

***La nube rosada* – reflexões acerca do processo de criação: objetos, sombras e atores**

Nerina Dip

Consejo de Investigación da Universidad Nacional de Tucumán – CIUNT - Argentina
Professora Adjunta – Mestre em Teatro - UDESC

Resumo: Através deste artigo proponho uma reflexão acerca de alguns conceitos e diretrizes que acompanharam meu processo de criação dramática e de encenação da obra *La Nube Rosada*. O espetáculo, dirigido para crianças, ficou em cartaz durante os anos 2008 e 2009 na sala teatral *La Colorida*, Tucumán, Argentina. Meu foco de estudo se dirige ao confronto entre o processo de criação do ator formado exclusivamente em técnicas interpretativas, com outras linguagens cênicas como o teatro de sombras e a manipulação de bonecos. A criação do referido espetáculo, bem como sua encenação, resultaram desse confronto em que a interpretação do ator precisou se deslocar em função do objeto, da fábula e da sombra. Essa reflexão expõe os exercícios e treinamentos como referências da criação do material poético.

Palavras-chave: linguagens cênicas, exercícios, encenação.

Este trabalho poderia ser considerado como uma panorâmica do processo de criação da minha primeira encenação para crianças, *La nube rosada*. Eu vou tentar que a escrita não seja autobiográfica em excesso, mas acho que não é possível evitar o traço da própria vida pela natureza mesma do assunto

É possível evitar a marca da vida pessoal no processo criativo? Jorge Glusberg discorre sobre a obra do arquiteto Clorindo Testa e desbrulha-se sobre os testemunhos do artista acerca de suas moradas de infância e sobre o modo como elas impactam na obra posterior do artista. Minha proposta é pensar de que maneira a memória interfere na criação artística, mas não como argumento nem conteúdo, senão como pano de fundo. Diante dos esboços e desenhos de Testa, Glusberg comenta que “La imagen de la casa de su abuela (y de su padre) en Beltiglio, trazada en 1928, es la prefiguración de su vivienda en Pinamar (Argentina), erigida en 1984-5” (1995, p. 95) Esse jogo entre memória e processo criativo desenha no tempo e no espaço nossa experiência de vida e a transforma no traço pessoal da obra e em patrimônio coletivo. Essas reflexões me instigaram a pensar nos porquês: por que George Sand (1804-1876)? Por que *La nube rosada*? Por que Frederic Chopin (1810-1849)? Cada uma dessas perguntas encontram resposta no labirinto da vida pessoal, pois desde minha infância admirava Sand pela sua atitude diante da arte e da sociedade e isso construiu o patamar do meu vínculo com sua literatura.

Na idéia de respeitar a ordem cronológica dos fatos, fragmento o processo em 3 momentos, prévios à estreia.

O primeiro momento trata da escolha do conto *La nube rosada*. Nele encontrei uma visão especial da infância das meninas e uma defesa da curiosidade como forma de

conhecimento. Escolhi condensar na história o encontro (e desencontro) entre Catalina e a nuvem, e incluí aventuras e buscas pelo sítio. Os protagonistas desse roteiro foram Catalina, suas ovelhas, sua mãe, sua avó e a nuvem. A proposta foi pensada para que se integrassem objetos (ovelhas), sombras (mãe e avó) com a atriz (Catalina).

O segundo momento foi a escrita solitária desse roteiro, que atinge a infância de Catalina, e o alvo da proposta é olhar os vínculos entre a curiosidade e o gênero feminino. Mas como transformar as imagens do texto em um material poético, que seja acessível a crianças e adultos, que não seja óbvio e que priorize a proposta de Sand?

Novamente a biografia interfere e acho apropriado produzir um encontro ente os amantes mortos, vou empregar a música de Frederic Chopin. A música dele se oferece como o som da natureza dela.

O terceiro momento é o mais substancial e complexo do trabalho, já que é coletivo. Numa primeira fase trabalhei com o desenho e realização de objetos e sombras. As ovelhas feitas de isopor e tule foram pensadas para serem manipuladas por fios; e as sombras acompanharam a fábula com desenhos de campo. Ao finalizar essa realização, os atores manipuladores foram convidados aos ensaios. As ovelhas de isopor aguardavam quem as manipulasse ao ritmo da música de Chopin. Então chegou o confronto entre atores e a matéria. O conflito entre “*carnalidad*”¹ e “*cosidad*” aconteceu e os objetos resultaram inúteis, pois não atingiam a poesia cênica necessária. Foi um processo longo e a respeito desse assunto, Ana Alvarado chama a atenção e argumenta que:

El actor puede sintetizarse para formar un uno con la cosa, o potenciarse, para violentarlo y dividirse. Pero aún funcionando con toda su fuerza expresiva, lo humano puede perder la batalla frente al objeto. La rotundez de éste último puede superar a la fragilidad de la carne sensible y disociable (ALVARADO, 2005, p.).

O resultado do confronto foi o triunfo do objeto. Aquelas ovelhas de isopor não foram criadas por seus manipuladores e resistiram a ser manipuladas por eles. Essas ovelhas acabaram como objetos de contemplação expostos na sala de ensaio para nos lembrar que, quando precisamos manipular é mais eficaz dedicar tempo a criar o objeto que vai ser manipulado, do que empregar o mesmo tempo para que o ator descubra o mecanismo de um objeto alheio. Existe controvérsia em torno desse assunto. Alguns autores acreditam que o mais eficaz é que o ator manipulador seja ao mesmo tempo o construtor do objeto a animar, e outros autores acreditam que essa não é uma condição fundamental. Ainda assim, para os primeiros o fato da construção é associado à tarefa de criar, de dar vida, de animar.

Ese impulso de dar vida a la materia es lo que explica que, generalmente, los titiriteros no deleguen la tarea plástica de creación material de sus

¹ Carnalidad e cosidad são termos empregados por Ana Alvarado. Dizem respeito a Corpo e Coisa.

personajes, sino que prefieren realizarla ellos mismos. Por supuesto esta tendencia no es general, ya que muchos sólo participan de la actuación con muñecos; pero otros sienten la necesidad imperiosa de ver nacer de sus manos los rasgos de sus personajes, sus formas, de dotarlos de color, de vestirlos y generar los comandos que posibiliten moverlos con eficacia (CAAMAÑO, 2005).

No nosso processo, o mais acertado foi que os atores criaram as ovelhas, e isso fundamenta-se em duas razões: a formação dos atores (vou referir-me a esse assunto mais na frente) e o carimbo pessoal do processo desde seu início. Segundo Ana Alvarado é necessário um tempo para a adaptação do ator ao objeto, e nesse tempo vai se construir o que ela chama de “sistema objetual”. Até atingir esse estado, ator e objeto percorrem um processo de adaptação no qual intervêm a história tecnológica da criação/fabricação do objeto. Alvarado (2005, p.) argumenta que “*La manipulación es un montaje de cuerpos, el cuerpo del actor y el del objeto. Ambos son fragmentos de un cuerpo mayor que constituyen juntos: el sistema del teatro objetual*”. Ao fim a obra é, além de objeto estético, o lugar onde manifesta-se o confronto entre o ator e o objeto. O combate traz como resultado esse homem-objeto que serve à narrativa. Protegidos por essas referências, descartamos os primeiros bonecos e fabricamos ovelhas novas com o traço pessoal dos seus criadores.

Os atores são alunos do curso de Licenciatura em Teatro da Universidad Nacional de Tucumán, e possuem uma formação centrada na atuação, pois o currículo não oferece disciplinas dos recursos empregados nesses trabalhos. Por isso, foi preciso dedicar tempo à aquisição de técnicas de manipulação com a idéia que ela conservasse o jogo e a espontaneidade. Estamos diante de um risco grande, pois, como argumenta Caamaño,

(...) la tarea del titiritero es diferente de la del actor del teatro vivo. La esencia de esta diferencia está en el descentramiento, en la capacidad de desdoblarse y proyectar su energía a través de un objeto que es externo a él (CAAMAÑO, 2005).

A formação tradicional em manipulação coloca a ênfase na dissociação, especialmente quando se vai trabalhar com a manipulação à vista. Pelas carências na formação dos atores foi necessário trabalhar exercícios de controle da presença cênica, treinamento de ações contidas e projeção delimitada no espaço, trabalhar sobre a ausência, a escuta e o silêncio. Cada exercício possuía o caráter de uma investida entre o ator e o objeto e foi difícil reconhecer quem manipulava a quem. Alvarado lembra uma situação similar que ela experimentou com o *Periférico de los objetos*: “Mi mirada se retiró temporalmente del objeto para mirar lo que queda del cuerpo. El cuerpo débil del actor. Perdido y balbuceante ante la pérdida de sentido de su morada: ser el que dice, el que encarna” (ano, p.), ou seja, deslocar o narciso é necessário para a emergência do objeto. Ao principiar este trabalho refleti acerca do traço autobiográfico como uma característica

forte desse projeto desde seu início, em cada uma das escolhas, desde as metodológicas até os objetos. Trastoy comenta a classificação de objetos de Morin e afirma que, na convivência com objetos biográficos, pode se atingir crescimento e maturidade. Argumenta que

(...) Violette Morin, [quien] distingue dos empleos antinómicos del objeto: uno concerniente al llamado objeto biográfico o biocéntrico (decorativo o utilitario); el otro, al cosmocéntrico o protocolar. En el primer caso, objeto y usuario se utilizan mutuamente y se modifican recíprocamente; los objetos envejecen al mismo tiempo que su poseedor y se incorporan a la duración de sus actividades (TRASTOY, 2005).

Ou seja, existe um usufruto mútuo, diferente daquele que acontece com os objetos de consumo e de utilidade. Essa foi uma característica que alcançou os atores e os objetos de *La nube rosada*. Como corolário desse processo, ator e objeto começaram a se parecerem, e não foi possível distinguir quem imita a quem. A autobiografia apareceu em vários momentos da criação da obra e transformou-se em configuração poética da vida pessoal.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CAAMAÑO, Oscar. *El objeto animado*. In: www.telondefondo.org N° 2, Dezembro, 2005.

ALVARADO, Ana. *Cosidad vs. Carnalidad*. In: www.telondefondo.org N° 2, Dezembro, 2005 (Objetos en escena).

TRASTOY, Beatr; ZAYAS de Lima, Perla. *Objetos en escena*. In: www.telondefondo.org N° 2, Dezembro, 2005.