

NEGROS PRESSÁGIOS: UMA REFLEXÃO SOBRE A ADAPTAÇÃO LITERÁRIA PARA O TEATRO A PARTIR DA ELABORAÇÃO DE IMAGENS

Augusto Cesar Nunes¹
Cristóvão de Oliveira²

RESUMO: O presente artigo propõe uma análise do processo de construção da peça *Negros Presságios*, uma adaptação do conto *O homem de areia* do escritor alemão E. T. A. Hoffmann. Esta análise abordará desde os processos iniciais de leitura, percepção e criação de imagens sob a ótica do conto, até o momento de experimentação em que é necessário entender as especificidades da linguagem cênica e transpor as idealizações da literatura para a cena. Estruturando o processo foram utilizados os conceitos do processo de leitura de Vincent Jouve (2002) e, para que fosse possível estabelecer diálogos entre estes e a montagem cênica, os escritos de Umberto Eco (1972) sobre a obra de arte aberta auxiliaram o entendimento do grupo sobre as possibilidades de elaboração de sentido. Linda Hutcheon (2013) e Ítalo Calvino (1990), que serviram não apenas auxiliar o grupo a levantar possibilidades e questionamentos teóricos, mas também a analisar criticamente as ações de criação após a montagem e do papel da obra adaptada.

PALAVRAS-CHAVE: Adaptação. Leitura. Encenação.

NEGROS PRESSÁGIOS: A REFLECTION ON THE LITERARY ADAPTATION TO THE THEATER FROM THE ELABORATION OF IMAGES

ABSTRACT: The present article proposes an analysis of the process of construction of the play *Negros Presságios*, an adaptation of the tale of sandman from the German writer E. T. A. Hoffmann. This analysis will cover from the initial processes of reading, perception and creation of images based on the point of view of the story, to the moment of experimentation in which it is necessary to understand the specificities of scenic language and to transpose the idealizations of literature to the scene. Giving substance for the adaptation process the concepts of Vincent Jouve's (2002) reading process and, so that it would be possible to establish dialogues between them and the play, the writings of Umberto Eco (1972) on the work of open art helped the group regarding the meaning elaboration possibilities. Linda Hutcheon (2013) and Ítalo Calvino (1990), which served not only to help the group to raise possibilities and theoretical questions, but also to critically analyze the actions of creation after assembly.

KEYWORDS: Adaptation. Lecture. Staging.

1 Pós-Graduando do Curso de Especialização em Comunicação e Cultura da Universidade Positivo. Graduado em Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). E-mail: gutoc.nunes@gmail.com

2 Professor Assistente da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Mestre em Teatro pela UDESC (2012). Bacharel em Artes Cênicas com Habilitação em Direção Teatral (2005) pela FAP. Membro do Grupo de Pesquisa Processos Criativos – Poéticas da Cena. Autor do livro “*A Singularidade no Trabalho do Ator*” (Editora Prismas, 2016). E-mail: cristovaofap@gmail.com

1 INTRODUÇÃO

O desenvolvimento de um estudo sobre a adaptação teatral se mostrou necessário ao se perceber que os procedimentos envolvidos na criação do espetáculo *Negros Presságios*³ demandavam um entendimento do processo adaptativo, sobretudo da transposição de signos, de uma mídia para outra e também o entendimento da natureza de uma obra adaptada.

A ideia inicial na composição cênica do espetáculo começou com a identificação do que seria o ponto central a ser buscado na literatura de origem e a ser elaborado para a cena teatral: a fantasia. A proposição inicial era de que os três encenadores gerissem uma criação coletiva junto com os outros atores, propondo exercícios e procedimentos criativos para estes.

O entendimento de fantasia e dos elementos “fantásticos” foi desenvolvido após o contato com a obra *Introdução à literatura fantástica* do autor Tzevetan Torodov e o modo como ele propunha uma definição do gênero fantástico, que para ele está situado entre o estranho e o maravilhoso (TORODOV, 1981). E justamente tendo como interesse e ponto de partida esta natureza dual, houve uma busca para encontrar uma literatura que abarcasse estas duas palavras – estranho e maravilhoso – trabalhando contrastes como, por exemplo, abordar uma narrativa densa de maneira mais leve, ou ao menos, que proporcionasse momentos de leveza.

O conto escolhido foi *O Homem de Areia*, escrito pelo autor alemão E. T. A. Hoffmann, a história traz o jovem Natanael que, ao longo de sua vida, é marcado pela morte de seu pai em um acidente, evento este que traz à tona reflexões e questões psicológicas acerca dos demônios interiores que todos possuem. Com este teor, o conto traz descrições e impressões a partir do ponto de vista de alguns personagens, o que por sua vez apresenta em uma única sentença inúmeras possibilidades de criação de imagens fantásticas.

³ Espetáculo de Conclusão de Curso apresentado à disciplina de TCC no curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) – campus de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná (FAP) no ano de 2017. Encenadores: Alfredo Netto, Augusto Nunes e Heloisa Waléria. Além dos encenadores, o elenco era composto de mais 06 (seis) estudantes de Artes Cênicas da Instituição.

Para tanto, o questionamento permanecia: “como transpor as imagens literárias para a cena?” A recepção de uma obra, elaboração de sentido, viria a ser o mote para estudo e pesquisa no desenvolvimento da construção cênica. Levando isto em consideração, buscou-se explorar as diferentes elaborações de imagem de cada membro da equipe. E com isso entender como se davam os mecanismos de leitura com base em Vincent Jouve (2002), a criação de imagens e como a transposição para a cena se dava. O processo envolveu o conceito de Ítalo Calvino (1990) chamado de cinema mental, onde o grupo elaborou mentalmente um filme de como seriam as cenas, qual a sequência e quais elementos se destacariam. Para então transpor este pensamento para o papel no formato de desenho e teste das ideias no palco.

Como norte neste processo de escrita e pesquisa, a teoria da recepção e a psicologia da percepção (OSTROWER, 1998) onde é discorrido que o todo é uma construção do sujeito com base nas partes pelas quais é formado, se tornaram ferramentas para dar sustentação aos pensamentos que surgiam.

2 LEITURAS E NARRATIVAS

Uma obra não se encerra nela mesma. Ela está sempre em diálogo com o espectador, e este, por sua vez, dialoga com seu tempo e seu universo de referências. Para que este diálogo seja efetivo, é possível afirmar que existe uma assimetria na obra, onde o espectador tem papel fundamental em sua construção. Umberto Eco (1972), declara que uma obra de arte precisa de um observador para preencher suas lacunas. Assim, Eco coloca a renovação e as releituras como algo fundamental. Esta renovação e multiplicidade de leituras é o que, segundo ele, mantém a obra viva:

Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível à infinitas interpretações possíveis. *Possíveis*, frisamos bem, por que a ‘obra vive apenas nas interpretações que dela se fazem’; e *infinitas* não só pela característica de fecundidade própria da forma, mas porque perante ela se coloca a infinidade das personalidades interpretantes, cada uma delas com seu modo de ver, de pensar, de ser (ECO, 1972, p. 31).

Partindo-se deste entendimento de interpretações possíveis de uma obra ao qual Eco discorre sobre, conforme o grupo estudava o conto, imagens diversas surgiram e, através da escolha e/ou fusão das imagens de cada leitor, foi sendo construída uma linha dramática de maneira a respeitar elementos que o coletivo gostaria de manter do texto original. O processo de leitura e elaboração de imagens na criação do espetáculo se tornou objeto de interesse e pesquisa ao longo da montagem.

Esta elaboração de imagens pode ser entendida como a percepção e, em um primeiro momento, como uma projeção mental dos elementos disponíveis no texto. Onde a descrição serve como base para uma visualização de uma ação. Pois interessava mais as várias potencialidades de visualização de uma ação, personagem ou objeto, do que sua descrição pura e simples.

É possível exemplificar isto com uma cena do conto onde o antagonista, Coppélius, desaparece em forma de areia. Um membro da equipe visualizou esta cena como uma escultura de areia se quebrando, outro imaginou como se o personagem desaparecesse dentro de sua capa deixando um rastro de areia. Explorar estas diversas elaborações imagéticas havia se tornado a matéria-prima de criação do espetáculo. Para isso, entender alguns procedimentos foi fundamental. Sobretudo, quando foram identificados espaços que permitiam interação com a obra de origem.

Vincent Jouve (2002) afirma que “ler é, anteriormente a qualquer análise de conteúdo, uma operação de percepção, de identificação e de memorização dos signos” (JOUVE, 2002, p.17). O leitor cria um universo a partir de seu contexto e referências, baseado nos signos propostos pelo texto, ou seja, ler é um processo integrador, onde o sentido não se finda no próprio texto, mas é produzido pela interação entre o texto e o leitor. Esta interação pode ser entendida através da relação dos vazios e dos pontos de ancoragem para com o leitor.

Os vazios são aqueles espaços em que o leitor constrói juntamente com o autor com base no não-dito do texto, é a lacuna onde cabe ao leitor utilizar sua “bagagem” e conjecturar, propor e assimilar os sentidos possíveis da obra. Por sua vez, os pontos de ancoragem são aquelas informações, pistas e símbolos que o texto fornece para que o leitor não se perca em seu próprio imaginário (JOUVE, 2002).

Estes mecanismos conduzem a relação do leitor com o texto propiciando uma compreensão do conteúdo e uma fruição estética. Enquanto foram utilizados como base os pontos de ancoragem para criar e compreender o texto, a liberdade de compor, organizar e reorganizar os elementos se dão pelos espaços vazios presentes na obra. Espaços estes nos quais o leitor/apreciador efetiva seu papel na construção da obra, a partir do seu imaginário e suas referências. Uma boa definição para este conceito é que:

[...] são os vazios, a assimetria fundamental entre texto e leitor, que originam a comunicação no processo de leitura. Aqui como ali, esta carência nos joga para fora, ou seja, a indeterminabilidade, ancorada na assimetria do texto com o leitor, partilha com a contingência – o nada (no-thing) da interrelação humana – da função de ser constituinte da comunicação. (ISER *apud* MAYOR, 2006, p. 133).

Notou-se que estes espaços são os vazios que permitem a mobilidade das partes de um texto, permitindo a possibilidade de criação de novos arranjos da obra enquanto releitura. O vazio é justamente o lugar de atuação do leitor, onde existe a abertura e a liberdade de se projetar na obra. Completou-se e criou-se com o texto a partir dos entendimentos do grupo, ou seja, foram encontradas novas formas de contar aquela mesma história.

O texto literário, como em contos ou romances, por exemplo, fornece elementos de contextualização de ambientes, personagens, situações, ações e etc... Através destes elementos o leitor percebe, organiza, integra as informações e, assim, se relaciona com elas. A percepção e a organização destes elementos textuais conduzem o leitor à criação de uma forma, de uma imagem.

Este processo flui, especificamente na criação de *Negros Presságios*, do imaginário de cada um para um concreto coletivo, ou seja, desde o modo como se estruturavam e reestruturavam constantemente as leituras que cada um percebia a partir do conto de E. T. A. Hoffmann, até a definição dos signos a serem levados à cena para a construção da narrativa. Para isso a equipe se apropriou de uma prática do cinema chamada *storyboard*. Onde após diversas leituras e percepções do texto, eram feitos desenhos das sequências de cenas e seus elementos principais. Desta forma era possível ter uma ideia do fluxo narrativo, bem como dar forma aos elementos apontados como fundamentais em cada cena.

Fundamental para a criação de *Negros Presságios* foi como seria a partida da leitura de imagens para a elaboração de sentido, o que é chamado de integração, já que “o todo é mais do que a soma das partes” (WERTHEMER *apud* OSTROWER, 1998, p. 70). Ostrower (1998) discorre sobre este postulado comentando que as coisas nunca são apenas a soma das partes, mas sim sua integração. A integração desloca o entendimento da adição das partes para algo mais participativo e mais ativo. Quando aplicado isto à leitura, foi possível notar que apenas somar as informações seria o resultado de uma obra encerrada em si mesma, enquanto a integração coloca o leitor/espectador em uma posição ativa e construtiva em relação à obra.

Este princípio integrador das partes se encaminha para uma tendência de ordenação. É possível notar que não são observadas as partes isoladas de algo, mas, sim, o conjunto como um todo. Ocorre um agrupamento das partes de forma inconsciente e intuitiva, de maneira a adequar aquele objeto ou texto a algo que esteja dentro do referencial de cada um (OSTROWER, 1998). Portanto, estes agrupamentos tendem a se concretizar nas imagens criadas a partir do texto lido.

No ato de se colocar como criador, cada leitor pode encontrar elementos fantásticos únicos ao longo do texto, chegando exatamente ao ponto que, como propositores de um processo criativo, era o desejado: construir uma peça a partir de imagens fantásticas encontradas no conto escolhido. Cada criador buscava dentro de cada cena/imagem um elemento que se distanciasse da tradicional “realidade”. Como foi o caso dos elementos cênicos de bonecos e da estrutura em forma de escada que se movia pelo palco conforme seus diversos usos eram necessários.

Este encontro com as imagens fantásticas é pessoal e único, pois se dá na construção conjunta do leitor com o texto e com a apropriação do mesmo, onde o leitor se coloca como parte da obra. Ítalo Calvino (1990) discorre acerca da criação de imagens a partir de um texto e sobre os modos pelos quais ocorre a interação e a criação com a obra. Ele afirma que:

[...] diversos elementos concorrem para formar a parte visual da imaginação literária: a observação direta do mundo real, a transfiguração fantasmática e onírica, o mundo figurativo transmitido pela cultura em seus vários níveis, e um processo

de abstração, condensação e interiorização da experiência sensível, de importância decisiva tanto na visualização quanto na verbalização do pensamento (CALVINO, 1990, p. 110).

Assim, a partir destes destaques de Calvino, é possível observa-los e realizar a integração destes a quatro pontos citados por Jouve (2002), os quais também esclarecem os modos como, no processo de leitura, são organizadas e reorganizadas as informações na criação de imagens. São quatro modos pelos quais ocorrem a tendência a somar juntamente com as informações do texto e, a partir delas, a completá-las com o referencial pessoal de cada um. São elas: a verossimilhança, a sequência das ações, a lógica simbólica e a significância geral da obra.

Para isso, conforme mencionado anteriormente, a busca por elementos fantásticos dentro de cada cena abria um espaço para, também, cada participante do grupo criar estes elementos. Isto levando em conta elementos da própria linguagem do teatro, onde muitas vezes algum membro propunha uma movimentação ou adereço inusitado pois o mesmo acabaria por agregar um efeito positivo na proposição em questão.

Os pontos comentados por Jouve relacionavam-se diretamente à criação do espetáculo *Negros Presságios*. De modo que com a leitura do texto e com a ideia para a adaptação para a cena teatral os olhos do coletivo estavam condicionados e buscar e/ou criar elementos que destoasse da realidade e trouxesse uma outra camada simbólica à narrativa.

3 ADAPTAÇÃO E A TRANSPOSIÇÃO DE SIGNOS

Partindo do entendimento do conceito de integração que o leitor realiza na obra de arte, e também dos quatro modos com os quais Jouve (2002) menciona ser realizada esta integração/criação, tornou-se necessário aplicar tais conceitos à realidade da montagem. O ponto inicial era a leitura, a criação e seleção de imagens fantásticas do conto, um texto literário, e então desenvolver uma peça de teatro cuja base era o próprio texto com as impressões particulares de cada membro. Se tratava de uma adaptação, de uma transposição de um sistema de signos para outro, bem como encontrar um outro modo de contar aquela história.

O conto *O Homem de Areia*, escrito por E. T. A. Hoffmann em 1817 traz a história de Natanael que quando criança, ouve a história sobre o homem de areia, um ser maligno que joga areia nos olhos das crianças que não querem dormir. Certa noite, crente que os barulhos noturnos que estava a ouvir eram da presença deste ser em sua casa, ele decide investigar. Ele se esconde e vê seu pai trabalhando em experimentos alquímicos com seu chefe, Coppelius. Ele é descoberto e, após uma discussão entre seu pai e Coppelius, há uma explosão que resulta na morte de seu pai, enquanto Coppelius é tido como desaparecido. Desde então, Natanael faz de Coppelius sua maior obsessão.

Anos depois, na faculdade, Natanael recebe a visita de um vendedor de bugigangas muito suspeito chamado Coppola. Intrigado com a semelhança dos dois homens (Coppelius e Coppola), Natanael compartilha suas suspeitas com sua noiva, Clara, que não acredita nesta obsessão, gerando uma discussão entre o casal.

Ao lado da casa de Natanael, seu professor, Spalanzanni, e sua filha, Olímpia, uma bela jovem estranhamente calada oferecem um baile para a filha. Lá Natanael conhece a jovem e acredita estar perdidamente apaixonado por ela. Contudo, ele é surpreendido ao ver seu professor e o vendedor Coppola brigando, isto se dá pelo fato de que Olímpia é na verdade uma boneca construída pelo vendedor de bugigangas, que é desmascarado e identificado como Coppelius. Após um surto psicótico Natanael é internado e, quando retorna de seu internamento, chega próximo a matar sua noiva, Clara, em um passeio ao ter novamente um surto devido à uma lembrança repentina da boneca. No tumulto causado, e com os sentimentos aflorados pela memória da boneca Olímpia, Natanael comete suicídio.

Enquanto em exercício de leitura, passando por cada ponto do conto, criando e integrando o texto a cada membro do grupo, a busca por imagens que pudessem trazer o elemento fantástico para a cena teatral se deu a partir de um fichamento do conto como um todo. A execução deste mapeamento auxiliou tanto na noção geral da linha narrativa da história, quanto na primeira seleção de imagens que já se mostravam com potencial para abarcar o fantástico. As leituras visavam analisar principalmente personagens e discursos a fim de que fosse viável reduzir o número de personagens, que eram muitos e, também, trabalhar em cada personagem as características que se faziam presentes tanto na época de escrita do conto, quanto na atualidade.

Por meio dos *storyboards* eram elaborados testes de figurino, cenografia e maquiagem. Bem como elencadas as necessidades de cada ator para o desenvolvimento da corporificação de seu respectivo personagem. Assim, era possível sintonizar o grupo, pois com várias proposições de cena, corpo e figurino, se fazia necessário equalizar os pensamentos em uma mesma frequência. Sendo assim os três encenadores reassumiram o papel de gerir a construção da cena com o material dos atores.

O passo seguinte se deu com uma seleção de pontos e imagens relevantes para o projeto de montagem. O critério da fantasia e da linha narrativa eram os norteadores para a escrita de uma dramaturgia para o espetáculo. Isso devido ao fato de que a equipe desejava manter uma estrutura narrativa linear. A fantasia era o filtro pelo qual eram elaboradas e transpostas as imagens do texto para a cena. Assumindo fantasia como algo elemento de estranheza dentro do universo proposto.

Esta dramaturgia levou em conta os quatro pontos elencados por Jouve: verossimilhança, sequência das ações, lógica simbólica e entendimento geral da obra, com os quais pode-se entender como aconteceu parte do processo de leitura e interação com o texto.

Segundo estes pontos, a composição juntamente com o texto ocorre através da verossimilhança. Em *Negros Presságios*, foram criadas imagens a partir do texto baseados nas informações que este fornecia, de maneira que, na lógica proposta pelo autor, faziam sentido para o coletivo. Não era necessário ter todas as descrições físicas dos personagens, por exemplo, minuciosamente detalhadas. Existia a liberdade de preencher o que não era dito com imagens e lógicas pessoais, com base em no referencial pessoal e no imaginário, tanto individual quanto o coletivo. Para cada personagem do conto, o grupo se detinha em encontrar suas contradições, em comparar seus conflitos com os atuais e, assim, recriar os personagens com base nos próprios membros do coletivo.

Outro modo em que ocorre a tendência a completar e formar imagens a partir dos textos é a partir da sequência das ações. No processo de criação do espetáculo, era possível entender e criar ações que não precisavam, necessariamente, estarem descritas no conto. Era entendido o comando a partir do padrão exposto pelo autor e, assim, a criação ocorria nesta lacuna da obra. Não é necessário descrever cada movimento para que se crie

imagem de um cumprimento, basta o comando para que se possa completá-lo com uma sequência de ações. Então, a exploração de simples ações do texto em busca da criação de imagens para a cena, envolvia inúmeras variações de alguns comandos simples, tais como: andar, abrir a porta rapidamente, se esconder. Isso para que fossem encontradas formas de concretizar algumas das imagens elaboradas a partir do conto.

A lógica simbólica faz referência ao que é dito metaforicamente em um texto. Esta abertura ao simbólico permite um direcionamento dos sentimentos e modos de se expressar do personagem baseados na experiência pessoal e no entendimento da construção simbólica feita pelo autor. No conto, por exemplo, eram observadas problematizações e símbolos que, para o grupo, continham a essência do que o autor escreveu. Um bom exemplo disso eram as inúmeras menções de olhos que o texto trazia.

Em uma leitura geral da obra, de certa forma, foram integrados todos os três itens anteriores. Pois, na dramaturgia de *Negros Presságios*, foi mantida a narrativa e todo universo da história, não pelos detalhes que são descritos ao longo do conto, mas, sim, através da identificação dos pontos principais e da conexão entre eles, o que serviu como condutor para um encerramento pessoal da obra, da história. Enquanto cada membro do grupo buscava estes pontos principais da obra, que se concretizaram na disposição da dramaturgia proposta ao fim da elaboração das imagens fantásticas, a compreensão geral do conto foi sendo construído em vários níveis por cada ator e propositor envolvido no processo.

Em cena, estes pontos de criação e construção já se faziam presente na equipe, o que direcionou o coletivo a enxergar diálogos e problematizações contemporâneas em um conto que data de 1817. Essa contextualização é melhor posta por Hutcheon quando ela afirma que “uma adaptação, assim como a obra adaptada, está sempre inserida em um contexto – um tempo e um espaço; uma sociedade e uma cultura; ela não existe num vazio (2013, p. 191).

Após a criação de imagens, estas foram ordenadas de tal modo que houvesse uma linha narrativa bem definida e que, em alguma instância, a lógica do autor do conto estivesse presente. Contudo, as diferentes formas de expressão das linguagens envolvidas se apresentaram como um obstáculo. Havia imagens idealizadas, não obstante, dar forma

para aqueles signos que haviam sido escolhidos para que se adequassem à materialidade da linguagem teatral serviram como um condutor para um caminho onde estas mesmas limitações se mostravam como lugar de criação, reformulação e adaptação.

André Gaudreault e Philippe Marion destacam estas limitações como uma possibilidade criativa quando declaram que “por isso, o momento da expressão é um encontro quase físico, uma luta corpo a corpo. No entanto, uma resistência não constitui limite, porque a resistência também se configura como fonte e, até mesmo, como condição da criatividade (2012, p. 110).

Lidar com as limitações é um exercício de desapego, onde foram deixadas as vontades individuais, direcionando a atenção ao que o coletivo desejava e ao que a obra precisava. A linguagem teatral trouxe inúmeras variáveis: materiais de confecção dos cenários e adereços, formas, distância de palco, disposição da plateia, entre outras. E, num panorama geral, enquanto era necessário lidar com idealizações, algumas delas no palco não demonstravam a potência necessária para impulsionar o andamento da peça. Bem como pequenas cenas se formaram a partir de improvisos, e estas se tornaram um lugar de releitura particularmente interessante.

As especificidades da mídia teatral juntamente com a proposição inicial de abordar a história com o uso de contrastes, encontrou em Calvino (1990) um lugar fértil para o pensar teatral. Quando o autor escreve sobre a leveza, ele aborda algumas maneiras de se atingir essa leveza. Este entendimento trouxe a possibilidade de pensar visualidades e modos de contar diferenciados. Além de propor alternativas que não haviam sido cogitadas apenas com a leitura e contato com o texto.

4 VISUALIDADE

Linda Hutcheon declara que “contar história é sempre a arte de repetir histórias” (2013, p. 22). Ou seja, pode-se pensar a história como um cerne, uma ideia que pode se manifestar em diversas formas e linguagens. Adaptar uma história, não impõe uma fidelidade extrema para com o texto ou obra de origem. Hutcheon afirma que “a adaptação é repetição, porém repetição sem replicação” (2013, p. 28).

O trabalho de leitura e revisão do texto permitiu a todos os participantes ter um alto grau de percepção das narrativas ali presentes. Tão grande era a apropriação dos contextos e das palavras que, em horas de improviso, havia a criação de novas tramas ainda na lógica do texto original. Os elementos de elaboração de imagens, citados por Calvino (1990), trouxeram reflexões acerca do processo e da própria adaptação. O ato de adaptar requer o envolvimento e o engajamento entre as linguagens (CLÜVER, 1997).

A reflexão de Calvino também auxiliou no processo de montagem ao apresentar um conceito que seria abordado no processo de criação: o contraste. É possível suscitar a imagem mitológica da Medusa quando Calvino (1990) discorre sobre a leveza. Ao abordar as relações contidas no mito da Medusa, pode-se ver que ela, um ser mitológico capaz de transformar qualquer ser vivo em pedra com apenas um contato visual, é derrotada através de seu contraste, os meios pelos quais Perseu, herói que decepou a cabeça da Medusa, possuía leveza. Perseu se locomovia sobre as nuvens por meio de suas sandálias aladas, também, a partir do sangue jorrado da Medusa na terra, nasce Pégaso, um cavalo alado. Ou seja, de algo denso e pesado como a pedra, surge a possibilidade de brotar a leveza. Calvino ressalta a necessidade de não olhar para estas análises do mito apenas em busca do significado, mas sim através de sua lógica e linguagem imagística. Diz Calvino que

[...] toda interpretação empobrece o mito e o sufoca: não devemos ser apressados com os mitos; é melhor deixar que eles se depositem na memória, examinar pacientemente cada detalhe, meditar sobre seu significado sem nunca sair de sua linguagem imagística. (CALVINO, 1990, pp. 16-17).

Os símbolos presentes no mito, a pedra, nuvens e as asas de Pegasus, dialogam entre si e, a partir do peso da Medusa, os pontos de leveza trazem o diferencial da narrativa. A escolha de uma história densa para o espetáculo *Negros Presságios* se fez, também, para que fosse possível desenvolver este trabalho sobre ela por meio dessa leveza. Quando Calvino discorre sobre a leveza, ele cita três interpretações diferentes para a mesma: o despojamento da linguagem, a narração de um raciocínio que comporte certo grau de abstração e a criação de imagens leves através da figuração (CALVINO, 1990).

A visualidade do espetáculo *Negros Presságios* está vinculada ao uso de cores e objetos cênicos que o direcionaram para uma estética de teatro de animação, um lugar propício para encontrar algumas das definições de leveza comentadas. Como estrutura cênica, a peça contava com um palco sem coxias e todos os elementos da peça estavam em cena, bem como os atores. Cada elemento cenográfico era utilizado e manipulado a fim de contar a história. Deixando sempre à mostra que existia uma história sendo contada por atores. Isso trouxe referências de um teatro popular, de contação de histórias.

A via trazida por Calvino acerca do despojamento da linguagem tornou-se clara no espetáculo através das interações com a plateia e os momentos de improviso, que tiveram sua origem da leitura do texto e da experimentação no palco. Tamanha era a ligação e apropriação com o conto que o grupo possuía, que num sentimento de liberdade coletiva, todos faziam proposições de novas falas e cenas com base no que já estava corporificado em cada um. A palavra do texto tomou forma no corpo dos atores e os mesmos ocuparam a cena, usufruindo os elementos que a linguagem teatral oferecia. Essa liberdade de brincar e criar tendo como base uma história de outra pessoa se deu quando houve o entendimento dos pontos de ancoragem e, também, com o respeito aos espaços vazios do texto. Trazendo contraste ao peso que a história contada trazia.

Quanto à narração de um raciocínio, o fato de todos os atores estarem em cena o tempo inteiro, deslocando objetos e manipulando bonecos para auxiliar na contação de história, que os torna narradores não declarados. Mostra pessoas brincando de contar histórias. Este fator trouxe algo que envolvia tanto a fantasia quanto a linguagem teatral. Trazia o jogo, uma conversa entre os atores e os objetos, entre os atores e a plateia e também dos atores para com a história. Diferentemente das idealizações iniciais, esta característica trouxe em sua simplicidade o elemento fantástico fundamental, e este não tinha sua origem do conto apenas, mas das possibilidades cênicas e da diversão para com o espectador, sendo este próprio, um elemento fantástico e de leveza também.

A criação de imagens leves se mostrou presente desde o início, quando ainda eram criadas as imagens fantásticas. A diferença foi que por meio do teatro de animação foi encontrada uma saída para a criação destas imagens de leveza. Com todos os elementos cênicos pensados para ter uma melhor mobilidade, se estabeleceu um jogo em que todos

os móveis e objetos tinham liberdade de serem movidos pelos atores. Em horas específicas, todos os atores reagrupavam os móveis para a próxima cena, e os que em teoria não seriam usados assumiam uma outra camada em cena, pois nada estava oculto do espectador. Isto mostra como as possibilidades de trabalho com cada linguagem, tanto a literatura, quanto o teatro, podem alterar e fomentar modos e meios diferentes de contar uma mesma história. E de como a leveza colaborou com a adaptação através destes recursos teatrais.

O produto artístico resultante trouxe os elementos de releitura propostos por Hutcheon (2013). Contudo, um entendimento fundamental é que a prática e a experimentação no meio de expressão escolhido, neste caso o teatro, tem um papel criador na adaptação tão importante quanto as partes do texto literário em questão. Os elementos visuais, tiveram sua origem com as idealizações, contudo, eles só ganharam forma quando na prática, em cena. Uma ideia não é tangível, sua concretude se dá no ato de fazer, neste caso, o teatro. Fazendo teatro se cria teatro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O processo de leitura envolveu o que Calvino (1990) chama de cinema mental, criou-se um filme de como seria toda a peça, com seus efeitos e movimentações antes mesmo de serem testadas as ideias diretamente no palco. Este fator, por um tempo, deixou a peça engessada, até que houve uma percepção de que não haveria condição de sustentar alguns efeitos na mídia teatral no prazo restrito que o grupo possuía. E quando foi aceita a peça que havia sido criada, e não a que outrora havia sido idealizada, a linguagem teatral se mostrou mais receptiva e, assim, foi possível abrir pequenos espaços para que a obra não ficasse tão rígida como estava.

Uma vez que o grupo estava administrando a transposição para a cena de todas as imagens e idealizações que emergiram do texto, propostas foram sendo alteradas e, dessa maneira, apenas o essencial do projeto inicial foi sendo mantido. Idealizando grandes cenários com formas distorcidas e estilizadas, na realidade foram formas tradicionais, que em cena conduziram a um outro tom de leveza em contraste à temática densa da história.

Entender como se deu o processo de criação de imagens e de como transpô-las para a cena, para o palco, se concretizou ao fim do processo. Após esta aceitação e reconhecimento, boa parte da dinâmica e da linguagem se alteraram. Como afirma Hutcheon (2013), existem modos diferentes de se contar uma mesma história. E existem infinitas maneiras de se adaptar um conto literário para o teatro. O processo de adaptação para o teatro trouxe muito conhecimento, tanto prático como teórico, e a vivência de trabalhar com a organização de signos em sistemas diferentes mostrou como agir com as diferentes mídias envolvidas.

REFERÊNCIAS

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. (Org.). **Contos fantásticos do século XIX: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**. São Paulo, n.2, p. 37-55, dez/1997.

ECO, Umberto. **A definição da arte**. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1972.

GAUDREAU, André; MARION, Philippe. Transescritura e mídia narrativa: questões de intermedialidade. In: DINIZ, T. F. N (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

HOFFMANN, E. T. A. **Contos fantásticos**. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

JOUBE, Vincent. **A leitura**. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

OSTROWER, Fayga. **A sensibilidade do intelecto**. Rio de Janeiro: Campus, 1998.

TORODOV, Tzevetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. Premia editora de livros S.A: México, 1981.

Recebido em: 18/12/2018

Aceito em: 09/04/2019