

Dramaturgia e processos cênicos: “Rumo a Cardiff” e “Zona de Guerra”: relato e análise da experiência desenvolvida a partir de “In the Zone” e de “Bound East for Cardiff”, de Eugene O’Neill.

*Maria Sílvia Betti
(FFLCH/USP)*

Resumo- Nos anos de 2005 e 2006, respectivamente, a Cia. Triptal de Teatro de São Paulo, dirigida por André Garolli, deu início a um projeto denominado “Homens ao Mar”, dedicado à encenação de algumas das peças escritas pelo dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill entre 1916 e 1917 em seu assim chamado “ciclo marítimo”. Foram encenadas sucessivamente “Rumo a Cardiff” (“Bound East for Cardiff”, em 2005) e “Zona de Guerra” (“In the Zone”, em 2006) como a primeira parte de um projeto que se propõe a encenar, na seqüência, “Moon of the Caribees” e “The Long Voyage Home”. Este artigo propõe-se a examinar as características do trabalho cênico desenvolvido, dele extraíndo algumas reflexões sobre a questão da forma, sobre as transformações dramatúrgicas e cênicas realizadas pelo autor, e sobre as perspectivas de trabalho analítico a serem extraídas do estudo correlato dos textos e de suas encenações.

PALAVRAS-CHAVE: teatro norte-americano – dramaturgia - encenação

Em julho de 2003, dentro do programa de estudos do Grupo TAPA, de São Paulo, o diretor André Garolli viu-se à frente de um curso de introdução à interpretação teatral a ser ministrado para uma turma de cerca de trinta alunos composta apenas por homens e rapazes.

A procura de peças que trouxessem perspectivas instigantes para esse elenco amador levou-o a travar contato com o chamado ciclo de peças do mar do dramaturgo norte-americano Eugene O’Neill. Estava assim lançada a semente inicial do que viria a ser, algum tempo depois, o projeto “Homens ao Mar”, reformulado para o teatro profissional e composto por quatro das peças em um ato do ciclo marítimo do dramaturgo escritas na fase inicial de sua carreira, entre 1914 e 1917: Luar sobre o Caribe, Rumo a Cardiff, Zona de Guerra, e A Longa Viagem de Volta.

No ano de 2003 o Grupo TAPA ocupava o Teatro Arthur Azevedo através do Programa de Fomento ao Teatro da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. O Teatro Arthur Azevedo, localizado no bairro da Mooca, é um teatro grande para os padrões atuais, e o Grupo TAPA havia definido a interação com a comunidade local como uma das perspectivas visadas para o projeto que ali desenvolvia. Isso estimulou o diretor André Garolli a alicerçar o trabalho de seus atores-estudantes em três eixos: a ocupação cênica do edifício do teatro, a valorização da prática formativa do intérprete, e o mergulho analítico nas obras abordadas.

Os principais objetivos que nortearam o processo de ensaios foram: a pesquisa das possibilidades cênicas de uma atuação “em coro” e a exploração de espaços alternativos, que permitissem formas de contato direto com o público, deixando propositalmente de lado as convenções do palco italiano.

Toda a pesquisa de linguagem cênica apoiou-se não apenas no treinamento técnico-interpretativo, mas na discussão e na análise dos textos que viriam a ser montados. O material levantado a partir deles foi traduzido cenicamente através de exercícios e de jogos teatrais. A ausência de uma estrutura convencional e o aspecto propositalmente “rarefeito” da tessitura narrativa de O’Neill abriu espaço para incursões experimentais no âmbito dos aspectos lingüísticos e sócio-culturais, assim como na gestualidade e na expressividade não-verbal.

A conjugação de todos esses elementos permitiu explorar e apresentar pela sugestão, mais do que pela explicitação propriamente dita, o caráter desumano e opressivo do trabalho dos marujos, quase chegando a compor uma “dramaturgia da cena” a partir dos textos de Eugene O’Neill.

Aspectos como o confinamento espacial, as pressões psicológicas e a presença de riscos constantes e imediatos serviram de fios da meada para a construção cênico-interpretativa dos sentidos sugeridos nos textos.

À medida em que as oficinas e ensaios se sucediam, a escolha das peças, motivada no início apenas pela necessidade de papéis masculinos, foi revelando a riqueza humana, a perturbadora atualidade e a densidade artística da concepção de O’Neill.

André Garolli, ligado desde seus anos de formação ao Grupo TAPA, de Eduardo Tolentino, veio efetivamente a contar com vários dos alunos participantes do curso, mas arregimentou também, para a montagem profissional, atores da Cia Triptal, na qual ele próprio havia atuado anteriormente e onde havia dirigido, entre outros, os textos dramáticos de Maria Clara Machado.

O trabalho de direção cênica privilegiou, nas duas primeiras partes do espetáculo, aquilo que André chamou de “ritual de iniciação” do público: conduzidos à platéia, os espectadores eram orientados no sentido de ocuparem apenas as três ou quatro poltronas centrais de cada fileira. Uma portinhola na parte central da cortina metálica que separava palco e platéia lhes permitia, pelo formato estreito e alongado dessa disposição, entrever na escuridão entrecortada de relâmpagos, o tombadilho do navio varrido pelos ventos e pelas ondas do mar revolto.

Tratava-se de uma solução cênica simples e despojada, mas de intenso efeito sugestivo: os vultos dos marujos, avistados nos clarões dos relâmpagos, escorregavam pelas tábuas do convés derrubados pela força brutal da tempestade. A portinhola de metal batia repetidamente com estrondo e voltava a escancarar-se com as lufadas, exibindo assim, por rápidos relances, o plano inclinado do convés em meio aos gritos ensurdecedores, aos trovões, ao assobio desenfreado dos ventos, ao impacto das ondas gigantescas e aos rangidos do velame.

A situação cênica construída através desse recurso colocava o público numa perspectiva que, logo ao primeiro contato, punha por terra seu conforto de espectador, e expunha-o às intensas e desconstruídas sensações visuais, auditivas e psicológicas vivenciadas pelos marinheiros.

Nenhuma troca verbal era apresentada durante todo esse segmento do espetáculo: apenas gritos do comandante, desconstruídas palavras de ordem dos marinheiros, cordas içadas, fragmentos de madeira e objetos arrancados a seus lugares de origem. Nenhum diálogo, nenhuma frase claramente articulada, nenhuma imagem iluminada por tempo maior do que o do clarão de um relâmpago.

A segunda parte iniciava-se após o subjugar da tempestade: a cortina metálica era içada e desaparecia, deixando aberta a larga boca de cena do palco do Teatro Arthur Azevedo: em meios aos destroços encharcados, mastros quebrados e cordas emaranhadas, os marujos empenhavam-se em limpar o tombadilho. Vários deles desciam pelos mastros recolhendo e dobrando o que havia restado do velame, e trocavam comentários entre si com sotaques que denunciavam as mais variadas nacionalidades.

Um deles tocava ao acordeão uma melodia popular, aparentemente da Europa Central. Outros, descendo à platéia e dirigindo-se aos espectadores em diferentes idiomas, instavam-nos repetidamente, com palavras e gestos, a adentrarem o navio e tomarem seus lugares no convés.

Durante vários minutos a migração do público para o espaço do cargueiro S.S. Glencairn - tímida a princípio e a seguir mais contínua - se desenrolava ao som da cantoria, do esfregar vigoroso das tábuas, e da cadência alegre e dançante da música do acordeão. Alguns jogos interpretativos eram apresentados durante esse segmento do espetáculo: esboços sugestivos de comportamentos, de sentimentos, de pequenas rivalidades e disputas de poder diluíam-se para que não incorressem indesejavelmente no efeito de compor algum traço imprevisto de

individualidade: o verdadeiro protagonista a ocupar o espaço central da concepção de O'Neill e do do palco era inequivocamente a massa coletiva de marinheiros retomando a lida.

A pulsação de todo esse bloco do espetáculo era muito intensa e ao mesmo tempo múltipla e difusa: em meio aos atores-marujos, o público acompanhava fragmentos simultâneos de ação ou de comportamentos e trocas verbais ou gestuais. O lufa-lufa dos marinheiros, o alarido das vozes, a movimentação de um lado a outro do tombadilho serviam de balizas para o pequeno conglomerado de espectadores em sua incursão para o interior do cargueiro em sua viagem de Nova Iorque a Cardiff, no País de Gales, costa sudeste Grã Bretanha.

Era apenas no bloco seguinte - o terceiro do espetáculo - que, pouco a pouco, os espectadores, ao som das vigorosas falas, saudações e comentários dos marinheiros, iam sendo induzidos a descer uma escada de cimento na parte de trás do palco. Essa descida conduzia ao espaço do porão do edifício teatral, onde seria apresentado o cerne dramático de "Rumo a Cardiff": em seu interior escuro e úmido, os espectadores viam-se em pleno alojamento da tripulação, no porão do cargueiro, próximos à área onde se localizava a fornalha e a casa das máquinas do navio.

A descida do público não se dava sem algum titubeio: se o espaço do palco, representando o convés, ainda permitia que se enxergasse com clareza os detalhes ao redor, o subsolo para o qual conduzia a escada mal permitia entrever-se, em meio à luz de alguns lampiões, três pequenas arquibancadas de madeira para a acomodação dos espectadores dispostas ao longo de três das paredes laterais de um espaço de forma irregular e dividido ao meio por uma espécie de coluna. Ao centro avistava-se um barril e apetrechos náuticos, e à direita, um catre e objetos dos marujos.

André Garolli estrategicamente aproveitou as sugestões visuais e olfativas do porão do teatro, escuro, úmido e exalando um indisfarçável cheiro de mofo devido aos longos períodos que passara fechado nos anos anteriores. Se por um lado esses estímulos sensoriais podem ter reforçado uma dimensão latentemente naturalista da montagem, eles permitiram, por outro, trabalhar poderosamente uma estética cênica de base expressionista, bastante bem explorada no jogo cênico-interpretativo dos atores.

A luz avermelhada e a fumaça dos lampiões compunha uma atmosfera densa e envolvente: literalmente descia-se ao âmago do S.S. Glencairn, inspirava-se o ar insalubre de seu porão, sentia-se o crepitar do fogo na fornalha e vislumbrava-se a luz bruxuleante desenhando sombras nas feições dos tripulantes e fazendo-os parecerem ora agigantados ora diminuídos em suas estaturas física e psicológica.

Em cena os atores-alunos, menos experientes, contracenavam com os profissionais escalados para os papéis. O convívio de amadores com profissionais exigiu que o diretor criasse processos de trabalho nos quais tanto a disciplina como a experimentação criativa estivessem conjugados.

O trabalho de tradução do texto, realizado por Fernando Paz, foi particularmente desafiador: como transpor para o português sotaques de idiomas com os quais temos pouca ou nenhuma familiaridade como o sueco, o norueguês e o russo? O desafio teve de ser enfrentado através do trabalho de colaboração entre tradutor e diretor, a fim de escorar nos jogos cênicos desenvolvidos nas oficinas a sugestão de uma verdadeira Babel proletária de trabalhadores do mar.

“Rumo a Cardiff” não possui um enredo no sentido convencional do termo, ou seja, não se apóia na idéia de um conflito individual apresentado e desenvolvido através de uma linha ascensional de tensão culminando num clímax e levando a um desenlace. Durante a viagem do S.S. Glencairn de Nova Iorque a Cardiff, um marinheiro se acidenta gravemente. Os responsáveis pela viagem, desejosos de cumprir o contrato que assinaram, são incapazes de oferecer ao ferido um tratamento digno. A tripulação, acompanhando de perto o processo de agonia do companheiro, vivencia horas de sofrimento em que sentimentos como solidão, amizade, e medo da morte afloram violentamente.

A pesquisa exaustiva do material sócio-histórico contido no texto foi explorada com o intuito de produzir exercícios de aprofundamento cênico-interpretativo, sem qualquer falsa expectativa de construir uma montagem “fiel” ou um caráter literalmente “documental”.

O conteúdo de vivências extraídas do trabalho serviu de base para apoiar o eixo expressivo do espetáculo, escorando-o na densa e variada tessitura de sensações - sons, formas, cores e cheiros. Estes estímulos foram aplicados no sentido de quebrar o eixo convencional de relação espectador-espetáculo. Pelo deslocamento espacial e pela gradual incursão ao interior do S.S. Glencairn, o público enveredou por uma experiência forte o suficiente para deslocá-lo de sua

situação de classe e que lhe permitiu entrever, na situação sub humana da tripulação do cargueiro, cenas que evocaram a perturbadora contemporaneidade da denúncia ali representada, e que lhe pareceram estranha e aterradoramente familiares.

Também “Zona de Guerra” direcionava os sentidos do espectador para o interior do espaço representado do cargueiro S.S. Glencairn: não se tratava, porém, da jornada metafórica de descida ao inferno social do trabalho sub humano dos marujos, e sim da construção cênica de uma situação específica - o confinamento espacial e psicológico que leva os marujos a embarcarem num processo compulsivo de medo e de perseguição.

Smitty, um jovem marinheiro inglês de temperamento reservado, acaba de ser integrado à tripulação do S.S. Glencairn, que contrabandeia munições em plena Primeira Guerra Mundial. Durante a madrugada, sem saber que estava sendo observado por Davis e Scotty, Smitty esconde uma pequena caixa preta de conteúdo misterioso, atraindo assim a atenção e as suspeitas de seus companheiros.

O navio adentra a “zona de guerra” durante a madrugada, enquanto todos dormem. Ao acordarem os marinheiros são tomados pelo medo de que um ataque alemão possa sobrevir a qualquer momento. Davis, porém, convence os demais de que o perigo maior poderia estar dentro do próprio navio, e não fora dele, fazendo que todos passem a encarar como suspeitas as atitudes de Smitty.

Levados pelo temor, os marinheiros apoderam-se da caixa e resolvem abri-la à revelia de seu dono. Smitty tenta inutilmente dissuadi-los da idéia. Os companheiros amarram-no e abrem a caixa, nada encontrando em seu interior a não ser algumas cartas de amor.

Numa era como a atual, dominada pelo pavor de ataques terroristas, de balas perdidas e de tramas conspiratórias em vários setores da vida pública, a fábula enxuta de O’Neill surpreende precisamente pelo que apresenta de familiar à sensibilidade de um público contemporâneo minimamente atualizado com os noticiários dos jornais.

A caça ao bode expiatório desestabiliza as relações de confiança, e o pânico generalizado traz o individualismo desagregador, que destrói a sensibilidade e as perspectivas de cooperação e de transformação.

Encenado na Unidade Provisória do SESC da Avenida Paulista, em São Paulo, “Zona de Guerra” tinha estrutura cênica bem diferente da de “Rumo a Cardiff”: ao invés dos vinte e dois atores em cena, apenas nove. Ao invés do amplo painel coletivo onde esgares e vozes se dissolviam e se mesclavam, a encenação expunha o perfil cortante de nove indivíduos transfigurados pelo medo e pela suspeita. Cada um deles, em algum momento, tinha sobre si alguns minutos do foco de atenção do espetáculo.

No Festival de Teatro de Curitiba, em março de 2007, o espetáculo foi encenado no espaço exíguo de um galpão de fábrica. Na Unidade do SESC onde estreou em São Paulo, a apresentação organizava-se a partir de uma trajetória claustrofóbica de enclausuramento: um prólogo cênico, desenvolvido pelo trabalho da direção, apresentava sem apoio de texto e com base apenas em palavras, gestos e sons, o cotidiano dos marinheiros, a vida no mar, o caráter sub humano a que estavam relegados e a forma como haviam aprendido a lidar com essas condições tão adversas e sem qualquer perspectiva concreta de transformação.

A composição cenográfica do espaço era opressiva em todos os seus níveis: no nível visual pela opacidade e pela obscuridade reinantes; no olfativo pela atmosfera sufocante da fumaça e da neblina disseminadas no espaço interior representado; e no auditivo pelo rumor constante das ondas, dos ventos e dos comentários trocados em surdina pelos marujos.

As reações violentas e primitivas desencadeadas pela situação de confinamento e pânico geram, ao final, comoção e arrependimento. A armadilha psicológica armada contra Smitty aprisiona a todos e reverte drasticamente as expectativas. Ao invés da evidência conspiratória procurada, apenas o pudor e a sensibilidade do marinheiro reservado custodiando suas lembranças amorosas como um tesouro.

As peças do chamado ciclo do mar de Eugene O’Neill baseiam-se em experiências reais vivenciadas pelo autor ainda muito jovem, no período em que se alistou na marinha mercante e percorreu a América Central e do Sul e o Sul da África em situações de trabalho e de convivência muito próximas às que viria a retratar em suas peças.

De todas as que escreveu na fase inicial de sua carreira, O’Neill considerava as quatro integrantes do ciclo do S.S. Glencairn as mais bem acabadas. O caráter de conjunto que essas peças vieram a apresentar foi, segundo os críticos,

puramente acidental: nem o próprio autor as considerava dessa forma, e nem George Cram Cook, mentor e diretor dos Provincetown Players, que encenaram toda a sua produção desse período. Excetuando-se o fato de apresentarem personagens extraídas à tripulação do cargueiro britânico, as peças eram vistas como independentes, e mesmo quando consideradas como ciclo, nunca se chegou a fixar uma ordem em que deveriam ser apresentadas. A seqüência cronológica de criação iniciou-se com “Rumo a Cardiff”, de 1916, seguida por “Luar sobre o Caribe”, “A Longa Viagem de Volta” e finalmente “Zona de Guerra.”

O’Neill considerava esta última a menos bem sucedida das quatro, por seu enredo mais próximo do convencional. Ironicamente, foi precisamente esta característica que parece ter-lhe trazido sucesso de público e interesse por parte da revista *The Seven Arts*, dedicada ao cinema.

A encenação de André Garolli representou a primeira montagem brasileira profissional deste conjunto de trabalhos. Embora Eugene O’Neill fosse já há longa data um dramaturgo bastante conhecido no Brasil, as montagens aqui citadas representaram a iniciativa pioneira de sua montagem no Brasil, pelo menos no que diz respeito ao circuito profissional.

Embora o estímulo inicial tivesse sido basicamente o de proporcionar papéis masculinos a um elenco numeroso, o processo de pesquisa e de leitura dos textos revelou ali a existência de um material riquíssimo, tanto sob o ponto de vista do conhecimento da dramaturgia do autor como sob o das perspectivas de trabalho cênico e formativo a ser desenvolvido.

O caráter formativo esteve presente desde o cerne do trabalho: a dramaturgia de O’Neill pode ser trabalhada a partir de um aprofundamento no repertório expressivo e interpretativo do grupo, ao mesmo tempo em que possibilitava o exame de um padrão dramático que se encontrava ainda em processo no momento de sua criação.

A representação de proletários, marujos e estivadores - todos desprovidos de qualquer outro bem que não sua própria força de trabalho - assinala, na orientação do trabalho de Eugene O’Neill, um encaminhamento voluntário na direção contrária à do drama burguês, ou seja, o drama baseado na história individual de personagens agentes em conflito.

No material dramático das peças do ciclo do mar de O’Neill inexistem conflitos no sentido tradicional, que antagoniza individualidades e desejos. A natureza

do material ali representado aponta claramente na direção do épico por um lado e do expressionismo cênico por outro.

É o coletivo de trabalho dos homens do mar o verdadeiro protagonista, e O'Neill não necessita introduzir vilões para fazer emergir do material representado o fato de que é ao sistema instituído de vida e de distribuição social da riqueza que se deve imputar a miséria e a ausência de dignidade humana ali representadas.

O material ficcional do autor nos faz pensar, em várias passagens, em aspectos dos trabalhos de Joseph Conrad e de Jack London. A composição das figuras cênicas nas montagens de André Garolli, por outro lado, são fartas em insinuar, entre a fumaça e a penumbra do porão, ou entre a violência do mar e do vento batendo no convés sob a tempestade, figuras que nos evocam algumas das imagens de noticiários e jornais contemporâneos com instantâneos de trabalhadores expropriados de diretos e de perspectivas. A força simbólica do mar, que os subjuga, é também, simbolicamente, a força do sistema social que se utiliza deles e os vilipendia.

Ao mergulhar no estudo e na montagem das peças do ciclo do mar de Eugene O'Neill, André Garolli possibilitou, a seu elenco de atores-estudantes, a possibilidade de adentrar o terreno dos textos com base nas sugestões concretas da experiência sócio-histórica neles representada, permitindo-lhes assim cruzar leitura analítica e trabalho interpretativo, sensibilidade cênica e treinamento técnico-expressivo, estudo e reflexão crítica. Esta, sem dúvida, foi uma instigante e enriquecedora perspectiva de formação e de realização artística.

Fichas Técnicas dos Espetáculos

“Rumo a Cardiff”

Inspirado nas peças do mar de Eugene O'Neill

Tradução: Fernando Paz

Direção: André Garolli

Direção Musical: André Lima

Assistência de direção: Adonay Donley

Orientadores: Lúcia Gayotto (voz) Edson Coelho (dinâmica corporal) Luciana Viacava (corpo)

Rodolpho Padula (Instrumentalização) Wagner Menegare (circo)

Iluminação: Nelson Ferreira e Roberto Fernandes Pesquisa Musical: André Lima Operador de Luz:

Nuno Bezerra Figurinos: O Grupo Ambientação e adereços: O Grupo Produção: O Grupo Apoio: DP

Depósito das Pratas

Elenco : Cacá Amaral, Roberto Leite, André Luis Lima, Bruno Feldman, Uryas de Garcia, Fernão Lacerda, Reinaldo Taunay, Ari Cegatto, Fausto Filho, Igor Constantinov, José Jesus, Rodrigo Juan, Rodney Monteiro, Will Prado, Wilson Rebello, Yoram Blaschkauer, Roberto Fernandes, Alex Del Claro, Alessandro Santos, Fritz Gianvito, Gildo Fontolan, João Carlos Luz, Jorge Campos, Pedro Canovas, Reginaldo Costa, Wagner Menegare, William Costa Lima, Thiago Tomasi.

“Zona de Guerra”

Inspirado nas peças do mar de Eugene O'Neill

Tradução : Fernando Paz

Direção e adaptação : André Garolli

Direção Interpretativa: Lucia Gayotto

Preparação dos atores:

- Percepção: Eduardo Agni
- Corpo: Tiago Antunes
- Voz: Lucia Gayotto
- Clown: Bete Dorgam
- Movimento: Ricardo Rizzo

Trilha Sonora: Eduardo Agni

Iluminação : Nelson Ferreira

Cenário: André Garolli e Wagner Menegare

Figurino: Wagner Menegare

Produção: Célia Ramos

Elenco :

João Bourbonnais, Roberto Leite, Guilherme Lopes, Kalil Jabbour, Bruno Feldman, Denis Goyos, Wagner Menegare, Uryas de Garcia, Alexsandro Santos

Bibliografia

Peças do Ciclo do Mar de Eugene O'Neill

The Moon of the Caribees; Bound East for Cardiff; The Long Voyage Home; In the Zone. In **The Long Voyage Home and other Plays**. New York, Dover Publications Inc., 1995.

Internet

1. A Saga dos Marujos de Eugene O'Neill. Beth Néspoli. O Estado de São Paulo, 21-10-2006. <http://www.estado.com.br/editorias/2006/10/21/cad-1.93.2.20061021.60.1.xml> [acesso em 30/04/2007]
2. Reações primitivas e pânico coletivo fazem de Zona de Guerra um drama atual. Curitiba Interativa, Vanessa Martins de Souza – 27/03/2007 [acesso em 30/04/2007] <http://www.curitibainterativa.com.br/modules.php?name=News&file=article&sid=11050>
3. Hammerman ,Harley . On Collecting O'Neill.
4. Suffolk University, Boston Vol. VII, No. 2. Summer-Fall 1983. Wilkins, Frederick (editor). O'Neill's Realism: A Structural Approach. http://www.eoneill.com/library/newsletter/vii_2/vii-2b.htm [acesso em 30/04/2007]
5. Inspirado em O'Neill, "Cardiff" estreia em SP São Paulo, segunda-feira, 20 de março de 2006. Folha de São Paulo. Caderno: Ilustrada <http://www2.atuando.com.br/atuando/2007/noticia.asp?nota=cardiff> [acesso em 30/04/2007]
6. Projeto encena peça do americano Eugene O'Neill em SP . Pedro Ivo Dubra. Guia da Folha. 20/10/2006. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u65295.shtml> [acesso em 30/04/2007]
7. Peça "Zona de Guerra" atrai público jovem ao teatro. Carmen Pompeu. Folha Online, em Curitiba. <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u69766.shtml> 27/03/2007 [acesso em 30/04/2007]