, pelo menos comigo foi assim, fiquei quieta, lendo o texto, entrando na história, ouvindo uma música adequada e a mente começou a idealizar, locais, portas, flores, enfim, imagens que eu já tinha visto em algum lugar e que caberiam na peça, afim de auxiliar na narrativa. O primeiro passo é identificar a época em que a trama se desenrola, optar por sua permanência ou integrá-la a outro período, o que com as peças de Shakespeare, principalmente as tragédias e comédias, não é difícil, já que são atemporais, tratando de temas permanentes, como no caso do *Sonho de uma Noite de Verão*, que lida com o amor e os sentimentos que o envolvem.

Quanto às cores usadas para o cenário, procurei manter a tabela de cores geral do espetáculo, já que esta é uma peça alegre, suscitando imaginação por parte do público, momentos oníricos e lúdicos, bem como de intensa força. Como já mencionado anteriormente, procurei integrar alguns elementos com cores diferenciadas a fim de destacar algum personagem, ou situação, principalmente quando envolve seres fantásticos, que estão na imaginação de cada um de nós e com mais intensidade na imaginação das crianças e adolescentes.

A simplicidade é considerada hoje o lema da cenografia, que somente será bela quando deixa de ser gratuitamente bonita, sendo assimilada pelo espetáculo, lembrada como um dos detalhes do texto. A proposta visual deve sugerir e não impor, abrindo espaço para a criatividade de quem está assistindo, criatividade esta muito grande no público alvo.

Shakespeare, assim como outros autores de sua época, não costumava colocar

muitas rubricas, suas personagens eram grandes e não necessitavam justificativas para serem inseridas no contexto, as rubricas existentes devem ser avaliadas de acordo com a representação proposta, o que no caso deste autor, nessa peça em particular, nos permite uma criatividade mais livre. O cenário deve ser criado para facilitar todo tipo de movimentos, recebendo e aceitando a luz como elemento que complementa a concepção do espetáculo, e permitindo o jogo.

Não esqueça: o teatro é jogo (jogo, não um jogo). Jogo é alegria, técnica e criatividade. Alegria pelo prazer que se deve provar ao fazê-lo; técnica para poder dominar todos os aspectos que determinam sua realização; criatividade pois sem ela ficaremos limitados a virtuosismos estéreis. (RATTO, 2001, p.32)

Como optamos por uma concepção de teatro de rua para um público infanto-juvenil, tinha que encontrar cenário e objetos de cena que prendessem a atenção do público; vendo o filme que leva o nome da peça, produzido em 1999, dirigido por Michael Hoffman, com direção de arte de Maria Teresa Barbosa, Andrea Gaeta e Gianni Giovagnon, onde a trama se passava no final do séc. XVIII início do séc. XIX período em que surge a bicicleta me veio a ideia de usá-la, já que o uso de cavalos foi descartado (“cavalos e crianças” é igual a acidente); ao mesmo tempo, a época também condiz com o fato de surgirem os primeiros movimentos de liberação feminina, tema também abordado na peça. O cenário foi sendo criado cena a cena, portanto farei uma descrição de acordo com as clareiras do bosque que pretendemos utilizar para as cenas. Devemos lembrar também, que por problemas orçamentários, tivemos de promover inúmeras alterações no projeto inicial, e realizar diferentes estudos a fim de promover essas alterações sem prejuízo da encenação na concepção proposta, bem como acertos feitos durante os ensaios, na maioria por problemas técnicos.

1ª clareira: onde se desenrolam as primeiras cenas, apresentando ao público todos os personagens humanos, primeiramente o grupo dos amantes e depois o dos trabalhadores. Foi inicialmente pensada a clareira entre os dois carvalhos, no local onde inicia o bosque da UFSC. Uma fita roxa amarrada entre árvores, no caminho que leva a esta clareira, deve ser descerrada pelo Bufão, quando este recepciona o público e inicia o itinerário, encaminhando o mesmo para posicioná-lo frente a essa clareira.



Foto – Maria Luiza Leite: 1ª clareira – sem cenário.

Como a peça se desenrola por volta dos anos 1700/1800, foi pensado em uma entrada de castelo medieval, uma fonte, e caixotes de madeira, a fim de manter um equilíbrio de compensação, permitindo uma maior movimentação dos atores, sem promover competição entre o cenário, os objetos de cena e a movimentação que deve ocorrer em todo o espaço da clareira.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 1ª clareira – proposta inicial.

No entanto, tivemos que suprimir a entrada do castelo medieval, fazendo uso somente da fonte e dos caixotes, aproveitando as árvores do bosque, que se encontram na clareira; para ocultar o elenco que aguarda para entrar em cena, usaremos uma cortina de pano revestida de folhas, como que uma continuação do bosque, ficando a mesma atrás de uma das árvores de grande porte que ali se encontra.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 1ª clareira nova proposta.

2ª clareira: nessa clareira ocorre a apresentação dos seres fantásticos; nela deixei minha imaginação solta e surgiu a ideia de uma flor, grande o suficiente para que coubesse uma fada. Essa ideia foi reforçada pelo cenário do balé *Sonho de uma Noite de Verão*, apresentado pelo North Pacific Ballet, com flores grandes que pendiam da copa das árvores do cenário. Fiz um estudo na internet, colhendo inúmeras imagens de flores, mas a decisão de usar essa flor, veio com uma foto enviada pelo professor O’Shea que estava nos EUA, com o seguinte recado: “Quem sabe usas uma flor bem grande no Sonho?”. Pequenas luzes coloridas espalhadas pela copa das árvores e arbustos anunciam ao anoitecer à hora das fadas; como temos problemas de potência de energia na área do bosque, essas pequenas luzes foram eliminadas; demos preferência a um teclado, onde a fada Semente-de-Mostarda, a atriz Tainá Orsi, tocará um tango, para o enfrentamento entre Titânia, Rainha das Fadas, e Oberon, soberano do reino Mágico. O espaço é bastante lúdico, embora meio estreito para posicionamento do público, está em estudo a possibilidade de seu deslocamento para uma clareira mais adiante no percurso escolhido, entretanto os elementos de cenário permanecem os mesmos. Essa mudança também facilitará quanto a segurança do cenário e material de iluminação. Em

sequência, veremos as imagens dessa clareira, sem cenário e com a primeira proposta idealizada.



Foto – Maria Luiza Leite: 2ª clareira – sem cenário.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 2ª clareira – proposta inicial.

A irregularidade do solo não permite uma apresentação segura, optamos então pela colocação de um estrado, para que os atores possam atuar sem grandes empecilhos. A

proposta de ter um teclado para musicalização da cena, fez com que o mesmo fosse camuflado com folhas para que não interferisse com o cenário proposto, ele será colocado próximo ao fundo da clareira, para não atrapalhar a movimentação dos atores. Todos os demais instrumentos usados pelas personagens, como flautas, apitos e percussão, são feitos com bambus e sementes, com raras exceções.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 2ª clareira – proposta final.

3ª clareira: nessa clareira ocorre a interação, dos seres fantásticos com os seres humanos, sonho e realidade misturam-se. Quando estava criando este cenário, tive contato com imagens de uma árvore cênica, do cenógrafo José de Anchieta Costa, feita para uma encenação do *Sonho de uma Noite de Verão*.



Estudo de cenário – José de Anchieta – AULEUM – p.109.

Imediatamente comecei a idealizar uma árvore cênica, por onde transitariam fadas e elfos. O Professor Mestre Luiz Fernando Pereira indicou como referência uma árvore que se encontra em uma esquina do bairro Saco dos Limões, fotografei a mesma e fiz um esboço.



Foto – Maria Luiza Leite: árvore no bairro Saco dos Limões – Florianópolis.



Foto – Maria Luiza Leite: 3ª clareira sem cenário.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 3ª clareira proposta inicial de árvore cênica.

Em reunião posterior com o grupo, o professor Luiz Fernando e os cenotécnicos Daniel Ferreira da Silva e Paulo Silas Martins, chegamos a conclusão que uma árvore estilizada, faria mais efeito; novo estudo foi feito, e a árvore inserida na clareira.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: 3ª clareira – nova proposta de árvore.



Esboço do novo espaço cênico dos seres fantásticos. – Maria Luiza Leite

Como a árvore ficou inviável, novo projeto foi elaborado, sendo criado todo um espaço para os seres fantásticos e o Novelo enfeitado, conforme ilustração acima, contando com uma grande teia de aranha, moitas de ervilhas com suas flores roxas e lilases, um tronco onde estará a cama da Titânia, e uma moita com flores de mostardas.

Alguns desses elementos de cenário foram montados na casa da colega Vera Lúcia de Azevedo Ferreira, para os ensaios, e serão transferidos para o bosque dois dias antes da apresentação, para os últimos ensaios gerais.

Como o projeto de iluminação sofreu alterações devido ao limite de potência de energia que pode ser usada no bosque, o espaço cênico da 3ª clareira teve de ser alterado, fazendo-se uma concentração no espaço, aproximando os componentes do cenário e os locais de encenação.

Subdividimos a 3ª clareira em três espaços consecutivos:

a) Espaço dos fantásticos e trabalhadores:



Foto – Maria Luiza Leite: Espaço dos fantásticos e trabalhadores.



Foto montagem – Maria Luiza Leite: Espaço dos fantásticos e trabalhadores com proposta de cenário.
Obs.: a moita vazada do lado direito de quem olha, será o cenário natural para o encantamento da personagem Novelo.

b) Espaço dos seres fantásticos:



Foto – Maria Luiza Leite: Espaço dos seres fantásticos

Nesse espaço serão colocados: uma teia de aranha medindo 4m de altura por 4m de largura, fixada a dois troncos por amarras, onde a fada Teia-de-Aranha, a atriz Paula Dias, transitará; uma moita de ervilha, e outra de mostarda, em maior proporção que o natural, com

as quais as fadas Flor-de-Ervilha – atriz Carolina Boadaid – e Semente-de-Mostarda – atriz Tainá Orsi – vão interagir durante o espetáculo. Também conta com um tronco em madeira onde estará montada a cama da Titânia.

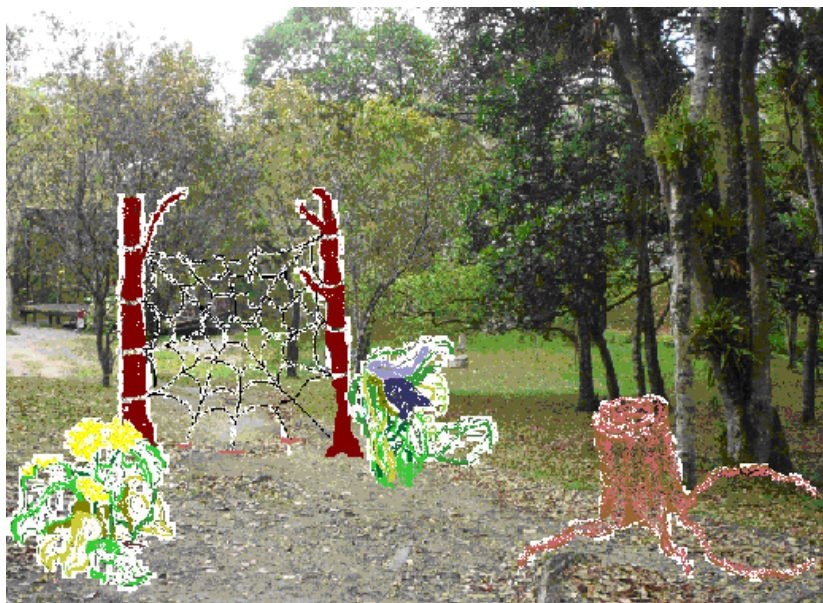


Foto montagem – Maria Luiza Leite: Espaço dos seres fantásticos com cenário proposto.

c) Espaço dos amantes:



Foto – Maria Luiza Leite: Espaço dos Amantes.

As árvores juntamente à fumaça que será colocada no local servirão para auxiliar a cena em que os jovens disputam o amor de Helena, sendo conduzidos por Puck, que não

pode permitir que os dois se encontrem realmente, abrigando também as duas moças após a desavença que faz com que Hérnia persiga Helena. A presença do cenário das fadas auxilia a manter o clima onírico, já que seres fantásticos observam e intervêm no mundo dos humanos.

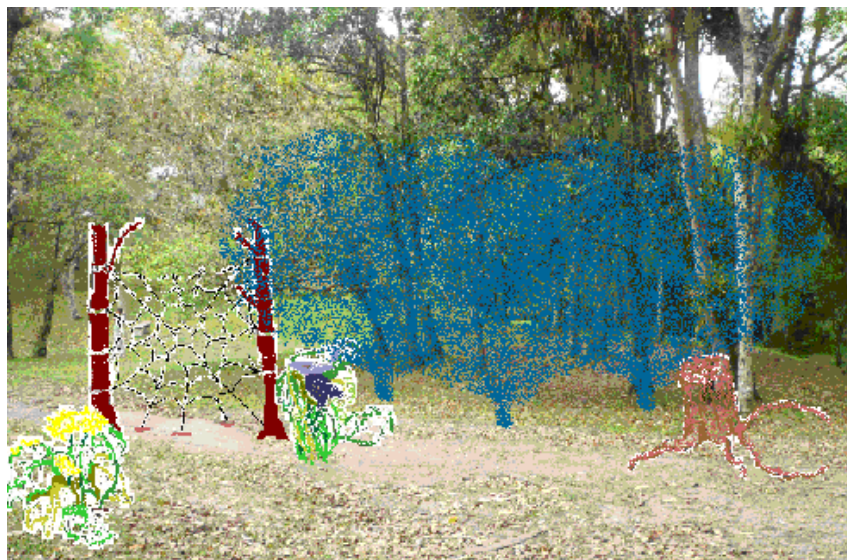


Foto montagem – Maria Luiza Leite: Espaço dos amantes com proposta de cenário e efeitos especiais.

Palco do bosque: o final da peça será no palco do bosque, onde procuramos reproduzir uma sala de festas do castelo de Teseu, para que seja apresentado o metateatro dos trabalhadores, a benção final das fadas, a despedida do bufão e o epílogo feito pelo personagem Puck.



Foto – Maria Luiza Leite: Palco do bosque.

Para transformação do palco em sala de representação, optamos por cobrir a parede de fundo do palco com cortinados de algodão cru, fazendo quatro pernas laterais. Será

usado um lustre rústico, pendurado ao centro do palco, cadeiras de espaldar alto serão colocadas no meio do público para que os casais de amantes e o assessor do Duque assistam ao metateatro juntamente ao público. Também imaginei a construção de uma escada na frente do palco para facilitar o trânsito dos atores na cena final, e caracterizar o interior de um castelo medieval, entretanto, como a escada ultrapassa o orçamento optamos por montar uma rampa em compensado, com um pequeno patamar.



Foto Montagem – Maria Luiza Leite: Palco do bosque, com cenário proposto

No período escolhido pelo grupo para situar a peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare, ou seja, final do século XVIII até a metade do séc. XIX surge o velocípede e posteriormente a bicicleta como a conhecemos hoje. Em pesquisa realizada na internet, verifiquei que em 1790 o conde Sivrac da França idealizou o celerífero, um veículo primitivo, com duas rodas ligadas por uma ponte de madeira; em 1816 o Barão Karl Drais adaptou uma direção ao celerífero surgindo assim a draisiana; já em 1840 o escocês Kirkpatrick Macmillan dá maior estabilidade a draisiana; finalmente em 1855 o francês Ernest Michaux inventa o pedal, sendo o mesmo instalado em um veículo com duas rodas traseiras e uma dianteira que foi chamado de velocípede. Há no projeto dois triciclos (como o velocípede é conhecido hoje em dia), uma bicicleta comum e uma bicicleta com adaptação de caixote para o latoeiro, que será adaptado para levar a fada Flor-de-Lotus, atriz acidentada Tamara Hass.



O lustre que será usado no palco foi cedido pela colega e participante do grupo Vera Lúcia de Azevedo Ferreira.



Foto Montagem: Maria Luiza Leite

A seguir veremos os componentes de cenários, colocados na casa da colega Vera Lúcia de Azevedo Ferreira, para que as atrizes e atores se familiarizassem com os mesmos.



Foto Montagem: Maria Luiza Leite

2.4.3 Figurino

“A roupa e a história estão sempre ligadas. A indumentária usada numa certa época mostra os hábitos e os costumes de um povo.” (NERY, 2007, p. 9)

Indumentária: é o fato de cobrir o corpo.

Traje: é o resultado da escolha de uma vestimenta com uma forma determinada para um uso específico.

A indumentária tem sua evolução vinculada ao desenvolvimento tecnológico, não só na área têxtil, como na de aviamentos; já o traje sofre influência climática, religiosa, cultural, racial, mágica e estética.

Para os gregos e chineses, o principal motivo de cobrir o corpo era física, sobretudo para protegerem-se das variações climáticas. Já para os seguidores da bíblia, essa invoca razões mentais como o pudor, a ideia do tabu ou de uma influência mágica.

Na atualidade, entretanto, não se pode fazer uma separação entre essas duas tendências, com raras exceções, como povos primitivos e trajes devidamente caracterizados como de fundo religioso.

Devemos nos perguntar se os primeiros homens, quando se cobriam, não estavam se protegendo das intempéries, mas também associando a essa vestimenta rudimentar uma ideia de caráter mágico? O que se pode dizer é que em sua origem, o traje não só respondia a sua função utilitária, como em especial a um caráter mágico. Ele satisfazia o desejo de representação, revestir-se com adornos indicava o outro ser: animal, Deus, herói e homem. “...o teatro, cuja origem se encontra nas representações sagradas, é a expressão fundamental deste sentimento” (BOUCHER, 2009, p.13)

O traje também responde ao desejo de inspirar temor e submissão; para os comandantes buscavam-se atributos que expressavam seu poder, ao guerreiro elementos que o favorecessem na luta.

Com o tempo, o traje profissional ou administrativo, marca a necessidade de distinção dos demais, mostrando uma autoridade pessoal ou delegada, exemplificando: a toga do advogado, o uniforme de um agente de polícia; também serve para alguns povos, indicar a casta e no geral a riqueza.

“A roupa foi se adaptando as novas técnicas têxteis. Todo período histórico tem seu estilo próprio, substituindo sempre a moda anterior; a nova moda é derivada de uma velha, e a criação de algo novo requer uma pesquisa do que já foi.” (NERY, 2007, p. 10)

O estilo é a combinação de particularidades de uma época; já a estilização de

roupas, é selecionar certas características, simplificá-las, considerando símbolos como as cores quentes ou frias, aviamentos específicos, entre outros, mas nunca empobrecer o traje.

Quanto à evolução da vestimenta, François Boucher, em seu livro *Historia del traje en occidente*, comenta que em 10 milhões de anos, separadas as combinações complementares, temos cinco arquétipos:

1. O traje drapeado: enrolamento de pele ou tecido ao redor do corpo, que vai desde o Shenti egípcio e o himation grego ao pareo do Taiti;
2. O traje embutido: feito com uma peça de pele ou toda a largura de um tecido, com um buraco central para passar a cabeça, e descansando sobre os ombros, são desse tipo a paemula romana, a huque (sobreveste) da Idade Média e o poncho das Américas;
3. O traje costurado e fechado: composto por vários pedaços de tecidos, com estampas artesanais moldados ao corpo e com mangas, daí derivam: o khiton grego, a túnica jônica, a blusa árabe, a blusa e a camisa;
4. O traje costurado e aberto: pedaços de tecido juntados longitudinalmente, sobreposto a outras peças de vestir e cruzado a frente, representado pelo caftán turco ou asiático, a tulupa russa e a levita europeia;
5. O traje-funda: ajustado ao corpo e aos membros, principalmente nos membros inferiores, proporcionou a calça de montaria dos nômades, o traje-fundo dos esquimós, sendo sempre um complemento do cáftan.

Somente nos tempos modernos se tem obtido vestidos compostos, mediante a combinação desses arquétipos.

Ainda para François Boucher, a evolução da indumentária está ligada a fenômenos paralelos de cada época, onde as dominâncias diferem tanto no tempo como no espaço; dependendo da natureza da civilização e gênero de vida, englobando o tipo étnico, regime político e religioso.

Para simplificar Boucher divide a evolução do traje em três grandes fases:

1ª fase: vai desde a Antiguidade mais remota até o século XIV, nessa fase a indumentária sofre poucas mudanças, na maioria das civilizações apesar de suas diversidades. Não há caráter nacional definido, e as classes sociais permanecem uniformes. A indumentária é frequentemente larga e drapeada. Seus tipos refletem um remanescente das funções mágicas e religiosas, que as acompanham desde suas origens.

Deste período, ressalto a indumentária grega, já que foi a primeira opção para a adaptação do *Sonho de uma Noite de Verão*, seguindo as rubricas originais de William

Shakespeare.

É preciso considerar em que país se passa a ação da peça a ser encenada, e os atores devem estar vestidos ao modo desse povo. E se a peça for uma tragédia, os trajes devem ser ricos e suntuosos; se for uma comédia, comuns, porém elegantes; se finalmente, for uma pastoral, humildes, mas de bom corte e graciosos, o que vale tanto quanto a ostentação. No último caso, já se tornou constante a prática de vestir as mulheres à maneira de ninfas, mesmo se forem pastoras. (INGEGNERI, 1584) apud Berthold, 2008, p. 292.

O tipo de peça a ser encenada e a concepção adotada, determinam a escolha da indumentária adequada. Para tanto é de extrema importância a pesquisa sobre a época em que a peça se passa, e sobre quem ou qual assunto ela trata; não se esquecendo de observar os acessórios, a maquiagem, os penteados e objetos que os personagens podem vir a usar, para auxiliar a narrativa, facilitando seu entendimento.

Portanto, procurei concentrar minha atenção no povo grego antigo, suas classes sociais, indumentárias e acessórios. Fiz também uma pesquisa de imagens na internet, para a personagem Hipólita, uma rainha amazonas, guerreira que se torna um troféu de guerra, após ter sido vencida por Teseu, que resolve desposá-la, isso na peça de Shakespeare. Como base para confecção do figurino da personagem, usei a imagem da “Amazonas ferida”, cópia de Fídias, exposta no museu Capitolino, em Roma.



Fídias: Amazona ferida, cópia romana de original do Séc. V a. C. – Museu Capitolino – Roma.⁽⁴⁾

Depois de definido o figurino de Hipólita, dirigi minha pesquisa para os nobres Teseu e Egeu, seu conselheiro e pai da jovem Hérnia, os jovens atenienses e os trabalhadores. A vestimenta era praticamente a mesma para ambos os sexos, existindo três tipos básicos sem influência estrangeira, o peplo ou khiton dórico e jônico, o himation e a clâmide. Pela indumentária, podemos imaginar a mentalidade liberal do povo grego, pois eles apenas

cobriam o corpo, sem apertá-lo; a nudez era considerada natural. Os tecidos empregados na confecção das roupas eram o linho e a lã, que mais tarde foram substituídos pela seda e lã importadas. A forma básica era um retângulo de tecido, que não necessitava de cortes ou costuras, sendo drapeado conforme a criatividade individual, com uso de cordões e broches, nos ombros e cintura.

François Boucher, em seu livro *História del traje en occidente* descreve os trajes masculinos como constituídos de uma peça comum, o exomide. Feito de lã era usado tanto pelos nobres, como pelos trabalhadores, artesãos e guerreiros, era um tecido retangular, que cobria o ombro esquerdo, deixando o direito livre, fazendo os drapeados no ombro com broches (classes altas), e com fibras (classes trabalhadoras). Esse exomide primitivo originou o khiton, uma vestimenta de baixo fechada nos lados por uma costura e fixada na cintura por um cinturão, era feito de lã, podia cobrir só o ombro esquerdo, ou os dois ombros, drapeando com broches ou cordões. Um segundo cinturão mais largo poderia sobrepor o outro, permitindo uma dobra mais ampla, que François Boucher chama de ablusamento. Os nobres costumavam usar o khiton sem o segundo cinturão, ficando esta túnica solta ao redor do corpo. Outra peça masculina era o manto, retângulo de lã com grandes dimensões (2mx3m), denominado himation, que era enrolado ao redor do corpo sem pontos de fixação, quando feito de lã mais fina era denominado klaina, podia ser usado deixando o membro superior direito exposto, era mais elegante, podia servir para cobrir-se a noite.



Trajes gregos masculinos – *A evolução da indumentária*, p.44

Já o traje feminino, era constituído inicialmente por uma grande peça de tecido

retangular. Que podia ser aberto ou fechado, era denominado peplos.



Traje grego feminino – *A evolução da indumentária*, p.42

Como no metateatro, Píramo é um soldado romano, procurei detalhes sobre a indumentária militar romana. Ela era constituída da túnica do tipo civil, o manto e a lacerna, pequeno manto de lã que ia até as coxas, sendo as pontas juntas nos ombros por broche ou tiras, e desfiada na parte inferior. Usavam caligae, um calçado forte, de solas grossas, com numerosas tiras de couro que subiam até o tornozelo, entretanto os dedos dos pés ficavam a descoberto. Os centuriões, em seu traje de honra, usavam as polainas. A diferenciação entre os soldados e os oficiais era feita pelos capacetes, sendo o dos oficiais em metal, e o capacete dos legionários era de couro. As armaduras na república eram feitas de couro, já no império, eram de metal. Outro sinal de distinção eram os cinturões de couro com placas de metal. Os imperadores e oficiais superiores levavam uma echarpe como insígnia de mando.



Imperador Augusto – Museu do Louvre – Paris – França⁽⁵⁾

2ª fase: Entre o séc. XIV momento em que o traje fica mais curto e justo, tendo início a criação do traje civil, e o séc.XIX, período do grande desenvolvimento industrial, a indumentária adquire um caráter pessoal e nacional, começando a sofrer variações frequentes. A moda se identifica mais com a organização política e comercial, época em que se separa do espírito religioso, principalmente no ocidente.

Nessa fase me ateno à pesquisa da indumentária do período que se estende do final do séc. XVIII, aos meados do séc. XIX época escolhida pelo grupo para situar a peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare.

A Revolução Francesa, que terminou em 1789, sacudiu a sociedade europeia. Foi um período revolucionário que promoveu alterações políticas e econômicas, esses fatos refletiram na indumentária, que se torna mais confortável e prática, generalizando-se por todas as camadas da população, liberada dos imperativos do poder central.

No geral, a moda passou por um período de instabilidade com figurinos em transformação, entretanto, uma modalidade moderada da roupa feminina, eram os vestidos brancos de cintura alta feitos em musselina, sem artifícios que impedissem a liberdade de movimentos. Com essa moda surgem as ceroulas feitas de crepe de algodão, cortadas bem justas indo até a altura dos joelhos, os pés eram calçados com sapatilhas. Na área rural era visto o mesmo tipo de vestimenta, porém, com tecidos mais opacos e com anáguas.

A moda masculina perde suas cores e excentricidade, veludos, brocados e seda, dão lugar ao linho, ao algodão e a lã, em tons escuros. Isso ocorre por volta de 1791 com o desaparecimento dos privilégios e das imunidades, suprimindo as elites e as classes ricas.



Fim do séc.XVIII – *Evolução da indumentária*, p.148 e 150

Em 1800 reiniciam-se os bailes e óperas, no ano seguinte a polícia autoriza os disfarces de carnaval na via pública, e em 1802, retorna o uso de máscaras.

No reinado de Napoleão I (1804 – 1814), houve pouca alteração de estilo. As musselinas transparentes importadas da Índia são substituídas por tafetás, veludos e brocados fabricados em Lyon. Napoleão estimula a volta do luxo à corte francesa, havendo um retorno ao clássico grecolatino, na procura de uma ruptura com o passado recente. Ocorre uma influência militar no traje civil masculino. No traje feminino, nota-se o uso de ombreiras.



Início do séc.XIX – *Evolução da indumentária*, p.156 e 158

Na Inglaterra, a mudança dos vestidos ocorre na parte frontal, onde toda a extensão do tecido da saia era montado em uma cinta que se ajustava sobre o corpo. Quando o vestido apresentava decote, este era quadrado.

Em 1809 surge o spencer colorido, passando o figurino feminino por uma confusão de estilos, formas e cores. Em 1810, as saias passam a ser enfeitadas com babados, começando a encurtar; a cintura é acentuada.

A moda masculina é aperfeiçoada, com ternos de cortes precisos, cores sóbrias; jalecos abotoados, botas curtas, calças justas e abotoadas na altura dos joelhos (facilitando o manejo com a bicicleta), ou longas presas abaixo do sapato.

Na primeira metade do séc.XIX as mulheres marcam cada vez mais o busto, alargam suas saias, e as mangas tornam-se bufantes nos braços e justas no antebraço, algumas vezes indo até os punhos, podendo ou não ser abotoadas; os chapéus são grandes e

emplumados. A partir de 1930 abandonam os grandes chapéus e passam a usar penteados com tranças, e toucados; descobrem os ombros com decotes mais ousados, as mangas seguem bufantes e justas em sua parte distal, ou mesmo mangas curtas. As saias ficam retas em cima, abrindo em godê para baixo, indo até a altura dos tornozelos, deixando ver as meias claras e os calçados planos, por vezes presos as pernas por tiras de couro macio.

3ª fase: Inicia nos meados do séc. XIX com o desenvolvimento da civilização moderna, prolongando-se até nossos dias. Os trajes se tornam cada vez menos pessoal e mais internacional, devido a influência do maquinismo gerador da confecção e do expansionismo europeu no mundo. A alta costura nasce nos meados do séc.XIX, uma possibilidade de manter um traje pessoal e uma moda mais cambiante como privilégio de uma classe com poder financeiro, destacando as diferenças sociais.

2.4.3.1 Figurino proposto para a montagem do *Sonho de uma Noite de Verão*

A partir de agora vou falar sobre o figurino idealizado para essa montagem, paralelamente comentando o que foi realizado. Devemos observar, como comenta José de Anchieta Costa, em seu livro AULEUM, que: “...Nada deve ser gratuito no figurino, cada penduricalho deve ter uma função; caso contrário, é melhor extirpá-lo para que não se transforme em ruído.”(COSTA, p.112)

O figurino deve estar inserido no contexto da peça, auxiliando a narrativa proposta para a mesma. Inicialmente há necessidade do estabelecimento da época em que a trama se desenrola, procurar a indumentária o mais próximo da proposta, e estabelecer uma tabela de cores, que não fuja das cores do espetáculo como um todo, a fim de termos uma harmonia, com quebras quando for necessário ressaltar algum momento ou situação de determinado personagem.

Já se ouvia falar na Grécia homérica, do fio da Moira, a grande tecelã, que, com o tempo, passa a ser representada pela figura das três Moiras: Cloto, Láquesis e Átropos, que regulam a vida de cada ser por meio do fio que uma fia, a outra enrola e a terceira corta com uma tesoura, portanto senhoras do princípio, do tempo de permanência e do fim do destino dos homens... os fios tramam contextos, alinham histórias, arrematam elos de nossa cultura. (CASTILHO, 2006, p.11)

Refletindo sobre essa citação de Kathia Castilho, temos ideia da importância dos tecidos na confecção do figurino, pois eles contam a história de uma época, e sua evolução está diretamente relacionada ao desenvolvimento tecnológico e industrial. No período em que se desenrola a trama, os tecidos mais usados eram: a musselina, o algodão, o veludo, o brocado, a seda e a renda. Procuramos dar prioridade a esses tecidos, entretanto em se tratando de uma montagem universitária, onde os recursos financeiros são escassos, não foi

possível uma total fidelidade, como recurso, usamos: malhas e lycra, além de voal e tecidos sintéticos. Também fizemos usos de roupas prontas ganhas por colaboradores, ou adquiridas em brechós, as quais foram adaptadas, para conseguirmos chegar o mais próximo possível a indumentária da época.

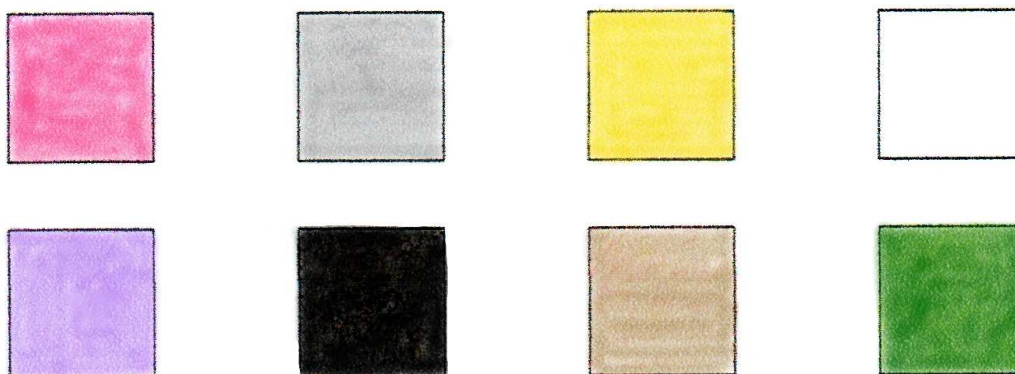
Observação: embora com poucos recursos financeiros, pudemos contar com doações de colaboradores particulares, em geral familiares e amigos, como grande quantidade de voal branco, retalhos de brocado e meias malhas, além de material para bordado, e aviamentos, bem como peças de roupa que foram adaptadas. Fizemos uso destes materiais na confecção de vários figurinos e acessórios.

Nesse projeto, com um número grande de personagens com três grupos bem definidos, optei por estabelecer as tabelas de cores para cada grupo em particular, bem como o estilo de indumentária.

Grupo 1: Os amantes.

Consideramos nesse grupo os nobres, onde temos os três casais e Egeu, pai da jovem Hérnia, todos envolvidos com exigências, traições, hierarquias, desavenças e reconciliações; vivências daqueles que amam e também dos que possuem ou querem exercer sua posse sobre o outro. Seus figurinos devem permitir fácil mobilidade, já que faz parte do contexto uma intensa movimentação, entretanto, um segundo figurino deve ser concebido para o momento da peça em que todos celebram as alegrias do amor conquistado. Quanto ao estudo feito sobre a indumentária do final do séc.XVIII até meados do séc.XIX, nos levou a criar uma tabela com cores mais sóbrias, e tons pastéis.

Tabela de cores:





Hipólita, pertencente à nobreza, essa personagem exprime altivez e força. Para seu figurino foi imaginado um terninho em veludo (tecido muito usado na época), para as primeiras cenas, em que ela se encontra a pegar borboletas. Para o vestido de noiva, organza branca com detalhes em verde. Foi realizado um terninho com saia em meia malha verde, lembrando veludo e casaquinho de brocado marrom com desenhos florais dourados. Para o casamento foi usado voal, com detalhes e cauda de brocado branco e prata. Seu objeto de cena inicial é uma rede entomológica. A ideia é calçá-la inicialmente com um sapato abotinado, e um scarpán para a cena final.



Teseu, Duque de Atenas, nobre de maior posição, apaixonado por Hipólita, força seu casamento com a mesma usando de seus privilégios. O figurino idealizado: blazer em lã sarjada cinza claro com brasão no bolso superior esquerdo, calça preta do mesmo tecido e camisa branca de cambraia, sapato social preto com polaina branca; para a festa do casamento meio fraque preto em veludo, colete cinza claro ou prata, em cetim, camisa branca e gravata borboleta preta. Figurino realizado: Paletó em tweed com brasão no bolso superior esquerdo, calça preta em algodão, camisa branca com gravata borboleta; para a festa do casamento, smoking em tafetá azul petróleo com gola preta de cetim. Figurino adquirido em Brechó de caridade, e adaptado para o ator. Sapato social preto com meias brancas.



Egeu: pai da jovem Hérnia, assessor do Duque, homem de princípios conservadores, não admite a desobediência da filha, exige do Duque cumprimento de velha lei que lhe dá poder de decisão sobre com quem a filha deve casar. Figurino idealizado: paletó em algodão preto, calça cinza do mesmo tecido, camisa de cambraia branca e gravata borboleta, sapato social preto, polaina branca. Figurino confeccionado: Terno preto de tergal, camisa branca, sapato social preto. Para a festa do casamento será aplicada gola em cetim preto, para simulação de smoking.



Hérnia e Helena: as duas jovens amigas de infância que lutam por seus amores, sofrendo com imposições e trapalhadas dos seres fantásticos. São duas personagens com bastante movimentação. Para tanto pensou-se em um vestido de musselina branca, com uma sobre-saia em veludo, para a etapa inicial até a parte da confusão quase no final da peça; para a festa do casamento, a sobre-saia é retirada ficando somente o vestido de musselina com detalhes Violeta para Hérnia e rosa para a Helena. Foram feitos dois figurinos, o primeiro de Hérnia: constituído de uma saia de meia malha unida a uma blusa de algodão com decote canoa, e trama de fita mimosa a frente na cor azul com violeta; já Helena tem uma blusa em crepe de botões na cor uva, presa a uma saia em meia malha da mesma cor; para a festa do casamento, as duas personagens usarão vestidos longos, soltos, drapeados logo abaixo do busto, com uma faixa de brocado branco com prata. Ambas usarão sapatilhas tipo boneca, e sapato branco com pequeno salto na cena do casamento.



Os jovens atenienses disputam inicialmente o amor de Hérnia, a interferência dos elfos faz com que eles mudem seu foco para Helena: depois de tanta confusão, feitiços são desfeitos e Puck diz:

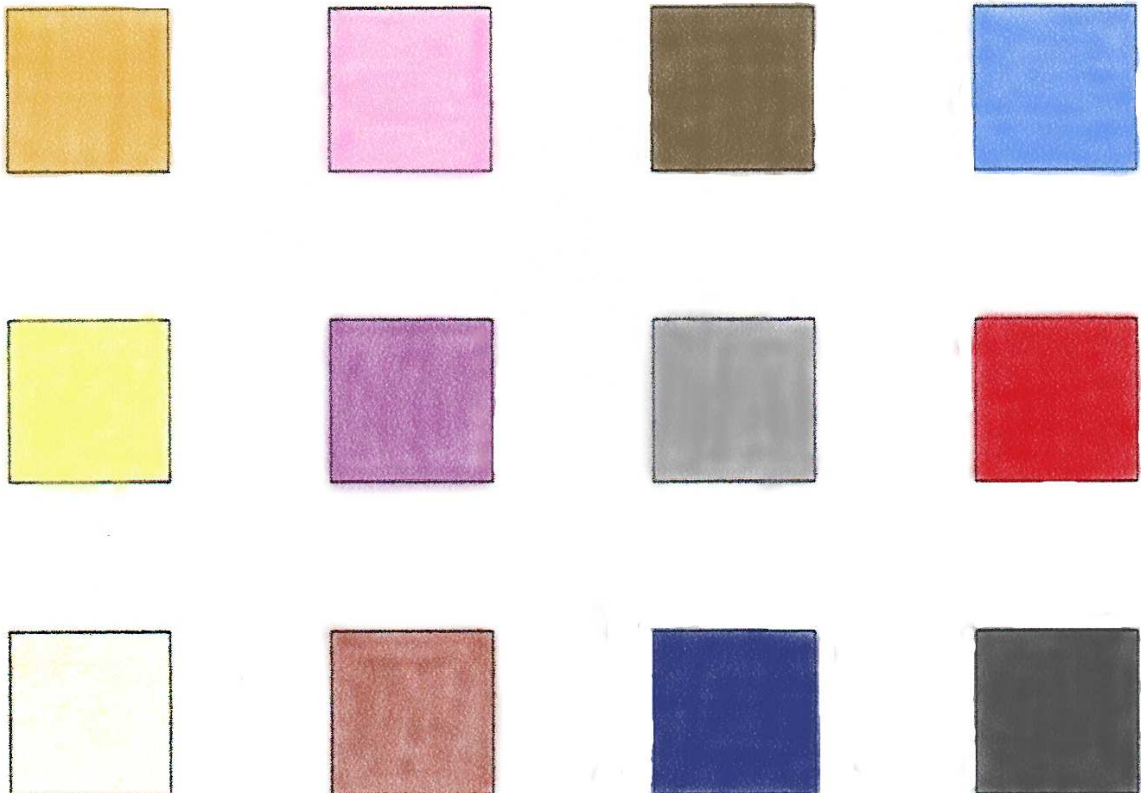
“O homem ficará com aquela que lhe é devida / E tudo estará bem.”

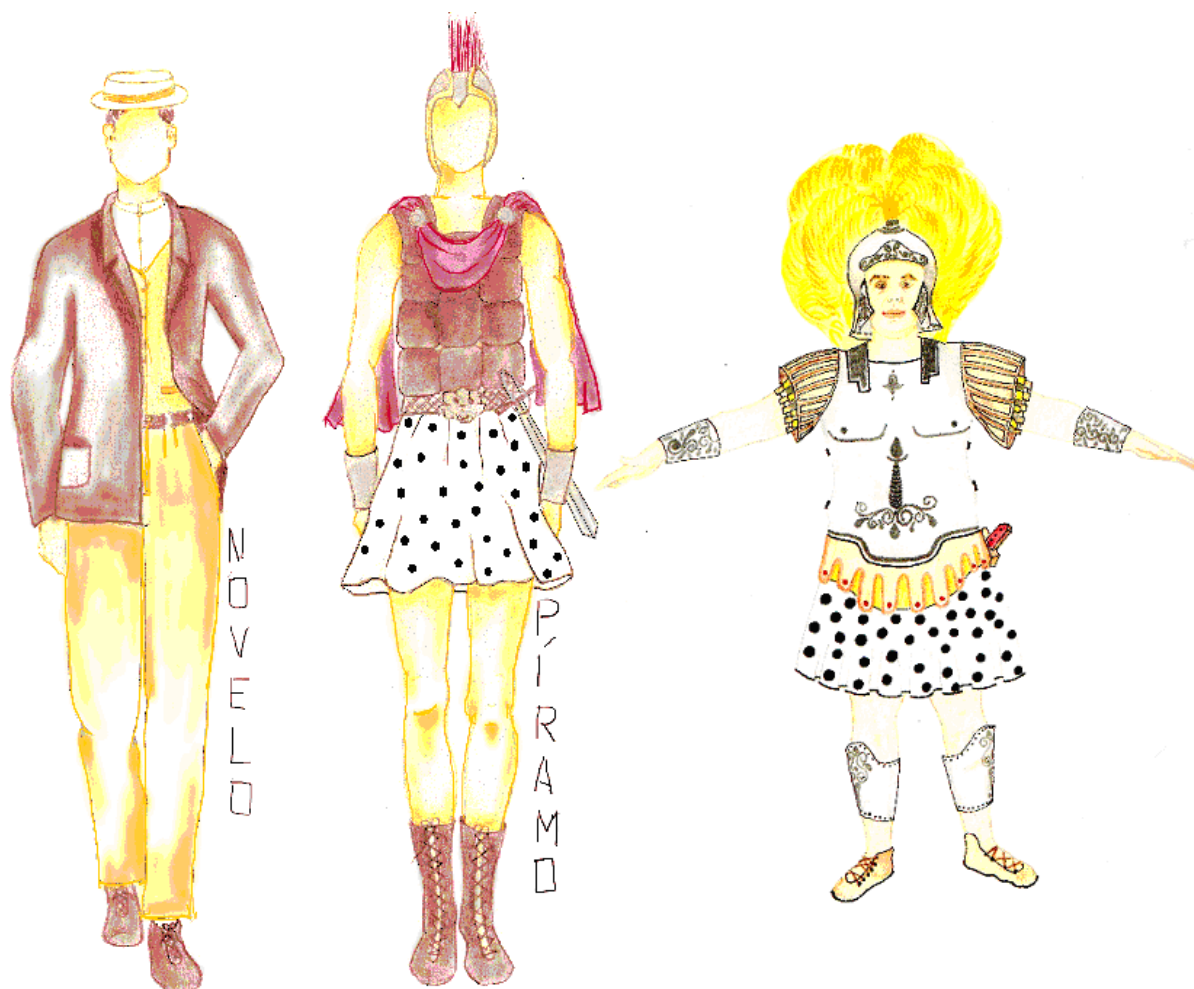
Para tanta movimentação, e levando em conta o uso de bicicleta, optou-se por calças até abaixo do joelho, com botões laterais, em lã sarjada na cor bege, meções, camisa branca em cambráia, colete de algodão e gravata fina, ficando a distinção entre os dois nas cores dos coletes e gravatas, que acompanhariam as cores de seus pares. Chapéus com aba frontal e sapatenis complementam o figurino. O que nos foi possível fazer, devido as restrições orçamentárias, foi reformar calças adquiridas em brechós, bem como a roupa do casamento, onde ternos de cores diferentes, receberam golas para simularem smoking; nessa ocasião usarão sapatos sociais e gravata borboleta.

Grupo 2: Os trabalhadores.

Homens rudes e simples, que têm o sonho de realizarem uma peça para ser apresentada na festa de casamento do Duque e da Duquesa. Suas roupas embora simples têm detalhes e acessórios que demonstram suas profissões. Também contam com o figurino do metateatro, o qual criamos com base nos figurinos vistos nos filmes e peças, aos quais tivemos acesso, bem como com o material e acessórios que confeccionamos e conseguimos coletar entre colegas, sempre tendo em mente que cada um tem que ter uma finalidade definida.

Tabela de cores:





Sugestão de figurino para Píramo – *AULEUM*, p.112

O personagem Novelo, o tecelão, acha-se capaz de realizar qualquer dos papéis da peça a ser encenada no metateatro; é o humano que sofre maior interação com os seres fantásticos, tendo uma maior movimentação. Seu figurino foi inicialmente definido como: blazer marrom e calça bege ambos de linho, colete em algodão também na cor bege, camisa em cambraia branca, com gola padre, acompanha chapéu panamá. Conseguimos um conjunto em linho, a calça escura e o blazer claro. Fará uso de sapato social marrom e chapéu panamá. Para seu figurino do metateatro, nos baseamos na figura proposta por José Anchieta Costa, em seu livro *AULEUM*, conforme imagem que acompanha os desenhos acima; conseguimos cetim preto com bolas brancas, as diferenças se dão na couraça, pois nos foi cedida pelo colega Gustavo Bieberbach uma armadura romana; quanto ao elmo, estamos procurando, mas temos a opção de uma coroa de louro, a qual já possuímos.



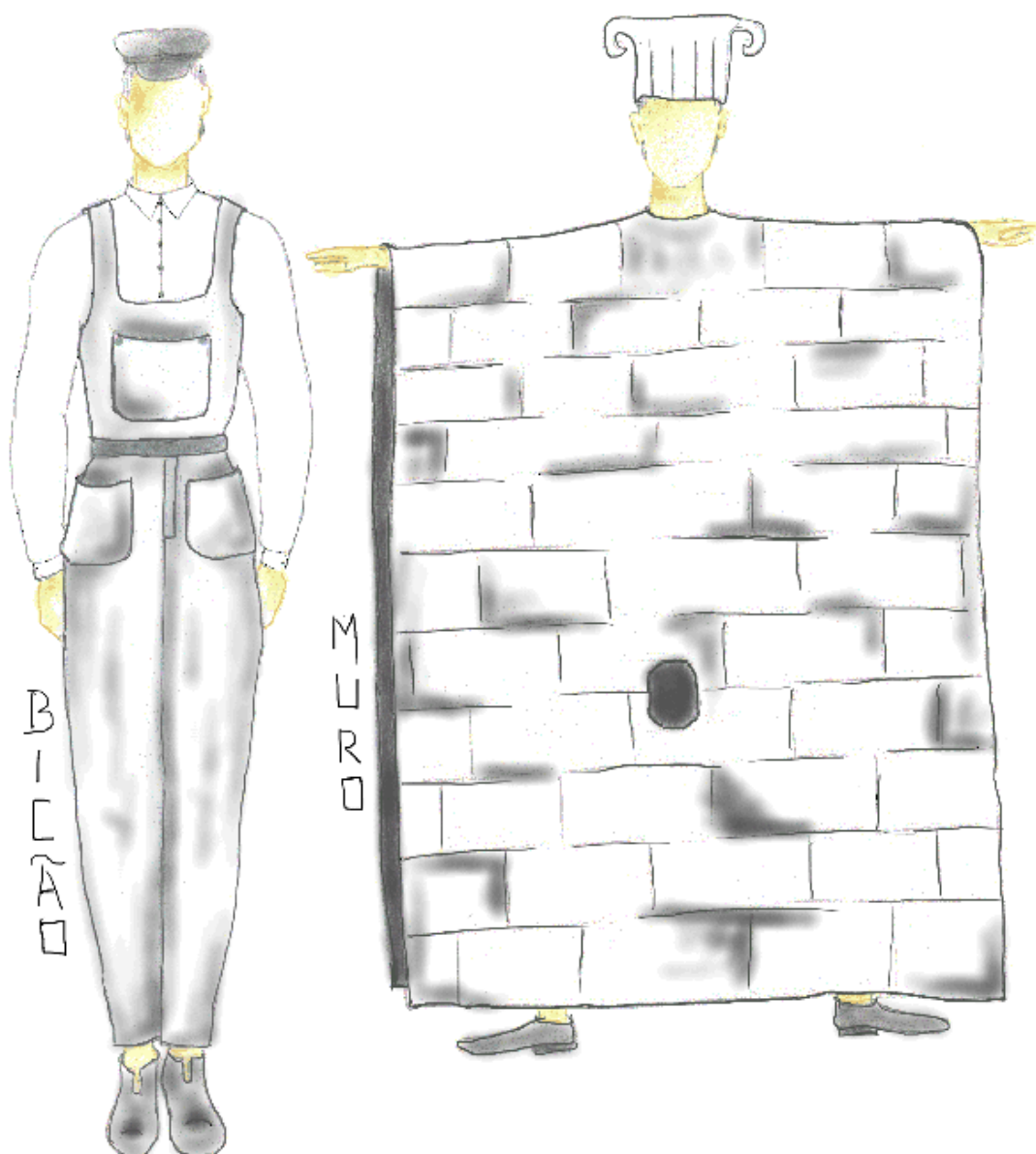
Foles, o jovem remendador de foles, cuja barba está crescendo, recebe o papel de Tisbe no metateatro; para esse jovem foi cogitado um figurino simples, com calça marrom de linho, camisa branca de cambraia com gola padre e colete amarelo, sapatenis; foi criado um figurino que consta de: calça marrom em linho, com uma bata esverdeada de algodão indiano (doação). No metateatro a Tisbe conta com um macacão sem mangas longo feito em meia malha na cor rosa Pink, uma sandália franciscana, dois xales brancos, um liso e outro com manchas vermelhas. Complementam o figurino uma saia de no mínimo três camadas de tule nos tons de rosa, amarelo e roxo (doação) e uma peruca ruiva.



Madeira, um carpinteiro que reúne um grupo de trabalhadores de diferentes profissões para ensaiarem uma peça para ser apresentada na festa de casamento de Hipólita e Teseu. Seu figurino inicial foi projetado em algodão, sendo composto por um paletó xadrez em tom cobre, colete e calça cinza, uma camisa em cambraia e gravata fina. Encontramos em um Brechó o casaco em tergal axadrezado marrom, calça do mesmo tecido na cor bege clara, um colete em algodão com xadrez miúdo, camisa de popelina caramelo. O chapéu cedido pelo colega Márcio Cabral é em lã cinza. Sapato abotinado. Leva consigo uma sacola em algodão cru, onde coloca diversos objetos de cena.



O marceneiro Acomodado, que no metateatro representa o leão preocupa-se com seu personagem. Seu figurino foi projetado de modo que sua profissão fosse imediatamente reconhecida, levando como objeto de figurino ferramentas de trabalho, usaria uma calça com bolsos largos na lateral, onde estariam as ferramentas, em algodão azul, uma camisa em popelina branca, gola padre, suspensório, calçado abotinado e chapéu com aba frontal. O figurino construído é composto por: um macacão em algodão cru, fechado a frente com velcro (que será o figurino do metateatro), leva por cima do macacão um avental feito de blecaute bege, com bolsos grandes, onde serão colocadas as ferramentas da profissão do personagem. Usa um sapato abotinado. Sua máscara de leão seria confeccionada em papel machê, sendo a juba feita com serragem e papel pardo; foi feita em EVA da cor caramelo e branco, com serragem para juba.



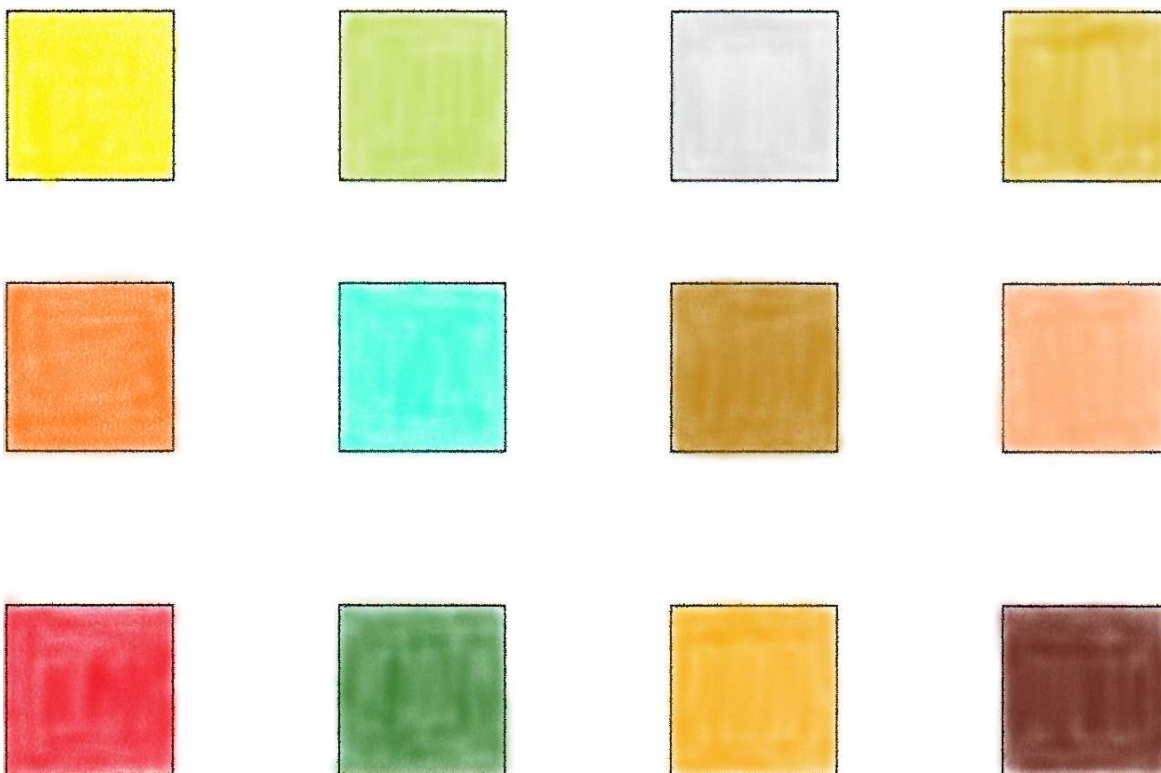
Bicão o latorero, é o último dos trabalhadores a ter seu papel na peça de Píramo e Tisbe definido. Um macacão em algodão cinza, com camisa em popelina branca, e abotinado sem cadarço cinza, foi o figurino imaginado. Foi elaborado: um macacão em algodão preto, camisa de manga curta xadrez, abotinado preto. No metateatro o muro feito em blecaute cinza, pintado para imitar sobreposição de pedras. Optou-se por colocar o buraco entre as pernas do personagem, variando com as demais apresentações que tivemos acesso, onde o buraco era sempre demonstrado com as mãos.

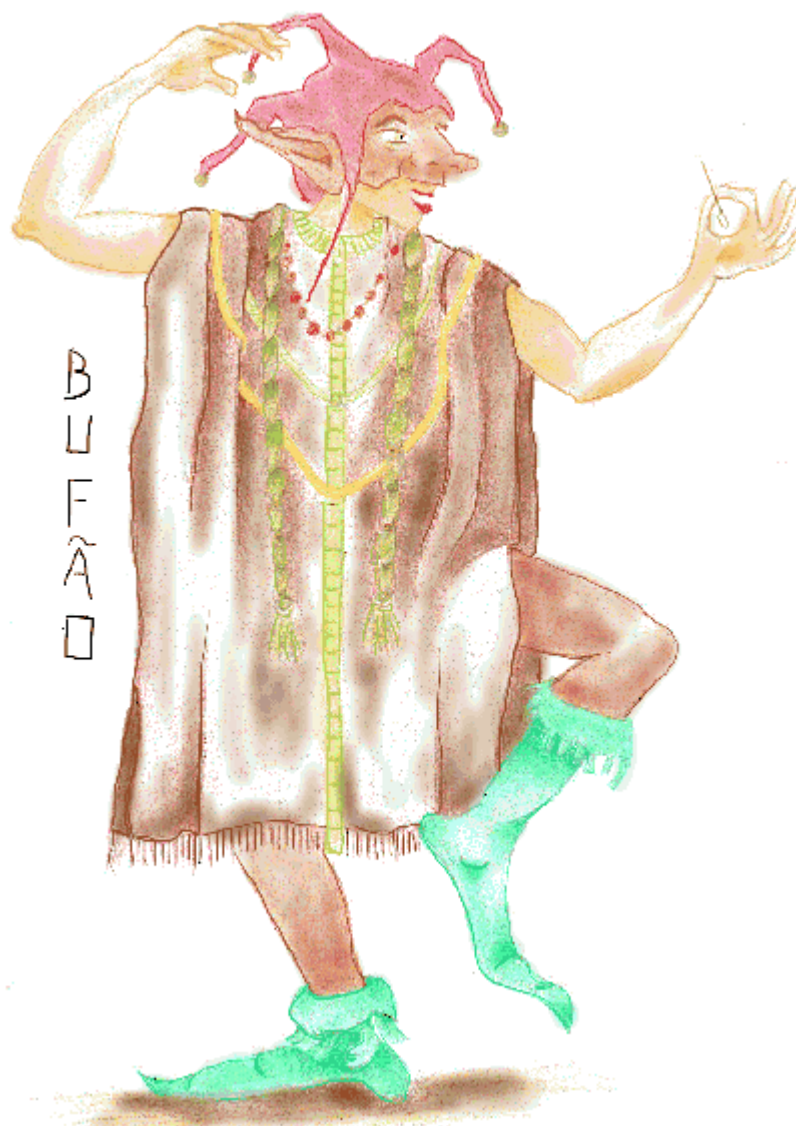
Grupo 3: Os seres fantásticos.

Fadas e Elfos com sua Rainha Titânia e seu Rei Oberon transitam pelo bosque, entre desavenças reais e paixões provocadas por feitiços, interferindo no mundo dos humanos, e sofrendo influência do mesmo. Um Bufão alegre e descontraído, um elfo a lá Bispo do Rosário com sua capa que conta histórias e mostra caminhos percorridos, faz o prólogo das cenas, transitando pelo bosque com o público. Esse grupo foi subdividido em três, para a criação do figurino, sempre levando em conta a importância de cada personagem no contexto da peça:

Bufão: figura interpolada para fazer os prólogos, encaminhar e posicionar o público. Como uma forma de trazer esse personagem para mais próximo de nós brasileiros, procurou-se colocar nele elementos do artista plástico Bispo do Rosário.

Tabela de cores:

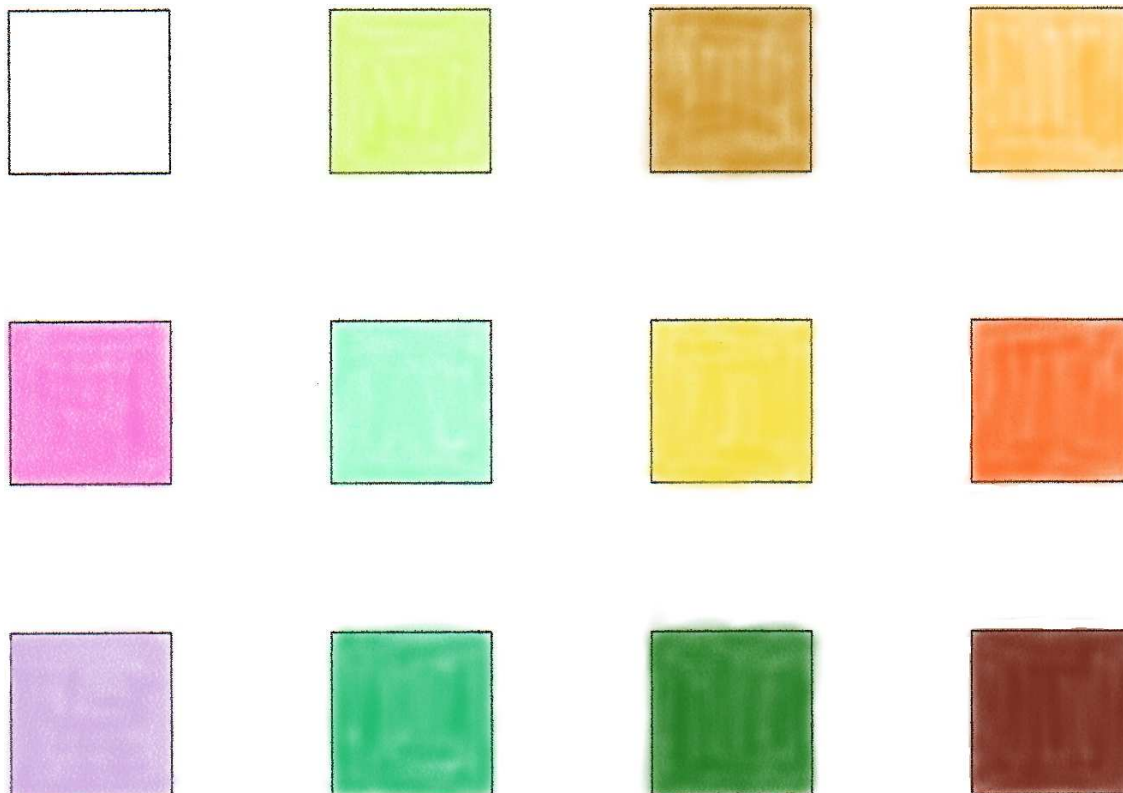




Para Mestre de Cerimônia, o Bufão que traz a lembrança do artista plástico brasileiro Bispo do Rosário, imaginamos uma capa em algodão cru, onde seriam pregados elementos da natureza como folhas, além de puxadores de cortinas, barbantes, correntes, uma bota lembrando bufões do séc.XVI, bem como chapéu de pontas, característico da figura do bufão, e meia máscara em papel machê, com características de elfo. Entretanto, após estudo sobre o artista Bispo do Rosário, sua vida e trajetória, optou-se por uma capa até abaixo do joelho, tipo poncho, em pet-work, com mistura de tecidos usados na confecção dos figurinos, acrescentando alguns bordados e colagem de pedaços de materiais usados na construção do cenário, juntando assim ao personagem um pouquinho da história da nossa montagem. Seu sapato é preto e com o pé esquerdo voltado para trás.

Puck, Titânia e Oberon:

Tabela de cores:



Puck o elfo mais ligado ao rei Oberon, travesso e agitado, seu figurino deve ser leve e folgado, foi pensado em bermuda de seda com pontas, uma bata do mesmo tecido também em pontas, uma legging e camiseta em coton cor da pele, sapatilhas verdes e como adereço de cabeça uma pequena galhada unida a um arco com pedras. Foi confeccionada: a bermuda com pontas e a bata de mangas curtas também com pontas, em seda estampada (doada por colaborador), usa legging de coton cor da pele, leva adereço em forma de pequenas guampas. Como acessório, leva pequena bolsa a tiracolo feita em tecido de algodão, onde guarda o apito e a cobra cênica. Usa sapatilhas na cor verde claro.



A rainha das fadas, a altiva Titânia, tem um figurino diferenciado, no projeto inicial foi imaginado um vestido em crepe de seda branco, com adereços de fitas na cor lilás, rendas ao redor do decote em modelo coração, um arremate de fitas trançadas no corpete, múltiplas estrelas prata aplicadas a saia, meias de seda branca, liga com detalhe em fita lilás, aplicação de borboletas coloridas nas meias, fitas trançadas em uma das pernas, sapatilha lilás. Quanto as asas, no projeto inicial eram grandes, em organza, nas cores lilás, violeta e rosa; mas não eram compatíveis com a movimentação, assim como as asas das demais fadas, todas então foram diminuídas, ficando pouco maior que as asas usadas por bailarinas; as asas remodeladas vão desde o meio da cabeça até a metade superior das ancas, em sua largura não

ultrapassam o cotovelo quando com os braços abertos, esse tamanho ficou ideal para a representação, não interferindo com a movimentação das personagens. O figurino feito foi: colan de manga curta em cotton branco e saia em crepe de seda da mesma cor; foi aplicado detalhe em fita no decote redondo, fitas de seda na cor lilás (de diferentes larguras e comprimentos) e aplicadas borboletas coloridas pelo colan e saia. As sapatilhas têm fitas de seda permitindo um trançado até a coxa. Uma liga com borboleta acompanha o figurino, bem como uma coroa artesanal onde foram usados arames de diferentes cores, e pedras variadas em forma e tamanho, tudo fixado a um arco recoberto com renda em pontas na cor prata.

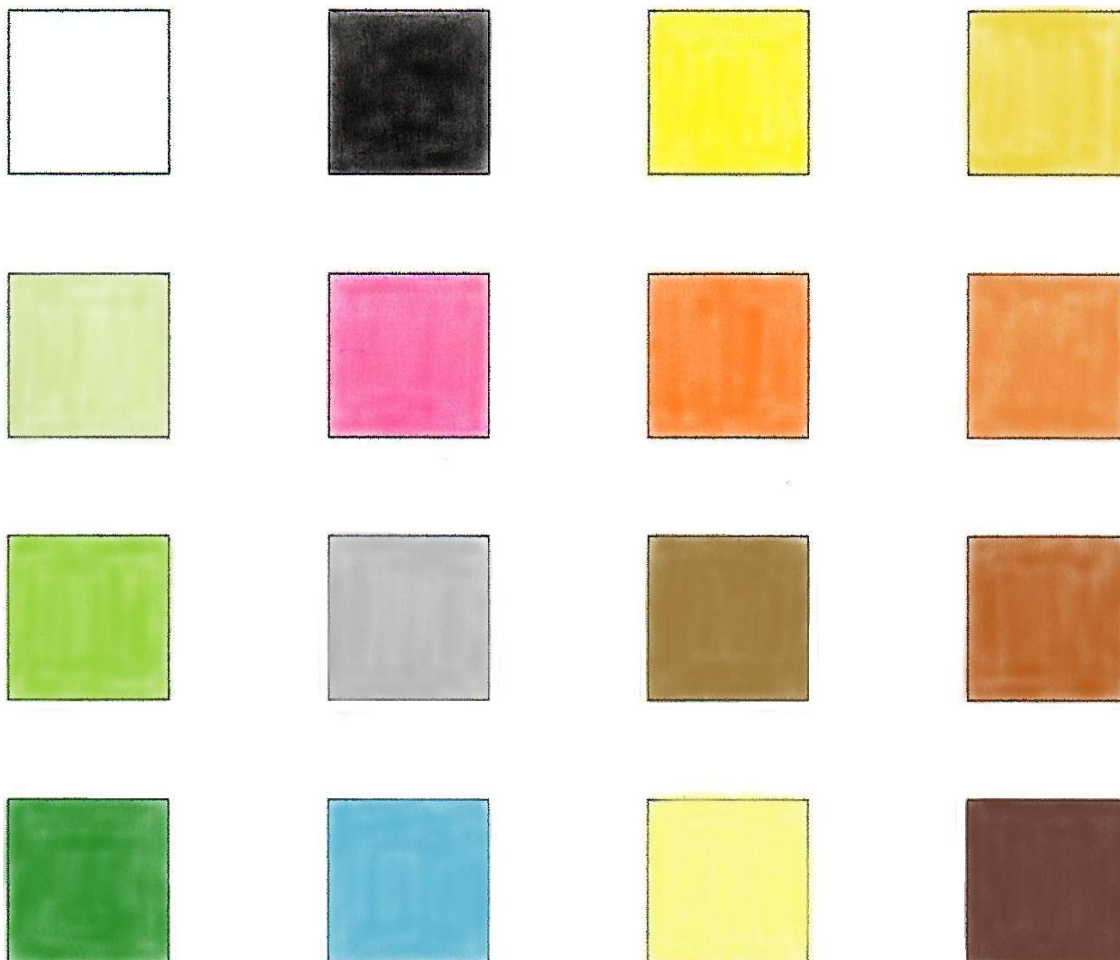




Oberon, rei do reino mágico, está em disputa com a rainha Titânia pela posse do Menino Indiano. Figura intimidadora, só se deixa dominar parcialmente por Titânia. Sua movimentação mais ativa e terrena que os demais fantástico, teve como figurino inicial, um casaco longo em veludo verde, calça leggings na mesma cor, com cintura alta, onde leva um cinto em couro largo com fivela dourada; possui uma camisa em organza num tom de verde mais claro. Possui como adereço uma coroa em galhada, e uma corrente que une os dois lados do casaco, com um pingente em forma de folha. O figurino produzido: calça em lycra na cor bordo (doação), camisã em voal branco, com adereços dourados. Leva na cabeça uma coroa dourada contendo galhada, natural, com a parte de fixação em papel machê. Usa sapato emborrachado usado na construção civil, revestido com folhas secas.

Fadas do séquito de Titânia e Menino Indiano:

Tabela de cores:



Flor-de-Ervilha, Semente-de-Mostarda, Teia-de-Aranha Cisco, são as fadas que acompanharão Titânia em seu percurso pela peça. Inicialmente o figurino delas foi desenhado, sendo um vestido de musselina nas cores: verde, preto, amarelo mostarda e marrom; a maior diferenciação entre elas, além da cor, estava nas asas e nos acessórios, que de forma lúdica indicam seus nomes. Sapatilhas nas cores dos vestidos. Entretanto, optamos por collant de cotton, de diferentes cores, saias de voal pintadas nas cores de cada fada, com desenhos que remetam a personagem. As sapatilhas são coloridas, acompanhando as cores dos collants e saias. Levam pequenos adereços na cabeça. Asas diferentes para cada uma, também feitas em voal pintado. A seguir estão os desenhos dos figurinos iniciais de cada uma.





Observação: O figurino da fada Teia-de-Aranha sofreu uma maior mudança, passou a ser de mangas compridas com meia luva, fechado no pescoço onde é fixada uma touca deixando somente o rosto da atriz aparente.



O Menino Indiano de pequeno reinado, filho de uma devota de Titânia, foi por ela adotado após a morte da mãe. Este menino torna-se o foco de disputa entre Titânia e Oberon. Seu figurino inicial foi concebido como: uma calça tipo indiana (justa no tornozelo) e uma bata, tudo em seda, já que no séc.XVIII até meados do séc.XIX, a seda indiana era muito usada.. Foi realizado um figurino igual só que em meia malha azul, entretanto o turbante será de brocado nas cores azul e prata (doação), sapatilhas forradas com o mesmo brocado.



Demais seres fantásticos e humanos:

A partir desse momento o figurino passa a ser criado de acordo com o andamento do processo de montagem, e seus contratempos. Ficou estabelecido um modelo para fadas, elfos e humanos que se façam necessários em cena, como também para pessoal técnico e de apoio.

As fadas seguem no projeto inicial o mesmo modelo das demais, mas em cores diferentes e asas mais simples, de mais fácil confecção. Com o desenvolvimento do processo

de montagem, um acidente ocorreu com a colega Tamara Hass, impedindo que a mesma seguisse a interpretação da jovem Hérnia, sentimos a necessidade de interpolar uma fada, a Flor-de-Lotus, que será conduzida em um carrinho por um elfo, e auxiliada pelas demais fadas, podendo assim a colega participar da montagem com o restante da turma. O figurino da mesma será composto por um vestido sem mangas onde será presa uma asa, não usará sapatilhas. Essa fada vai transitar pelo cenário durante e após a festa das fadas. Também a inclusão de um pequeno coral de crianças, regido pela professora Patrícia Rodvalho, que será acompanhada pela fada Voz-da-Noite, a colega Bárbara Danielli, fez com que fosse criado um figurino igual as demais fadas, collant de coton na cor branca, com desenho de notas musicais na saia em voal branco com os mesmos desenhos.



Os elfos musicais agregados a montagem, usarão calças marrom ou preta, com coletes longos feitos de retalhos de fios de lã trançados, doados pelo colega Gustavo Bierbebach.

Foram também elaborados estudos para confecção dos convites, banners, folders e cartazes.



Foto Montagem: Maria Luiza Leite



Foto Montagem: Maria Luiza Leite

“Em todo seu universo, a direção de arte só existirá para dar vida, conteúdo e ilustrar um determinado roteiro, uma determinada peça teatral, que até então só existia em seu plano virtual ou literário.” (PEREIRA, 1993, p. 6)

Nesse Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), procurei relatar o que aprendi sobre a direção de arte, não só nos livros, mas também na prática, durante a preparação da peça *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare. Foi uma tarefa árdua, já que não tínhamos conhecimento aprofundado sobre produção e todos os percalços que dela demandam; bem como dos trâmites e burocracias que tivemos de enfrentar para colocar em cena um espetáculo universitário. Nosso trabalho iniciou com a escolha de uma peça alegre e descontraída, onde houvessem personagens suficientes para que todos os colegas da primeira turma do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina, pudessem estar juntos, em uma grande despedida dessa fase de nossas vidas. *Sonho de uma Noite de Verão* apresentava todos os requisitos. A partir desse momento, após muitas leituras do texto - tradução de Erick Ramalho, conforme orientação do Prof. Dr. José Roberto O’Shea -, minha criatividade dirigiu-se inicialmente para o figurino, imagens vistas no material que coletamos para pesquisa, todos já citados no corpo do trabalho, trouxeram ideias de cenário, utilizando como fundo o cenário natural - o bosque da UFSC - bem como objetos de cena, que iam sendo colocadas no papel: rabiscos, depois croquis e por fim o desenho do cenário. Infelizmente, uma montagem a nível universitário não conta com muitos recursos, e o desconhecimento dos trâmites para angariar fundos junto à outras entidades, nos levou a um problema logístico, não havia dinheiro suficiente para que o projeto fosse concebido como planejado. Mais uma vez a criatividade se fez necessária, e novamente foram revistos filmes, peças e folheados livros, a procura de novas ideias que viabilizassem a montagem do espetáculo. Contudo, a boa vontade e a colaboração de colegas, familiares e amigos, doando tecidos, acessórios, fazendo procuras em brechós, fornecendo ideias e ajudando na confecção do cenário, de desenhos, no figurino, pintando, machetando, etc. Foi realmente um trabalho de grupo, onde todos do grupo principal dialogavam, trocavam ideias e trabalhavam em conjunto, sempre contando com os demais colegas de turma, convidados de fora da turma e de fora da universidade. Sem sombra de dúvida um processo de aprendizado, onde tive que colocar em prática todos meus conhecimentos adquiridos no curso e na vida.

Espero ter conseguido passar para as pessoas que lerem esse TCC, minha experiência, e que ela de certa forma possa auxiliar em algum momento de seu trabalho como artista ou de sua vida como pessoa.

2.5 MAQUIAGEM

“Seu rosto, meu companheiro, é um livro onde os homens poderão ler assuntos estranhos.” William Shakespeare (*Macbeth*, ato 1, cena 5)

2.5.1 Apresentação

Neste memorial de conclusão de curso detalho o processo de criação e construção da maquiagem dos personagens para a montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* de William Shakespeare. Montagem que segue a tradução de Erick Ramalho.

Como resultado de uma grande pesquisa sobre as montagens das comédias de Shakespeare e outras montagens de peças infanto-juvenis, uma estética foi construída para a nossa montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*. Esta estética imita a de um sonho, um sonho de criança, que é cheio de animais encantados, fadas e elfos. A peça será encenada em um bosque de verdade, e é cheia de surpresas quanto a disposição das cenas.

É neste universo de sonhos e romantismo, na visualização dessas personagens encantadas e na beleza do local escolhido para a encenação, nesse caso o bosque, que me inspiro nessa pesquisa para a maquiagem cênica da montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*.

Entre essas e muitas outras inspirações, como filmes, balés e peças de teatro, encenações antes ocorridas desta peça de Shakespeare, que nasce a maquiagem para a peça. A beleza dessas personagens, seus figurinos, e o clima do bosque deram início a uma grande pesquisa sobre cores, luz, texturas e visagismo.

Ao longo desse memorial detalho como ocorreu essa pesquisa temporalmente, quais foram especificamente minhas inspirações, citando todas as referências; tal como o resultado que teve este projeto no todo, importância da maquiagem como signo no teatro, mostrando sua contribuição na obtenção de sentido e caracterização temporal para o projeto em específico.

Faço também um breve histórico sobre maquiagem, suas origens e evoluções. Sendo que este processo de evolução da maquiagem, no mundo, está vinculado à evolução das sociedades, bem como da história do teatro.

Levanto, inclusive, propostas para a maquiagem no teatro, utilizando de técnicas de estudo muito conhecidas como o visagismo e a maquiagem cênica.

A maquiagem cênica na montagem de *Sonho de uma Noite de Verão* tem papel importantíssimo na visualização de um universo mágico, e também como maneira de facilitar a recepção pelo nosso público alvo, que é muito específico - um público infanto-juvenil -, a

maquiagem cênica torna crível à criança a existência desses seres fantásticos. Não só isso, pois a maquiagem, como uma perfeita “caracterização” desses personagens, ajuda-nos a prender essas crianças em uma trama romântica, e não muito breve. “No teatro, a maquiagem assume um relevo particular, visto ser o último toque dos preparativos do rosto do ator e porque contém uma série de informações.” (PAVIS, 2008, p.231)

A minha pesquisa começa como continuidade às pesquisas da diretora de arte da montagem, Maria Luiza Iuaquim Leite. Cada maquiagem surgiu como consequência da personalidade de cada personagem, do que compunha seu figurino, do seu ambiente de atuação na peça, além do desenvolvimento de cada personagem na trama cênica.

2.5.2 Breve Histórico

A maquiagem está presente na sociedade desde a pré-história. Nos povos paleolíticos e neolíticos o uso da maquiagem já denotava certo grau de vaidade, porém estava ligada a força e ao poder, não a beleza. O mais valente caçador era aquele que trouxesse para a tribo a maior quantidade de feras, ou as mais ferozes delas. Ana Carlota R. Vita em seu livro *História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição* cita os Cro-Magnon:

Seria imprudente falarmos de *conceito de beleza*, porque para os Cro-Magnon isso não fazia sentido algum. Mas os colares e alguns enfeites podem nos mostrar a vontade de se diferenciar do grupo: independentemente de retratar a bravura do caçador, há um laivo de vaidade no ato de se adornar. (VITA, 2009, p. 12)

Os homens pré-históricos começaram a descobrir elementos da natureza que serviam de tinta, então eles sentiram a necessidade de reproduzir nas paredes das cavernas suas caças. Se o animal fosse bem representado na pintura rupestre, o guerreiro acreditava que teria uma boa caça. Aos poucos perceberam que a pintura poderia enfeitar seus próprios corpos, que também eram desenhados nas paredes da caverna. Essas pinturas viraram símbolo da cultura dos paleolíticos, e mais tarde também dos neolíticos. Essas pinturas até hoje intrigam muito os cientistas, que descobriram muitos significados e símbolos daquela cultura. Essas pinturas, além da caça, representavam também rituais, inclusive rituais de passagem.

Desde a pré-história a humanidade vem aprimorando seus conhecimentos sobre os cosméticos em geral, e sobre as tendências de seu povo e sua época. A função da maquiagem para a sociedade foi sendo mudada ao longo dos anos.

Na mesopotâmia já começamos a perceber que os cosméticos deixam o povo mais

bem visto pelo mundo, como um povo mais requintado. Ana Carlota escreve em seu livro, inclusive, sobre as matérias-primas existentes na época:

A natureza sempre foi pródiga fornecedora de matéria-prima para a cosmética. Açafrão, hena, terra vermelha, Kohl (carvão), fuligem, índigo, frutas silvestres roxas e vermelhas e outros produtos estão presentes na maquiagem das mulheres da antiguidade. (VITA, 2009, p. 20)

No caso dos Sumérios, dos Babilônicos e dos Assírios essa vaidade estava ligada ao prazer e ao bem estar, a pele macia e perfumada os deixava mais alegres. É percebido também que essa vaidade existia com mais intensidade entre os homens do que entre as mulheres. Os primeiros cosméticos a serem criados são para a barba, ou para os longos cachos masculinos que ficavam soltos e a mostra.

“O requinte e a vaidade dos assírios chamavam atenção. Enfeitar a barba e os cabelos com fios de ouro ou prata (ou ambos) era uma característica dos reis” (VITA, 2009, p. 23).

A cosmética do Egito tem destaque no mundo principalmente pela invenção do Kohl e da Hena. O Kohl é feito do carvão, que é a sua tradução literal, apesar da fórmula ser uma mistura de antimônio pulverizado, óxido de manganês, amêndoas torradas, chumbo, óxido negro de cobre, carvão, ocre marrom, óxido de ferro, malaquita e crisocola cinza, é o que conhecemos como delineador de olhos hoje em dia. Esse cosmético era muito usado pelas mulheres para ressaltar seus grandes olhos, e continua sendo usado com o mesmo objetivo até os dias de hoje, principalmente pelas mulheres árabes e indianas. Confirma Ana Carlota:

Carvão é tradução literal da palavra “*kohl*”, que, segundo alguns lingüistas, tem origem da palavra árabe “*kohul*”. Arqueólogos pouco ligados nos quesitos de beleza batizaram de Kohl o material usado pelos egípcios para maquiagem dos olhos e torná-los imensos. Com o passar dos anos, os químicos puderam finalmente decifrar a verdadeira fórmula de Kohl que está em todos os murais, máscaras mortuárias, e sarcófagos encontrados no Egito. (VITA, 2009, p. 30)

A hena era muito usada para o tingimento de cabelos e barbas. Os egípcios também pintavam o corpo com hena, mas os desenhos eram muito mais simples do que aqueles feitos hoje por alguns povos, como árabes e indianos. Esses desenhos tinham mais o papel de colorir e embelezar, do que o de significar alguma coisa. Essa substância é utilizada até os dias de hoje, principalmente em tatuagens não definitivas. As mulheres árabes e indianas utilizam muito a hena, assim como o Kohl, para fazer desenhos nos pés e nas mãos para cerimônias sagradas.

“As folhas e ramos da hena são moídos até que se consiga um pó extremamente fino, repleto de tanino, um componente natural de tingimento” (VITA, 2009, p.31).

Uma civilização muito vaidosa inicia-se em 3400 a.C., a civilização cretense. Um povo que costumava usar muitas joias, penteados rebuscados, trajes de luxo e maquiagem forte. As mulheres desse povo tinham papel representativo na sociedade, se comparadas às mulheres de outros povos. Praticavam esportes, por isso tinham corpos esculturais, e deixavam uma parte deles a mostra, através de decotes que até então não existiam. Essas mulheres tinham rosto exótico, olhos grandes, que eram destacados com o Kohl e também com pós-coloridos, o que chamamos hoje de sombras. Os cretenses confeccionavam perfumes e cremes, o que arqueólogos mais tarde chamaram de “perfumes-especiarias”, pois nessa confecção eles usavam substâncias que hoje usamos como temperos, elementos os quais tivemos dificuldades em imaginar como essências. Ana Carlota cita, como curiosidade:

A surpresa foi maior quando perceberam que os cretenses combinavam seus perfumes com especiarias fortes como o cardamomo ou o feno-grego (usado em sementes e macerado), ingredientes esses usados até hoje na confecção do *curry* em pó – tempero indiano muito conhecido. (VITA, 2009, p. 39)

Sobre as mulheres gregas talvez possamos imaginar que não usavam maquiagem, pois as esculturas que retratam essas mulheres são brancas, mas o que não se sabe é que essas esculturas tinham cor, mas desgastaram-se com o tempo sob os fenômenos naturais, pois elas ficavam ao ar livre. Acontecia mais ou menos a mesma coisa com as mulheres e suas maquiagens: Há um trecho grego escrito que diz o seguinte sobre as mulheres da época: “Se é verão, dois rios negros descem de seus olhos, o suor produz riscos vermelhos em teu pescoço, e entre teus seios, e quando os cabelos tocam tua face, sujam-se de pintura branca.” (VITA, 2009, p.43)

As mulheres gregas, apesar de não descobrirem o fixador de maquiagem, descobriram o esfumaçado do Kohl, o que dava um efeito bem diferente aos olhos. Segundo VITA,

Até o fim do século V da era cristã, Roma foi invadida por produtos de beleza provenientes da Grécia. No decorrer de um século, entre 146 a.C. – queda de Corinto – e 46 a.C. – quando Júlio Cesar volta com suas legiões para Roma, decreta o fim da república e extingue o Senado -, a arte, a ciência, a medicina, e a literatura de todos os territórios conquistados foram dominados por Roma.(VITA, 2009, p.47)

Os gregos também dominaram conhecimentos em outras áreas como arquitetura, agricultura, engenharia, direito, e com certeza a cosmética também. Roma atingiu o apogeu em muitas áreas, tinha o poder sobre muitos povos, e seu povo era considerado muito inteligente. “Podemos dizer sem medo que por trezentos anos a cosmética e a cosmetologia, aliadas a medicina grega, conquistaram o nível mais alto de que se tinha tido notícia até

então.” (VITA, 2009, p.47)

As mulheres romanas dispunham de uma evolução na cosmética e na maquiagem que as beneficiou. Usavam bases feitas de gordura animal, pó branco e colorido, ruge, Kohl, hena, e pós, de todos os tipos e cores, para realçar as faces e os olhos. Nesta sociedade, neste período de ascensão, também se criavam estojos de maquiagem de diversos tipos, e graus de sofisticação, além de espelhos de metal polido.

Até então, as sociedades eram fortemente divididas em classes sociais bem diferenciadas, por isso, as vestimentas, os penteados, as joias, e os cosméticos que a pessoa usava refletiam a classe social a qual pertencia. Para estarem sempre impecavelmente belas, mulheres da alta sociedade designavam essa tarefa (de embelezamento) às suas escravas.

Possuir escravas bem-treinadas que ajudavam nas longas tarefas de embelezamento era praxe entre as ricas senhoras de Roma. Essas mulheres eram chamadas de *cometae*. Na verdade tratava-se de um grupo de especialistas comandadas por uma mulher mais velha, a *ornatrix*. (VITA, 2009, p. 51)

Mais tarde essas escravas começam a ganhar dinheiro e tornam-se mulheres livres e profissionais independentes. Aos poucos, algumas vão abrindo seus estabelecimentos, o que hoje chamamos de salão de beleza, e as senhoras iam até esse estabelecimento.

Todos os produtos ligados a higiene, embelezamento e cosméticos em que nenhuma substância tóxica era usada faziam parte da *arsornatrix*, ou a arte da ornamentação, que estava ligada a outra especialidade: a *arsfugatrix*, que consistia em corrigir as imperfeições da pele, as rugas, mas que usava produtos fortes e substâncias venenosas como a cerussita – o alvaiade -, aplicada como base para esconder cicatrizes e imperfeições, ou para disfarçar os sinais da idade. (VITA, 2009, p. 53)

No século V d.C. os bárbaros acabaram derrubando o Império Romano, pois este não tinha mais a proteção de suas províncias. Roma caminhava há algum tempo sob o medo. Com os bizantinos nasce um novo estilo de vida. Era um povo muito religioso, isso foi uma das maiores influências na evolução da vestimenta, utilização de cosméticos e maquiagem. Segundo essa cultura, a maquiagem passa a ser algo supérfluo, ligado à vaidade.

A igreja queria esquecer e apagar o paganismo, e essa pressão religiosa modificou os hábitos de higiene e a maneira de vestir e de pentear. Arte, moda, e beleza são fortemente influenciadas pela mudança do pensamento, que se baseava na religiosidade extrema. Homens e mulheres passaram a usar roupas bem fechadas; a maquiagem não pode mais aparecer, e os penteados rebuscados das romanas não eram mais vistos. (VITA, 2009, p.55)

Mas essas maquiagens eram escondidas em potes discretos, já não se usavam aqueles estojos enfeitados. Se alguém do castelo descobrisse que uma mulher usava de

artifícios para o embelezamento, ou até que se olhasse com muita frequência ao espelho, essa mulher teria de pagar penitência, e alguma das vezes até chicotear-se. O padrão de beleza era a mulher pálida - a que menos saísse do castelo era a mais pálida, e mais bem comportada -, e os cabelos tinham de estar cobertos, usavam muito “toucados”. Outra “moda” muito estranha nessa época era a sobancelha raspada, algumas inclusive raspavam o início do cabelo, para aumentar o tamanho da testa.

Enfim, a “Idade das Trevas” teve seu fim, esse apelido foi dado a Idade Média pelos renascentistas. O Renascentismo foi reconhecido até a metade do século XV, esse período é conhecido como um período saudosista da cultura greco-romana, a suntuosidade da arquitetura, da literatura, da arte em geral.

Depois de séculos de desuso da maquiagem, pelo que sabemos, um nome foi muito importante na promoção do uso deste artifício de beleza: Catarina de Médicis, esposa de Francisco I da França. Ela tinha um perfumista que a acompanhava em seu séquito - Renato, o Florentino -, que abriu o primeiro estabelecimento em Paris, comercializava também maquiagens, pós e pomadas. Catarina de Médicis foi quem inventou a “moda” de se usar uma “pintinha” falsa no rosto.

A gama de cores da maquiagem de Catarina era bem variada; seus ruges iam do vermelho-forte aos tons mais pastel, para contrabalançar. Essa maquiagem era mais para enfeitar, ressaltar do que mesmo para encobrir as imperfeições da pele. (VITA, 2009, p. 68)

A maquiagem era muito bem aceita entre as mulheres da renascença, elas usavam a base de alvaiade no rosto, no pescoço e no colo. Também usavam batom, ruge, kohl e o zarcão que fazia o papel de colorir. Era moda entre elas, ainda, raspar as sobancelhas, mas agora elas as desenhavam mais arcadas e definidas. Como a palidez ainda predominava entre as mulheres, como significado de elegância, elas pintavam veias nos pescoços, nas mãos, nas têmporas com o índigo, que evidenciava a transparência da pele.

As mulheres que tinham poder aquisitivo menor não descuidavam da aparência, apenas embelezavam-se com produtos mais baratos, naturais, preparados em casa por elas mesmas, também pintavam seus cabelos com camomila e água de lixívia, e iam ao sol. “Um livro explicando o uso e a composição de cremes e truques de beleza foi escrito por Catarina Sforza, uma dama milanese nascida em 1463.” (VITA, 2009, p.69)

Os homens da renascença também usavam alguns truques de beleza, inclusive, pintavam os cabelos de ruivo, de loiro, e empoavam-se com pó-de-arroz. “Os barbeiros da época eram profissionais bastante habilidosos. Sabiam usar um ferro quente chamado

lovelocks, que domava cabelos duros e muito rebeldes, deixando-os levemente cacheados.” (VITA, 2009, p.71)

No século XVII começa-se a perceber que a ostentação da riqueza e da vaidade, a busca pelo rebuscado e pelo elegante, chega ao auge como um exagero no período Barroco e Rococó, que vinha desde o século anterior como um crescente. “A maquiagem está cada dia mais elaborada, e criam-se truques para as mulheres rosarem a pele: vinho tinto passado no corpo, colorindo os seios (que fica quase a mostra em decotes profundos).” (VITA, 2009, p.74)

A maquiagem foi tomando conta do cotidiano de homens e mulheres, que usavam ainda as bases de alvaiade para disfarçar marcas, e produtos que rosassem as bochechas também.

Um dos motivos para a maquiagem ter se tornado, aos poucos, bem pesada para ambos os sexos foi a falta de medicação e de práticas sanitárias adequadas. A varíola, doença particularmente virulenta, que deixava marcas profundas na pele das pessoas, era comum. (VITA, 2009, p.74)

Com o tempo os cosméticos naturais foram sendo substituídos por composições químicas, pensando-se sempre em um resultado mais rápido e na praticidade de aplicação. Essa evolução, é claro, acontece cada vez mais acelerada nos dias de hoje. Dois exemplos muito importantes dessa evolução naquela época foram, a cochonilha como padrão para o ruge das faces, e o pó facial feito de subnitrato de bismuto, branco como cal. O vinho também foi substituído por um produto líquido à base de vinho e anilina vermelha. Uma curiosidade da época é o uso da farinha de trigo para empoar. Na Renascença, e mais tarde no período Barroco, as classes nobres empoavam não só a face, mais também o corpo descoberto e as perucas de 80 centímetros de altura. A farinha chegou a faltar na Europa nessa época. Confirma Ana Carlota:

A farinha de trigo era matéria-prima do empoamento nessa época, e, pelo exagero com que era usada, causou um problema sério de abastecimento. Sabia-se que o pão era escasso na mesa do povo, mas os ricos continuavam a jogar farinha fora, empoando as perucas que agora chegavam a 80 centímetros de altura. (VITA, 2009, p.78)

Essa moda requintada, que predominava em toda a Europa, influenciou a moda no Brasil. Nessa época, os brasileiros que tinham dinheiro iam estudar na Europa e influenciavam suas famílias aqui. Os brasileiros da classe alta importavam tudo da Europa, não usavam roupas fabricadas no Brasil. Porém, no Brasil, não havia tanto exagero quanto na Europa. “Por não terem, os brasileiros, tanto dinheiro quanto os europeus, a moda barroca dos

exageros, por aqui, foi bem mais comportada, menos flamejante do que na Europa.” (VITA, 2009, p.79)

Já no século XIX, o luxo começou a diminuir na Europa, predominava agora o estilo revolucionário, isso começou com a França, mas logo se espalhou pela Europa toda, influenciando também o Brasil.

O estilo romântico inicia-se em meados de 1825. A maquiagem nesse período quase não era perceptível, o que usavam, sem economia, era o pó-de-arroz; o ruge era visto com muito pudor. Essa época foi muito influenciada por uma mulher: Vitória, filha de Eduardo, o duque de Kent, nascida em 1819.

As mulheres continuavam vaidosas, mas o que torna a maquiagem um item usado com muita parcimônia é o fato de que na época Vitoriana, até o fim do século (lembrando que Vitória reinou até sua morte, em 1901), havia uma regra seguida a risca pelas mulheres: jamais ser comparada ou confundida com “aquele tipo de mulher”, ou seja, mulheres da noite, que frequentavam os cabarés e que dançavam o cançã em Paris. Essas damas dos cabarés usavam pinturas fortes, batom, ruge, empoavam o rosto, acentuavam as sobrancelhas e pintavam os olhos também, o que era inadmissível entre as jovens e senhoras “de família”. (VITA, 2009, p.89)

Com o século XX inicia-se a Belle Époque, com influência, principalmente francesa, para o mundo todo. O pudre de riz (pó-de-arroz) agora existia em várias cores, desde o branco até o mais rosado. As mulheres já aplicavam o ruge com pincel, o verniz vermelho também era muito usado nos lábios. Porém, os olhos só eram pintados por atrizes e coristas.

Com a Primeira Guerra Mundial, La Belle Époque perdeu seu *glamour*, a vida noturna teve seu fim na França, nos cabarés e em todo o mundo. As mulheres que ficavam em casa tiveram de sair para trabalhar. As roupas perderam o volume, e, também o requinte.

Nessa época, a principal influência para as mulheres brasileiras era as mulheres do cinema. Nos anos 1960, o cinema *hollywoodiano* começa a fazer sucesso no mundo todo. E quem tomou conta da maquiagem das divas do cinema foi Max Factor.

Cansado de carregar a maleta de maquiagem de um *set* a outro, abriu um salão de beleza perto dos estúdios. Ele e seus assistentes eram os únicos a ter em mãos aqueles produtos que transformavam pessoas comuns em verdadeiros “deuses”, com um brilho nunca visto anteriormente. (VITA, 2009, p.115)

Nos anos 1920 as brasileiras mais modernas aderiram ao rímel e ao ruge forte. Também não existiam muitas opções de maquiagem, usava-se o famoso pó-de-arroz, ruge, rímel e muito batom, tudo era importado. “As mulheres faziam questão de pintar a boca em

feito de coração, eliminando completamente as linhas naturais dos lábios.” (VITA, 2009, p.117) No cinema, Clara Bow interpretava uma “louquinha” com ar de inocente, usava essa boca em formato de coração.

As mulheres comuns queriam ficar parecidas com as atrizes de cinema, e achavam na loja Max Factor de Los Angeles, chamada de The House of Make-up, perucas, apliques, maquiagem de teatro e de cinema, além de produtos para toalete. (VITA, 2009, p.118)

Max Factor era muito preocupado com a elegância das mulheres daquela época, não gostava de exageros. Ainda criou o *gloss* que usamos hoje, vários tipos de bases, o pancake, os cílios postiços fininhos. Tudo criado para ser usado no cinema, vemos que o cinema tem papel muito importante na história da maquiagem mundial, tanto na sua evolução, quanto na sua influência sobre as mulheres.

Max Factor usou uma de suas maiores invenções, o pancake, que já havia sido testado e aprovado em filmes menores. A partir daí, nenhuma atriz tinha sardas, imperfeições, ou pequenas manchas. Tudo ficava coberto por essa maravilhosa base compacta cremosa, que deixava todo mundo com pele de pêssego. (VITA, 2009, p.118)

Nos anos 1940, as mulheres norte-americanas estavam no auge do consumismo de cosméticos, pois agora trabalhavam, tinham seu próprio dinheiro, se tornaram compradoras assíduas das novidades apresentadas no cinema.

Só nos anos 1950, marcas famosas de cosméticos chegam ao Brasil, entre elas Max Factor, Helena Rubinstein, Elizabeth Arden. Com isso as brasileiras passam a ter muito mais opções para compor suas maquiagens. “No fim da década, chega ao mercado (inclusive ao Brasil) o delineador líquido de Max Factor...” (VITA, 2009, p. 132)

Essa tendência ganhou os olhos de mulheres do mundo inteiro, o delineador deixava os olhos bem marcados, o que dava um ar de elegância, também pelo fato de o delineador ser um cosmético de longa fixação, as mulheres ficavam bem maquiadas o dia todo. Chamava-se de “toque italiano”, inspirado na atriz italiana Virna Lisi. Essa “moda” está presente até hoje no gosto de algumas mulheres.

Barbara Hulanicki, uma *designer* polonesa, fez muito sucesso em Londres com a marca de cosméticos Biba. No Brasil, havia apenas uma loja que vendia as sombras para olhos Biba, que ficava em São Paulo, na Rua Augusta. As embalagens da marca eram disputadas, pois eram lindas, estilo *art nouveau*.

Nos anos 1980, as mulheres passaram a usar o *natural look*, para passar a ideia de que o trabalho era mais importante que a moda. Mantinham muito bem sua aparência, porém

sem exageros, com naturalidade.

Trocam as sombras pesadas pelas translúcidas e rosadas, as unhas voltam a receber esmaltes claros, os blushes são suavizados, o rímel é moderado, e os cabelos, lavados diariamente, para ficarem soltos e naturais. (VITA, 2009, p.141)

O século XX é fechado com uma autonomia jamais vista, tanto no mundo da moda, quanto no mundo da cosmética. A variedade de estilos a serem seguidos, modelos a serem vistos, produtos a serem usados é tão grande que se chegou a um tempo em que as pessoas não têm mais um estilo limitado. “As pessoas estão mais ligadas em seu próprio estilo, na sua personalidade. As tendências são tão efêmeras que, em seis meses, já estão ultrapassadas.” (VITA, 2009, p. 152)

O novo século acentua a individualidade. Por mais que a moda, ou até o próprio “conceito de beleza”, seja efêmero, a personalidade de cada pessoa é o que a define. O gosto pela mudança, a constante insatisfação com a aparência, faz com que as mulheres - e também os homens - procurem, cada vez mais, fazer cirurgias plásticas, usar cremes milagrosos, maquiagens milagrosas. O bom do século é que, cada vez mais, ser saudável, ter bons hábitos de alimentação e fazer exercícios físicos, influenciam no “conceito de beleza”.

A tecnologia, os avanços da ciência e da química deram-nos todas as ferramentas para que nos tornemos apolos e vênus; será que a eterna busca pela perfeição finalmente conseguiu chegar ao fim? (VITA, 2009, p.157)

2.5.3 Desenvolvimento

Sonho de uma Noite de Verão de Willian Shakespeare é uma comédia romântica, que conta, principalmente, a história de dois casais enamorados, e toda a confusão de sentimentos e conflitos gerados pela busca desse amor. O que torna a peça ainda mais interessante é a inclusão de “seres fantásticos” nessa história de amor, não só para embelezá-la, mas também para interferir, ajudar e bagunçar a vida dos humanos. Leva à reflexão do quanto esse universo, representado por fadas e elfos, coopera na realização de sonhos, e como o sonhador burla os obstáculos que lhe são impostos. O banal e o fantástico, o sonho e a realidade são os antônimos inspiradores desta peça.

Esta montagem foi adaptada para teatro ao ar livre, sendo que não é “bem” um teatro de rua, priorizando a melhor recepção do público infanto-juvenil. A constante mudança de local de encenação torna a peça envolvente, principalmente para esse público, que não está acostumado a um longo tempo de recepção de informação.

A maquiagem cênica para o *Sonho de uma Noite de Verão* tem papel importantíssimo para o projeto. Ela foi criada pensando em atingir e prender esse público alvo em uma dramaturgia diferente das que estão acostumados. Entende-se que a dramaturgia de William Shakespeare é, além de arcaica, complicada. E a trama construída por ele é inteligente e intrigante. A maquiagem vem, também, como maneira de facilitar a recepção desse público tão específico, ela torna crível à criança a existência dos seres fantásticos, além de embelezar os personagens humanos, os que já são críveis.

Para este projeto de *Sonho de uma Noite de Verão* tornar-se realidade me foi necessário buscar conhecimentos em diversas áreas de atuação na arte, antes desconhecidas por mim, como as artes plásticas, anatomia, a iluminação, as cores, visagismo, etc.

As artes plásticas me ensinaram a desenhar um rosto, juntamente com suas formas e ossaturas. Saber desenhar um rosto é conhecer um rosto, suas formas, sua anatomia. Essa arte me ensinou a pensar na harmonia, no equilíbrio que deve ter qualquer “pintura” ou desenho. Aprendi a distinguir as formas geométricas entre si, visualizar as impressões e significações passadas a quem vê, e o que é melhor: pensar nelas como constituintes de significado na cena, “não se pode contar com o acaso, eu diria, também, que só a criatividade não basta para a obtenção de um bom resultado”.

As cores também representam signos de cena. Elas contêm significados e, mais do que isso, podem criar ilusão óptica, dependendo de como são empregadas, e onde. O jogo do claro-escuro é um exemplo de aprendizado que eu destacaria, aqui, como indispensável ao profissional maquiador. Esse jogo é aquele que dá volume ao desenho, forma e formato às coisas.

O conhecimento do funcionamento da luz sobre as cores me provou que o conhecimento das cores de nada serve se não for aliado ao conhecimento de como a iluminação interfere nessas cores, pois já sabemos que cor é luz.

O visagismo além de influenciar na escolha das cores e no uso da iluminação sobre a maquiagem de forma a significar diferentes sensações ao espectador, também serve como estudo psicológico do comportamento do ator. O conhecimento do método visagismo proporciona ao profissional caracterizador de personagens aproximar a personalidade do ator à de seu personagem. Ele usa de conhecimentos sobre os temperamentos de Hipócrates, formas geométricas, linhas, volume e também obtém muito conhecimento sobre os materiais que utiliza e seu efeito na maquiagem.

Nesse capítulo irei explicar como esses métodos e conhecimentos são colocados em prática, bem como suas denominações. Logo após esse conhecimento descrevo detalhes

sobre cada processo criativo, sendo que para cada personagem a pesquisa foi única. Inclusive, detalho como aconteceu a evolução da minha criatividade na construção de cada maquiagem, quais foram minhas inspirações, não podendo esquecer a cumplicidade que teve este capítulo com os outros do trabalho de conclusão do curso, principalmente com o que relata a criação de figurinos. Mostro por meio de imagens e fotos o processo de criação e o resultado da caracterização dos personagens, encerrando assim este memorial.

2.5.3.1 Visagismo e maquiagem

O visagismo, o conceito de personalizar uma imagem é tão antigo quanto à ideia de se ter um estilo ou fazer parte de um movimento. “Até a pouco tempo, ter um estilo significava adotar o estilo de uma classe que expressasse os princípios e crenças de um grupo, não do indivíduo”. (HALLAWELL, 2009, p. 22) Hoje o visagismo atua em diversas áreas, visando a personalização da imagem nas artes e nas áreas da beleza.

Fernand Aubry foi quem criou o termo “visagismo” e não o visagismo em si. Há poucas informações sobre o que Fernand Aubry pretendia quando criou o termo *visagisme*. A palavra derivada de *visage* (rosto, em francês). Visagismo, por conter esse sufixo, é conhecido como um conceito e não uma técnica. Técnicas são criadas para colocar esse conceito em prática. Philip Hallawell escreve em seu livro *Visagismo integrado: identidade, estilo e beleza*, sobre Fernand Aubry:

Combateu a uniformização da imagem, os padrões de beleza e as imposições de modas e tendências (...). Aubry, infelizmente, não deixou nenhuma obra publicada, mas seus discípulos e seguidores mantiveram vivo o conceito ao longo dos últimos setenta anos. (HALLAWELL, 2009, p. 22)

“O visagismo é, na realidade, um conceito que exige aprender técnicas novas, adquirir novos saberes e mudar procedimentos”. (HALLAWELL, 2009, p. 23) O trabalho do visagista baseia-se em fundamentos de diversas áreas, como a linguagem visual, estética, física, geometria, antropologia e psicologia. Portanto, o visagismo não é um método intuitivo, é científico e baseia-se em conhecimentos milenares. Além disso, associa conhecimentos sobre símbolos arquetípicos à linguagem visual, especificamente aos princípios de composição e estrutura de imagens.

Os símbolos arquetípicos geométricos são os mais simples e, provavelmente, os mais potentes também. Tente se imaginar, por exemplo, dormindo em um quarto triangular. É provável que sentirá um grande mal-estar, porque o triângulo é um

símbolo de perigo. (HALLAWELL, 2009, p. 70)

Os formatos geométricos são formados por linhas e, assim como as formas geométricas, as linhas também são símbolos dotados de significados.

As linhas horizontais remetem à imobilidade, expressam poder e segurança. Também são conhecidas como linhas frias. “Remetem à linha do horizonte e àquilo que é perene, imutável e estabelecido. Proporcionam uma sensação de conforto e segurança”. (HALLAWELL, 2009, p. 84)

As linhas inclinadas são dinâmicas, dramáticas e instáveis. Dão uma sensação de insegurança e, quando estão dispostas para lados contrários, criam resistência e conflito. São linhas que lembram o impulso, são, também, ligadas à sexualidade e à agressão. Quando estão direcionadas a várias direções, criam uma agitação. Elas são usadas para direcionar o olhar do espectador. Quando são postas para cima, dão a impressão de leveza. E se forem direcionadas para baixo, criam peso visual.

Direcionadas para fora, a impressão é de extroversão; para dentro de introversão. Para frente, expressam agressão; para trás, medo e insegurança. Essas linhas formam os símbolos do ar e do fogo. (HALLAWELL, 2009, p. 87-88)

As linhas curvas são quentes, emotivas. Quando as curvas são longas e onduladas, remetem a sensação de paz, sensualidade e romantismo. “São linhas que envolvem e abraçam, essencialmente “femininas” (HALLAWELL, 2009, p. 92). Os formatos geométricos criados pelas linhas curvas são o círculo e a lemniscata. O círculo expressa continuidade, movimento contínuo; e a lemniscata, símbolo do infinito, é instável, lírica, sensual e romântica.

O visagismo estuda, essas formas e linhas, com o intuito de construir a imagem pensando nos símbolos e significados que ela transmitirá.

O trabalho do visagismo se inicia com a consultoria prestada ao cliente, como se fizéssemos uma entrevista, sendo que grande parte dela é subentendida, logo à primeira vista, o profissional identifica algumas características da personalidade do cliente. Em primeiro lugar, o profissional faz uma análise das características físicas da pessoa e do seu comportamento, em seguida analisa a sua personalidade. Essa consultoria inclui, também, conhecer o estilo de vida, as exigências profissionais, as necessidades particulares, inclusive os desejos do cliente em questão. “O objetivo é conhecer o cliente e descobrir o que deseja expressar, para poder criar um estilo que reflita sua realidade interior.” (HALLAWELL, 2009, p. 99)

“A análise do rosto fornece as informações mais reveladoras sobre o

temperamento de uma pessoa e também é essencial para a criação de uma imagem esteticamente harmoniosa.” (HALLAWELL, 2009, p. 145) A análise do rosto do cliente é a mais importante e expressiva na análise física. A face de uma pessoa contém diferentes marcas, ossaturas, cores e formatos.

O visagista, inicialmente, estuda o formato do rosto. São nove formatos básicos de rosto: oval, redondo, retangular, quadrado, hexagonal com base reta, hexagonal com lateral reta, triangular, triangular invertido e losangular.

Para o reconhecimento do formato do rosto, observamos, primeiro, a linha lateral do rosto, do arco zigomático, até a mandíbula:

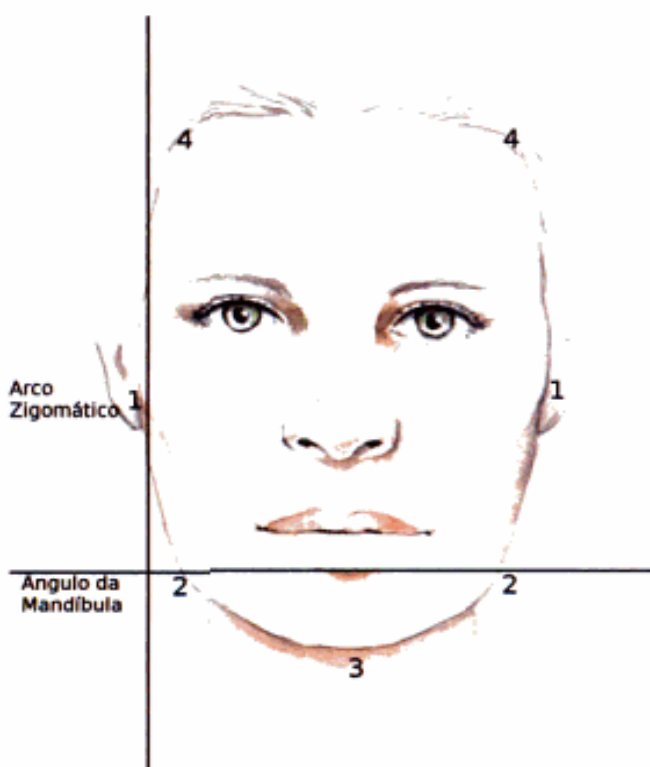


FIGURA 41B

Desenho de um rosto de frente com uma linha vertical sobreposta à lateral, uma linha horizontal sobreposta ao arco zigomático e outra à curva da mandíbula.

Inicie a análise do formato do rosto na ponta do arco zigomático (1). Imagine uma linha vertical, sobreposta à lateral do rosto, para perceber se é vertical, inclinada ou curva. Imagine uma linha horizontal ligando os ângulos da mandíbula (2), se perceptíveis, para ver se estão na linha da boca ou abaixo dela.

Fig.1 – Reconhecimento do formato do rosto – 2009
Fonte: HALLAWELL, 2009, p. 157

Se a linha for curva, o rosto é redondo ou oval. No rosto redondo, a altura do rosto é um pouco maior do que a largura, enquanto no oval a largura corresponde a aproximadamente dois terços da altura.

Se a linha for reta, o rosto é retangular, quadrado ou hexagonal com lateral reta. Nos rostos retangulares e quadrados, a ponta da mandíbula fica abaixo da linha dos lábios. Se a ponta estiver na linha dos lábios, ou acima, consideramos o rosto hexagonal com lateral reta, mesmo que a testa seja arredondada ou retangular. O rosto retangular tem proporção de dois terços.

Se a linha for inclinada, o rosto é triangular, triangular invertido, losangular ou hexagonal com base reta. No triangular, a linha lateral é inclinada da mandíbula para a testa. Percebe-se que a testa é mais estreita do que o queixo. Se o rosto é triangular invertido, a inclinação da linha lateral é da testa para a mandíbula. Quando há uma inclinação do arco zigomático em direção à testa e o queixo também é fino e pontudo, o rosto é losangular. O formato hexagonal com base reta é semelhante, a diferença está na largura do queixo, que faz com que o ângulo da lateral do rosto seja menor.

Philip Hallawell explica, em seu livro *Visagismo – harmonia e estética*, publicado em 2008, que além de conhecer as estruturas e formatos do rosto, as partes que mais diferenciam as pessoas em si, também são muito estudadas. Existem diversos tipos de olhos, boca, narizes, sobrancelhas. Não especificarei aqui, neste memorial, detalhes tão profissionais; porém, o estudo das estruturas básicas e formatos do rosto influenciam totalmente nas escolhas que compõem a caracterização, não só a maquiagem. O mesmo ocorre com os diferentes formatos da cabeça, pescoço e ombros.

O profissional visagista deve, além de conhecer e diferenciar essas estruturas, saber desenhá-las para melhor expressar sua criatividade, principalmente quando se trata de uma caracterização. As ideias do visagista deverão ser mostradas ao diretor geral, ou ao diretor de arte. Se o profissional tiver de maquiagem cada ator para expressar suas proposições a cada personagem, o trabalho torna-se inviável e demorado, sendo que necessitará de muito tempo desses atores e esforço físico desnecessário dos profissionais envolvidos.

“Em todas as artes cênicas – teatro, televisão, cinema, ópera e dança – o *casting* e a *caracterização* são de vital importância na construção dos personagens, e o visagismo é uma ferramenta valiosa nesses processos.” (HALLAWELL, 2009, p. 203) A construção de personagens começa na escolha dos atores. Usando todos os conhecimentos dos símbolos arquetípicos, o visagismo avalia se o rosto de um candidato ajuda-o, ou não, na construção da personalidade da sua personagem. No caso de o ator não ter as características físicas necessárias para o papel, o visagismo pode orientar uma maquiagem artística eficaz.

Segundo Philip Hallawell o problema é mais frequente quando se escala um ator

famoso, sem visar essas questões. Outra situação comum pode ocorrer, quando um personagem tem de ser interpretado em diferentes idades por vários atores.

Em *O diário de uma paixão*, por exemplo, um casal é interpretado por dois pares de atores. Quando jovens, os atores são Ryan Gosling e Rachel McAdams, de rostos hexagonais, com lateral reta. Quando idosos, os atores são James Garner e Gena Rowlands. Eles têm rostos retangulares! Quem assiste ao filme tem dificuldade de relacionar os jovens com os idosos, o que prejudicou um bom filme, em todos os aspectos. (HALLAWELL, 2009, p. 204)

A caracterização é a construção visual do personagem, e é composta pela maquiagem, pelo penteado e figurino. O estudo das técnicas do visagismo para a construção da maquiagem, e o conhecimento do conceito visagismo facilita esse processo. Na caracterização de personagem o diretor geral ou diretor de arte estabelece o que é o personagem, e o que quer que ele expresse. “Toda caracterização é feita de acordo com o princípio de que é a função que define a forma, porque, primeiro, define-se o que o personagem deve expressar e, depois, a imagem em si.” (HALLAWELL, 2009, p. 204) O profissional tem de saber como traduzir uma intenção numa imagem, o que nem sempre é fácil.

O que é muito importante, nesse processo, é saber como o ator vê seu personagem. “Quanto mais informação o visagista receber sobre o que o diretor e o ator pretendem expressar por meio do personagem, mais poderá colaborar para construí-lo.” (HALLAWELL, 2009, p. 205) Sendo assim, o ator também se beneficia com a aplicação do visagismo na sua imagem. Ela significa criatividade na hora de criar os gestos, o porte e o andar do seu personagem.

Para ajudar nas escolhas feitas pelo profissional visagista, na caracterização, visando entender a personalidade da personagem e do ator em contraponto, esse profissional precisa acumular um grande conhecimento sobre psicologia, temperamentos e os tipos físicos comuns a cada personalidade.

Nenhuma pessoa é igual à outra, física ou psicologicamente. Portanto é preciso ter muita cautela quando se fala em avaliar a personalidade de alguém. Qualquer sistema de avaliação da personalidade é impreciso, por ser uma generalização. (HALLAWELL, 2009, p. 113)

Isso não significa que o visagista precise avaliar profundamente a personalidade do ator. Sendo que ele não é psicólogo, mas utiliza desses conhecimentos para a construção da imagem. Isso afeta o ator emocional e psicologicamente, e pode mudar o seu comportamento em cena.

O método escolhido pelos visagistas baseia-se numa das primeiras classificações

da personalidade, a de Hipócrates, para ele a personalidade se manifesta fisicamente. Segundo ele, a personalidade é determinada por vários fatores: sua herança genética, a cultura do meio em que vive, sua educação e suas experiências. Esse método permite a nós, profissionais da área, lermos os símbolos arquetípicos na estrutura do rosto, nas feições e nas cores, interpretá-los e associá-los às características de cada temperamento.

No sistema de avaliação dos temperamentos de pessoas criado por Hipócrates, há quatro categorias: sanguíneo, colérico, melancólico e fleumático. Todas as pessoas apresentam características das quatro categorias, mas em graus diferentes. (HALLAWELL, 2009, p. 115)

Neste trabalho não vou detalhar as características de cada temperamento, que são muitas. Sem a pretensão de transformar, a quem ler este memorial, em visagista, isso, também, tomaria muito tempo deste memorial.

O visagismo está presente em diversas áreas, mesmo que não seja estudado e aprofundado como poderia, ele está lá, influenciando no resultado de cada trabalho. Philip Hallawell faz, em seu livro, uma breve apresentação à cada área, expondo a possível utilização do visagismo em benefício a cada uma delas. Dentre essas áreas estão: as artes plásticas, a arquitetura e *design* de interiores, a literatura, a moda, o comércio, a consultoria de imagem, a publicidade e *marketing*, a psicologia, a fonoaudiologia, a cirurgia plástica, a odontologia, inclusive o esporte.

Sendo que, o visagismo, empregado em algumas dessas áreas, pode ser complementar ao teatro, que é a área que está em questão neste memorial. Áreas diretamente complementares ao teatro são a moda e a literatura. A primeira na pessoa do figurinista, e a segunda na pessoa do dramaturgo.

Pode parecer estranho sugerir que o visagismo possa ser empregado na literatura, que utiliza basicamente a palavra escrita, e não imagens. No entanto, os escritores evocam imagens ao descrever locais e personagens. (HALLAWELL, 2009, p. 217)

Não só a literatura e a moda, mas todas as outras áreas influenciam as pessoas o tempo todo, isso acontece pelo simples fato de imagens existirem, essas são criadas com algum propósito, mesmo que este não seja corretamente planejado, ou não obtenha o resultado esperado. “De qualquer forma, toda imagem é criada com uma intenção, consciente ou não, e na verdade não temos como evitar que ela nos afete a partir do momento em que a vemos.” (HALLAWELL, 2009, p. 228)

2.5.3.2 A maquiagem no teatro

A maquiagem, de certa forma, é uma máscara, visto que a palavra maquiagem é derivada da palavra *masque*, máscara, em francês. Essa máscara estabelece uma identidade,

revelando atributos positivos e negativos, escondendo ou realçando parte da pessoa. “Essa máscara pode ser positiva ou negativa.” (HALLAWELL, 2009, p. 79)

A história da maquiagem perpassa por várias épocas, retratando vários povos, modificando-os e tendo diversas funções entre as sociedades, inclusive no teatro. Assim afirma Patrice Pavis, em *Dicionário de Teatro*, sobre a maquiagem:

Se a limitássemos à função banal de embelezamento dos traços naturais, poder-se-ia ter certeza de ela ser tão velha quanto o mundo do teatro. Entretanto os gregos a conheciam, não a utilizavam para embelezar o ator – mascarado, aliás – mas para cobrir ritualmente o rosto com sangue do animal sacrificado e cinza. (PAVIS, 2008, p.231)

O teatro foi, assim como o cinema, um dos grandes influenciadores para a evolução das sociedades, tanto na cultura de valores morais e comportamentos, quanto na moda, no uso dos cosméticos e na maquiagem, o que detalhei no Breve Histórico. Pavis, ainda sobre a maquiagem no teatro, cita:

A maquiagem de beleza – que, por definição, deve passar de despercebida – é usada a partir do século XVI. As técnicas evoluem e a pintura quase mascara o rosto. No século XVIII, os atores se pintavam exageradamente. (PAVIS, 2008, p.231)

Além do uso da maquiagem para realçar os traços naturais do ator, tanto de cinema, quanto de teatro, essas artes viram logo a necessidade do uso de uma nova maquiagem, aquela que afasta o ator de suas feições, e o aproxima das características da personagem. Essa arte leva o nome de “maquiagem cênica”, ou “caracterização de personagem”. Marcia Cezimbra em seu livro *Maquiagem: técnicas básicas, serviços profissionais e mercado de trabalho* confirma: “Quando o maquiador trabalha com personagens para teatro, cinema e TV, ganha o *status* de caracterizador.” (CEZIMBRA, 2010, p.138)

“Este uso habitual da maquiagem ainda é enaltecido em cena, a arte não sendo tanto envelhecer uma personagem quanto rejuvenescê-la...” (PAVIS, 2008, p.231) Cada vez mais, novas necessidades foram exigidas da maquiagem na composição da personagem, sendo ela um importante signo para que a dramaturgia torne-se crível e a peça esteja corretamente ambientada. “O papel de composição obriga o maquiador a prodígios de reparos e de melhoramentos: retirar bolsas dos olhos, disfarçar um queixo duplo, eliminar uma espinha – um cirurgião plástico não faria melhor...” (PAVIS, 2008, p.231)

A maquiagem no teatro é tão importante quanto o figurino, o cenário, a dramaturgia, a atuação etc. Essa quebra na hierarquia dos signos foi conquistada com o tempo; sabemos que não foi sempre assim.

No âmbito de uma semiologia teatral de inspiração saussuriana, define-se o signo teatral como a união de um significante e um significado, mais ou menos restritivamente como a “menor unidade portadora de sentido proveniente de uma combinação de elementos do significado” (JOHANSEN e LARSEN, 1987) IN (PAVIS, 2008, p.357)

Dada a definição de signo, segundo Pavis, vemos que a maquiagem, além de ajudar a “contar a história”, é muito importante, também, na construção da personagem para o ator. Ele continua... “Ela joga com a ambiguidade constitutiva da representação teatral: mescla de natural e artificial, de coisa e de signo.” (PAVIS, 2008, p. 232)

A maquiagem cada vez mais, assumiu papel importante no teatro. A “caracterização da personagem” também engloba o penteado (outro signo), e até o corpo como tela. A dimensão e a intensidade da utilização desse signo, quem irá determinar é a personagem junto às suas características, expostas na dramaturgia ou na escolha da direção.

A maquiagem passa a ser um cenário ambulante, estranhamente simbólico; ela não mais caracteriza de maneira psicológica e, sim, contribui para a elaboração de formas teatrais do mesmo modo que os outros objetos da representação (máscara, iluminação, figurino etc.). Ao renunciar a seus efeitos psicológicos, assume sua qualidade de sistema significante, que faz dela um elemento estético total da encenação. (PAVIS, 2008, p. 232)

O sistema significante é formado pelos signos, o conjunto desses sistemas significantes forma a estética do espetáculo. Isso nada mais é do que a junção desses objetos que estão em cena como signo, eles tem um significado a passar para o público; sendo que esse objeto poderá ser visível ou não.

As diferentes artes ou práticas cênicas (pintura, arquitetura, projeções fixas e animadas, música, ruídos, enunciação do texto), são às vezes chamadas, quando consideradas sob o aspecto de signos, de sistemas significantes. Os materiais cênicos são os signos usados pela representação em sua dimensão de significante, a saber, em sua materialidade. (PAVIS, 2008, p.232)

Além de nos preocuparmos – nós, maquiadores – com as cores que compõem a personagem, o cenário que está em volta dela e a iluminação que recebe esta peça. Voltando a citar Márcia Cezimbra: “Maquiar requer atenção: todos os elementos que compõem o figurino são importantíssimos na escolha do tipo de maquiagem, e nas cores que a compõem.” (CEZIMBRA, 2010, p.24) É preciso, também, analisar as características físicas desse ator. Segundo ela,

Antes de começar a maquiagem, é recomendável fazer uma análise do rosto, estudar sua geometria, observando o que ele tem de especial. Afinal, a maquiagem está aí para valorizar os traços de identidade das pessoas, únicos e exclusivos em cada uma delas. (CEZIMBRA, 2010, p.32)

Talvez possa aparentar, a quem não é profissional dessa área, que essa análise física do ator possa ser dispensável. Tanto é indispensável, como fundamental na escolha dos traços.

Para verificar a geometria do rosto, é preciso definir o tipo de rosto, de olhos, de boca conjuntamente. Perceber, isso é básico para a correção, a qual encontrou na teoria dos pontos ativos uma aliada para a valorização harmônica da maquiagem. (CEZIMBRA, 2010, p.33)

A análise que o visagista faz do rosto do cliente, no caso do ator, se faz muito importante para a construção da maquiagem, do princípio ao fim, incluindo todas as escolhas a serem feitas. Desde o tipo de base, ao perceber que tipo de pele é essa (oleosa, seca, mista etc.), até as cores a serem usadas, perpassando por possíveis correções ou modificações nas características desse rosto.

O padrão atual de maquiagem guia-se por “pontos passivos” e “pontos ativos”, para decidir o que valorizar e o que esconder em busca da harmonia e da beleza. A maquiagem precisa respeitar a ossatura do rosto, os tecidos e a gordura que preenchem o esqueleto único de cada um, marcando sua individualidade. (CEZIMBRA, 2010, p.32)

Pontos passivos correspondem à testa, ao nariz, ao queixo e à papada. Os ativos são os olhos, a bochecha e a boca.

Os pontos passivos, como são área de correção, podem ser escondidos, quando se lança mão de certos truques. Uma testa muito larga pode ser disfarçada com o cabelo, ou apenas com um jogo de luz e sombra: o jogo do claro e do escuro. Pontos ativos são aqueles que dão o colorido bonito da maquiagem. Precisam estar permanentemente em harmonia. (CEZIMBRA, 2010, p.33)

O princípio da correção é deixar mais bonitas, mais definidas, as linhas do rosto. Realçar o que tem de bonito, amenizar o que está em desequilíbrio com o restante dos traços, seguindo os padrões.

Embora a correção de nariz se mantenha na maquiagem feita em atores de teatro, ela ficou mais sutil no dia a dia dos profissionais de televisão, por causa das luzes das câmeras, e também para as pessoas em geral, devido à nova iluminação usada em eventos noturnos. A correção se faz com a aplicação do blush (ou sombra) marrom, opaco, esfumado, de maneira que o efeito fique natural. (CEZIMBRA, 2010, p.50)

O visagismo estuda, não só os traços físicos dos clientes, mas também sua personalidade, seu estilo de vida, seus gostos etc. No teatro essa entrevista acontece não com o ator, mas com a personagem.

Seja no teatro, no cinema, na televisão, nos desfiles de moda etc. No caso da caracterização, o personagem deve ser compreendido pelo maquiador em profundidade. Quanto mais íntimo e conhecido ele for do maquiador, melhor poderá ser traduzido e caracterizado. (CEZIMBRA, 2010, p.124)

Os acessórios e a roupa, que a mulher usará para compor seu *look*, influenciam totalmente na maquiagem para festa, por exemplo. Do mesmo modo, vemos que a maquiagem cênica é diretamente influenciada pelo figurino, penteado, acessórios, pela interpretação desse ator, inclusive a cenografia, o texto e a iluminação.

Antes, havia uma visão segmentada do trabalho: o maquiador cuidava apenas do rosto da mulher. Agora, ele precisa considerar o visual da mulher como um todo, de seus cabelos, de sua roupa, acessórios, estilo de vida. E, no caso da caracterização, precisa estudar o roteiro (do filme, da peça ou da novela), compreender os personagens e discutir sua criação com os atores, os figurinistas, o diretor de arte e até mesmo com o diretor-geral, para só depois poder criar a maquiagem. (CEZIMBRA, 2010, p.134)

A maquiagem tem suas características atribuídas a sua função. Assim como a maquiagem comercial, a caracterização deve representar a ocasião e o ambiente onde aparecerá exposta. Uma mulher que vai a um encontro de negócios pede um tipo de maquiagem, a que vai à uma festa outro; ainda podemos ver de outra maneira: se o encontro de negócios for durante o dia, essa mulher necessitará um tipo de maquiagem diferente de se for à noite; o mesmo acontece com a festa. Com a caracterização de personagem deve-se ter essa mesma preocupação. Guilherme Pereira, professor no Senac, comenta:

A maquiagem para cinema e TV funciona como uma lupa gigante, ampliando os mínimos detalhes de um rosto. A precisão, portanto, deve ser absoluta. A maquiagem não pode mascarar e deve oferecer identificação total com o personagem. E é bem mais leve que a teatral. Na verdade, a maquiagem para TV é, quase sempre, corretiva. (CEZIMBRA, 2010, p.138)

O meio como a maquiagem de caracterização da personagem será mostrada ao público também influencia na escolha dos produtos e das cores. A maquiagem teatral é, por natureza, mais “pesada” que a de cinema, por exemplo.

A maquiagem teatral deve ser dramática, envolvente, com a finalidade de ajudar atores, cantores de ópera e bailarinos a caracterizar seus personagens. Isso exige do maquiador, além de criatividade, conhecimentos gerais e uma pesquisa de costumes de época, para que ele harmonize a maquiagem com os cabelos, o figurino, a luz, o cenário. No fundo, é um tipo de maquiagem semelhante ao usado pelos modelos em seus desfiles de moda. Precisa ter jogo de contrastes claro e escuro e cores fortes que se destaquem sob a luz dos refletores. Assim, consegue-se dar, à distância, uma boa visão do personagem. (CEZIMBRA, 2010, p.140)

Essas mudanças, na escolha do que irá usar o profissional maquiador, são devidas à distância em que o espectador estará dessa maquiagem, ao tipo de luz à que ela estará exposta, ao conjunto de cores que formam o seu cenário, dentre muitas outras variantes.

É por isso que o maquiador de teatro deve trabalhar em estreita aliança com o iluminador. A maquiagem só ficará bonita se estiver de acordo com a luz que vai ser usada. Ulisses Rabelo cita como exemplo a temporada do balé A Sagração da Primavera, no Teatro Municipal do Rio. Ele lembra que um grupo de maquiadores de São Paulo foi contratado para a montagem, decidindo que a maquiagem seria bem colorida, com pancakes nas cores laranja, vermelho e amarelo. Ninguém percebeu que a cena em questão seria à luz do luar – na cor azul. No ensaio geral, a

maquiagem desapareceu sob aquela luz que, muito fria, dava sombra em tudo. O resultado disso foi que o trabalho teve que ser refeito em preto e branco, para sobressair sob a luz azul. (CEZIMBRA, 2010, p.140)

2.5.3.3 Cores na maquiagem

O profissional caracterizador da personagem precisa ter um amplo conhecimento das cores, suas opostas, suas significações e temperaturas, não só o maquiador, mas, também, o cenógrafo e o figurinista. Esse conhecimento implica em séculos de pesquisas e descobrimentos, ao que se pode dar valor psíquico, ou seria apenas simbologia de povos, como as supostas significações que obtém as cores. A simbologia da cor nos povos primitivos nasceu de analogias representativas, com a evolução dos povos foi-se criando desdobramentos comparativos, até atingir independência que corresponde a estágios mais elevados da subjetividade. Israel Pedrosa em seu livro *Da cor à cor inexistente* faz um grande e complexo estudo sobre as cores e suas simbologias. Segundo ele:

O vermelho, lembrando o fogo e o sangue, poderia também representar a força que o faz jorrar, o terror, ou a morte e, por sua reminiscência, o luto. O amarelo, que lembra o sol, o ouro e o fruto maduro, facilmente seria identificado como a ideia de riqueza, abundância e poder. O branco se relacionaria com a luz, portanto, com a ideia, o pensamento, a segurança, a tranquilidade, a pureza e a paz. O preto, com a noite, a escuridão, o perigo, a maldade, a insegurança e o aniquilamento. (PEDROSA, 2010, p.110)

Junto ao desenvolvimento das sociedades deu-se o desenvolvimento do significado das cores, cada povo o enriqueceu à sua maneira. Alguns até modificaram significativamente, não só a significação de algumas cores, mas também a utilização dela em sua cultura, em seus ritos principalmente. Isso é muito notável quando se trata de diferenças religiosas. As cores acompanham a sociedade em suas facetas.

Historicamente muitos dos significados das cores guardam o sentido original, enriquecidos com a evolução espiritual dos povos. A cada nova sociedade, os símbolos tornam-se mais requintados e abstratos, acompanhando de perto o voo da fantasia e das aspirações humanas. (PEDROSA, 2010, p.110)

O teatro existe desde que existe a sociedade, não haveria como o significado das cores não ter diferenciações entre os diversos tipos de teatro, pois esse é feito por diferentes pessoas, que têm diferentes culturas e religiões. Patrice Pavis ainda no *Dicionário de Teatro* cita as fortes tradições, no que diz respeito a cores, existentes no teatro chinês.

Certas tradições teatrais, como o teatro chinês, baseiam-se num sistema puramente simbólico de correspondências entre cores e características sociais: branco para os intelectuais, vermelho para os heróis leais, azul escuro para as personagens orgulhosas, prata para os deuses etc. (PAVIS, 2008, p. 232)

As sociedades, naturalmente, criaram padrões para tudo. O que as pessoas admiráveis, dentro do meio social, usavam, ou faziam, era imitado. Hoje em dia não é muito diferente, só que aumentou o nível de liberdade, de expressão e de escolha, entre as pessoas. A cor também é um desses elementos, porém o gosto pelas cores é único de cada um, faz parte de sua personalidade, sendo que a impressão que cada uma das cores faz aos seus sentidos também. Voltando a Pedrosa:

O estudo da projeção da personalidade humana, com base na sua preferência ou gosto por determinadas cores, poderá vir a ser de grande importância para o conhecimento de certas áreas da personalidade individual, desde que vencidas as barreiras de uma aplicação mecânica, de um método que deve ser antes de tudo instrumento de pesquisa, mas que, em mãos inexperientes, corre sempre o risco de transformar-se num simples código de etiquetagem dos “pacientes”. (PEDROSA, 2010, p.112)

E se esse padrão de significação de cores existe, há tanto tempo, visto que está impregnado na cultura humana, nós, caracterizadores, que utilizamos tanto da cor, como parte do signo da maquiagem para o teatro, assim como em outras artes, devemos, então, estudá-los, antes de tudo.

AMARELO

Amplamente ofuscante como uma corrida de metal incandescente, o amarelo é a mais desconcertante das cores, transbordando dos limites onde se deseja encerrá-lo, parecendo sempre maior do que é na realidade, devido à sua característica expansiva. Segundo Kandinsky (1954, p.63):

O amarelo, representando o calor, a energia e a claridade, assume a primazia do lado aditivo das cores, em oposição à passividade, frieza, e obscuridade representadas pelo azul. Olhando-o fixamente, “percebe-se logo que o amarelo irradia, realiza um movimento excêntrico e se aproxima quase visivelmente do observador”. (PEDROSA, 2010, p.123)

VERDE

Verde é a cor da esperança, do que é calmo e perene. Na moda é considerada uma cor alegre e vibrante, porque inspira sentimentos bons. Já afirmava Kandinsky sobre a calma do verde:

O verde absoluto é a cor mais calma que existe. Não é o centro de nenhum movimento. Não se acompanha nem de alegria, nem de tristeza, nem de paixão. Não solicita nada, não lança nenhum apelo. Esta imobilidade é uma qualidade preciosa, e sua ação é benfazeja sobre os homens e sobre as almas que aspiram ao repouso. A passividade é o caráter dominante do verde absoluto, mas esta passividade se perfuma de união, de contentamento de si mesmo. (KANDINSKY, 1954, p.67) IN (PEDROSA, 2010, p.124)

AZUL

O azul é a mais profunda das cores, o olhar o penetra, sem encontrar obstáculo e se perde no infinito. É a própria cor do infinito e dos mistérios da alma. Devido a afinidades

intrínsecas, a passagem dos azuis intensos ao preto faz-se de forma quase imperceptível. O azul é, ainda, a mais imaterial das cores, surgindo sempre nas superfícies transparentes dos corpos. Por isso, na Antiguidade, acreditava-se que ele era formado pela mistura do preto com o branco. Esta concepção subsistiu até bem perto de nossos dias, um de seus mais ilustres defensores, afirmava: “O azul é composto de luz e trevas, de um preto perfeito e de um branco muito puro como o ar”. (DA VINCI, 1944, p.188)

Na mesma linha de raciocínio, Goethe acreditava que:

Todo preto que clareia se torna azul (...). O azul nos causa uma impressão de cinza e também nos evoca a sombra. Sabemos que ele deriva do preto. (GOETHE, 1963, p. 508, 538) IN (PEDROSA, 2010, p. 126)

VIOLETA

É o violeta a cor da temperança. Reúne as qualidades das cores que lhe dão origem (vermelho e azul), simbolizando a lucidez, a ação refletida, o equilíbrio entre a terra e o céu, os sentidos e o espírito, a paixão e a inteligência, o amor e a sabedoria. (PEDROSA, 2010, p. 127)

PRETO

Em Heráldica, o preto mantinha analogia com o *sable* (areia, representada pelo ocre-amarelo), exprimindo sua identidade com a terra estéril. Significava prudência, sabedoria, constância na tristeza e na adversidade. (PEDROSA, 2010, p.133)

Para nós, maquiadores, a cor é significado de beleza, iluminação, veracidade e caracterização para a cena. Há cores que embelezam um personagem, na maquiagem e no figurino, isso se deve ainda – e porque não – aos padrões de significação das cores, e também aos padrões de beleza da época em que a peça se passa.

Qualquer uma poderá ser bela ou não, conforme o papel que desempenhe na dinâmica do fenômeno estético. Esse mesmo ponto de vista, defendendo a relatividade e subordinação da beleza da cor, foi expresso por Delacroix na conhecida frase: “Dê-me lama e farei com ela a pele de uma Vênus, se me permitirem cercá-la de cores a meu modo”.(PEDROSA, 2010, p.112)

Além de embelezar a personagem, a maquiagem deve conversar com a iluminação que recebe a peça. É extremamente importante saber das cores que serão usadas na luz de cada cena, e, não só isso, como também a intensidade e angulação dela. Vendo que as cores modificam-se com a luz, como na interação com outras cores também, visto que isso não acontece apenas com cores pigmento.

Ao que diz respeito à veracidade e caracterização da personagem a cor interfere nas formas do rosto, ou corpo, do ator. Os traços do ator são realçados, ou tapados pela maquiagem, de maneira a significar melhor esse personagem em questão. Apenas usando técnicas de maquiagem, ignorando a precisão de uma máscara, ou qualquer tipo dela, se

podem fazer grandes modificações nas formas do ator. Uma das técnicas mais conhecidas e utilizadas na maquiagem, não só de caracterização, mas também profissional, é o uso do claro-escuro. Utilizando pó compacto, um claro e outro escuro, ou variações de tons de *blushes*, ou até mesmo pó bronzeador contrapondo um iluminador, se podem criar noções de profundidade no rosto, onde é necessário, segundo conhecimentos anatômicos das formas do rosto.

Tendo muito a dizer, ele sacrifica o brilho exterior da pintura, em favor de uma maior veracidade, que não é apenas formal, mas expressão de uma rica subjetividade. Portanto, o esfumado do claro-escuro surge, em Leonardo, mais como uma exigência do espírito que busca realizar-se do que como uma técnica que procura impor-se. (PEDROSA, 2010, p.53)

Ainda no livro *Da cor à cor Inexistente* Leonardo Da Vinci diz, sobre o esfumado:

O que parece belo à vista nem sempre é justo; digo isto para certos pintores que sacrificam tudo à beleza do colorido, que suprimem as sombras ou as põem muito fracas e quase imperceptíveis. Estes, menosprezando sua arte, descuidam o relevo que dão às figuras as sombras fortes, semelhantes a esses brilhantes oradores que não dizem nada de concreto. (DA VINCI, 1944, p. 191) IN (PEDROSA, 2010, p.53)

Concordando em parte, e, não traduzindo, talvez erroneamente o que diz Da Vinci, para a maquiagem o bom uso das cores “pastéis”, do preto contrapondo o branco, com suas variações de pigmento, constrói uma bela maquiagem, uma maquiagem que contenha em si as formas corretas e em harmonia, dentro da caracterização. É como se esse tipo de maquiagem fosse estático: “Uma nova forma criada e estabilizada”. A cor é o que dá movimento e beleza a essa caracterização, é o que brinca com a iluminação.

A cor que não brilha é formosa em suas partes iluminadas, porque a luz vivifica e torna mais visível sua qualidade, enquanto a sombra atenua e vela esta beleza e impede de vê-la. Se, ao contrário, o preto é mais belo na sombra do que na luz, é porque o preto não é uma cor. (...) A beleza de qualquer cor que não tenha brilho por si mesma cria-se pela grande claridade das partes mais iluminadas dos corpos opacos.” (DA VINCI, 1944, p.187) IN (PEDROSA, 2010, p.54)

Deixando de lado o enaltecimento aos tons pastéis e ao preto-branco, podemos dizer que a técnica do claro-escuro também funciona com as cores e suas opostas, inclusive o esfumado de Da Vinci: “(...) como o vermelho ao lado do que é pálido, o preto com o branco, o amarelo dourado com o azul, o verde com o vermelho; cada cor parece mais acentuada perto de sua contrária do que ao lado de uma similar.” (DA VINCI, 1944, p. 189) IN (PEDROSA, 2010, p.54)

A forma na maquiagem tem papel tão importante quanto a cor, assim é em qualquer forma conhecida por um significado. A forma e a cor são o que dá significado a qualquer objeto.

Na utilização estética – eliminado o caráter extremado do antissociologismo, que procura diminuir a importância de experiência acumulada – a corrente *gestaltista* é a

que exerce maior atração aos consumidores atuais que utilizam a forma e a cor como meio de expressão, por centralizarem seus esforços no conhecimento da funcionalidade dos elementos estruturais. (PEDROSA, 2010, p.102)

O conjunto da forma e da cor detém um significado, quando uma delas é modificada de qualquer jeito, em qualquer aspecto, muda, também, o significado. Há analogia entre os padrões de cor ou de forma. “O que é necessário levar em consideração, com referência à cor, é que sua capacidade de influência psíquica tende sempre mais para os aspectos emotivos, ao passo que a da forma é predominantemente lógica.” (PEDROSA, 2010, p.102)

A cumplicidade entre essas duas variantes é evidente, sendo que a forma só é vista na luz, e só obtém certa forma pelo contraste de cores formado pela luz, ou, apenas pela diferença entre as cores expressas na forma.

Assim como a forma só é percebida em razão de uma diferença de cor ou de luminosidade dos campos que a definem, a capacidade expressiva e comunicativa da cor só aparece através da forma (tamanho, configuração da área, repetição, contraste, combinação, proximidade e semelhança), atingindo seu maior grau de eficiência quando complementa ou reforça a mensagem contida da forma. (PEDROSA, 2010, p.102)

A ilusão de certa forma pode ser criada no conjunto das cores entre si, e isso pode ser usado na maquiagem. “Na análise psicológica, o contraste simultâneo de cores pode encerrar determinadas ilusões sensoriais de índices tão elevados quanto os das ilusões óptico-geométricas.” (PEDROSA, 2010, p.102)

Na Bauhaus, o ambiente se iluminou ao ouvir sua voz descrever como a linha, as proporções e a cor se transformam no ato da criação. “Gênese eterna” – a consciência humana penetrando até “esse lugar secreto onde o poder primordial alimenta toda a evolução”. A ambição foi também relevada. Paul Klee tem seu diário escrito no livro de Pedrosa:

Acontece-me sonhar com uma obra de grande envergadura, abarcando ao mesmo tempo o elemento, o objeto, a significação e o estilo. Receio que isto permaneça como um sonho, mas é uma boa coisa, mesmo agora, alimentar tempos em tempos este sonho. (KLEE, 1964, p.32) IN (PEDROSA, 2010, p.137)

2.5.4 Seres Fantástico

O projeto de maquiagem não poderia ter outro ponto de partida, se não os seres fantásticos; assim chamamos o núcleo composto pelas fadas e elfos do bosque. Decidi por ser este o ponto de partida, pelo fato de que este núcleo contém uma série de informações que dificultam uma caracterização. Os personagens aqui apresentados além de não serem

humanos, têm personalidades fortes e bem definidas. Além disso, esse universo fantástico tem de ser belo e impressionante aos olhos das crianças. Cada uma dessas maquiagens foi muito bem pensada e testada para ser colocada no projeto. As pesquisas para essas maquiagens foram todas feitas na internet, no *site* de busca *Google Imagens*, inspirei-me em maquiagens profissionais e artísticas; procurei por maquiagens de fadas, maquiagens de elfos, maquiagens cênicas, etc. Enfim, em mente eu tinha critérios de filtro para essa pesquisa, que seriam elementos físicos dos atores, componentes dos figurinos dos mesmos e suas respectivas personalidades.

Dentro do núcleo dos seres fantásticos temos um **Bufão**, que é original dessa adaptação, ele permeia toda a peça, como um cortejador de teatro de rua. A maquiagem para o bufão teve sua pesquisa bem específica, por ser um personagem típico da comédia del'arte italiana, o bufão já tem características próprias. Um bufão tem de ser “estranho”, um ser feio por natureza, que se torna engraçado por esse mesmo motivo entre outros, no caso as traquinagens cometidas por ele, o que atrapalha o curso que deveria tomar a peça. Sua maquiagem é composta por uma meia máscara, típica da comédia del'arte para todos os personagens, máscara com próteses de nariz, orelhas e bochechas, há também algumas verrugas na máscara desse bufão, o que o deixa mais feio. Essa máscara é feita de papel machê, moldada ao rosto do ator. Nela são impressas as características do personagem em questão. O figurino desse personagem é composto por uma bata, com “coisas” bordadas em sua superfície, o que caracteriza este ser que é da natureza. Nessa bata são coladas folhas e sementes de diversas cores, tamanhos, formas, também em seu pescoço são pendurados colares de sementes, e cordas, esses elementos ajudaram-me a compor a maquiagem. Dois adereços muito importantes na composição do figurino desse personagem são suas botas de bico fino e grande, também típico desse tipo de personagem, e sua touca com várias pontas prolongadas.

O **Puck**, que é um elfo servo de Oberon, é um ser de muita traquinagem, e também atua na peça em sua totalidade, assim como o bufão. O Puck é um personagem muito alegre, agitado, não pára de pular e falar, quando está em cena, também é muito atrapalhado. Junto a essas características, o que me ajudou muito na criação da maquiagem para esse personagem foi seu figurino. Ele usa um macacão, com pontas, nas cores azul, amarelo, rosa, verde, entre outras. Um adereço muito significativo para a composição dessa maquiagem é um conjunto de galhos que o mesmo usa na cabeça. A maquiagem do Puck é colorida, tem formas geométricas e ondulares que dão movimento a esse rosto, e representam alegria. Puck também usa cílios de penas que o aproximam desse ambiente animal e florestal. As formas

para a maquiagem desse personagem vieram de uma grande pesquisa em sites de busca. Essa busca começou com os temas: maquiagens cênicas de seres fantásticos, maquiagens cênicas de elfos, de fadas. O processo de criação desses traços foi bem visual e intuitivo, procurando em diversas fontes o que agradasse aos olhos, e lembrasse as características desse personagem. Foi assim com todos os outros.

PERSONAGEM PUCK
ROSTO OVAL
NARIZ LONGO
OLHOS CAÍDOS
SOBRANCELHA CAÍDA
BOCA LARGA



TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.2 – Pesquisa para Puck – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Oberon, o rei dos elfos e das fadas, é amante de Titânia. Oberon é um boêmio, amante de bons momentos de festa, música, e dança. O figurino de Oberon passou por uma mudança significativa em seu processo. Os primeiros pensamentos para esse figurino era de que ele, mais do que qualquer outro personagem, deveria representar o bosque, sendo ele seu guardião. Oberon deveria usar uma capa longa verde, sobreposta a uma calça verde e camisa sobre tom, com cinto de couro e galhos na cabeça – assim como o Puck. Porém, por motivos de produção teatral esse figurino foi alterado para a cor vinho, o que nos caiu muito bem, pois este personagem, além de boêmio, é amante do bom vinho, seguidor do Deus Baco em seus hábitos. Essa mudança na cor do figurino do Oberon, criou uma estética interessante para as cenas de Oberon. Formou-se uma semelhança entre esse personagem e sua amante Titânia, personagem que traja a mesma cor. Entendemos que isso dê, ao público, uma ideia de afinidade entre o casal. Enfim, a maquiagem para o Oberon também teve modificação para a cor vinho, embora os traços tenham continuado os mesmos. Os traços são marcados com gotas no sentido da testa descendo para os lábios, com os olhos bem marcados pela cor. Essa maquiagem vem como continuidade dos galhos que estão na cabeça, um efeito muito bonito e representativo na construção dessa personagem.

Escrevo este parágrafo do meio para o final do processo de criação, quando nosso ator para o Oberon se retirou do papel e foi substituído. Essa modificação no elenco interferiu totalmente na criação da maquiagem para essa personagem. Não só as cores, como também o desenho da maquiagem foi modificada. Oberon agora tem um desenho geométrico, de forma a valorizar o novo rosto. O novo Oberon é mais forte, mais alto, e tem o rosto grande e redondo; o que desvalorizaria a maquiagem anteriormente escolhida. Agora, além da cor roxa, incluo nessa maquiagem o preto o branco e o dourado, em contraponto, realçando os traços geométricos que cortam esse rosto. Uma barba (farta e preta) do ator, passa a ser elemento da personagem do Oberon. Portanto motivo para a modificação das cores. O roxo como única cor faria com que essa maquiagem tivesse muito peso sobre o ator, por sua pele ser mais escura que a do outro.

A impressão de poder é acentuada pela barba cheia e retangular, pela sobrancelha arqueada. Estamos diante de uma tela que retrata não apenas uma pessoa, mas também a época, caracterizada pela rigidez e austeridade moral e ética. (HALLAWELL, 2009, p. 213)

PERSONAGEM OBERON
ROSTO REDONDO
OLHOS REDONDOS E PEQUENOS
NARIZ LARGO
SOBRANCELHA FARTA E LEVANTADA
BOCA LARGA

TESTE DE MAQUIAGEM



Fig.3 – Pesquisa para Oberon – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Titânia é a rainha das fadas, uma fada doce, carinhosa, delicada, amante da natureza e de suas servas. Titânia é uma personagem muito poética, seu leito é uma flor em tons de rosa e lilás, o que influenciou na escolha de seu figurino. A fada Titânia usa colete e saia esvoaçante, com fitas lilases presas em toda a sua roupa, também há colagens de borboletas coloridas em suas meias. Todas as fadas têm suas asinhas decoradas significativamente e usam sapatilhas de balé combinando com suas cores. A de titânia também é lilás. Sua maquiagem propõe altivez e beleza. Composta em tons de lilás e roxo, tem a região da testa acentuada com as cores, o que realça em muito o olhar dessa fada que é tão romântica. A maquiagem tem um traço delineado, em preto, que vai do canto externo dos olhos até o cabelo, em cada lado. Esse traço vem como uma separação, proposta pela maquiagem, entre a testa e olhos (o intelecto), e o resto do rosto: nariz (ritmo) e boca (expressão). Acompanhada de cílios lilás, blush e batom rosados. Para essa fada a maquiagem cria um ar angelical muito peculiar a sua personalidade, porém, propõe ao mesmo tempo, uma altivez, um ar de força e liderança – elementos não vistos em seu figurino.

A maquiagem de Titânia, antes do final do processo, teve uma pequena modificação. O traço reto, delineado e preto, que separava olhos e testa do restante do rosto, teve uma amenizada. Incluí nesse traço uma linha curva, que desce contornando o maxilar. O intelecto continua em evidência. Além disso, a maquiagem torna-se mais natural, real, portanto, menos máscara. Para melhor entendimento observe a figura na página seguinte:

PERSONAGEM TITÂNIA
 ROSTO TRIÂNGULAR INVERTIDO
 NARIZ LONGO E FINO
 OLHOS PADRÃO
 SOBRANCELHA CURTA E RETA
 BOCA PEQUENA E FINA

TESTE DE MAQUIAGEM



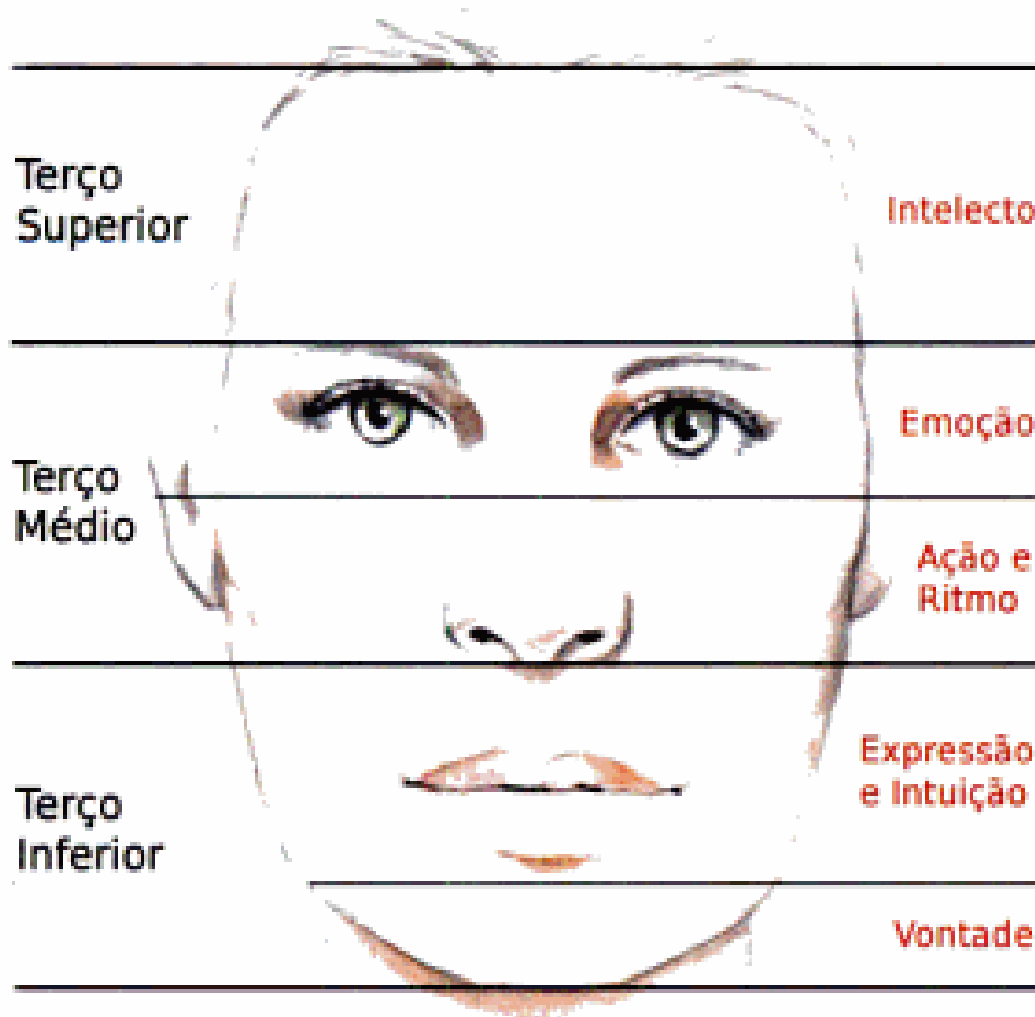


FIGURA 54

Rosto com áreas demarcadas.

O rosto é dividido em terços e em cinco regiões. O terço superior é ocupado pela região do intelecto (testa). O terço médio é ocupado pela região emocional (olhos) e pela região do ritmo vital (nariz). O terço inferior é ocupado pela região da expressão e da intuição (boca) e pela região da vontade (queixo).



Fig.5 – Pesquisa para Titânia – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Titânia tem um séquito de fadas, que são tementes a sua rainha, protegem a natureza e tudo o que estiver em seu reino. Entre elas temos **Flor-de-ervilha** que é a chefe das fadas servas, a que comanda os afazeres e mantém a ordem entre elas. É, também, a que cuida do Menino-indiano, tão protegido de Titânia. É a fada mais responsável, se é que se pode dizer isso de uma fada, também a mais séria, e desconfiada, principalmente quando algo está fora do lugar, ou há à sua vista, algum perigo. Flor-de-ervilha não estaria mais bem representada, em sua caracterização, se não fosse pela cor verde, da ervilha. Seu figurino tem variações da cor verde, em vários tons, sua saia é um *dégradé* dessa cor, com ervilhas desenhadas em seu comprimento. Sua maquiagem tem a pálpebra realçada com amarelo, e no côncavo, contornando todo o contorno dos olhos, uso nela as cores verde e azul, por combinação. Seus cílios postiços são fartos e verdes, com brilhos dourados embelezando-os. Sua sobrancelha recebe a cor branca sobre os fios, o que contrasta com a pele da atriz, que é bem morena. Saindo dos olhos a maquiagem conta com formas geométricas, círculos, formando um acompanhamento muito interessante sobre o maxilar desse rosto, visto que a atriz tem rosto redondo. Essas formas têm contorno branco e preto, com os tons de amarelo, verde e azul, esfumados dentro delas. As formas geométricas ficam bem na lateral esquerda do rosto, quase não vistas se forem olhadas lateralmente. Sua boca é pintada com batom “nude” dourado, e no centro recebe um toque de batom verde.

PERSONAGEM FLOR-DE-ERVILHA
 ROSTO REDONDO
 OLHOS AMENDOADOS
 NARIZ LONGO E PONTUDO
 SOBRANCELHA RETA E LARGA
 BOCA FINA E LARGA

TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.6 – Pesquisa para Flor-de-ervilha – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Teia-de-aranha é uma fada muito agitada. Sobe e desce de sua teia-cenário, é muito inteligente e veloz. Gosta desses momentos em que está sozinha, pois é uma fada não muito sociável, é brava, desconfiada de tudo e todos e correta demais. Essa fada tem figurino nas cores branco, preto e algum toque em azul. O branco e o preto lembram muito a teia da aranha, além do significado dessa cor, como vimos anteriormente, dizer muito a respeito da sua personalidade. A maquiagem dela é a mais “pesada” de todas as fadas, por ter a cor preta como a principal. Tem os olhos aumentados com sombra, preta com desenhos abstratos, que realçam a significância desse olhar. Compõe a maquiagem, também, uma bochecha azul, o que a deixa misteriosa e sombria, e uma boca em formato de coração na cor preta também, o que lembra, como vimos na história da maquiagem, a aparição de vilãs disfarçadas, isso no cinema que influenciava, diretamente, naquela época, na maquiagem. Usa cílios postiços, alongados nas laterais com penas pretas, o que lembra muito os pelos das patas de uma aranha. Um detalhe especial, nessa maquiagem, é o uso da cor branca contrapondo a preta, contornando os desenhos pretos, no olho dessa fada. O branco, logo após realçar o preto dos olhos, desce o comprimento do rosto em *dégradé*, assumindo, logo, a cor da pele da atriz.

PERSONAGEM TEIA-DE-ARANHA
 ROSTO OVAL
 OLHOS REDONDOS E PEQUENOS
 NARIZ COM OSSO SALTADO
 SOBRANCELHA RETA
 BOCA PEQUENA E FINA

TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.7 – Pesquisa para Teia-de-aranha – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Semente-de-mostarda é a mais dinâmica, e, por isso, é a que melhor se entende com seres de outras espécies. Não tem medo de aventura, adora bagunça e festa entre seus amigos elfos e amigas fadas. Seu figurino é todo em tons de amarelo, o que lembra a mostarda. Sua maquiagem tem a pálpebra na cor amarela, e o côncavo é esfumado na cor marrom, com brilhos dourados. Na linha que segue do nariz, contornando a sobrancelha por fora, faço pontinhos de brilho amarelo, que abrem o olhar da atriz, sendo que este desenho valoriza seus olhos amendoados. A cor amarela também lhe “cai” muito bem, sendo que ela tem uma pele verão. Nas bochechas uso blush na cor bronze e batom marrom nos lábios. Para finalizar a maquiagem, a personagem recebe cílios postiços amarelos com brilho dourado.

PERSONAGEM SEMENTE-DE-MOSTARDA
ROSTO TRIÂNGULAR
OLHOS AMENDOADOS
NARIZ FINO E PONTUDO
SOBRANCELHA LEVANTADA
BOCA PEQUENA E FINA

TESTE DE MAQUIAGEM



Fig.8 – Pesquisa para Semente-de-mostarda – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzem

Cisco é a mais vaidosa delas. É, também, muito suave, calma e doce. Destoa bastante da agitação das outras fadas. É a guardiã do sonho de Titânia, por ser a mais calma das fadas. Cisco é a fada sonhadora e romântica. Quando se depara com a sua imagem refletida em um espelho, é como se estivesse enfeitiçada pela própria beleza, e, desta forma, não reage mais aos estímulos externos. Seu figurino é composto por um colar na cor dourada, uma saia *dégradé*, em tons terra, marrom, alaranjado e amarelo queimado, a saia também recebe brilho dourado e penas de aves. Sua sapatilha é dourada e a atriz é loura. A maquiagem dessa fada tem a pálpebra bem marcada, até o côncavo, com sombra preta, essa é realçada com a cor branca nas laterais internas e externas. O cílio postíço dessa fada é muito farto e preto. Sob os cílios inferiores há um risco preto, que imita um olho felino, acompanhado de outro traço preto, que acompanha o comprimento do nariz. O maxilar é realçado com blush bem dourado. A boca é pintada com batom “nude” dourado, os traços são realçados com lápis labial dourado. A ponta do nariz é desenhada com lápis dourado em forma triangular, também lembrando o felino, esse traço é muito suave, quase imperceptível, sendo que a pele é forçadamente bronzeada.

A atriz para essa personagem também mudou quase no final do processo, porém as características físicas das atrizes são parecidas, inclusive o formato do rosto é o mesmo: quadrado. Então a maquiagem não teve modificação nenhuma.

PERSONAGEM CISCO
 ROSTO QUADRADO
 OLHOS REDONDOS E ABERTOS
 NARIZ PEQUENO E REDONDO
 SOBRANCELHA LEVANTADA
 BOCA GROSSA

TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.9 – Pesquisa para Cisco – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Fotos: Janine Fritzen

Menino-indiano é uma criança, de pouca idade e órfã. Foi adotado por Titânia, através de um pedido de sua mãe, quando esta se encontrava à beira da morte. É tratado pela Rainha das Fadas como um filho, e as fadas a ajudam nessa tarefa materna. O menino possui figurino típico de indiano, bata e calça. Esse personagem não possui maquiagem.

Fada Musical é a fada que canta com as crianças na festa das fadas. É uma fada cantora, de voz doce e muito próxima das crianças. Seu figurino é composto por notas musicais na cor preta. E em sua maquiagem também são desenhadas notas musicais na cor preta. Na pálpebra e no côncavo uso sombra na cor preta, dos olhos sai um puxado delineado, em preto, também. Do olho esquerdo descem curvas que contornam o maxilar, essas linhas são coloridas – o que aproxima essa fada das crianças –, logo abaixo esses traços há uma nota desenhada em traço preto. É uma maquiagem bastante colorida e elaborada. Para finalizar cílios postiços pretos e fartos. Na boca batom vermelho.

PERSONAGEM FADA-MUSICAL
ROSTO REDONDO
OLHOS REDONDOS E ABERTOS
NARIZ PEQUENO E REDONDO
SOBRANCELHA LEVANTADA
BOCA CUPIDO



TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.10 – Pesquisa para Fada-musical – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011

Flor-de-lótus é uma fada que foi criada para esta adaptação, não é existente em Shakespeare. Uma das atrizes da peça teve sua perna quebrada em um ensaio paralelo aos ensaios de *Sonho de uma Noite de Verão*; portanto, o grupo decidiu fazer a inclusão dessa personagem para que a atriz participasse do projeto, visto que sua personagem anterior não poderia mais ser encenada por essa atriz. A nova “fadinha” entra em cena sobre um carrinho. Seu figurino é composto por uma blusa rosa de mangas curtas e decote arredondado, e saia tipo bailarina, porém, mais comprida, na cor rosa. Sua maquiagem é inspirada na flor-de-lótus. Uma pétala é desenhada sobre a sobrancelha direita, ela é um *dégradé* que vai do branco ao rosa, o talo verde desce, pelo canto esquerdo do nariz, até a bochecha. No olho esquerdo a mesma pétala é desenhada, já no direito não há desenho, apenas, a pálpebra recebe sombra branca e o côncavo recebe sombra rosa. Na bochecha *blush* rosa, e na boca batom, também, rosa. Seus cílios postiços são bastante fartos, na cor rosa, com brilho dourado.

PERSONAGEM FLOR-DE-LÓTUS
 ROSTO REDONDO
 OLHOS REDONDOS E ABERTOS
 NARIZ PEQUENO E REDONDO
 SOBRANCELHA LEVANTADA
 BOCA GROSSA

TESTE DE MAQUIAGEM





Fig.11 – Pesquisa para Flor-de-lótus – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Foto: Janine Fritzen

2.5.5 Amantes

O núcleo de atores dos Amantes é formado pelos três casais gregos, Teseu, Hipólita, Hérmla, Lisandro, Helena, Demétrio, e por Egeu, que é pai de uma das atenienses, a Hérmla. É nesse universo em que acontecem as confusões amorosas da peça. Essas confusões são observadas pelos Seres Fantásticos. O romantismo da peça se concentra aqui, e o clímax também.

Os homens do grupo Amantes, dessa montagem de *Sonho de uma Noite de Verão*, usam, como maquiagem, pó facial, para retirar o brilho natural da pele. As mulheres, do mesmo grupo, têm maquiagens diferenciadas no projeto. Cada uma evidenciando a sua personalidade na caracterização e, também, as cores de seus figurinos.

Hipólita é uma cientista, imperiosa, noiva “prisioneira” de Teseu, amazona domada. Tem personalidade muito forte, não é romântica, não acredita nas pessoas, sempre aparenta desconfiança. O figurino desta personagem é na cor verde, blusa sobreposta por uma saia comprida. Sua maquiagem, além do *pancake*, recebe pó, blush e batom na cor rosa. Nos olhos o projeto é de uma sombra amarela na pálpebra, realçada com a cor preta nos côncavos. Essa mistura de amarelo com preto cria um jogo de luz, se comparada ao figurino verde. Também usa cílios pretos e fartos, o que valoriza o olhar dessa personagem tão expressiva.



Fig.12 – Pesquisa para Hipólita – 2011
Fonte: Google Imagens, 2011



Foto: Janine Fritzen

Hérnia possui personalidade forte, possui muito amor próprio e sabe o que quer da vida. É apaixonada de Lisandro e não se deixa levar pelas alianças sociais, que faz seu pai Egeu. É a mocinha que foge, por amor, com seu amado. O figurino dessa personagem é composto por uma blusa de algodão indiano com decote canoa, sobreposta por uma saia de meia malha, tudo em tons de roxo azulado. Sua pele é preparada com *pancake* e pó. Na pálpebra sombras na cor branca e azul, no côncavo a cor preta; para finalizar o olhar, a maquiagem tem um par de cílios postiços pretos e fartos. Na bochecha *blush* na cor bronze e lábios cor vinho.



Foto: Janine Fritzen

Helena é apaixonada por Demétrio. Não é uma pessoa com muitas virtudes. Um pouco covarde quando o assunto é briga, mas é persistente na busca do seu grande amor. É uma mulher romântica submissa e teimosa. Do tipo que ama os outros em primeiro lugar. O figurino dessa personagem é composto por uma blusa de organza, sem decote, sobreposta por uma saia de meia malha, tudo em tons de bordô. Sua pele é preparada com *pancake* e pó. Na pálpebra sombras na cor branca e marrom, para finalizar o olhar, a maquiagem tem um par de cílios postiços pretos e fartos. Na bochecha *blush* na cor rosa e lábios no mesmo tom.



Foto: Janine Fritzen

2.5.6 Trabalhadores

O núcleo dos trabalhadores é o responsável pela apresentação de um metateatro, esse foi encomendado por Teseu, para a noite do seu casamento. Os Trabalhadores são personagens muito unidos e divertidos. Porém, além deles fazerem muita brincadeira, também fazem confusão. Cada um nesse grupo tem uma personalidade bastante definida e reconhecida entre eles.

Este grupo não recebe maquiagem. Apenas Foles, pois esse interpreta uma donzela, e recebe maquiagem feminina. Um deles, Novelo, usa uma máscara em determinado momento da peça, no momento em que recebe um feitiço e transforma-se em asno. Os outros personagens desse grupo recebem apenas um pó, como maquiagem, para eliminar o brilho natural da pele. Os Trabalhadores são chamados: Acomodado, Madeira, Faminto, Bicão, Foles e Novelo.

Novelo também é da região rural, trabalha como tecelão. É o líder dos trabalhadores. Sua personalidade é de um trabalhador valente e cortês. É, também, muito sábio na arte de interpretar. Este personagem recebe um feitiço, onde a fisionomia dele é transformada na de um asno. Interpreta Píramo no meta-teatro. Para essa transformação o projeto não utiliza de maquiagem, e sim uma meia máscara de silicone, com pelos colados na sua superfície e orelhas peludas alongadas, quando transforma-se em asno.

“Figurino vivo do ator, a maquiagem faz o rosto passar do animado ao inanimado, flerta com a máscara, quando se torna uma máscara mais ou menos opaca e flexível que às vezes utiliza a mobilidade do rosto. O ator às vezes produz caretas que ela mantém.” (GROTOWSKI, 1971, p.64)

Foles trabalha como remendador, irá interpretar a donzela Tisbe no metateatro. Esse papel não é querido por ele, foi escolhido ao papel feminino porque, do grupo, é o que possui feições mais delicadas, além disso, ele não possui barba. Esse personagem é o único desse grupo que recebe maquiagem. Ela é bem “pesada”, além do pancake para uniformizar a pele, também o maquiagem com pó, *blush* e batom rosa, sombra azul, rímel, delineador e cílios postiços com penas nas cores rosa e preto.

Lembrando que esta maquiagem é feita para a apresentação do metateatro. Quando o ator é Foles, utiliza do pó, apenas.



Foto: Janine Fritzen

3 CONCLUSÃO

Na produção prática da montagem da peça objeto de estudo do presente TCC, buscando uma nova visão interpretativa, procuramos trabalhar de forma a englobar e privilegiar todas as formas significativas que pretendíamos transmitir ao público desde as nossas propostas iniciais. A conscientização de que as várias partes da montagem do espetáculo, sozinhas ou em combinações, podem gerar significantes diversos, fez com que nos fosse possível construir interligações que gerassem uma comunicação complexa e sensitiva entre todos os campos que desenvolvemos durante esse percurso.

Desta comunicação que conquistamos, procuramos reconhecer a expressão única que cada componente do grupo poderia imprimir nesta obra de arte. Assim, os diferentes princípios que cada um utilizou nos seus campos de trabalho visaram auxiliar a descobrir novos caminhos de comunicação em cena. Para tanto, procuramos gerar formas de trabalho grupal que permitiu a liberdade e a criatividade individual, objetivando um crescimento e enriquecimento da eficiência de cada segmento da pesquisa realizada e de cada integrante do grupo.

Mesmo enfatizando as individualidades, muitas partes da produção foram feitas conjuntamente, e, deste processo, todos os integrantes do grupo conquistaram um aprendizado recíproco muito grande. As decisões tomadas entre os componentes foram debatidas com seus respectivos orientadores, os quais promoveram estímulos e ponderações tanto para realização de cortes e interpolações na dramaturgia, quanto para o planejamento e prática de certos procedimentos e jogos de preparação corporal e vocal para os Seres Fantásticos e Humanos. Através destes procedimentos trabalhados em cima da construção dos personagens e da dramaturgia, foram gerados ensaios inspiradores de ideias para a criação dos figurinos, das maquiagens, e dos cenários.

Este processo ocorreu de forma a possibilitar uma forte ligação da dramaturgia com as atuações, com os elementos de cena, e com a caracterização dos personagens, intensificando a relação unificadora de tais instrumentos, procurando considerá-los como diversas ramificações de um mesmo conceito, que visasse sempre um mesmo e único resultado final. Assim, durante todo o processo, as intenções de cada campo interferiram, influenciaram e modificaram uns aos outros, gerando um esquema único de projeção espetacular.

Dessa constatação, podemos afirmar que todas as experiências de releitura que realizamos em cima da dramaturgia visaram despertar determinadas reações emocionais, onde

procuramos reavivar a parte invisível das intenções dos personagens, buscando uma qualidade de caracterização mais profunda ao processo interno que impulsionava cada situação conflitual da obra. Estas reações emocionais foram traduzidas nas atuações, como formas de comunicação através da voz, dos movimentos, de relacionamento com os cenários e objetos de cena, e também na caracterização dos personagens, tornando as maquiagens e os figurinos extremos aliados para a identificação e atuação dos personagens.

Durante todo o percurso, houve várias pessoas que se envolveram colaborativamente nesta produção, como alguns dos nossos colegas de turma que nos ajudaram na aquisição de elementos de cena e figurinos, fazendo-nos empréstimos ou até mesmo doações, influenciando de maneira bem positiva e favorecendo o tempo de andamento desse projeto. Outro fato positivo ao processo foi à adesão, de um diretor convidado, o aluno do curso Márcio Cabral, nos auxiliar na reta final da montagem, principalmente, nas marcações das cenas, agilizando o andamento dos ensaios finais e definitivos.

Entretanto, nos deparamos também com diversas dificuldades, entre elas, o fato de várias mudanças no elenco, sendo que todas influenciaram o nosso grupo nas concepções individuais de cada um, modificando, conseqüentemente, os nossos memoriais descritivos. Além do que, nos deparamos com vários obstáculos burocráticos e financeiros, os quais acabaram tomando tempo e esforço de todos os componentes.

No entanto, não podemos deixar de afirmar que muitas propostas saíram conforme o planejado, e que aprendemos a criar novas soluções para concretizar esse nosso sonho, através de muito esforço, persistência, e união do nosso grupo.

BIBLIOGRAFIA

2.1 PUERILANDO: DO TEXTO ESCRITO AO TEXTO EM CENA, UMA MONTAGEM DE *SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO* DE WILLIAM SHAKESPEARE

ALVES, Rubem. **Ostra feliz não faz pérola**. São Paulo: Editora Planeta Brasil, 2008.

_____. **Sobre o Tempo e a Eternidade**. 15ª Edição. Campinas, SP: Papyrus, 1995.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio P. Danesi. São Paulo: Martins Fonte, 1989.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Tradução de Yara Fratechi Vieira. São Paulo: Hucitec Ltda, 2002.

BENJAMIM, Walter. **Reflexões: A criança, o brinquedo, a educação**. Tradução de Marcos Vinicius Mascare. São Paulo: Summus, 1984.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

CARREIRA, André Luiz Antunes Netto. **Teatro de Rua: Brasil e Argentina nos anos 1980**. São Paulo: Hucitec, 2007.

DANTAS, Marta. **Arthur Bispo do Rosário: A Poética do Delírio**. São Paulo: UNESP (FEU), 2009.

DANTE, Alighieri. **A Divina Comédia**. Tradução de Hermâni Donato. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

HIDALGO, Luciana. **Arthur Bispo do Rosário: O senhor do labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

KOTT, Jan. **Shakespeare, nosso contemporâneo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Coxa & Naify, 2003.

KOUDELA, Ingrid Dormien. **Jogos teatrais**. São Paulo: Perspectiva, 1984.

KÜHNER, Maria Helena (Org.) **O Teatro dito Infantil**. Blumenau, SC: Cultura em Movimento, 2003.

PASCOLATI, Sonia Aparecida Vido. **METATEATRO: Inserção do Disurso Crítico no Texto Dramático**. Acesso por PDF em: 12 de setembro de 2011.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria L. Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

RAMALHO, Erick. **Shakespeare e a lei ateniense: aspectos políticos nas origens modernas do sujeito contemporâneo em Sonho de uma noite de verão**. Curitiba: Scripta Uniandrade, n° 6, 2008. p. 259-283.

SCHMELING, M. **Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre**. Paris: Lettres Modernes, 1982.

SHAKESPEARE, William: **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura. 2006.

SILVA, Jorge Anthonio. **Arthur Bispo do Rosário: Arte e Loucura**. 2ª edição. São Paulo: Quaisquer, 2003.

2.2 O PROCESSO DE CRIAÇÃO CORPORAL DOS PERSONAGENS SERES FANTÁSTICOS

ALMEIDA, Vera Lúcia Paes. **Corpo poético: O movimento expressivo em C. G. Jung e R. Laban**. São Paulo: Paulus, 2009.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BARBA, Eugenio. **Fazer teatro é pensar de modo paradoxal**. p. 85-114, In FÉRAL, JOSETTE. **Encenação e jogo do ator**. Tomo 2: O corpo em cena. Montréal: Jeu/Lansman, 2001 – Tradução e notas de José Ronaldo Faleiro.

BERRY, Cicely. **The actor and the text**. 2ª edição London: Virgin Books, 1992.

CANTON, Katia. **E o príncipe dançou: O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.

CARNEIRO, Eliana. **Pequeno manual de corpos e danças**. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2007.

CORDEIRO, Analívia; HOMBURGER, Claudia; CAVALCANTE, Cybele. **Método Laban: nível Básico**. São Paulo: LabanArt - Laban Centro de Dança e Arte do Movimento do Brasil, 1989.

FAGUNDES, Ricardo **Clarice através da expressividade de Laban**. p. 115-120, In Cadernos do GIPE-CIT: Estudos do movimento II: Corpo, crítica e análise. UFBA, PPGAC, 2008.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O sistema Laban**. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. São Paulo: Unicamp, 2001.

FORTUNA, Marlene. **A performance da oralidade teatral**. São Paulo: Annablume, 2000.

GREBLER, Maria Silva. **A dança-teatro e as formas coreográficas da modernidade**. p. 114-126, In Cadernos do GIPE-CIT: Estudos do movimento I: Corpo, crítica e história. UFBA, PPGAC, 2008.

HIRSON, RAQUEL SCOTTI. **Tal qual apanhei do pé: Uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: HUCITEC, 2006.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. 5ª edição. São Paulo: Summus, 1971.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade**: Práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Anna Blume, 2006.

LECOQ, Jacques. **O corpo poético**: Uma pedagogia da criação teatral. São Paulo: Senac, 2010.

NUNES, Sandra Meyer. **As metáforas do corpo em cena**. São Paulo: Annablume, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria L. Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SALAZAR, Maude. **Yoga da voz**. São Paulo: Tahyu, 2007.

SIQUEIRA, C. M. **A construção de uma identidade por meio da versatilidade nos corpos do balé Teatro Guaíra**. p. 35-46, In III Simpósio e VI mostra de dança da FAP: Curitiba, 2010.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Coleção Reencontro Infantil. Adaptação de Telma Guimarães Castro Andrade. São Paulo: Scipione, 1999.

SHAKESPEARE, William: **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura. 2006.

STEINER, Rudolf. **Os contos de fadas: Sua poesia e interpretação**. São Paulo: Antroposófica, 2002.

VARLEY, Julia. **Pedras d'água: Bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret**. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

WEIL, Pierre; TOMPAKOW, Roland. **O corpo fala: A linguagem silenciosa da comunicação não-verbal**. 64ª edição. EUA: Vozes, 2008.

2.3 CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM NOVELO COMO NORTEADOR PARA OS DEMAIS HUMANOS

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. 2ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- BERRY, Cicely. **The actor and the text**. 2ª edição. London: Virgin Books, 1992.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- CANTON, Katia. **E o príncipe dançou**: O conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Ática, 1994.
- PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria L. Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Tradução de Ana Amélia Carneiro de Mendonça. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- SHAKESPEARE, William: **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura. 2006.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

2.4 DIREÇÃO DE ARTE: PESQUISA E CRIATIVIDADE DANDO VIDA AO ESPETÁCULO

- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BLOOM, Harold. **Shakespeare: A invenção do humano**. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- BOUCHER, François. **História del traje em occidente**. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.
- CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio: Tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das letras, 2009.
- COSTA, José de Anchieta. **AULEUM: A quarta parede**. São Paulo: A-books, 2002.
- DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

História da bicicleta. Disponível em:

<<http://www.escoladabicicleta.com.br/historiadabicicleta.html>> Acesso em: 25 de outubro de 2011

NERO, Cyro Del. **Cenografia Uma breve visita**. São Paulo: Claridade, 2008.

NERO, Cyro Del. **Máquina para os deuses**. São Paulo: SESC, 2009.

NERY, Marie Louise. **A evolução de indumentária: Subsídios para a criação de figurino**. 2ª reimpressão. Rio de Janeiro: SENAC, 2007.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria L. Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. 10ª edição. Rio de Janeiro: SENAC, 2010.

PEREIRA, Luiz Fernando. **A direção de arte: Construção de um trabalho**. Tese de Mestrado do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da Escola de Comunicação e Artes da USP. São Paulo, 1993.

RATTO, Gianni. **Antitratado de cenografia**. 2ª edição. São Paulo: SENAC, 2001.

SHAKESPEARE, William: **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura. 2006.

Referências de imagens

- (1) Site: <http://espiraisdotempo.blogspot.com/2010/05/arquitetura-romana-circus-maximus.html>
- (2) theseields.blogspot.com/2011/05/adolph-appia-espaces-rythmics-1909
- (3) http://gilsonmoraes.blogspot.com/2011/08/gordon-craig_31.html
- (4) http://pt.wikipedia.org/wiki/Museus_Capitolinos
- (5) <http://www.flickr.com/photos/celiacerqueira/sets/72157622481889302/detail/?page=2>

2.5 MAQUIAGEM:

CEZIMBRA, Marcia. **Maquiagem: técnicas básicas, serviços profissionais e mercado de trabalho**. Rio de Janeiro : Senac Nacional, 2010.

HALLAWELL, Philip. **Visagismo – harmonia e estética**. São Paulo: Senac, 2008.

HALLAWELL, Philip. **Visagismo integrado: identidade, estilo e beleza**. São Paulo: Senac, 2009.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria L. Pereira. 3ª edição. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEDROSA, Israel. **Da cor à cor inexistente**. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 2010.

SHAKESPEARE, William: **Sonho de uma Noite de Verão**. Tradução de Erick Ramalho. Belo Horizonte: Tessitura. 2006.

VITA, Ana Carlota R. **História da maquiagem, da cosmética e do penteado: em busca da perfeição**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2009.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

(UTILIZADAS PELO GRUPO)

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Direção de Max Reinhardt e William Dieterle. Roteiro de Charles Kenyon. EUA: Warner Bros Pictures, 1935. 133 min.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Direção e roteiro de Michael Hoffman. EUA: Fox Searchlight Pictures/ Regency Enterprises, 1999. 100 min.

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM. Produção de Pacific Northwest Ballet. Coreografia de George Balanchine. Ópera de Felix Mendelssohn. EUA, 2009. 94 min.

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO. Produção de Companhia Rústica de Teatro. Direção de Patrícia Fagundes. Rio Grande do Sul. 2006

THE DREAM. Produção de American Ballet Theatre. Coreografia de Frederick Ashton. Ópera de Felix Mendelssohn. EUA, 2004. 55 min.

THE MISTS OF AVALON. Direção de Uli Edel. EUA: Alfred A. Knopf, 2001. 180 min.

THE QUEEN. Direção de Stephen Frears. Inglaterra: Europa Filmes, 2008. 103 min.

Sites acessados em 27 de maio de 2011:

[<http://www.youtube.com/watch?v=bXhQNRsH3uc >](http://www.youtube.com/watch?v=bXhQNRsH3uc)

[<http://www.youtube.com/watch?v=BbPZpbQzfW8&feature=fvwl>](http://www.youtube.com/watch?v=BbPZpbQzfW8&feature=fvwl)

[<http://www.youtube.com/watch?v=-gglMBwCJng>](http://www.youtube.com/watch?v=-gglMBwCJng)

[<http://www.youtube.com/watch?v=aI1hCxxiso4&feature=related>](http://www.youtube.com/watch?v=aI1hCxxiso4&feature=related)

[<http://www.youtube.com/watch?v=sTU55Lwc-Y4&feature=fvwl>](http://www.youtube.com/watch?v=sTU55Lwc-Y4&feature=fvwl)

[<http://www.youtube.com/watch?v=dBD_x0kQ-mA>](http://www.youtube.com/watch?v=dBD_x0kQ-mA)

ANEXO

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO – William Shakespeare – Tradução de Erick Ramalho.

ADAPTAÇÃO: Grupo Sonho. Trabalho de conclusão de curso.

Projeto: Shakespeare no Bosque.

CENA 1:

(início:Bufão recebe o público. Abre a fita inaugural, simbolizando o começo da peça. O Bufão é acompanhado nesse momento por uma flauta, e encaminha o público para a primeira clareira, local onde acontecerá as cenas 01, 02 e 03)

BUFÃO

Dai ao público, o espetáculo.

Shakespeare! Esperai!? Respirando!

Preso no meu peito pensa:

“É de novo aquele meu sonho

Que estão sonhando”.

Ide em frente ouvi e vede,

Que eu, Bufão, vou atrás bufando.

E tem mais:

Enquanto Teseu culpa a lua

Que adia demais

O dia das núpcias

Com Hipólita, rainha de raízes reais, *(Bufão exagerar, bom efeito de palco)*

Fruto tirado à força

E no fim reverenciado.

Ouvi. Ouvi.

Vos convido

A deixar vossa alma vir

Afinar o ouvido pra vida

E escutar fadas e elfos,

E o vosso coração,

Em primeira mão!

Coisa que Egeu não queria

Que era o que Hérnia cria.
 Se não der para rir eu diria (**ênfase nestes dois versos**)
 É aqui uma academia.
 Ouvi Shakespeare, e esperai.
 Tomara que vos brote no peito uma primavera.

CENA 2:

(Hipólita está próxima ao bosque com sua rede entomológica, as fadas em cena simbolizam borboletas e são perseguidas por Hipólita.)

TESEU: *(aproximando-se de Hipólita em silêncio, no momento em que ela movimentava-se para pegar a borboleta (uma das fadas) ele sopra em seu pescoço. Hipólita reage com gesto brusco)*

Agora, bela Hipólita, chega a hora
 De nosso casamento. Já em quatro dias
 Virá nova lua.

HIPÓLITA: *(colocando a rede por sobre o ombro e encarando Teseu com ironia)*
 Casaremos-nos. *(vai mudando de ironia para melosa)*

Em pouco, quatro dias serão noite;
 Quatro noites farão, do tempo, sonho.
 Como arco de prata no céu moldado,
 Nova lua contemplará a noite
 De nossa cerimônia.

TESEU:

Conquistei teu amor com violência.
 Mas casarei contigo em outro tom-
 Com pompa, com triunfo e com festejos.

(Abraça Hipólita. Entram: Egeu e Hérnia, a filha dele, Lisandro e Demétrio)

EGEU: *(fazendo reverência)*

Saudações, famoso Duque Teseu!
 Triste, trago uma queixa a Vossa Graça
 De minha filha, Hérnia. Vem cá, Demétrio.
 Meu senhor, dei a este homem a mão dela.
 Mas este *(apontando para Lisandro)*,
 Foi quem o coração de minha filha enfeitiçou

Fazendo da obediência dela

Para comigo rude teimosia. (*pequena pausa, encarando Teseu*)

Assim, exijo antigo privilégio de Atenas

Sendo minha, ela terá de escolher:

Casar ou morrer- é a lei.

TESEU: (*Dirige-se a Hérnia e pega-lhe as mãos*)

O que me dizes Hérnia, então? Mas, sabe:

Teu pai é pra ti como um deus;

HÉRMIA:

O que pode me acontecer?

Se eu recusar-me a casar com Demétrio?

TESEU:

Morrer (*olha para Hipólita*) ou isolar-te, para sempre.

HÉRMIA:

Prefiro, Vossa Graça, a virgindade

A me curvar à vontade de alguém

Que pretende comandar meus desejos.

TESEU:

Pensa um pouco mais, até a lua nova.

Pensa até o dia em que minha noiva (*olhar para Hipólita*)

E eu juraremos nosso amor eterno.

DEMÉTRIO:

Aceita, bela Hérnia. (*virando-se para Lisandro*) Lisandro, cede

O que queres a quem é de direito.

LISANDRO: (*com ironia*)

Tu tens o amor do pai dela, Demétrio;

Então, casa-te com ele. Hérnia é minha.

EGEU: (*enfrentando Lisandro*)

És tão irônico, Lisandro! (*Solta Lisandro e dirige-se ao Duque*)

Quero bem a Demétrio. Portanto,

O que é meu será também dele.

LISANDRO: (*adianta-se e encara Teseu*)

Meu senhor,

É somente a mim que a formosa Hérnia ama,

Por que não é um direito meu tê-la?
 E Demétrio - eu vou dizer na cara –
 Cortejou de Nedar a filha Helena
 E conquistou a alma dela. Ela, agora,
 Apaixonada, vive a suspirar
 Por este homem, que é inconstante demais.

TESEU:

Eu havia ouvido algo a esse respeito. Demétrio! (*Demétrio sobressalta-se*)
 Vem, e tu, também, Egeu, vem comigo,
 Pois eu tenho instruções para ambos. Hércia,
 Fica, então, pronta para te ajustar
 À vontade de teu pai. Vem,
 Minha Hipólita. (*Hipólita demonstra revolta contra a decisão de Teseu retirando-se na frente*)

O que foi meu amor?

(*Saem todos, exceto Lisandro e Hércia*)

LISANDRO: (*Levantando o rosto de Hércia*)

Meu amor, por que estás assim tão pálida?
 Como se descorou teu rosto rosa?

HÉRMIA:

Rosa morre por carência de chuva;
 Porém, pode ser regada com lágrimas.

LISANDRO:

Ai de mim! Por tudo que pude ler
 Ou ouvir, quer em contos, quer na História,
 O curso do amor verdadeiro nunca é calmo.

HÉRMIA:

É triste! Alto não se casa com baixo.

LISANDRO:

Ou são eles separados por anos.

HÉRMIA:

Pena! Velho não se casa com jovem.

LISANDRO:

Ou dependem da escolha dos amigos.

HÉRMIA:

Ter que ver o amor pelos olhos de outro!

LISANDRO:

E mesmo se existe acordo na escolha,
 Brigas , morte ou doença o amor afetam,
 Pra torná-lo
 breve como sonho;
 Assim se desmancham as coisas belas.

HÉRMIA:

E se a sorte abandona dois amantes,
 Trata-se de decreto do destino.
 Então, só nos resta ter paciência,
 Porque isso é coisa típica do amor.

LISANDRO:

É triste verdade. Contudo, me ouve:
 Eu tenho uma tia viúva,
 Ela mora a sete léguas de Atenas.
 Lá, doce Hércia, podemos nos casar
 Naquele lugar não há lei de Atenas.
 Portanto, se ma amas, fuge da casa
 De teu pai amanhã à noite. Vai
 Para o bosque, a uma légua da cidade,
 Lá te encontrarei.

HÉRMIA:

Juro!
 Bem neste local marcado,
 Estarei amanhã, só pra encontrar-te.

LISANDRO: (É chamado por Teseu)

Cumpre a promessa. Vê, lá vem Helena.
(Entra Helena)

HÉRMIA:

Salve, bela Helena.

HELENA:

Bela? Bela é quem Demétrio ama.

Ah, se graça fosse contagiosa,
Hérnia, eu pegaria a tua agora.
E, se Demétrio fosse meu amado,
Eu te daria tudo de bom grado.
Ensina-me que arte devo fazer (*pegando as mãos de Hérnia*)
Para o coração de Demétrio ter.

HÉRMIA: (*soltando as mãos de Helena*)

Fazendo caretas, em vão o enjeito.

HELENA:

Eu sorrio pra ele, mas não tem jeito.

HÉRMIA:

Dou-lhe ódio, e ele me devolve amor.

HELENA:

Se minhas preces tivessem valor...

HÉRMIA:

Se mais o ódio, mais ele a mim vem.

HELENA:

Se mais o amo, mais ódio ele tem.

HÉRMIA:

A afeição dele não é culpa minha.

HELENA:

É da beleza que eu queria minha!

HÉRMIA:

Ele não me verá de hoje em diante.

Com meu Lisandro, estarei bem distante.

(*Helena sobressalta-se, Lisandro volta à cena*)

LISANDRO:

Helena, sabe o nosso pensamento:

Amanhã, à noite, no firmamento,

Surgirá a Deusa lua

Quem ama,

Nesta hora, deve ser bem precavido.

Quanto a nós, de Atenas teremos ido.

HÉRMIA:

Adeus, minha colega de infância. Votos
 Faço, pra que Demétrio seja teu.
 Reza, pois, por nós. Lisandro, amor meu,
 Até a noite de amanhã.

LISANDRO:

De acordo, doce Hércia.
 Helena, adeus.
 De Demétrio os suspiros sejam teus.

(saem Hércia para esquerda, e Lisandro em direção ao palco)

HELENA:

Como uns bem mais felizes que outros são!
 O amor, mesmo sem enxergar, porém,
 É apressado, pois asas ele tem.
 E como nas infantis brincadeiras,
 Se jura amor falso de mil maneiras.
 Quando Demétrio Hércia não conhecia,
 Juras de amor por mim ele chovia. *(pausa, gesto de idéia)*
 Contarei a Demétrio, sem demora,
 Que amanhã mesmo Hércia há de ir embora.
 Ele irá atrás dela. E essa informação
 Pode me render gratificação. *(sai no sentido do palco)*

CENA 3:

(Entram: Madeira, o carpinteiro; Novelo, o tecelão; o remendador de foles e Bicão, o latoeiro. Posicionam-se próximo aos caixotes já cena. Bicão latoeiro leva um carrinho de mão cheio de latas. Cumprimentam-se)

MADEIRA: *(levantando um pergaminho)*

Aqui está à lista com o nome de todos aqueles que, em toda Atenas, têm condições de fazer papéis na peça que vamos apresentar pro Duque e pra Duquesa, na noite do casamento deles.

NOVELO:

Primeiro, meu bom Pedro Madeira, diga do que trata a peça; depois, leia o nome dos atores, e vamos direto ao assunto.

MADEIRA: *(retira do bolso pequeno livro)*

Bravo! Nossa peça é “A Mais Lamentável Comédia e Mui Cruel Morte de Píramo e Tisbe”.

NOVELO:

Uma bela obra de arte tenho certeza. E também muito alegre. *(todos se agrupam ao redor de Novelo, menos o madeira)* Agora, Madeira, chame os atores de acordo com seus papéis.

Senhores, espalhem-se.

MADEIRA:

Nick Novelo, o tecelão.

NOVELO: *(levanta-se e vai em direção a Madeira)*

Pronto. Diga o meu papel, e vamos em frente.

MADEIRA:

Seu papel será o de Píramo.

NOVELO:

E o que é Píramo? Amante ou tirano?

MADEIRA:

Um amante que se mata, com bravura, por amor.

NOVELO: *(voltando-se para o público)*

Pra fazer esse papel, eu vou precisar provocar lágrimas. Vou provocar tristeza, mas não muita. *(pequena pausa, quando Madeira vai falar ele corta, indo em sua direção)*. Minha índole é mais adequada para fazer o papel de um tirano, mas vá lá. *(volta-se para os amigos)* Eu posso fazer o papel de Hércules como ninguém, posso fazer qualquer papel de jeito tão escandaloso, que o chão até treme.

(Volta-se para o público, declamando com exagero)

“Rochedo irado,

Raio riscado

Quebram cadeado,

Lá da prisão;

Na carruagem,

Sol, em viagem,

Faz, nesta paragem,

Fado em bufão.”

(Pausa, todos aplaudem)

FOLES:

Isso foi grandioso!

MADEIRA:

Francis Foles, o remendador. O papel de Tisbe é seu.

FOLES:

Quem é Tisbe? Um cavaleiro andante?

MADEIRA:

É a donzela que Píramo ama.

FOLES:

Não, por favor, não me deixem com o papel de uma mulher; minha barba já está começando a crescer.

MADEIRA:

Essa é boa. Seu rosto vai ficar atrás de uma máscara, e você tem que fazer sua voz ficar fina, o máximo que você conseguir.

(Novelo corta o discurso de Madeira)

NOVELO:

Um momento; eu também posso esconder meu rosto com uma máscara. Me deixa fazer o papel de “Tisbe”. Eu consigo falar com uma vozinha monstruosa: “Tisbe, Tisbe”; “ah, Píramo, meu amor querido! Tua querida Tisbe, tua querida dama!”.

MADEIRA:

Não, não, tu serás Píramo. Foles, o papel de Tisbe é seu. Acomodado, o marceneiro, o papel de leão será teu. Bom, acho que, assim, a peça está toda organizada.

ACOMODADO:

A parte do leão já está escrita? Se estiver, faça o favor de me passar o texto logo, porque demoro muito pra decorar.

MADEIRA:

Seu papel pode ser feito de improviso: tudo o que você tem que fazer é rugir.

(todos rugem e riem)

NOVELO:

Deixa que eu faça o leão também. Eu vou rugir tanto, que vou assustar todo mundo. Vou rugir tanto, que o Duque dirá: “deixa que ele ruja de novo, deixa que ele ruja de novo”.

MADEIRA:

Isso seria tão aterrorizante, que iria assustar as crianças e as damas, e provocar gritos de pavor. É o bastante pra sermos todos enforcados.

NOVELO:

Eu tenho certeza, amigos, de que, se assustarmos as crianças e as damas a ponto de elas perderem o juízo, vão nos mandar pra forca. Porém, vou fazer minha voz ficar tão macia, que meu rugido vai sair suave como se fosse pio de pombinha mamando. Não, vou rugir como um

rouxinol.

MADEIRA: (*bravo*)

Seu papel não pode ser outro, tem que ser o de Píramo, (*mudando o jeito de falar*) já que Píramo é um homem de feições delicadas; um homem distinto, desses que a gente vê por aí num dia de verão; um homem gentil, um cavalheiro. Portanto, o papel de Píramo deve ser seu.

NOVELO:

Está bem, eu aceito.

MADEIRA: (*distribuindo rolos de pergaminho que tira da sacola*)

Bem, senhores, todos já têm seus papéis. Amanhã nós vamos nos encontrar no bosque do palácio, a uma milha da cidade, sob a lua, pra ensaiar.

(Saem, em direção ao palco, abraçados: bicão sendo consolado por não haver recebido nenhum papel e carregando seu carrinho de mão.)

CENA 4:

BUFÃO- 2^a Clareira: (*guiando o público para a segunda clareira onde ocorrerá a cena 5, flauta acompanha*)

Viva o teatro!

Prólogos perfeitos!

(como se tivesse cometido um erro) digo! Perfeitos.

Leões de lã

E as trapalhadas humanas em cena

Mania de grandeza

Bebeu a beleza

Dores diversas

Culto ao cotovelo

Ungüento compressas

Perco a linha

Me revelo

Acho o novelo.

CENA 5:

(Entram Flor-de-ervilha e Cisco dançando, por um lado, e Puck, por outro, Puck toca seu apito chamando a atenção das fadas, que cochicham entre si)

PUCK: (*entrando em cena*)

Olá, espíritos. *(Cisco empurra flor-de-ervilha e sai de cena, flor-de-ervilha também quer*

sair e é interrompida por Puck)

PUCK:

Vais aonde?

FLOR-DE-ERVILHA:

Em clareiras e serras,
 Entre árvores, nas matas,
 Mais veloz que a lua, eu ando
 Por todo e por qualquer canto
 Ajudo a Rainha das Fadas.
 Se este teu semblante errar não me faz,
 És Robim Bom-Camarada, sagaz.
 Não és esse que assusta, com deleite,
 Virgens na vila? Que desnata o leite
 Com o qual senhora manteiga faria?
 Que rouba malte que fermentaria?
 Não és Puck?

PUCK:

Sim, exatamente!
 Eu sou, da noite, andarilho contente.
 Faço graça pra Oberon alegrar,
 Quando, cá, me ponho a uma égua imitar,
 E engano, nitrindo, um tolo cavalo.
 Sábia tia, que conta triste conto.
 Acha que sou banco. Senta em mim. Pronto,
 Deixo seu traseiro no ar. Ao cair,
 Ela xinga. Então, começa a tossir.
 Todos riem. O corpo a balançar,
 Mãos na cintura, riem de engasgar.
 E juram que tais alegres instantes
 Nunca, ali, foram, assim, vistos antes.

FLOR-DE-ERVILHA:

Adeus, ó tolo espírito. É minha hora.
 A Rainha e seus elfos vêm agora.

PUCK: *(pega flor de Ervilha pelos braços para segredar)*

Presta bastante atenção:
 O Rei e a Rainha de bem não estão.
 Oberon está tão enfurecido;
 Tudo por causa deste acontecido:
 O menino de um indiano reinado
 Foi, há pouco, por Titânia roubado.
 Nunca ela havia tomado um infante
 Tão delicado. Porém, é diante
 Só de seu séquito que Oberon quer
 Esse menino de Titânia ter.
 Mas, ela não abre mão do petiz-
 A criança é quem ela sempre quis.
 Rei e Rainha evitam se encontrar,
 Nos bosques, nas fontes, sob o luar.
 Brigam tanto que, nas flores, as fadas
 Escondem-se todas, amedrontadas.
 Más vá, agora, fada. Oberon já vem.

FLOR-DE-ERVILHA:

Mal. Titânia se aproxima também.

(Abre-se a flor cênica, Titânia e o menino Indiano estão dentro dela, Titânia é referenciada por Puck, que a ajuda a sair da flor e encaminhar-se para cena, quando são interrompidos por Oberon, que afasta Puck. Diálogo entre Titânia e Oberon . O menino Indiano permanece na flor aberta)

OBERON:

Que maldito encontro, altiva Titânia.

TITÂNIA:

O quê? Ciumento Oberon!

De ti não quero nada, nem mesmo companhia.

OBERON:

Mulher difícil. Não sou teu senhor?

TITÂNIA:

Se és, devo ser tua dama. Mas sei

Que já fugiste da Terra das Fadas.

Por que vieste da Índia para cá?

Não é por que Hipólita,
 Tua amada dama,
 resolveu desposar Teseu?
 Cá não vieste abençoar, com júbilo
 E prosperidade, o leito dos dois?

OBERON:

Que vergonha! Como podes, Titânia,
 Falar de meu apreço por Hipólita,
 Se conheço teu amor por Teseu?

TITÂNIA:

Eis aí as fantasias do ciúme.

(Acordeon toca Tango (La comparcita). Oberon e Titânia vão ao encontro um do outro, e dançam enquanto dialogam)

TITÂNIA:

Desde meados do verão, jamais
 Nos encontramos em clareira ou prado
 Para dançar ao vento assobiante,
 Pois tua rusga arruinou a diversão.
 Alteraram-se as quatro estações:
 Já alva geadas abate rubras rosas,
 E, sobre a gélida coroa do Inverno,
 Estão zombeteiros botões em flor.
 A primavera, o verão, mais o fértil
 Outono e o inverno bravio trocaram
 De roupa, e o mundo, confuso, não sabe
 Qual é qual. E é nossa a geração
 De todos esses males, pois nasceram
 De nossas desavenças. Somos nós
 Seus autores.

OBERON:

Dá teu jeito, então. A culpa é só tua.
 Por que tu provocaste Oberon, hein?
 Tudo o que quero é aquele menino,
 Para ser criado meu.

TITÂNIA:

Pois desiste. O menino não está disponível.

A mãe dele foi minha devota. (*aproximando-se do menino*)

Humana, ela morreu ao dar à luz.

Por isso, resolvi criar-lhe o filho.

Por ela, não vou a ti entregá-lo.

(*para o tango, tocam suave música medieval*)

OBERON:

Ficarás neste bosque?

TITÂNIA:

Talvez até após o casamento de Teseu.

E, se desejares, vem já conosco

Para dançar comigo nossas danças,

Pra ver nossa festa, sob o luar.

Se não, me esquece. Não serei problema.

OBERON:

Dá-me o menino. Aí, eu irei contigo.(*silêncio*)

TITÂNIA:

Nem pelo Reino Mágico! Fadas,

Vamos, ou ficaremos irritadas.

(*Saem Titânia e seu séquito, para o lado da 3ª clareira*)

OBERON:

Vai, Titânia. Do bosque não sairás

Até que tu pagues por esta ofensa.

Meu caro Puck, vem aqui.

PUCK: (*toca seu apito e entra em cena*) Sim.

OBERON:

Traz-me a flor - amor-perfeito.

Já a mostrei a ti.

Quando o sumo dela é gotejado

Nos olhos de alguém que dorme, produz

Louca paixão pelo primeiro ser

Vivo que ele vê, tão logo desperta.

Traz-me, tal flor, rapidamente.

PUCK:

Em quarenta minutos, cruzarei

O planeta todo.

(Puck corre ao redor de Oberon, vai para o lado da flor escondendo-se)

OBERON: (Dirigindo-se ao público)

Gotas do sumo

Desta flor eu devo pingar nos olhos

De Titânia, adormecida. Assim, logo

Que acordar, ela cairá de amores

Pelo primeiro ser vivo que vir-

Leão, urso, lobo, touro, macaco

Brincalhão ou, mesmo, símio qualquer.

Pra livrar os olhos dela do encanto,

Tenho outra flor, a qual serve de antídoto.

Mas, só o farei, se ela me entregar

O menino que quero como pagem. *(ao ouvir a voz de Helena e Demétrio coloca-se ao fundo da clareira)*

Mas, quem vem lá? Eu estou invisível;

Posso, pois, escutar o que conversam.

(Entram vindos da 1ª clareira, Helena e Demétrio)

DEMÉTRIO: (largando a bicicleta)

Eu não te amo. Para de me seguir.

Onde estão Lisandro e minha bela Hérnia?

Disseste que eles fugiram pra cá.

Estou desarvorado, entre estas árvores,

Porque cá não encontro eu a minha Hérnia.

Sai daqui. Não quero que me persigas.

HELENA: (também deixa o tricículo)

Para de evitar-me,

Que eu, por minha vez, paro de seguir-te.

DEMÉTRIO:

Eu te bajulo? Falo bem de ti?

Eu não te digo, tão sinceramente,

Que não te amo e que nunca te amarei?

HELENA: *(engatinha imitando cachorrinho)*

Eu sou tua cadelinha, Demétrio,
Se mais me bates, mais faço festinha.
Só peço permissão pra te seguir,

DEMÉTRIO:

Não provoques mais a minha raiva!
És corajosa: deixaste a cidade
Somente pra ir atrás de quem não te ama.
Cá, frente aos perigos da noite; aos males
Que pairam sobre este lugar deserto.

HELENA:

A tua virtude é meu ganho.
Eu não creio estar sozinha neste bosque,
Pois, para mim, tu és o mundo todo.

DEMÉTRIO:

Fujo e me escondo no mato. Tu ficas,
Assim, à mercê das feras selvagens.

HELENA:

As feras têm mais coração que tu.

DEMÉTRIO:

Chega desta discussão. Deixa-me ir.

(Sai Demétrio raivoso de bicicleta, vai em direção a 3º clareira)

HELENA:

Sigo-te, até fazer do inferno céu.

(Helena o segue, deixando o triciclo)

OBERON:

Vai, ninfa. Antes deste bosque deixar,
O seu amado haverá de te amar.

(Puck toca seu apito e entra novamente, Oberon fala sem olhar para Puck)

Bem-vindo, viajante! Tens aí a flor?

PUCK:

Tenho. Aqui está.

(Puck finge estar apaixonado por Oberon, se diverte e por fim entrega a flor a Oberon)

OBERON:

Eu conheço uma colina onde Titânia dorme.
 Flores são-lhe companhia conforme.
 Ninada por canções, dorme contente.
 Gotas do sumo desta flor farão
 Sua vista ver horrível ilusão.
 Vou até ela. Pega um pouco também. (*dá umas flores para Puck*)
 Procura por todo este bosque, Tem,
 Aqui, uma moça de Atenas que morre
 De amores por um jovem. Porém, foge
 Ele, dela, com desdém. Vai. Goteja
 A flor nos seus olhos, assim que esteja
 Adormecido. Os olhos, ao abrir,
 Ele poderá, logo, discernir
 Tal dama. Podes o identificar
 Por roupas de Atenas que está a trajar.
 Faz isto de tal maneira que ele a ame
 Bem mais que o amor dela por ele chame.
 Antes que o galo cante, volta cá.

PUCK:

Sim, ó meu Rei. Eu, servo, parto já.

(Puck sai correndo em direção a terceira clareira. Oberon ri da atitude do elfo e sai altivo para trás da flor cenário. Bufão encaminha o público para a terceira clareira onde acontecerão as cenas 07, 08, 09 e 10)

CENA 6:

BUFÃO- 3ª Clareira:

Fazem festas e encrencas pessoas
 Fadas e elfos imitam.
 Daí, poder, disputa
 De amor também! (*falar pausadamente com exclamação*)
 Nos dois mundos abundam, amém!
 Ah! Só pra lembrar:
 Em briga de humano e humana
 A lei não é banana

Não precisa de colher para provar.

CENA 7:

FESTA DAS FADAS- 3ª Clareira: *(crianças e as fadas cantam e dançam ao som de violão. O menino Indiano e Titânia estão na festa. Depois do público acomodado, cessam as cantigas.)*

TITÂNIA:

Levai as crianças para repousarem.

Ninai-me.

(Fadas levam as crianças e o menino Indiano para junto do público. Titânia vai para seu leito. As fadas cantam)

FADA MUSICAL:

Porco-espinho, saia já

Serpentes pintadas, para lá

Vermes, não venham cá.

Rainha das Fadas a ninar.

FADAS: (fadas)

Rouxinol, vem cantar

Doce canção de ninar.

Nina, nina, ninar.

FLOR DE ERVILHA:

Que quebrando,

TEIA DE ARANHA:

Feitiço

SEMENTE DE MOSTARDA

e encanto

CISCO:

Cá não venham perturbar.

FADAS (todas)

Boa a noite é pra ninar.

FADA MUSICAL:

Aranha, não venha aqui;

Iguana desapareça.

Besouro, longe daqui;

Caracol, não aborreça.

FADAS: *(todas)*

Rouxinol, vem cantar

Doce canção de ninar.

Nina, nina, ninar.

FLOR DE ERVILHA:

Que quebrando,

TEIA DE ARANHA:

Feitiço

SEMENTE DE MOSTARDA:

e encanto

CISCO:

Cá não venham perturbar.

FADAS *(todas)*

Boa a noite é pra ninar.

Nina, nina, ninar.

(Titânia adormece)

FLOR-DE-ERVILHA:

Hora de irmos! Já dorme ela.

Fica uma de sentinela.

(Saem todos, exceto Titânia e a fada Cisco que fica de sentinela. Entra Oberon com um espelho de toucador na mão, entrega o mesmo a fada Cisco, que se distrai, e sai andando pela clareira olhando-se no espelho. Ele pinga gotas do sumo da flor nos olhos de Titânia.)

OBERON:

O que tua vista achar

Deves tu, de fato, amar

E, com paixão, desejar.

(Sai. Entram Lisandro e Hérnia, vindos do lado do palco)

LISANDRO:

Meu amor, não sei qual é a nossa via,

E estás tão cansada de tanto andar.

Devemos aguardar a luz do dia.

Assim, vamos, cá mesmo, descansar.

HÉRMIA:

Sim. Que este chão tua cama pareça.

Eu, neste monte, descanso a cabeça.

(Retira o xale e deita-se próximo a árvore, no lado oposto a cama de Titânia)

LISANDRO:

Façamos desta grama nosso leito.

Um coração, dois corpos e está feito.

HÉRMIA:

Não quero isso, Lisandro, meu amado.

Deita-te de mim, bem afastado.

Nossa distância, pode-se dizer,

Um solteiro e uma virgem vão manter.

LISANDRO:

Digo “Amém” para esta tua vontade.

Que eu morra, se não te amar de verdade.

Eu durmo aqui. Tem um sono agradável.

(Lisandro deita-se no canto da clareira, frente a pequena moita cenário. Dormem. Entra Puck)

PUCK:

Por todo o bosque eu andei,

Mas o jovem não achei.

Eu devo logo encontrá-lo,

E, com a flor, encantá-lo. **(Brinca com a fabula do Saci)**

Saci, Saciiiiiii . Preciso encontrar uma pessoa, ajuda! **(como se o escutasse)**

Ah! O que!!!!!!!!!!

Ele disse para eu procurar no Gu goll! **(para o público)**

O que é isso?

Noite e silêncio. *(deita-se com a cabeça sobre a barriga de Lisandro, ao toque reconhece as roupas de Atenas. Se alegre.)*

Roupas de Atenas !!!!

Eis o moço que não quer

Amar a jovem mulher-

Está ela em sono profundo,

Cá, neste chão frio e imundo.

À distância, ela evita

Dormir com tal troglodita.

Aqui estou bruto, a pôr,

Nos teus olhos, muito amor.

(Pinga gotas do sumo da flor nos olhos de Lisandro)

(Sai Puck. Entra Helena, correndo, vindo de dentro do bosque)

HELENA:

Eu já me cansei desta inútil caça.

Quanto mais rezo, menor é a graça. *(para ao ver Lisandro)*

Mas, quem está aqui? Lisandro? No chão?

Morto ou dormindo? Sangue vejo não.

Lisandro se está vivo, acorda já.

LISANDRO (Acorda):

Por ti, estou com toda a corda cá,

Helena, És tão pura, que olho daqui,

Pra ver teu coração, dentro de ti.

Cadê Demétrio?

HELENA:

Não fales dele;

És feliz, Hércia ainda te ama.

LISANDRO:

Feliz? Com Hércia? Pois tudo o que fiz

Foi perder tempo com essa pequena.

Não amo Hércia. É a ti que amo, Helena.

HELENA:

Por que nasci? Foi pra ter que te ouvir?

Eu estou aqui pra te fazer rir?

Mal me fazes, cortejando-me assim.

(Sai Helena para o lado do bosque, seguida por Lisandro. Entra o Puck com uma cobra cênica, e fica brincando com ela sobre Hércia que acorda assustada, o elfo dá uma gargalhada e sai)

HÉRMIA:

Oh, Lisandro! Cadê o meu amor?

Onde estás tu, Lisandro, meu senhor?

Foste embora? Não falas? Estás onde?

Se podes me ouvir, Lisandro, responde.

Um dos dois encontrarei agora

Ou Lisandro ou a morte.

(Sai em direção ao bosque)

CENA 8:

(Entram Madeira, Acomodado, Foles e Bicão, Novelo)

NOVELO:

Já chegaram todos?

MADEIRA:

E na pinta! Tá aqui um lugar bonito. Um lugar bom pra nosso ensaio. Este cenário cheio de verde vai ser nosso palco. Agora, vamos fazer aqui exatamente o que temos que fazer na frente do Duque. Mas antes o aquecimento.

(fazem o exercício das palmas)

NOVELO:

Existem coisas nesta comédia de “Píramo e Tisbe” que não vão funcionar,

BICÃO:

As crianças não vão ficar com medo do leão?

NOVELO:

Senhores, deve ser fato de sua consideração que introduzir um leão entre crianças- Deus nos proteja- é algo terrível.

BICÃO:

Pois bem, um outro prólogo vai dizer que ele não é um leão de verdade.

NOVELO:

Não; metade da cara dele vai ficar pra fora da máscara, e ele mesmo vai falar assim, “senhoras” ou “gentis senhoras...eu gostaria que”, ou “eu pediria que”, que não tenham medo e crianças que não tremam, garanto por minha própria vida; o que está a sua frente não é um leão. Sou como os outros homens”. Então, ele fala o nome real dele; diz, claramente, que é Acomodado, o marceneiro.

MADEIRA:

Tudo bem, vai ser assim, então. Mas, ainda temos dois problemas: como colocar a lua dentro do salão? Como sabem, Píramo e Tisbe se encontram sob o luar.

BICÃO:

Vai ter lua na noite em que vamos encenar nossa cena?

NOVELO:

Um calendário, um calendário. Olhem no almanaque, achem a lua, achem a lua.

(Puck está observando a cena, ao ser solicitado um calendário, joga para eles o almanaque, todos correm para pegar, madeira é quem pega)

MADEIRA :

Sim, vai ter lua na noite da peça.

NOVELO:

Ora, então vamos deixar a janela do salão do casamento aberta, e o luar vai aparecer na nossa peça.

MADEIRA:

Tem outra coisa: nós vamos precisar de um muro dentro do salão, porque Píramo e Tisbe, diz a estória, conversam pelo buraco de um muro.

BICÃO: *(se oferece em gestos para fazer o muro, Novelo observa-o e diz)*

NOVELO:

Bicão pode fazer o papel do muro. Nós colocamos argila ou reboco em cima dele, pra ficar parecendo um muro.

MADEIRA:

É, assim vai funcionar. Venham, sentem-se todos, filhos de boas mães, e ensaiem seus papéis. Píramo é você quem começa. Quando terminar sua fala, você corre pra trás daquele arbusto. É isso que todos vão fazer à medida que suas deixas forem dadas.

PUCK (À parte):

Quem são estes campônios a vagar

Cá, onde dorme a Rainha das Fadas?

Pretendem eles montar uma peça?

Pois serei deles um espectador.

E, quem sabe, ator posso ser também.

MADEIRA:

Fale, Píramo. Tisbe, fique de frente pra ele.

NOVELO (Como Píramo):

“Tisbe, esta suave flor odiosa.”

MADEIRA: (que acompanha no livro de capa dura)

“Odorosa”, “odorosa”.

NOVELO (Como Píramo):

“Tisbe, esta suave flor odorosa,

Querida, o aroma do teu bafo tem.

Uma voz! Espera só um instante.

E, depois, eu virei a ti, meu bem.”

(Sai, vai para trás da moita de Puck.)

PUCK *(À parte):*

Estranha interpretação pro papel.

(volta para a moita e coloca a máscara de asno em Novelo)

FOLES: *(Madeira chama a atenção de Foles que está encantado com a interpretação de Novelo)*

Sou eu que falo agora?

MADEIRA:

É claro que é

FOLES *(Como Tisbe):*

“Ó, fulgente Píramo, como a rosa,

És vermelho; e, tal qual o lírio, branco,

Jovem! Qual vilão, tens alma bondosa.

Como cavalo incansável, és franco.

Encontrar-te-ei no Bar da Nina. *(olha para o cartaz escrito BAR DA NINA)*

MADEIRA:

“No túmulo de Nino”, homem. Mas não é pra dizer isso, ainda. A fala saiu toda de uma vez, isso era pra ser uma resposta a Píramo. A deixa passou em branco. A deixa pra Píramo entrar é “és franco”.

FOLES:

Ah. *(Como Tisbe)* “És franco”.

(Puck empurra Novelo com uma cabeça de asno, para a cena)

NOVELO *(Como Píramo, com a cabeça de asno):*

“Se eu fosse bom, Tisbe, só teu seria”.

MADEIRA:

Oh! Um monstro! Esquisito! Assombração. Vamos, gente! Fugam. Socorro.

(Saem todos, correndo, em direção ao palco)

NOVELO:

Por que fugiram? Patifes, querem me fazer medo.

(pequena pausa)

Já estou entendendo a desses patifes. Querem que eu faça papel de asno. Vou ficar andando

pra cima e pra baixo, cantando, aí eles vão perceber que não estou com medo nenhum.

(Canta, enquanto Puck acorda Titânia)

Sabiá lá na gaiola

Fez um burquinho

Voou! Voou! Voou!

A menina que gostava

Tanto do bichinho

Chorou! Chorou! Chorou!!

TITÂNIA *(Desperta):*

Que anjo me acorda em meu leito florido? *(dar ênfase, célebre verso)*

NOVELO *(Canta mais, para disfarçar seu medo)*

Sabiá lá na gaiola

Fez um burquinho

Voou! Voou! Voou!

A menina que gostava

Tanto do bichinho

Chorou! Chorou! Chorou!!

TITÂNIA:

Por favor, gentil mortal: canta mais.

Os meus ouvidos querem tua voz,

Meus olhos se encantam com teu semblante,

E a força de tua virtude leva-me,

Desde agora, a me declarar: eu te amo. *(sai do leito e vai em direção a Novelo. Puck que está observando a cena, se alegra ao ver que tudo deu certo, dá uma risada e se afasta)*

NOVELO:

Me parece, minha senhora, que não existe razão pra tanto; porém, pra ser franco, razão e amor estão em desequilíbrio hoje em dia.

TITÂNIA:

Vejo que és tão sábio quanto formoso.

NOVELO:

Nem tanto. Mas, se eu tivesse sabedoria bastante pra sair deste bosque, já estaria bom demais.

TITÂNIA:

Não desejes este bosque deixar.

Queiras ou não, aqui debes ficar.

Eu não sou fada qualquer. E o verão,
 Cá, no meu reino, já me traz paixão:
 Eu te amo. Vem comigo. As fadas minhas
 Te servirão como criadas tuas:
 Flor-de-Ervilha, Teia de aranha, Semente de mostarda, Cisco!
(Saem de seus lugares, Cisco ainda com o espelho nas mãos.)

FLOR-DE-ERVILHA:

Aqui.

TEIA-DE-ARANHA:

E eu.

CISCO: *(sempre interagindo com o espelho)*

E eu.

SEMENTE-DE-MOSTARDA:

E eu.

TODAS: *(fazendo reverência)*

Aonde devemos ir?

TITÂNIA:

Sedes gentis com este cavalheiro.

Todas, frente aos seus olhos, brilhai.

Com uva, pêsego e amora o alimentai-

Também com figo. No fogo que sai

Dos pirilampos, então colocai

Pernas de abelhas, bem cheias de cera,

Pra conduzir meu amor, fazendo vela.

Com asas de borboleta, tecei tela

Pra tampar seu sono, do luar, com ela.

Curvai-vos, fadas, todas, com presteza.

FLOR-DE-ERVILHA: *(fazendo reverência exagerada)*

Salve, mortal.

TEIA-DE-ARANHA:

Salve.

CISCO:

Salve.

SEMENTE-DE-MOSTARDA:

Salve.

(as fadas pegam os objetos de cena, ramos de trigo, pote com aveia, cesto de flores, pote com incenso, colocam aos pés do asno)

NOVELO: *(dirigindo-se para Teia-de-Aranha)*

Peço, de coração, que a senhora me diga a graça de Vossa Senhoria.

TEIA-DE-ARANHA:

Teia-de-Aranha.

NOVELO: *(olhando para Flor-de-Ervilha)*

Qual o seu nome?

FLOR-DE-ERVILHA:

Flor-de-Ervilha.

NOVELO:

Peço que mande minhas recomendações à senhora Vagem, sua mãe, e ao senhor Palha, o seu pai. *(volta-se para Semente-de-Mostarda)* Por obséquio, o nome destas outras três senhoras?

SEMENTE-DE-MOSTARDA:

Semente-de-mostarda.

CISCO:

Cisco, ao seu dispor

FLOR-DE-LÓTUS

Flor-de-Lótus, Senhor.

TITÂNIA *(Para as fadas):*

Levai-o

(As fadas saem com Novelo, Teia-de-aranha tenta levá-lo para sua teia. Titânia ordena)

TITÂNIA:

Para o meu caramanchão.

(fadas levam o Asno para o bosque, Titânia os segue)

CENA 9:

(Entra Oberon, vindo do bosque)

OBERON:

Será que Titânia já despertou?

Se sim, pelo primeiro ser que viu

Perdida de amores ela caiu.

(Puck toca seu apito e entra em cena)

Aí vem meu arauto. E então, louco elfo?

O que ocorre neste bosque assombroso?

PUCK: (*entra apressado*)

A Rainha por um ser monstruoso

Está apaixonada, pois, ao seu lado,

Enquanto seu sono estava pesado,

Trabalhadores braçais, lá de Atenas,

-Do tipo que ganha pro pão apenas-

Ensaivavam uma peça teatral,

O mais bruto de todos se meteu

A interpretar Píramo.

Lhes provoqueei grande susto:

Pus nesse homem uma cabeça de asno.

Os outros, então, olharam-no com asco,

Quando à cena ele, voltou

Foi tudo muito engraçado:

Fugiram, quais gansos do predador

Ou aves diversas do caçador.

Sobrou, Píramo com a cabeça.

Foi esse, o ser

Por quem Titânia se apaixonou,

Tão logo de seu sono despertou.

OBERON:

Saiu melhor que o planejado. E quanto

Ao jovem em quem este mesmo encanto

Da flor deveria fazer efeito?

PUCK:

Eu o encontrei, e o serviço está feito.

De uma jovem ele dormia ao lado,

Por quem já deve estar apaixonado.

(*Entram Demétrio seguido de Hérnia, vindos do bosque*)

OBERON:

Aí vem o jovem de que falei.

PUCK:

É ela. Ele, não. Dele, eu nada sei. *(Puck faz gestos que demonstram seu erro)*

DEMÉTRIO:

Ah, por que tu me evitas? Ódio assim
Tem por seus inimigos, não por mim.

HÉRMIA:

E quanto ao meu Lisandro? Onde está ele?
Por favor, me diz que ele bem está.

DEMÉTRIO:

E se eu dissesse? O que é que ganharia?

HÉRMIA:

Privilégio: eu não mais te veria.

(Sai em direção ao bosque)

DEMÉTRIO:

Melhor é não seguir o meu amor,
Enquanto ela estiver com tal rancor.
Fico cá mesmo, pois tão cansado
Quanto triste estou.
Dormirei aqui, no chão.

(Deita-se no encostado no tronco cênico e adormece)

OBERON (Para Puck):

O que fizeste? Mas que erro grosseiro.
Está posta a flor em amor verdadeiro.

PUCK:

É o destino: Erra um homem honesto,
Frente à falsidade de todo o resto.

OBERON:

Vai ao bosque, mais ligeiro que o vento,
E encontra Helena, lá. Neste momento,
Ela sofre pelo amor que perdeu;
Suspirando tanto, empalideceu.
Faze-a vir ao rapaz, pra que ele a veja.
E eu farei com que ele encantado esteja.

PUCK:

Vou, vou. Veja-se como vou: *(permanece no lugar, Oberon o encara e faz gesto para que ele*

vá.)

Mais veloz que flecha o arco já lançou.

(Puck sai correndo em direção ao bosque)

OBERON:

Flor, assim, avermelhada,

-Porque Cupido a flechou-

Nestes olhos colocada.

(Pinga gotas do sumo da flor nos olhos de Demétrio)

Acorda pra tua amada

Solidão será curada.

(Entra Puck vindo do bosque)

PUCK:

Grande comandante,

Vem Helena aí, adiante.

Com ela, o moço sofrido

Com amor não correspondido.

Farão espetáculo insano?

Que tolo é o ser humano. *(dar ênfase, célebre verso)*

OBERON:

Aos berros, os dois vêm lá.

Demétrio acordarão já.

PUCK:

Uma, dois disputarão:

Pra mim, pura diversão;

Porque nada mais me agrada

Que coisa, assim, engraçada.

(Entra Helena seguida por Lisandro. Oberon e Puck observam)

LISANDRO: *(esfregando os olhos)*

Mas, por que pensas que zombo de ti?

Se há lágrimas- sinais de fé-

As quais provam que o amor verdadeiro é.

HELENA:

Agora zombas com mais esperteza:

Com falsa verdade a verdade matas!

Essas juras são para Hérnia.

LISANDRO:

Não tive tino, ao jurar amor a ela.

HELENA:

Nem tens agora, quando foges dela.

LISANDRO:

É a ela, e não a ti, que Demétrio ama.

DEMÉTRIO (*Acorda*):

Deusa Helena, a que posso comparar,

Ó minha ninfa amada, o teu olhar?

Os teus olhos brilham mais que cristal.

Teus lábios têm cor de cereja tal,

Que eu até fico tentado a mordê-los!

HELENA:

Maldição! Estão todos contra mim.

Todos a rir da pobre Helena, assim.

Nunca se faz chorar uma donzela,

Pelo simples prazer de rir-se dela.

LISANDRO:

Demétrio, não sejas mal-educado,

É por Hérnia que estás apaixonado.

DEMÉTRIO:

Oh, Lisandro, Hérnia é toda tua, agora.

Se um dia a amei, meu amor foi-se embora.

Meu coração foi mero hóspede dela,

Mas retornou para casa, que é Helena,

Com quem ficará.

(*Entra Hérnia*)

Eis aí teu amor. Eis a tua pequena.

HÉRMIA:

É noite: os olhos já não têm função,

E, dos ouvidos, requer-se atenção.

Lisandro, não te vejo. Mas a ti

Traz-me o ouvido: a voz tua está aqui. (*pausa, ao ver Lisandro, aproxima-se dele*)

Por que me deixaste, assim?

LISANDRO:

Ora, porque meu amor chama a mim.

HÉRMIA:

Que amor pode te tirar do meu lado?

LISANDRO:

O amor do qual não serei separado:

Bela Helena, que, na noite, reluz

HÉRMIA:

Tal fala não pode ser verdadeira.

HELENA (À parte, para o público):

Ah! Ela faz parte desta brincadeira.

Eu já sei: combinaram-se os três,

Para rir de mim, todos de uma vez.

(Para Hérmia)

Não foi por ordem tua que Lisandro

Aqui veio me elogiar os olhos?

E quanto a Demétrio? Outro que te ama,

Mandaste-o me chamar de “deusa”, “ninha”?

HÉRMIA:

Eu não entendo o que queres dizer.

HELENA:

Continua; faz esta cara de triste,

Para, mais tarde, rir nas minhas costas.

Não me importo com essas piscadelas,

Esses sinais trocados entre os três.

Brincadeira! Essa entrará para a história.

Adeus.

LISANDRO:

Fica, Helena. Eu imploro-te desculpas.

Meu amor, minha alma e vida. Oh, Helena!

HELENA:

Excelente!

HÉRMIA (Para Lisandro):

Não brinques com ela, amor.

DEMÉTRIO (*Para Lisandro*):

Se ela não me aceitar, posso obrigá-la.

LISANDRO:

Tu nada podes, se ela não quiser.

Doce Helena, eu te amo.

DEMÉTRIO (*Para Helena*):

Porém, te digo que te amo mais que ele.

LISANDRO:

Se assim dizes, prova com tua bravura. (*pega uma vara. Hércia tenta impedi-lo*)

DEMÉTRIO: (*pegando uma vara também*)

Pronto. Vem.

Parece que estás nervoso; balanças

Teu corpo, mas não te mexes. Vem, covarde.

(*Lisandro empurra Hércia*)

HÉRMIA:

Por que estás tão rude, amor? De onde vem

Tal mudança?

LISANDRO:

Amor? Fora, megera

HÉRMIA (*Para Helena*):

Ai de mim! Pilantra! Ladra de amor!

Eis que, na calada da noite, então,

Roubaste o meu amado?

HELENA:

É demais.

Não tens vergonha?

Nem juízo? Queres que mais?

Tsc, tsc, és muito fingida, fantoche!

HÉRMIA:

Fantoche? Eu? Ah, pois, já entendi tudo:

Ela faz menção à minha estatura.

Então, oh, varapau, eu sou baixinha?

Sou baixa? Sim, sou; porém, eu consigo

Sem esforço alcançar os seus olhos. (*parte para cima de Helena*)

HELENA (*Para Demétrio e Lisandro, colocando-se entre eles*):

Por favor, cavalheiros. Por favor,

Não a deixeis me machucar.

Não posso

Enfrentá-la, nem consigo detê-la,

Embora baixa.

HÉRMIA:

Baixa! Mas, de novo! (*parte para cima de Helena, os rapazes a impedem*)

HELENA:

Boa Hérnia, não sejas dura comigo.

Pois eu sempre te adorei, Hérnia. E sempre

Guardei teus segredos. Nunca te fiz

Mal nenhum, exceto quando contei

Para Demétrio, só por amor a ele,

Desta tua fuga, com o Lisandro,

Então, se me deixares, voltarei,

Para Atenas, com a minha tolice.

HÉRMIA:

Vai, ora. Quem está te segurando?

LISANDRO:

Não temas, minha Helena. Eu te protejo.

HELENA:

Se fica com raiva, ela é perigosa.

Pois, desde nossa época de escola, Hérnia

É, sim, do tipo maria-tomba-homem.

Ela é pequena, mas é muito brava.

HÉRMIA:

Pequena? De novo? “Baixa” e “pequena”?

E por que deixar

Que ela caçoe de mim desta maneira?

Vou pegá-la, agora. (*Hérnia dibla os dois e vai para Helena*)

LISANDRO: (*pegando Hérnia no colo, retirando-a de perto de Helena*)

Sai, anãzinha.

Dedo mindinho. Baixinha. Toquinho.

Pigméia. Nanica.

DEMÉTRIO:

Ficas tão bravo

Em defesa de Helena, que te enjeita.

Deixa-a em paz.

LISANDRO: *(largando Hérnia bruscamente e retomando a vara)*

É? Estou pronto.

Segue-me, então, se tens coragem. Vamos

DEMÉTRIO:

Seguir-te? Não, vou contigo ombro a ombro.

(Saem Demétrio e Lisandro em direção as árvores)

HÉRMIA:

E tudo isso é culpa tua, donzela.

Não vás embora.

HELENA:

Não confio em ti.

Não quero mais tua má companhia.

Se tuas mãos, fortes, podem bater-me,

Tenho pernas mais longas pra correr.

(Sai Helena em direção ao bosque)

HÉRMIA:

Estou perplexa. Não sei o que dizer.

(Sai Hérnia rumo ao bosque. Oberon e Puck)

OBERON:

Eis no que deu a tua displicência.

Contudo, agora, eu só não sei se foi

Erro ou se foi tua patifaria.

PUCK:

Foi erro mesmo, senhor. O meu Rei

Não me disse que eu reconheceria

O rapaz ateniense pelas roupas?

Fiz isso e não posso, pois, ser culpado,

Já que um ateniense está encantado.

Porém, eu fico muito satisfeito:
Com toda essa confusão me deleito.

OBERON:

Os jovens saíram para brigar.
Vai com eles, Puck, na noite a te ocultar
Põe-te então, as suas vozes imitar
Invocando para a briga, sempre para o lado errado
Assim, um pelo outro, nunca será, encontrado.
E sono pesado, quase mortal,
Recairá sobre esses dois por igual.
Nos olhos de Lisandro, então, goteja
Suco desta flor, (*entrega a Puck a flor amarela*) para que o erro seja
Reparado. A flor o fará enxergar
Tudo como antes- costumeiro olhar.
Quando acordarem, tudo, de repente,
Parecerá a eles sonho tão somente.
E finda estará toda a confusão.
Eu mesmo farei um outro serviço:
Tendo o pagem da Rainha pra mim,
A livrarei daquele monstro, enfim.

PUCK:

Cá e lá, cá e lá.
Eu levo-os, de cá, pra lá.
Temido elfo, cá e acolá,
Eu levo-os, de cá, pra lá.
Aí vem um.

(Puck sai para se encontrar com os jovens e enganar as direções, antes confabula com as fadas pedindo ajuda)

(Sai Lisandro do meio da fumaça com uma vara na mão.)

LISANDRO:

Onde estás, Demétrio? Quero saber.

PUCK: (*Passando por trás dele, agora sem triciclo*)

Estou aqui, vilão! Vais te esconder?

LISANDRO:

(Entrando na fumaça)

Eu já te alcanço.

PUCK *(Também entra na fumaça. Voz de Demétrio):*

Vem comigo, então,

Pra um lugar plano.

(Demétrio sai de dentro da fumaça, carregando sua vara na mão)

DEMÉTRIO:

Covarde! Lisandro,

Onde estás? Fala. Fujão, Quero ver.

Fala. Foste no mato te esconder?

PUCK *(Aparecendo do outro lado da fumaça. Voz de Lisandro):*

Covarde! Ficas gritando pro vento

Mas não vens.

DEMÉTRIO *(vai em direção a voz):*

Estás aí?

PUCK *(entra na fumaça. Voz de Lisandro):*

Segue-me a voz, lutaremos ali.

(Demétrio segue a voz para dentro da fumaça. Entra Lisandro novamente)

LISANDRO:

Ele foge e me atíça sem demora,

Porém, quando chego, ele vai embora.

O vilão tem os pés mais ágeis que eu-

Quando chego, vejo que já correu.

Estou perdido nesta escuridão.

Por hoje, dormirei aqui, no chão.

(deita-se, a fumaça começa a diminuir)

Mas, não fica este desafio assim.

Amanhã, pegarei Demétrio enfim.

(Puck força Lisandro a deitar-se para dormir)

PUCK: *(Voz de Lisandro para atrair Demétrio)*

Ho! Ho! Ho! Covarde! Por que não vens?

DEMÉTRIO:

Não fuja de mim. Sei que medo tens.

Ao ver-me, foges para outra paragem.

Pra olhar-me na cara, não tens coragem.

Onde estás agora?

PUCK (*Muda de lugar. Voz de Lisandro*):

Estou aqui.

DEMÉTRIO:

Não falas sério. Se te alcanço aí,

Pagarás caro. Mas, hás de ficar

Em paz, por hora. Devo descansar-

Para isso, deito nesta grama fria.

(Puck conduz Demétrio levando-o a deitar-se para dormir)

DEMÉTRIO:

Dormirei, cá, até o raiar do dia.

(Dorme. Entra Helena vinda do bosque e conduzida pelas fadas)

HELENA:

Oh, noite longa e cansativa, apenas

Peço que sejas breve, e que, do leste,

Venha a luz, para que eu volte a Atenas.

(Deita-se ao lado de Demétrio e dorme)

PUCK: (*aproxima-se*)

Já três deram seus ares?

Mais uma, e teremos pares.

(Entra Hércia vinda do bosque, conduzida por fadas)

HÉRMIA:

Mas quanto cansaço, quanta tristeza

Nem pra rastejar tenho mais destreza.

Cá dormirei, até o dia amanhecer.

(Deita-se, ao lado de Lisandro)

Os céus hão de Lisandro proteger.

(Dorme)

PUCK:

Durmam então, no chão.

Sobre teu doce olhar,

Remédio vou já pingar.

(Agacha-se sobre Demétrio, mas para em dúvida antes de pingar as gotas, se dá conta e vai

com a flor amarela para Lisandro e pinga gotas do sumo da flor nos olhos dele.)

Assim há, aqui, de ser.

João e Maria

Em harmonia.

O homem ficará com aquela que lhe é devida e tudo estará bem.

(agradece as fadas, saem com a aproximação de Titânia e Novelo)

CENA 10:

(entram: Titânia, Novelo com a cabeça de asno, Teia-de-Aranha, Semente-de-Mostarda, Cisco e Flor-de-Ervilha, vêm atrás deles.)

TITÂNIA:

Desejas ouvir música, querido?

NOVELO:

Tenho um ouvido relativamente apurado para música. .

(Toca música Titânia e Novelo dançam)

TITÂNIA (Para Novelo):

Vem cá. Deita nesta cama de flores.

Titânia leva o Asno para seu leito, onde deitam-se. As fadas os cercam com objetos de cena nas mãos, oferendas ao mortal enfeitiçado)

Deixa-me afagar teu rosto adorável,

E banhá-lo com suaves odores,

E beijar-te as orelhas, ser amável.

NOVELO:

Onde está Flor-de-Ervilha?

FLOR-DE-ERVILHA:

A postos.

NOVELO:

Peço que coce a minha cabeça, Flor-de-Ervilha. *(ela inclina-se sobre ele e começa a coça-lo)*

Onde está Teia-de-Aranha?

TEIA-DE-ARANHA:

A postos.

NOVELO:

Teia-de-Aranha quero que pegues uma abelha de cintura vermelha; depois, roube o mel dela para mim. Onde está Semente-de-Mostarda?

SEMENTE-DE-MOSTARDA:

A postos.

NOVELO:

Coce o meu rosto, eu tenho que coçá-lo. *(ela coloca-se ao lado de Flor-de-Ervilha e começa a coçá-lo.)*

TITÂNIA:

Meu querido, o que desejas comer?

NOVELO:

Na verdade, eu queria uma boa porção de aveia. Acho que quero, também, um balde de feno, do bom. Mas, agora, não deixes, por favor, que ninguém me incomode, estou disposto a dormir. *(chama)* Cisco.

CISCO:

A postos

NOVELO:

Juntai ervas macias e fazei-me um travesseiro.

TITÂNIA:

Adormece. Eu te acalento em meus braços.

Fadas, quero todas longe daqui.

(As fadas voltam a seus lugares iniciais, ficando Cisco e Flor-de-lótus – que não pode andar. Flauta acordeom e percussão tocam uma berceuse.)

(Titânia e Novelo adormecem. Fadas saem, Cisco quer ajudar Flor-de-lótus a retirar-se.)

CISCO:

Vamos, eu te ajudo.

FLOR-DE-LÓTUS:

Espera antes quero fazer uma simpatia. Rápido me traz uma bacia com água.

(Cisco traz a bacia com água, flor-de-lótus faz simpatia – dando a ladainha – depois começa a rir))

FLOR-DE-LÓTUS:

Danei a faca

No tronco da bananeira

Não gostei da brincadeira

Santo Antônio enganou.

Saí correndo

Lá pra beira da fogueira

Ver meu rosto na bacia

A água se derramou.

CISCO:

Que vês aí? Que cara tem o teu amor?

FLOR-DE-LÓTUS:

Acho que o Santinho não entendeu minha pergunta. Veja a resposta que me deu: - A gente se distrai e isso basta! É quando todo o universo fica diferente!

(Cisco e Flor-de-lótus pressentem a chegada de Oberon e Puck, saem rapidamente)

Entram Oberon e Puck, que se encontram e param frente ao leito de Titânia)

OBERON:

Bem-vindo, fiel Puck. Vês esta cena?

Comecei a ter pena da paixão

De Titânia.

Pedi o menino por ela tomado,

E ela o concedeu sem pestanejar.

Tirarei a ilusão dos olhos dela.

Bom Puck, retira a cabeça deste homem,

Para que ele acorde e volte, pra Atenas,

Sem lembrar o ocorrido desta noite,

Senão como sonho. Neste momento,

Livrarei Titânia de seu tormento.

(Pinga gotas do sumo da flor amarela nos olhos de Titânia)

Como foste, volta a ser.

Como vias, volta a ver.

Da flor de Cupido sana

O efeito a flor de Diana.

Acorda, Titânia.

TITÂNIA (Acorda):

Oberon! Que visão foi essa minha!

Estava eu por um asno apaixonada!

OBERON:

Eis teu amor.

TITÂNIA: (em sobressalto)

Como fui enganada?

Os meus olhos abominam seu rosto!

OBERON:

Silêncio. Puck, já o desmascara.

PUCK (*Tira a máscara de Novelo*):

Tolo, acorda e volta a tua vida já.

NOVELO: (*saindo aos tropeços do leito de Titânia*)

Ai, ai. Pedro Madeira? Foles? Bicão? Meu Deus do céu! Fugiram todos e me deixaram dormindo? Tive a mais estranha das visões. Tive um sonho. Parece que eu tinha... Parece que eu era... O olho do homem nunca ouviu, o ouvido nunca viu, a mão não pode provar, a língua não pode conceber, nem o coração contar, o que foi o meu sonho. Vou pedir ao Pedro Madeira pra escrever uma balada sobre esse sonho. Ela vai se chamar “O Sonho do Novelo”, porque o sonho está todo enrolado.

(*Sai Novelo em direção ao palco*)

OBERON: (*os dois casais fazem pequenos movimentos*)

Titânia, evoca música alta para,

Mais que sono, adormecer estes quatro.

TITÂNIA:

Música! Para encantar o sono cá.

(*Música estilo berceuse com violoncelo, violino e flauta. Fada farfalhar de folhas*)

OBERON:

Rainha, dá-me a mão.

Cá, estes dormem. Dancemos sobre o chão.

Agora que em paz estamos, digo eu:

Amanhã faremos solenidade-

Benção daremos, pela eternidade,

Dançando lá, na casa de Teseu.

PUCK: (*aproximando-se do casal*)

Rei das Fadas, cotovia

Já proclama o novo dia.

OBERON:

Pois em silêncio soturno,

Rainha, sob céu noturno,

Lá, onde, lenta, a lua erra,

Circundaremos a Terra.

TITÂNIA:

Sim, meu senhor. E lá, no ar,

Desejo ouvir-te contar

Os motivos pelos quais

Cá me achei entre mortais.

(Saem Oberon, Titânia e Puck. Vão ao palco. Entram Hipólita e Teseu, de triciclo, Egeu vem andando junto aos nobres.)

TESEU:

Amada Rainha,

Que formosas ninfas são aquelas?

(Teseu e Hipólita descem da bicicleta)

EGEU:

Oh, meu bom Duque, esta que dorme cá

É minha própria filha. Este, a seu lado,

É Lisandro. Aquele, lá, Demétrio é.

Está a seu lado Helena, a filha de Nedar.

TESEU:

Dize-nos, Egeu, não é hoje que Hérnia

Deveria anunciar sua escolha?

EGEU:

Sim, meu senhor.

TESEU:

Nós vamos acordá-los.

(Batem palmas. Os quatro jovens despertam de uma só vez e levantam-se)

Bom dia. Dos namorados o dia

Já foi, e os pombinhos dividem ninho?

LISANDRO:

Perdão, senhor.

(Os quatro atordoados fazem reverência)

TESEU:

(Para Demétrio e Lisandro)

Bem sei que os rapazes são inimigos:

Como pode o ódio dormir bem ao lado

Do odiado, sem que se sinta ameaçado?

LISANDRO:

Tentarei responder sim,
mas juro que não consigo
Recordar como eu vim parar aqui.
Penso, contudo, que cheguei com Hérnia.
O nosso propósito era fugir.

EGEU (Para Teseu):

Basta! Meu senhor, isso é o bastante.
Peço que a lei recaia já sobre eles.

DEMÉTRIO (Para Teseu):

Senhor, Helena já me contou tudo:
Disse que eles fugiriam pro bosque,
E eu, furioso, cá cheguei, atrás deles.
Helena, apaixonada, me seguiu.
Porém, meu senhor, não sei por que força
-Mas foi força, de fato- meu amor
Por Hérnia derreteu-se como neve.
Do meu coração, confiança e virtude;
E, dos meus olhos, objeto e prazer:
Tudo é Helena somente.
Eu a quero. Serei sincero com ela.

TESEU:

Namorados unidos por acaso-
Esta conversa depois ouviremos.
Egeu, a minha palavra é mais forte
Que a tua vontade. Digo para irmos,
Todos, ao templo. Após a cerimônia
De minhas núpcias, casaremos, lá
Estes dois pares de jovens.
Para Atenas.

(Saem Teseu, Hipólita, Egeu em direção ao palco.os dois casais conversam)

DEMÉTRIO:

Tudo isso é confuso.

HÉRMIA:

A minha visão parece estar dupla:

Tudo dobrado.

HELENA:

Também vejo assim.

DEMÉTRIO:

Pois parece-me

Que tudo é sonho. Que não acordamos. Vamos.

No caminho, lembremos nossos sonhos.

(saem em direção do palco)

CENA 11:**BUFÃO:** *(Leva o público para a frente do palco)*

Loucos e apaixonados,

Têm mente fecunda,

Criativa fantasia,

Que aprendem mais, até,

Admite a razão.

Ah! Essa não!

Ditado que eu não ditaria! *(Realçar)*

Quer ver?

Teseu dizia:

“Nada que fosse feito

Com simplicidade

E zelo, ele ignoraria.”

Se der, guardai

Essa, para vós,

Caríssimo público,

Para celebrardes sempre mais a vida.

A propósito: quando crescerdes

Se beberdes, não deveis dirigir;

Se fordes dirigir um espetáculo,

Convidai-me!

Tomara que não estejais
 A rir dos nossos erros!
 Pois quando a imaginação ajuda
 Os piores atores, acudi!
 Não são inferiores
 Aos melhores, não!

Que vos agradeis mais agradecer
 Brilho do olhar alheio
 O vosso, o da lua.
 E do dia? O que me dizeis?
 E das reconciliações?
 E dos finais felizes?
 E dos finais felizes?

CENA 12:

(Madeira, Acomodado, Foles e Bicão estão sentados a uma mesa tosca frente ao palco)

MADEIRA:

Já mandaram ver se o Novelo está onde ele mora?

BICÃO:

Ninguém sabe dele. Não resta dúvidas: fadas o raptaram.

Se nossa peça tivesse dado certo, teríamos nos tornado homens importantes.

(Novelo entra, vindo do bosque, todos correm para abraçá-lo)

MADEIRA:

Novelo! Oh, dia de glória! Oh, que momento mais alegre!

NOVELO:

Senhores, tenho maravilhas pra contar. Mas não me perguntem o que é; porque, se eu disser, não sou um ateniense de verdade.

MADEIRA:

Vamos ouvir, gentil Novelo.

NOVELO:

De mim não vão ouvir palavra nenhuma. Tudo que vou dizer é que o Duque já terminou de jantar. Vamos nos encontrar no palácio, à hora marcada. Queridíssimos atores, não comam

cebola nem alho, pois nós devemos falar com um hálito suave, para que todos possam, sem dúvida, dizer que esta é uma comédia suave. É isso. Vamos! Vamos!

(saem todos para a lateral esquerda do palco)

CENA 13:

(Ilumina-se o palco. Entram Teseu, Hipólita, seguidos por Egeu e os casais)

HIPÓLITA:

Estranho é, Teseu, o que os jovens falaram.

TESEU:

Pois é mais estranho que verdadeiro.

Nunca cri eu em fábulas ou fadas.

HIPÓLITA:

Porém, contada de modo coerente,

Por mais de um , tal estória, dessa

Noite passada,

Embora estranha é maravilhosa.

TESEU:

Felicidades, amigos! Que novos

Dias de amor existam para todos.

Vamos! Mas que danças ou peças

Teremos nós para nos distrair?

EGEU: (entrega um pergaminho a Teseu)

Aqui, Duque.

Tenho uma lista de apresentações.

Vossa Graça escolhe qual vem primeiro.

TESEU (Lê):

“Baderna das Bacantes Meio Bêbadas

Que Destroçaram um Cantor da Trácia.”

Essa é velha.

“Três vezes Três Musas e Seu Lamento

na Morte do Sábio que Era Mendigo”.

Essa é sátira feroz e cruel.

Ela não é própria pra um casamento.

“Cena Curta e Chata de Tisbe e Píramo,

Amantes: A Mais Trágica Alegria”.

Alegre e trágica? E, mais, curta e chata?

EGEU:

Trata-se, senhor, de pequena peça que

Tão curta jamais se viu. Contudo,

Se torna longa e “chata”.

Porque, não há palavra

Que se salve, nem um ator que a valha.

É, contudo, “trágica” porque Píramo

Comete suicídio.

TESEU:

É encenada por quem?

EGEU:

Por homens de mãos calejadas. São

Trabalhadores braçais cá de Atenas.

TESEU:

É a que veremos.

Pois nada feito com simplicidade

E com zelo deve ser ignorado.

Traze-os, então. Aos lugares, senhoras.

HIPÓLITA:

Eu detesto ver a má qualidade

Estimulada e o trabalho, perdido.

TESEU:

Ora, querida, não verás tal coisa.

HIPÓLITA:

Dizem que os atores não são do ramo.

TESEU:

Bom para nós, que seremos gentis

Dizem mais, com menos- disso estou ciente.

(Egeu volta)

EGEU:

Senhor, entrará já o ator do prólogo. *(senta-se)*

MADEIRA (Na função de prólogo, entra atabalhado):

“Se ofendermos, não é por mal, mas, sim,
 Por mostrar, com muita boa vontade,
 Nossa arte simples. (*a partir daqui fala sem pausa*) Início do fim.
 Conhecei nosso intento de verdade.
 Sabei que viemos em desrespeito,
 Porque não queremos vos alegrar.
 Vos arrependereis, vendo, com efeito,
 Os atores prontos pra começar.
 São eles que tudo vos mostrarão
 Daquilo que deveis saber, então.”

(*sai Madeira*)

TESEU:

Este homem não fala coisa com coisa.

LISANDRO:

Ele conduz o andamento do prólogo como se estivesse montando cavalo xucro. Ele não sabe parar.

HIPÓLITA:

É verdade; ele encenou o prólogo como criança tocando flauta- faz som, mas desgovernado.

TESEU:

Sua fala foi como corrente embolada- não está arrebitada, mas os elos estão todos desordenados. Quem é o próximo?

(*Para a introdução mímica, entra Bicão, como muro*)

BICÃO (como muro)

Nesta nossa peça, neste momento,

Eu, Bicão, este muro represento.

Este muro - que todos possam crer -

Tem furo (*mostra o furo sob o braço*) por onde podem se ver

Píramo e Tisbe, segredar.

TESEU:

Pode-se achar mistura de cal com cabelo que fale tão bem?

DEMÉTRIO:

É o buraco de parede mais espirituoso que já ouvi falar, meu senhor.

(*Entra Novelo, como Píramo*)

NOVELO:

“Oh, noite cruel! Noite negra, assim.
 Oh, noite que vem, quando não é dia.
 Oh, noite; oh, noite, ai de mim; ai de mim.
 Será que Tisbe esqueceu que eu viria?
 E tu, muro, gentil e amável muro
 Que separas terras de nossos pais,
 Mostra-me teu buraco, ó gentil muro,
 Para que eu possa ver um pouco mais.

(O muro exhibe a fenda)

Obrigado! Zeus te ajude. És tão cortês!
 O quê vejo? Tisbe cá não enfoco.
 Cruel muro, a alegria não tem vez.
 Malditas as tuas bolas de reboco!”

TESEU:

Parece-me que, se o muro é vivo, tem que responder.

NOVELO (*encarando Teseu*)

Não, senhor, não é pra ele responder, não. Na verdade, “bolas de reboco” é a deixa para Tisbe entrar. Ela já vai entrar e eu vou olhar pra ela pelo buraco do muro. Vai ser do jeitinho que estou falando.

Aí vem ela.

(Entra Tisbe, faz reverência e coloca-se ao lado do furo)

FOLES (*Como Tisbe*):

“Ó muro, muito ouviste meus lamentos,
 Entre mim e Píramo colocado.
 Beije teu reboco- em muitos momentos-
 Tuas bolas de reboco embolado.”

NOVELO (*Como Píramo*):

“Vejo uma voz: pro furo, agora, vou,
 Para ver e ouvir o rosto de tisbe. Tisbe?”

FOLES (*Como Tisbe*):

“Lá vem meu amor. És meu amor, penso.”

NOVELO (*Como Píramo*):

“O que quer que penses, sou teu amor.
 Beija-me pelo buraco do muro”.

FOLES (*Como Tisbe, beija junto com Píramo o buraco do muro*):

“Não toco lábios, só reboco duro.”

NOVELO (*Como Píramo*):

“No túmulo de Nino, nos veremos?”

FOLES (*Como Tisbe*):

“Sim, viva ou morta. Não nos atrasemos.”

(saem Píramo e Tisbe, um por cada lado do palco)

BICÃO (*Como muro*):

“Eu, muro, cumpri meu papel, enfim.

Falei a fala. Vou embora, assim.”

(Sai o muro)

HIPÓLITA:

Essa é a coisa mais tola que já vi.

TESEU:

Mesmo os melhores atores não são mais que sombrias visões, figuras fugidias. E; com a ajuda da imaginação, os piores atores não são inferiores aos melhores.

(Entram o leão e o luar)

ACOMODADO (*Como leão*):

“Vós, damas, ó vós, crianças, cujos corações

Temem pequeno e monstruoso rato,

Podereis ter, cá, medrosas reações,

Frente a este leão, que ruge, irritado.

Pois sabei que eu, Acomodado, marceneiro,

Não sou leão verdadeiro.

Se eu fosse um leão, com ferocidade,

Causaria cá uma calamidade!”

DEMÉTRIO:

Façamos silêncio! Aí vem Tisbe.

(Entra Tisbe, fazendo reverência)

FOLES (*Como Tisbe*):

“Este é de Nino o túmulo. E Píramo?”

ACOMODADO (*Rugindo como leão*):

“Oh.”

(O leão ruge. Tisbe foge e deixa seu manto caído no chão)

DEMÉTRIO:

Bom rugido, leão.

TESEU:

Bem veloz, Tisbe.

(O leão troca o manto de Tisbe, por um manto com manchas vermelhas)

TESEU:

Boa mordida, leão! É como se estraçalhasse um rato.

DEMÉTRIO:

E lá vem Píramo.

(Entra Novelo, como Píramo. Sai o leão)

LISANDRO:

E, com isso, vai-se o leão.

NOVELO (Como Píramo):

“Lua, obrigado por teu brilho solar;

Obrigado por luzir com resplendor,

Sob teus raios dourados, posso olhar

Tisbe- e ver o rosto do meu amor.

Oh! Maldição!

Pobre varão,

Que cena dolorosa!

O que vejo eu?

O que ocorreu? *(pega o manto manchado do chão)*

Oh, pombinha graciosa!

Teu manto, aqui,

Com sangue, assim

Ó Fúrias, vinde cá.

Fiapos e linha

Da vida minha

Cortai, ó Parcas, já.

(Pausa)

Oh, por que crias leões, natureza?

Para um deles deflorar minha amada?

Ela é...era...dama de mais beleza

Que viveu e amou, tão entusiasmada.

Choro, o olho tem.
 Espada, vem,
 Na minha teta, aqui;
 Meu coração
 Acerta, então.
 A morte vem-me assim. (*Esfaqueia-se*)
 Eu morro agora,
 E vai-se embora
 A minha alma, pro céu.
 Língua, te apaga
 Lua, cai fora!
 Morro eu. Morro eu. Morro eu.”
 (*Morre, entra Foles como Tisbe*)

DEMÉTRIO:

Um cisco na balança decidiria quem é o melhor entre Píramo e Tisbe: ele, para um homem,
 Deus nos proteja; ela, para uma mulher, Deus nos livre.

FOLES (*Como Tisbe*):

“Dormes, amorzinho?
 Morto, pombinho?
 Píramo, acorda agora!
 Fala comigo.
 Morto? Jazigo
 Já te quer sem demora.
 Lábios de lírio.
 Nariz de cereja,
 Verdejantes
 Olhos de cebolinha.
 A cara amarelinha
 Foram-se. (*pequena pausa, retirando a peruca e entrando o ator*)
 Olhos! Nada vêm
 Boca, nenhum som (*pequena pausa*)
 Amantes,
 Chorai.
 Descei cá, Parcas,

E tereis marcas

De sangue, nas mãos pálidas. *(pequena pausa)*

Linha da vida,

Por vós cindida.

Palavras são inválidas. *(pega a espada)*

Vem, fiel espada.

Vem afiada.

Vem, adentra o meu peito.

(Enfia a espada por sob o braço esquerdo, retirando-a em seguida)

Amigos meus,

Tisbe dá adeus! *(olhando para Píramo)* Adeus! *(olhando para os casais)* Adeus! *(olhando para o público)*

E morre deste jeito.”

(Morre, deitando a cabeça sobre o colo de Píramo. Silêncio, os casais aplaudem)

ACOMODADO: *(entra como prólogo)*

Agora, preferis ouvir um ator recitar o epílogo da nossa peça ou ver dois membros da nossa companhia dançar uma bergamasca?

TESEU:

Epílogo nenhum, por favor. Não é preciso pedir desculpas por esta peça. Jamais desculpas devem ser pedidas em peças como essa. Seria bom que aquele que escreveu essa peça. fizesse ele mesmo o papel de Píramo e se enforcasse com a liga das meias de Tisbe; isso, sim, teria sido uma tragédia de fato.

(Trabalhadores saem.)

TESEU:

Amantes, para cama

É chegada a hora das fadas!

(Saem todos. Apagam-se as luzes brancas e luzes coloridas começam a percorrer o palco)

CENA 14:

(Entra Puck,)

PUCK:

O leão ruge faminto,

Já o lobo uiva ao luar.

Camponês ronca, cansado.

Brasas estão inda a brilhar.

Nem rato há de incomodar

A paz, cá, deste bom lar.

(Entram Oberon, Titânia e as fadas)

OBERON:

Pela casa, luz brilhante.

Sobre fogo, morto ou lento,

Elfos, fadas, adiante,

Como aves em movimento.

E cantai comigo, então,

A dançar, uma canção.

TITÂNIA:

Seja a canção ensaiada,

Sílabas, notas, uma em cada.

E, cantando de mãos dadas,

Damos, cá, benção das fadas.

OBERON:

Agora, até o amanhecer,

Fadas vão aparecer,

Por todos os lados, cá Neste palácio. Ide, já

Rumo ao leito nupcial,

Nós daremos benção tal,

Que uma criança lá feita

Será de fortuna eleita.

TITÂNIA:

Sempre amados sejam todos:

As três damas com os esposos.

Com orvalho consagradas

As crianças dessa casa.

Espalhai por suas vias, fadas,

Muita paz por todo o canto.

OBERON:

Ao dono da casa, encanto

Há de assegurar sossego;

Salvo e são, neste aconchego.

OBERON E TITÂNIA:

Ide, todos, sem demora;

Nós nos veremos na aurora.

(Saem todos. Entra o Bufão)

BUFÃO:

Agora vou embora!

Ao dono da casa encanto

Digo, que debaixo deste manto,

Mantenho o peito cheio de glória!

No entreter dessa noite preguiçosa

Minha alma vai ao sono consagrada

Que cada elfo faça sua menção venturosa

Ou delirante, se quiser, não diga nada.

Epílogo (Puck voltando ao palco)

PUCK:

Digo algo sim!

Não sou só sonho!

Sombra sou é desta festa.

No tempo pouco que me resta,

Quero ser convosco igual.

Pessoas de carne e osso.

Vendo em nós esse alvoroço,

Pensais que dormíeis mal?

Eu vos toco, vos desperto.

Nosso tema um tanto vão,

Para alegrar vosso coração,

Se tiver erros, eu conserto!

Por sorte o Puck é leal!

Livre das vaias, espero,

No palco sou é real.

Palmas! Porque é o que eu quero!

FIM