RENÉ MARCELO PIAZENTIN AMADO

DIÁLOGOS COM IBSEN:
UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS POSSIBILIDADES DE TRADUÇÃO CÊNICA DO ÚLTIMO CICLO DE HENRIK IBSEN

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes, Área de Concentração Artes Cênicas, Linha de Pesquisa Texto e Cena, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do Título de Doutor em Artes, sob a orientação da Profª Drª Sílvia Fernandes Telesi

SÃO PAULO

2014

DIÁLOGOS COM IBSEN:

UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE AS POSSIBILIDADES DE TRADUÇÃO CÊNICA DO ÚLTIMO CICLO DE HENRIK IBSEN

Data:

Banca Examinadora

Índice

Resumo _____ pg. 4

Dedicatória _____ pg. 5

Agradecimentos _____ pg. 6

Sumário _____ pg. 7

Introdução _____ pg. 8

Ibsen e suas últimas quatro peças:

um diálogo com o símbolo _____ pg. 26

Artaud e a Encenação

ou uma reflexão sobre *fidelidade ao texto* e *teatralidade* _____ pg. 50

Uma janela que se abre nos dois sentidos _____ pg. 88

O princípio do jogo: o olho de Dioniso _____ pg. 114

Diálogos com Ibsen

ou projeto para uma encenação futura _____ pg. 127

Apontamentos Finais_____ pg. 148

Referências Bibliográficas _____ pg. 152

Resumo

O presente trabalho é uma proposição sobre as possibilidades cênicas das quatro peças que compõe o último ciclo da obra de Henrik Ibsen (*Solness, o Construtor*, *John Gabriel Borkman*, *O Pequeno Eyolf* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*) para além dos limites normalmente estabelecidos pelo Realismo.

A questão da *fidelidade* ao texto é relativizada pela noção de *ponto de vista* que estabelece o diálogo com referências de outros criadores, circunscritos por um campo de coerência.

Palavras-chave: Ibsen, Realismo, Encenação, ponto de vista

Abstract

The present work is a proposition on the scenic possibilities of the four plays that make up the last cycle of the work of Henrik Ibsen (*Solness the Builder*, *John Gabriel Borkman*, *Little Eyolf* and *When we dead awaken*) beyond the limits normally set by Realism.

The issue of *fidelity* to the text is relativized by the notion of a *point of view* establishing dialogue with references from other breeders, circumscribed by a field of coherence.

Key-words: Ibsen, Realism, Staging, point of view

À memória de

Cyro del Nero, Laura Kiehl Lucci e Merle Ivone Barriga Ramirez.

Parceiros queridos na arte e na vida.

Agradecimentos

À minha orientadora Sílvia Fernandes Telesi, do primeiro dia de aula na Graduação ao último dia de orientação a este trabalho: por seu apoio, sua inteligência e seu exemplo.

À Maria Thaís e Cassiano Sydow, que compuseram a banca de Qualificação e abriram novas perspectivas para a pesquisa.

À André Lage, professor convidado da disciplina sobre Antonin Artaud. À toda equipe do TUSP, em especial à Deise de Abreu Pacheco, Fábio Larsson e Ferdinando Martins, primeiros interlocutores do texto.

À Juliana Jardim e Adriano Cypriano pela generosidade.

À Fernanda Teixeira Gama, pelo apoio e paciência.

Aos professores, colegas e alunos, por tornarem possível o percurso.

Sumário

O presente trabalho é uma proposição sobre as possibilidades cênicas das quatro peças que compõe o último ciclo da obra de Henrik Ibsen (*Solness, o Construtor*, *John Gabriel Borkman*, *O Pequeno Eyolf* e *Quando nós, os mortos, despertarmos*) para além dos limites normalmente estabelecidos pelo Realismo.

Levando em consideração as influências simbolistas apontadas por muitos nestas peças, que mantém a estrutura Realista na forma, a questão da *fidelidade* ao texto é relativizada pela noção de *ponto de vista* que estabelece o diálogo com referências de outros criadores, circunscritos por um campo de coerência.

Os criadores escolhidos como referências para tal proposição são Antonin Artaud, Pavel Florenski, Andrei Tarkovski e Theodoros Terzopoulos.

Introdução

Ou o "espírito perdido em seu próprio labirinto"

> *Os autores, os grandes autores do passado têm sido muito importantes para mim, ainda que tenha lutado com eles. Olhava frente a frente Slowacki ou Calderón e era como a luta entre o anjo e Jacó: "Diga-me o seu segredo!". Mas para dizer a verdade, que vá à merda o seu segredo! O que conta é o nosso segredo - nós, que estamos vivos agora. Mas se compreendo o seu segredo, Calderón, vou compreender o meu. Não falo com você como com um autor que tenho que por em cena, falo com você como se fosse meu bisavô – quer dizer, estou falando com meus ancestrais. Mas ao mesmo tempo não posso negá-los. São a minha base, são a minha fonte. É uma questão pessoal entre mim e eles.*
>
> GROTOWSKI, Jerzy. "Tu eres hijo de álguien" (Revista Máscara); México: Escenología, A.C., 1993.
>
> *Chega de jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas, agora é preciso encontrar a grande Lei do coração, a Lei que não seja uma lei, uma prisão, mas um guia para o Espírito perdido no seu próprio labirinto. Além daquilo que a ciência jamais conseguirá alcançar, lá onde os feixes da razão se partem contra as nuvens, existe esse labirinto, núcleo central para o qual convergem todas as forças do ser, as nervuras últimas do Espírito. Nesse dédalo de muralhas móveis e sempre removidas, fora de todas as formas conhecidas do pensamento, nosso Espírito se agita, espreitando seus movimentos mais secretos e espontâneos, aqueles com um caráter de revelação, essa ária vinda de longe, caída do céu.*
>
> *ARTAUD,Antonin. Carta aos Reitores das Universidades Européias.*

Para além da simples inspiração iconoclasta que a obra artaudiana certamente provoca, é preciso redescobrir à sua sombra o desejo desesperado de estabelecer um contato possível entre suas inquietações interiores e o mundo exterior. Inquietações que centram-se no problema da *linguagem* – a "voz desautorizada" que se lança na terrível tarefa de tentar-se fazer ouvir, ou antes, de estabelecer-se como voz, articulando-se na desarticulação e fazendo desta tarefa inglória seu próprio objeto.

Incongruente, talvez, pensar uma pesquisa acadêmica que inicie sua introdução citando uma obra que ataca diretamente a Academia. Voltar à sala de aula na posição de aluno, tendo passado pela Graduação e pelo Mestrado no mesmo Departamento, da mesma Escola, me parece no mínimo atestar que a Academia se inscreve em minha vida como companheira. A carreira acadêmica nunca foi um *fim*, antes um *meio* para associar, à prática que me interessava naquele momento, o convite a uma reflexão mais estruturada. Assim, a crítica ao "mundo acadêmico" pode e deve estar focada em uma autocrítica sobre como esta vivência pode acontecer. Mas a crítica à Academia, pura e simplesmente, seria no mínimo leviana. Então, no contexto do banco de escola onde me vejo de volta, faço a autocrítica do retorno.

Quantas vezes olhei para mim mesmo e para meu objeto como um "espírito perdido no seu próprio labirinto"? Não seria esta a situação comum a todos os que ali estão, buscando em última instância, mesmo sem saber, algo além de *"jogos da linguagem, de artifícios da sintaxe, de prestidigitações com fórmulas"*? Da mesma forma que a linguagem é o meio para tratar dela mesma, o exercício da pesquisa acadêmica pede uma reflexão sobre si mesmo, se ir além da situação padrão – ou da situação tradicionalmente estereotipada – é o que se quer.

Barthes[1], em sua conferência no Collège de France, fala das instituições do saber como lugar de poder, ao mesmo tempo em que se insere nelas. Este *sujeito impuro*, "autoautorizado" pela alegria, não pela honra, certamente anda de braços dados com o Espírito perdido de Artaud na busca sincera pela "ária vinda de longe, caída do céu". A um só tempo, a alegria, ingenuamente generosa que pensa a partilha e lúcida em seu olhar crítico sobre a instituição, parece ser o caminho possível para o diálogo que vê o impasse como salto criativo, a relação dialética como alternativa à simples negação e, acima de tudo, o reencontro com a poesia da vida a melhor tradução possível para o pensamento.

Minha pesquisa de Mestrado começou por uma investigação sobre a Tragédia Grega, tentando analisá-la como uma *linguagem específica*, não apenas como um momento histórico que ficou registrado nos textos que chegaram até nós. A principal referência – e influência – para esta leitura foi o trabalho do diretor grego Theodoros Terzopoulos com quem estagiei, em Atenas, no Attis Theater, no segundo semestre

[1] BARTHES, Roland. A Aula. São Paulo: Cultrix, 2011.

do ano de 2004. Heiner Müller conheceu de perto Terzopoulos. Primeiro como seu professor, durante os anos 1970, no Berliner Ensemble. Posteriormente, na parceria estabelecida nas montagens de seus textos dirigidas por Terzopoulos. Sobre o trabalho do diretor grego, ele comenta: *"In Terzopoulos´theatre myth is not fairytale, it is condensed experience; the process of rehearsal is not the performance of a dramatic concept, it is an adventure on a journey to the landscape of memory, a search for the lost keys of unity between body and speech, the word as natural entity (…)"*[2].

Sua análise realmente é precisa. Em cada espetáculo, transparece a um só tempo a complexidade e poesia do mito herdadas de sua origem e a precisão e o rigor cultivados no Berliner Ensemble. Terzopoulos é um obstinado pela perfeição. O mesmo rigor utilizado na elaboração da partitura física dos atores também diz respeito ao trabalho vocal. Cada composição individual ou coral definida ecoa na composição do espetáculo e claramente as opções estéticas são orientadas por um olhar filosófico e político em relação ao material trabalhado. O aspecto plástico da cena é a consequência de um posicionamento anterior, não uma simples orientação de gosto ou uma pesquisa estética desvinculada de um sentido maior.

Nas frequentes conversas ao longo dos ensaios de *Epigoni*, *Triptico* e *Ájax* (espetáculos dos quais pude acompanhar a preparação para as temporadas no teatro Attis), Terzopoulos revelou um pouco do cotidiano de trabalho do Attis e de seu olhar sobre a relação ator/diretor. A mim, interessava conhecer seu trabalho e metodologia e, naquelas conversas, muito do que assistia na prática (ensaios, treinamentos, registro em vídeo dos espetáculos anteriores do Attis) ficava mais claro pelo contato direto com Terzopoulos. Como diretor iniciante – mais até do que como estudante do programa de Pós-Graduação –, os detalhes cotidianos e a rotina de sala de ensaio eram os assuntos que geravam mais curiosidade, quase como se tivesse acesso a um segredo qualquer sobre o ofício da direção teatral.

---

[2] *"No teatro de Terzopoulos, o mito não é um conto de fadas, mas uma experiência condensada. O processo de ensaios não é a performance de um conceito dramático; ele é uma aventura na jornada até os horizontes da memória, uma busca pelas chaves perdidas da união entre corpo e fala, da palavra como entidade natural (...)."*
TERZOPOULOS, Theodoros. *Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre.* Atenas: AGRA Publications, 2000.

Quando perguntei sobre qual ele considerava um período razoável de ensaios para desenvolver um espetáculo, Terzopoulos me respondeu que "quando você sabe o que quer, você tem todo o tempo do mundo". A ingenuidade do questionamento só ficou clara para mim depois, ao perceber o quanto um elenco treinado e familiarizado com as propostas do encenador permite que mesmo um processo extremamente elaborado aconteça em uma duração relativamente curta. Entretanto, fica nítido que a formação de Terzopoulos possui, em sua base, a noção de que a função do diretor é a de criar o espetáculo sem deixar muito espaço para *colaborações*. O aspecto *pedagógico* de seu trabalho centra-se em colocar o grupo *dentro* da linguagem que propõe, sem abrir, no entanto, momentos de livre criação que possam ser aproveitados posteriormente. A *precisão* do trabalho proposto por Terzopoulos parece não permitir espaço para associações mais livres, ainda que iniciais, ou para o *acaso*. Tudo deve respeitar uma ideia central que estrutura todo o espetáculo. Para ele, não se dá "liberdade" para os atores: o que temos que oferecer é uma estrutura clara para que eles se integrem à ela. Há um rigor e uma clareza evidentes em seu trabalho, que certamente é bastante efetivo e sustenta-se artisticamente em resultados de extrema qualidade. Longe de criticar este modelo, a questão que pairou sobre mim ao concluir meu contato com Terzopoulos e com o Attis foi: do que me aproprio? O que escolho como referência para manter em minha trajetória pessoal?

Em 1995, dirigi meu primeiro espetáculo, uma montagem de um texto próprio que apresentei no Teatro Cacilda Becker no final do mesmo ano. Eu havia dirigido com alunos secundaristas o *Esperando Godot,* em 1994, que nunca chegou a estrear, portanto é com esta peça, que se chamava *A Flor no Escuro*, que considero ter realmente começado a pensar, na prática, a direção. O processo de trabalho que tentei desenvolver pautou-se pela tentativa de revisitar as práticas que conhecia na época – em especial minha passagem pelo CPT. O trabalho de Antunes Filho era uma referência importante para mim, e tornou-se mais ainda depois do contato direto que tive ao passar pelo seu curso *Introdução ao Método de Ator,* em 1993, e durante o início do processo de *Gilgamesh,* em 1994. Os exercícios pelos quais passei no CPT – e que percebia terem causado alguma transformação em meu *estar em*

cena – eu propunha em sala de ensaio, em especial o *desequilíbrio*, prática que na época sintetizava os princípios da metodologia desenvolvida por Antunes no CPT[3].

Depois de passar pela Graduação e pelo Mestrado em Direção Teatral na ECA-USP e, também, de trabalhar como professor tanto em escolas técnicas de formação em interpretação quanto em faculdades, observei por anos a trajetória de colegas e de alunos, além da minha própria, no campo da direção teatral. É comum o diretor iniciante tentar fazer de seu processo de montagem – qualquer que seja ele – a reunião de todas as práticas pelas quais ele passou como aluno ou como ator. Desta forma, independentemente das reais necessidades específicas da montagem, o processo torna-se quase um curso intensivo de direção ou interpretação, ou um mostruário daquilo que ele *sabe*. O problema é que, muitas vezes, ele *não sabe* – ainda me lembro de mim mesmo tentando demonstrar o *desequilíbrio* de Antunes para meus atores pensando, secretamente, em como ele criticava minha maneira de executar completamente errada. Mas, ainda que realmente o diretor domine aquilo que propuser em seu processo, a pergunta que se sustenta é: para que este exercício serve dentro desta montagem?

Importante frisar que não estou me referindo aqui, à ideia de *treinamento.* Um *treinamento* pode – e deve – existir independentemente de uma montagem. Ele acontece em paralelo ao que estamos preparando como espetáculo, idealmente. Aqui, me preocupa pensar em como escolhemos as práticas que irão dialogar *diretamente* com a linguagem do espetáculo, que constituirão o dia a dia de ensaios no sentido de preparar e construir a peça, as personagens, situações ou, de maneira mais ampla (tendo em vista que nem sempre estes existem *à priori*), que irão nutrir a criatividade e o entusiasmo dos atores, bem como dar-lhes uma referência estética e/ou técnica para o trabalho.

Em uma conversa com Theodoros Terzopoulos, anos depois, em 2004, ele me dizia: “sem *treinamento*, é impossível”. Em seu trabalho, fica claro que o *treinamento* é parte fundamental para a construção da linguagem, notadamente *física*. Entretanto, existe um entendimento da função de *diretor* como um *mestre*, alguém que detém um conhecimento diferente – não apenas no que diz respeito a uma fun-

[3] Esta e outras referências do trabalho de Antunes são brilhantemente relatadas em *Hierofania – O Teatro de Antunes Filho*, de Sebastião Milaré, publicado pela Editora SESC em 2010.

ção diversa da do ator, mas como alguém que *sabe mais*. O *treinamento*, assim como a ideia de uma *superioridade* intelectual ou artística, coloca-se como um elemento de *poder*.

No extremo oposto à perspectiva mais "autocrática" do trabalho que acompanhei em Atenas, está a vertente "colaborativa" do processo teatral, referência marcante na formação dos diretores no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP, pela presença dos professores Antônio Araújo, Cibele Forjaz e Maria Thaís. Ainda que exista uma preocupação em formar alunos com perspectivas diferenciadas do fazer teatral, é inerente ao processo de formação a influência dos mestres com que se tem contato, especialmente quando a referência em questão é a de importantes criadores da cena contemporânea, em plena atividade. Não fui aluno de Cibele Forjaz, embora tenha acompanhado sua trajetória ao longo dos espetáculos apresentados pela Cia. Livre. Mas fiz parte da primeira turma de Direção de Antônio Araújo, tendo dois trabalhos da Graduação orientados por ele, e pude acompanhar o processo inicial do espetáculo *Západ*, de Maria Thaís, como assistente de direção, além de, como aluno, cursar uma disciplina da Pós-Graduação ministrada por ela e, posteriormente, seu trabalho como Diretora do TUSP – Teatro da USP por dois anos, como Orientador de Arte Dramática.

Resta lembrar, nessa trajetória, da diretora e pesquisadora Johana Albuquerque, também egressa da Universidade de São Paulo, com quem trabalhei como assistente de direção no espetáculo *Os Collegas*, criado nos moldes do processo desenvolvido no Teatro da Vertigem (companhia dirigida por Antônio Araújo, tendo Johana como uma das fundadoras). Este espetáculo, gerado a partir de workshops, improvisações e propostas vindas tanto da direção quanto dos atores, aliava material documental sobre o período Collor com elementos ficcionais na construção de personagens e cenas. A influência desta perspectiva *colaborativa*, vinda da referência dos trabalhos de Antônio Araújo, Maria Thaís e Johana Albuquerque, foi de extrema importância para meu trabalho.

Parece-me haver uma tendência, ao menos nas últimas duas décadas, em considerar o *processo colaborativo* como mais instigante ou potencialmente mais rico em relação a procedimentos mais tradicionais, nos quais a figura do diretor/encenador se impõe como referência artística no desenvolvimento do trabalho.

Se entendermos o *processo colaborativo* como um fazer coletivizado em quehá uma perspectiva *democrática* e *dialógica*, a natureza deste método ou diretriz operacional se assemelha em muito com a *criação coletiva* das décadas de 1960 e 1970. Entretanto, diferentemente desta última, no *processo colaborativo,* as *funções* existem desde o início do trabalho e foram acordadas pelo grupo segundo interesses e/ou habilidades dos integrantes. Dessa forma, ele é um convite para o exercício de um olhar múltiplo – ainda que com a manutenção das funções – que cultiva a consciência sobre as influências mútuas que os elementos de um espetáculo exercem entre si. Todos são convidados a assumir aspectos do olhar que antes era exclusivo do encenador, ainda que ele continue existindo. Mas mais do que trazer as respostas, ele lança ou divide as questões com o coletivo. Diferentemente do trabalho de Theodoros Terzopoulos – que aqui é apresentado como a referência do extremo oposto a este processo – existe o espaço para que o próprio encenador se surpreenda com as possibilidades cênicas do material trabalhado.

Em sala de aula, como professor que coordena processos de montagem, tenho percebido cada vez mais que mesmo com uma leitura extremamente pontual de determinado texto, o grupo envolvido no trabalho determina não apenas o resultado no que diz respeito a uma pretensão maior ou menor de qualidade, mas na própria *concepção*. Utilizando o exemplo de uma turma de alunos, no contexto de uma escola de formação técnica em teatro, há, evidentemente, elementos muito específicos, mas que certamente abrem para reflexões mais amplas, inclusive no que diz respeito a um grupo profissional.

A *apropriação* de um texto, de uma ideia ou de um tema não lida apenas com elementos racionais ou estéticos. É preciso haver uma certa *identificação.* Não no sentido direto em relação a personagens ou temas, mas como um *campo de interesse* – muitas vezes distinto completamente da realidade do ator, e que, no entanto, garanta uma *mobilização* dele. Um pouco na contramão de uma perspectiva *profissional* na qual o ator *executa* um *trabalho*, durante um certo tempo, estabelecendo um vínculo *contratual*. Processos nos quais o aspecto autoral é alçado ao primeiro plano necessariamente levam em conta as questões *"queremos falar sobre isso?"* (inicial) e *"sinto-me representado com este resultado?"* (final).

Como o *espírito perdido em seu próprio labirinto*, busquei, ao longo das experiências com os textos com os quais trabalhei, uma relação próxima, que agora encontra ressonâncias nos postulados citados. Faz-se necessária uma passagem sobre esta experiência pessoal, que contém, nas andanças pelo inevitável labirinto das buscas e descobertas, o diálogo com diferentes autores, nossos "avós", como diz Grotowski. Ao mesmo tempo que trabalhei com Samuel Beckett (*Esperando Godot* e *A Última Gravação de Krapp* na Graduação, *Fim de Partida* como parte prática na pesquisa de Mestrado e depois profissionalmente) por exemplo, foi justamente o cruzamento com a pesquisa sobre procedimentos relacionados à Tragédia Grega que me deu as chaves para aproximá-lo de uma leitura pessoal, não tradicional, em especial com *Fim de Partida*[4]. Como professor do Teatro Escola Macunaíma, desde 2002, também venho procurando privilegiar, nas montagens de fim de semestre, autores como Shakespeare (*Romeu e Julieta*, *Macbeth*, *A Tempestade*, *O Rei Lear*), Marlowe (*A Trágica História do Doutor Fausto*), Molière (*O Tartufo*, *O Burguês Fidalgo*) e Ibsen (*Peer Gynt*), sempre na perspectiva de um olhar não tradicional, que estimule a descoberta, por meio de uma leitura cuidadosa da obra, das camadas que, muitas vezes, não se revelam em um primeiro olhar, ou que, para o leitor desacostumado, são difíceis de "traduzir" em termos cênicos em um contato solitário e muitas vezes desatento. Ainda que esteja falando de um contexto escolar, com todas as limitações possíveis em relação a tempo, às condições estruturais e ao material humano disponíveis, tais incursões não deixam de ser um espaço de estudo e reflexão que se torna parte importante da minha trajetória.

Neste contexto, surge a obra de Ibsen. Em meio ao meu próprio labirinto, lembro-me da relação com o texto que propus em meu primeiro contato com sua obra. O dramaturgo norueguês, de vasta produção e relevância, teve ao longo de sua vida uma visível transformação estilística, desde as primeiras peças de cunho nacionalista e influência romântica, passando pelo amadurecimento do modelo Realista que o consagrou como "pai do drama moderno", até o ciclo final de peças que aponta para o Simbolismo. Meu primeiro contato com a obra de Ibsen deu-se durante a minha Graduação em Direção Teatral, no Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP. Inicialmente pela leitura e análise das obras, nas disciplinas História do

[4] Processo desenvolvido a partir do contato com o encenador grego Theodoros Terzopoulos, descrito em minha dissertação de mestrado *O Princípio do Jogo – uma Investigação Prática dos Processos Criativos de Theodoros Terzopoulos à partir da Encenação de "Fim de Partida", de Samuel Beckett*.

Teatro II, III e IV, ministradas pelos professores Eudinyr Fraga e Sílvia Fernandes. *Quando nós, os mortos, despertarmos*, em especial, causou em mim uma forte impressão. Já havia lido o texto, anos antes, em 1994, na Biblioteca do Centro Cultural São Paulo, quando buscava *Peer Gynt,* obra que na época conhecia apenas por meio da música composta por Edvard Grieg.

Quando Despertarmos de entre os Mortos. O título subentende um sujeito (*nós*) já morto no momento do enunciado, mas que, ao mesmo tempo, tem a possibilidade de um *despertar* futuro*,* que evoca a ideia de ressurreição ou redenção. Independentemente da análise simbólica dos termos citados, capaz de abrir diferentes sentidos, a escolha do autor carrega em seu âmago uma forte carga *religiosa*, no sentido etimológico da palavra. Há algo a que se *re-ligar*, uma experiência pessoal que devolva à existência a noção de uma vida ou realidade mais plena, uma vez que nós, sujeitos ocultos da frase, vagamos como mortos em vida, à espera de um despertar. Ou seja, a *redenção* é entendida aqui, antes de tudo, no plano humano da possibilidade de superação. Há uma *fantasmagoria*[5] comum aos textos de Ibsen, em especial quando evocamos o passado: há uma camada mais profunda, oculta pelo verniz da fábula em seu sentido mais imediato e palpável. Suas personagens parecem caminhar sobre um terreno aparentemente instável, que, na realidade, esconde movimentos vulcânicos profundos. E das emanações que surgem das profundezas, em especial nas fissuras que se apresentam no terreno, quando menos se espera, retornam os fantasmas do passado, personificados em figuras que exigem um acerto de contas. A noção de *pecado*, aqui, alinha-se à ideia de uma traição à própria natureza, às próprias aspirações, conforme diz Irene, em *Quando nós, os mortos, despertarmos: "Eu também tinha uma vida a viver, um destino a realizar. E eu abandonei tudo, desisti de tudo para te servir. Foi um suicídio. Um pecado mortal contra mim mesma. Um pecado para o qual nunca haverá perdão"*[6]*.*

O personagem ibseniano não *peca* no sentido moral do termo, mas na acepção de um desvio – forçado ou não – da sua trajetória natural. Seu *castigo* também não surge de uma moralidade, entendida em seu sentido imediato, mas do acerto de contas necessário, quase um fardo interno que se exterioriza e se personifica de um

[5] No sentido em que o termo foi cunhado por Baudelaire: o passado que se presentifica, como um fantasma.
[6] Quando nós, os mortos, despertamos. Tradução própria.

material surgido diretamente do passado e força a readequação ao que deveria ser seu percurso original.

O reencontro com a peça, agora aprofundado por discussões e reflexões encaminhadas na disciplina, fez com que me decidisse por sua montagem para meu projeto de Direção Teatral II, em 1999. Logo de início, não enxerguei a estação balneária, nem figurinos de época ou qualquer atmosfera condizente com uma montagem clássica. O tema central da peça – o conflito entre a utopia de uma vida dedicada à arte e a concretização de uma relação amorosa – me pareceu um tema mais humano, passível de ser representado de uma forma mais simbólica e menos delineada em termos tradicionais.

Entretanto, o entusiasmo com o texto de Ibsen não encontrou, de imediato, uma forma de traduzir-se cenicamente, nem no sentido de um estímulo aos atores para que criassem dentro de uma linguagem "não-realista", nem na perspectiva de uma organização espacial e de construção de uma atmosfera que pudesse direcionar a montagem. Sabia mais o que *não queria fazer* do que propriamente o que queria. E o início do processo foi marcado pelo mote "tentativa e erro". Um semestre antes, no final de 1998, viajei pela primeira vez para a Grécia, junto com alguns colegas do curso de Artes Cênicas e o Prof. Dr. Cyro del Nero, então nosso professor de Cenografia e Indumentária. Naquele momento, já identificava o componente do *sagrado* na minha leitura da obra, mas não sabia como especificar isso em termos de uma referência estética clara. O cristianismo primitivo, que deu origem à religiosidade bizantina e consequentemente à Igreja Ortodoxa Grega, surgiu como um elemento inspirador, que se confirmou *in loco*: a visita ao Museu Bizantino em Atenas, a muitas igrejas bizantinas e a referência dos ícones religiosos.

Ao olhar para trás, a percepção de que aquele processo foi fundamental em minha trajetória é nítida, bem como o desejo de refletir sobre ele de forma mais estruturada. Existe um Ibsen oculto no verniz Realista de suas obras, tão instigante e inovador quanto era nos séculos passados, capaz de falar ao público de hoje justamente por essa camada atemporal e humana. A possibilidade de olhar que será proposta aqui não pretende esgotar as possibilidades nem defender ser esta a única leitura possível ou "correta", mas abrir caminhos para a relativização da noção clássica de *fidelidade* ao texto e/ou ao autor, em favor de um contato pessoal de *diálogo*

com a obra, preservando seu universo, ainda que colocando em segundo plano noções de época, da poética vigente ou especificidades culturais.

O presente projeto visa a um estudo sobre a possibilidade de mudança de paradigma estético frente aos textos ibsenianos, notadamente o ciclo de suas últimas quatro peças, a partir do que chamaremos de *diálogos* com outros criadores, utilizando dois eixos principais: um relacionado à prática e à concepção da encenação e outro relacionado ao que chamaremos de aspectos filosóficos, relacionados a questões que interferirão diretamente no trabalho do ator a partir do estabelecimento de um *ponto de vista* sobre o material.

No eixo relacionado à prática, duas referências principais, aparentemente opostas, fundamentarão o olhar: o trabalho do encenador grego Theodoros Terzopoulos e alguns princípios relacionados ao *processo colaborativo*.

A noção de *processo colaborativo* surgida na década de 1990 firmou-se, ao menos no que diz respeito a um número expressivo de companhias, como um modelo de trabalho quase padrão do teatro contemporâneo.

Longe de defender ou criticar esta tendência – que ao menos na trajetória de muitas companhias e coletivos importantes surgidos nesse período me parece bem clara – existe aqui o desejo de uma reflexão sobre elementos do *processo colaborativo* que ressoam extremamente positivos em qualquer processo de trabalho, seja ela tributário ou não deste modelo.

Não abrir mão de um *especialista* (no melhor sentido do termo) me parece uma conquista deste tipo de processo, uma vez que resguarda o olhar que se foca em cada um dos elementos, ainda que exista espaço para sugestões, trocas e questionamentos. Particularmente, acho que em processos em que a relação democrática é a pedra de toque nas decisões, via opção da maioria, há uma região problemática na base das relações da equipe de trabalho. A crítica não está na liberdade, mas, principalmente, no que diz respeito ao reverso da moeda: a responsabilidade que o exercício da mesma necessita.

Quando o grupo possui um grau de comprometimento e objetivos e formações equivalentes, o trato com uma dinâmica de trabalho que resvale na criação co-

letiva me parece bem mais razoável. A clareza de objetivos, o amadurecimento artístico e, principalmente, a presença de uma disponibilidade para defender um ponto de vista porque acredita-se ser o melhor para o trabalho, não simplesmente por ser *o seu ponto de vista*, se não configuram a certeza de que não existirão problemas, ao menos diminuem as chances deles ocorrerem. Historicamente, variantes da *criação coletiva* - em suas matrizes políticas principalmente – não colocaram em primeiro plano o resultado estético na maior parte das vezes, mas a *expressão* de um coletivo, com suas qualidades e problemas. Ao pensar em um processo no qual o *resultado estético* é o ponto fundamental, me parece que, mesmo quando todos possuem vez e voz para expor suas inquietações e desejos, é positiva a existência de mecanismos que garantam uma elaboração final.

A leitura do artigo de Luis Alberto de Abreu[7] serviu como um retrospecto de algumas questões surgidas em sala de aula, bem como para uma reflexão sobre como esses elementos estiveram – ou não – presentes na minha prática durante a graduação e, posteriormente, como professor do Teatro Escola Macunaíma (ensino técnico) e diretor de espetáculos, geralmente vinculados à ideia de um *grupo.*

Luis Alberto de Abreu inicia seu artigo situando o *processo colaborativo* como

> *"um processo de criação que busca a horizontalidade nas relações entre os criadores do espetáculo teatral. (...) Em outras palavras, o palco não é reinado do ator, nem o texto é a arquitetura do espetáculo, nem a geometria cênica é exclusividade do diretor. Todos esses criadores e todos os outros mais colocam experiência, conhecimento e talento a serviço da construção do espetáculo de tal forma que se tornam imprecisos os limites e o alcance da atuação de cada um deles"* [8].

A noção de *horizontalidade* me parece clara e desejável quando o interesse maior em questão é justamente o espetáculo. Mais adiante, no mesmo artigo, Abreu nos diz que

---

[7] *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação***.** Artigo publicado nos *Cadernos da ELT* – nº 2, junho/2004 (Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André).

[8] ABREU, Luis Alberto de. *Opus cit.*

> *"O princípio norteador do processo colaborativo é o conceito de que teatro é uma arte efêmera que se estabelece na relação do espetáculo com o público. A concepção de que o fenômeno teatral só existe enquanto relação espetáculo/público foi o primeiro passo para conduzir uma série de conflitos subjetivos para um campo objetivo. Teorias, visões estéticas, impressões, sentimentos, informações, todos esses elementos que são trazidos por atores, diretores, dramaturgos, cenógrafos, figurinistas e outros criadores, para a arena do processo de criação, tinham agora referenciais concretos: o espetáculo e o público"*[9].

Levando em consideração a noção de que nem mesmo o criador possui total consciência sobre as possibilidades de uma obra, ainda que exista um planejamento inicial ou uma proposta do encenador, me parece razoável que este *ponto de partida* seja permeável à especificidade do *grupo* envolvido. Mesmo no âmbito de uma indicação que parte do diretor, podemos entender que a forma com que o ator traduz cenicamente abre novas possibilidades que modificam e elaboram a *ideia*, antes apenas imaginada. Acreditar que sua imaginação encerra o *ideal*, como se imune ao dado concreto da realidade é, no mínimo, um desperdício. Abreu, ao frisar que não entende a ideia de *colaborativo* como um *método*, mas como um *processo*, salienta que *"(...) a criação artística, embora seja uma geometria racional, possui elementos imponderáveis, e não queríamos proceder como se estivéssemos diante de um objeto de estudo apenas científico. Isso não significa que o processo colaborativo abra mão de alguns princípios norteadores, sem os quais os riscos do processo de criação cair num subjetivismo vazio são por demais evidentes"*[10].

Evidentemente, acredito ser positiva uma primeira ideia. Um norte. Que muitas vezes será modificado, em alguns casos completamente alterado e, em todos, questionado. O mais importante é refletir sobre o *apego* excessivo a determinadas questões. E mais importante que questionar a hierarquia, é compreender o que entendemos sobre ela. O papel do *diretor* herdou uma noção extremamente autoritária, mas não necessariamente ele precisa ser compreendido como uma espécie de deus, ou especialista supremo, mas como uma *função* que detém determinadas características. Uma questão que surge neste contexto é: até que ponto fica mais fácil compreender, dentro da noção de *processo colaborativo*, aquilo que *foge* do modelo

[9] Idem.
[10] Ibidem.

tradicional do que o que *se mantém* como atributo do *diretor*? Trazendo para o meu projeto essas reflexões, a questão é exatamente como aproximar as relações *colaborativas* em um processo que não é *Colaborativo*, no sentido amplo usado por Abreu, mas que certamente pode beneficiar-se com este modelo.

A primeira grande diferença em relação ao *processo colaborativo* propriamente dito - conforme a definição de Abreu - é a existência de um material dramatúrgico pré-existente. Os textos, aqui, continuam sendo o ponto de partida, não o registro cênico final de um processo. Ainda que exista um *roteiro de encenação* que se desenvolve ao longo do processo de pesquisa e dos ensaios e que, a exemplo do modelo colaborativo, se estabelece como registro final do espetáculo, ele é, basicamente, aquilo que foi desdobrado de um material dramatúrgico inicial, não a construção de uma dramaturgia a partir de estímulos, temas ou improvisações sem articulação prévia.

Fica claro que, se por um lado, mesmo quando o processo de trabalho inicia-se com textos pré-existentes, a ideia é a de estender à dramaturgia a pesquisa de encenação, por meio da pergunta sobre a manutenção do universo do autor, ainda que o texto original seja alterado em sua forma, no que concerne à ordenação do material e em convenções como respeito à época, indicações cênicas, redução de diálogos, para posteriormente lidar com alterações de ordem mais profunda, como possíveis alterações ou acréscimos à fábula, quebra de cronologia, supressão de personagens, entre outras.

Retomar a referência ao trabalho de Terzopoulos, com o qual estabeleci um diálogo durante meu Mestrado, abre a possibilidade de rever sua influência em meu próprio trabalho de uma maneira mais permeável a outras referências. Desde o contato com a linguagem proposta por Terzopoulos, no período em que estive em Atenas estagiando com ele, percebi que sua influência em minha trajetória futura seria no campo de uma *referência*, não da pretensão de um trabalho centrado em suas proposições, que se colocasse como representante de sua metodologia. Assim, ao longo dos anos que se passaram desde esta experiência, em 2004, pude refletir sobre o quanto esta referência influenciou os processos que desenvolvi, sem colocá-la como premissa necessária, mas vinculando-a diretamente ao repertório e ao perfil do grupo envolvido no trabalho.

Terzopoulos parte de uma matriz extremamente *física*, corporal. Para ele, o mito só pode ser traduzido cenicamente por uma *violência concentrada* que emana do corpo e da voz dos atores, distanciando-se, explicitamente, da tradição que associa a Tragédia à poesia textual. Seus atores, treinados sob esta perspectiva, criam com seus corpos um registro *equivalente* ao que imaginamos na performance clássica do século V. a.C.: a máscara é facial, a partitura física reconstrói as linhas e os movimentos coreográficos das iconografias que nos restam de forma pulsante e viva, não "decorativa", a voz dá peso e densidade às palavras do texto, valorizando-o como *sonoridade*, não apenas em sua camada de informação.

Terzopoulos é o criador de todo o espetáculo. Ele define as movimentações, os desenhos de cena, o gestual dos atores e as inflexões do texto. Não encontrei, dentre os processos acompanhados, nenhum momento em que havia uma proposição que partisse dos atores. Claro que muitas vezes, na relação ator-diretor, chegamos a um grau de comunicação fina onde o olhar é influenciado mutuamente, especialmente em parcerias longas, como no caso de alguns atores do Attis que já trabalhavam com Terzopoulos há anos. O olhar do diretor já se molda aos atores e sua *poética* já leva em consideração os corpos, temperamentos e imaginário daquele grupo, sabendo o que esperar ou mesmo o que propor a eles. Na mesma medida, o ator já se habitua ao universo poético do diretor e, mesmo no contexto da *execução* de uma proposição, sabe como modular seu instrumento expressivo dentro daquela linguagem.

Terzopoulos sempre mostrou-se muito determinado em relação à importância do diretor como a figura que centraliza o processo de criação determinando de forma clara as "regras do jogo", evitando assim situações de resistência ou desconfiança por parte dos atores. Mas ao longo dos anos, me parece, cada vez mais, que esta é uma situação que se reverte no próprio processo, por meio da escuta e da troca. Alguns processos inevitavelmente estarão fadados a uma relação menos integrada e mesmo a resultados menos instigantes e não creio que uma relação impositiva ou autoritária por parte do diretor garanta melhores resultados. Entretanto, *saber o que se quer* é importante para criar uma relação de confiança no trabalho, ainda que este querer seja como a *intuição amorfa* descrita por Peter Brook. O que posso oferecer aos atores não é, necessariamente, um planejamento detalhado de ensaios do

início ao fim do processo, ou uma coletânea de práticas e discursos que exibem o quanto sei sobre teatro, ou uma técnica precisa que domino, mas um desejo de expressar algo capaz de contaminá-los, fazendo com que *meu* projeto seja também o projeto *deles* na medida do possível. Não sei em que medida este raciocínio pode ser aplicado ao teatro comercial, mas quando penso em um trabalho dentro de uma companhia, ele surge para mim como a chave para a ideia do *colaborativo*: funções mantidas, colaborações abertas em todos os níveis, na medida em que defendo minhas propostas porque acredito serem as melhores para o trabalho, não apenas porque são *minhas*.

No eixo relacionado aos aspectos filosóficos que irão consolidar o *ponto de vista* sobre o material cênico, a proposição defendida neste trabalho é a de um diálogo com Antonin Artaud, no que diz respeito à encenação, não diretamente ao trabalho do ator; Pavel Florenski, filósofo e religioso russo que analisou profundamente a questão do *ícone,* e Andrei Tarkovski, cineasta russo que, em sua obra, estabelece uma reflexão constante com as questões do tempo e da espiritualidade.

Em primeiro lugar, Artaud surge, neste contexto, como uma espécie de provocação norteadora de um *ponto de vista* para pensar a encenação. Defendemos aqui que a noção de *teatralidade* é tributária do pensamento artaudiano, bem como, na essência, o que convencionou-se chamar de *pós-dramático.*

Em minha pesquisa de Iniciação Científica[11], chamei de *metafísicas* as proposições de Antonin Artaud. Hoje usaria o termo *metalinguísticas*, uma vez que toda sua estruturação da linguagem (seja por meio de ensaios, cartas ou poemas) me parece justamente um discorrer sobre a própria linguagem e suas possibilidades – ou antes impossibilidades – de traduzir seu *pensamento*. Neste sentido, a *metafísica* surge como um esforço metafórico, uma alusão a um mundo ou uma realidade não impregnada pelos limites do silogismo lógico e do pensamento cartesiano. Pensar sua obra sob este olhar me reconforta, uma vez que corri o risco, durante muito tempo, de engrossar as fileiras daqueles que admiram Artaud simplesmente pelo seu potencial corrosivo e destruidor, sem refletir sobre até que ponto esta virulência

[11] Desenvolvida durante a Graduação em Artes Cênicas como bolsista da FAPESP, orientada pelo Prof. Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli (*A Encenação e o Sagrado*).

era gratuita ou se – e prefiro acreditar nisso – era fruto da angústia profunda por encontrar uma saída para o “Espírito perdido no seu próprio labirinto”.

A figura do *ícone* como elemento simbólico capaz de criar paralelismos com o ator em cena surge repetidas vezes ao longo da minha trajetória. Em Artaud, lembramos de seu fascínio pelo teatro balinês. No trabalho de Terzopoulos, do paralelo possível entre o ator em cena, fixado no que ele chama *olho de Dioniso*. Na própria encenação que fiz, em 1999, de *Quando Despertarmos de entre os Mortos* e nas figuras bizantinas escolhidas como mote para a construção de partituras físicas, há ideia de uma imagem que evoca a *espiritualidade* de maneira concreta, palpável, ao mesmo tempo que transcendente. O desejo de me aprofundar nesta imagem – o ícone – trouxe a referência do filósofo, teólogo, cientista, padre da Igreja Ortodoxa Russa e historiador da arte Pavel Florenski, que realizou uma profunda reflexão sobre a natureza espiritual e simbólica do *ícone*. As relações que busquei estabelecer entre suas proposições e o trabalho de Terzopoulos, bem como o paralelo entre esta síntese e a obra de Ibsen, serão discutidas em um capítulo específico.

A leitura da obra de Florenski trouxe a referência de Andrei Tarkovski, cineasta russo que teria se aproximado de suas proposições para a filmagem de *Andrei Rublev* em 1966. Ainda que neste filme a questão da espiritualidade seja explícita – dado que o personagem título é um pintor de ícones –, ela é uma constante na obra de Tarkovski[12]. Esta profunda inquietação espiritual sobre o sentido da arte não apenas se concretiza em seus filmes como é problematizada brilhantemente em seu livro *Esculpir o Tempo*[13], que será a principal fonte de análise, além de parte de sua filmografia.

A partir do exposto até aqui, pretendo desenvolver, no primeiro capítulo, uma breve síntese sobre o último ciclo de peças de Henrik Ibsen e como elas parecem mostrar fissuras na estrutura realista tradicional e abrir-se para conexões com elementos simbólicos que vão além deste modelo. O capítulo seguinte apresenta Antonin Artaud – em especial no que concerne às suas reflexões sobre a encenação –

[12] Andrei Tarkovski (1932-1986), cineasta russo, autor de filmes emblemáticos como *O Espelho, Stalker e Solaris.* Sua a síntese de sua concepção cinematográfica pode ser encontrada na obra *Esculpir o Tempo* (São Paulo: Martins Fontes, 2010).
[13] *Opus cit.*

como um dos “autores de fundo” que dialogarão com a obra de Ibsen, na perspectiva de uma referência para discutir as possibilidades de traduzi-la cenicamente. No terceiro capítulo, apresento a noção de *perspectiva invertida* a partir de Pavel Florenski e do trabalho do cineasta Andrei Tarkovski para questionar o modelo linear tradicional e, por fim, no capítulo seguinte, revisito a referência de Theodoros Terzopoulos e do Attis Theater, discutida em minha dissertação de mestrado. No quinto capítulo, os “autores de fundo” escolhidos aqui serão colocados em diálogo com a peça *O Pequeno Eyolf*, representante deste último ciclo ibseniano, em um projeto de encenação futuro.

Ibsen e suas últimas quatro peças[14]: um diálogo com o símbolo

"But Daedalus made a pair of wings for himself, and another for Icarus, the quill feathers of which were threaded together, but the smaller ones held in place by wax. Having tied on Icaru´s pair for him, he said with tears in his eyes: ´My son, be warned! Neither soar too high, lest the sun melt the wax; nor swoop too low, lest the feathers be wetted by the sea.´ Then he slipped his arms into his own pair of wings and they flew off. ´Follow me closely,´ he cried, ´do not set your own course!´"[15]

GRAVES, Robert. The Greek Myths.

"Imagem das ambições desmesuradas do espírito, Ícaro é o símbolo do intelecto que se tornou insensato; da imaginação pervertida. É uma personificação mítica da deformação do psiquismo, caracterizada pela exaltação sentimental vaidosa. Ícaro representa o emotivo e a sorte que o espera. A tentativa insana de Ícaro é proverbial pela emotividade no mais alto grau, por uma forma de aberração do espírito: a mania das grandezas, a megalomania. Ícaro é o símbolo do excesso e da temeridade, a dupla perversão do juízo e da coragem. Os autores cristãos dos primeiros séculos viram no acidente de Ícaro a imagem da alma que pretende elevar-se para os céus nas asas de um falso amor – quando só as asas do amor divino podem facilitar sua ascensão."[16]

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos.

Henrik Ibsen (1828 – 1906), dramaturgo norueguês de vasta produção e relevância, teve ao longo de sua vida uma visível transformação estilística, desde as primeiras peças de cunho nacionalista e influência romântica, passando pelo amadurecimento do modelo Realista até o ciclo final de peças que aponta para a estéti-

[14] Esta análise do último ciclo de Ibsen deve muito ao trabalho do professor Karl Erik Shollhammer, "As últimas peças de Henrik Ibsen" (in. IBSEN, Henrik. *Peças Escolhidas I.* Lisboa: Edições Cotovia, 2006), com o qual estabeleço um diálogo textual indicado pelas notas que se seguirão.

[15] GRAVES, Robert. The Greek Myths. London: Penguin Books, 1992, p. 312.

[16] CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1991. p. 498.

ca Simbolista. Entretanto, uma vez que grande parte da sua obra dialoga com o Realismo, seu nome geralmente associa-se à essa estética, até porque a *estrutura dramática* de suas peças, com exceção talvez dos chamados *poemas dramáticos* (*Peer Gynt* e *Brand*) mantém-se fiel a este modelo, que inclusive ajudou a firmar. Ao contrário das preocupações de escopo social e político que surgiram com força na dramaturgia do século XX ou das obras contemporâneas que questionam a um só tempo, forma e conteúdo no chamado teatro pós-dramático, Ibsen soa como anacrônico ou mesmo ultrapassado para muitos.

As personagens de Ibsen estão contextualizadas com seu universo pessoal e com a crença no *individualismo* como único motor de transformação real do ser humano. Apesar de não tratar diretamente de questões sociais e políticas, seu foco hierarquiza coerentemente sua visão de mundo: a mudança deve partir do indivíduo para o coletivo, não o oposto. Mesmo *Um Inimigo do Povo*, sua peça mais *política* – no sentido estrito do termo – nos mostra um protagonista que age, antes de mais nada, conforme suas convicções pessoais, aquilo que considera seu *dever*, como médico e cidadão. Dr. Stockmann não almeja palanques nem levantar multidões, pelo contrário: assume sua posição de homem solitário frente à estrutura de poder vigente e percebe, ao final, que neste instante torna-se mais fortalecido justamente por estar sozinho. A ação do Dr. Stockmann passa, antes de tudo, pela noção de coerência, ainda que todos se coloquem contra ele.

Entretanto, a camada mais superficial da obra de Ibsen gera um preconceito recorrente, considerando-o um autor *burguês*. Da tríade de autores consagrados do mesmo período, Strindberg e Tchekhov são mais lembrados, em termos de traduções cênicas da obra, que Ibsen. Talvez pelo fato de que, em última análise, Tchekhov nos mostra uma aristocracia em decadência, o prenúncio da Revolução, e de que o universo de Strindberg, em suas perturbações e crises pessoais, parece conquistar indulgência junto aos que cobram um posicionamento político evidente. Ibsen, por retratar em muitas peças protagonistas que podem ser taxados de *burgueses*, fica com o ônus.

Outra questão importante diz respeito às traduções da obra de Ibsen. No Brasil, a obra de Ibsen foi difundida inicialmente não a partir dos originais em norueguês, mas de traduções francesas das peças, que muitas vezes tendem a ligeiras

“adaptações” dos textos do dramaturgo, valorizando o que poderíamos chamar de “poetização” do original, ainda que dentro de um campo de correção, mas que altera o tom geral de algumas obras. A constatação acontece com base nas comparações com as traduções diretas do norueguês: o material a que tive acesso, além da tradução de Vidal de Oliveira (tradutor do volume *Seis Dramas*[17] a partir dos textos em francês), foram as traduções para o inglês e o francês. Ainda que Maurice Barrès, o conde Prozor, tradutor e amigo pessoal de Ibsen, supostamente estivesse próximo de uma ideia de *fidelidade* e do endosso do autor, o cotejo posterior entre as traduções de Oliveira e as de Karl Erik Schollhammer[18] mostra diferenças significativas neste sentido, diferenças que a tradução de Michael Meyer[19], também direta do norueguês, já apontava na comparação com a tradução de Prozor.

Ainda que exista uma unidade em sua obra, em especial em relação a temas recorrentes e a uma estrutura dramatúrgica bastante clara, podem-se perceber fases em sua produção com momentos bastante distintos. Sua primeira produção, que poderíamos chamar de *romântica*, investiga elementos do folclore norueguês e se aproxima de um espírito nacionalista, notadamente em um momento em que a questão da identidade nacional norueguesa está em foco. Nesta fase, incluiremos os poemas dramáticos *Brand* (1866) e *Peer Gynt* (1867), que apesar de formalmente distanciarem-se das primeiras peças e não terem sido escritos originariamente para o palco, continuam próximos das inspirações iniciais. A segunda fase de sua produção desenvolve-se em um momento de descrença com os valores defendidos anteriormente e em especial com o descontentamento com o reconhecimento de sua obra na própria Noruega. Distanciando-se cada vez mais do espírito nacionalista e do interesse histórico em temas que evocavam o passado mítico norueguês, passa a buscar ,no cotidiano das relações contemporâneas, a si mesmo, o material do que se firmará como *drama realista.* Esta fase alcança seu auge, não por acaso, durante um exílio voluntário do qual só desistirá, retornando à Noruega, já nos últimos anos de vida.

---

[17] IBSEN, Henrik. *O Inimigo do Povo, O Pato Selvagem, A Dama do Mar, Rosmerholm, Solness, o Construtor* e *Quando Despertarmos de entre os Mortos*. In. Seis Dramas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

[18] Tradutor das peças *O Pequeno Eyolf* e *John Gabriel Borkman* pela Editora 34 e de *Quando nós, os mortos, despertarmos* pela Editora Cotovia de Portugal, todos diretamente dos originais em norueguês.

[19] IBSEN, Henrik. *Plays: Four – The Pillars of Society, John Gabriel Borkman, When we dead awaken.* Methuen Drama: Londres, 1991.

Se considerarmos que a última fase compreende suas quatro peças finais, vale apontar que *Rosmersholm* (1886) e *A Dama do Mar* (1888) seriam prenúncios, ou peças de transição para esta última etapa. *A Dama do Mar* intensifica tais elementos que já aparecem em *Rosmersholm*, elementos que anteriormente só pareciam poder figurar com o álibi do fantasioso e do folclore, como em *Peer Gynt*, mas que agora dialogam diretamente com o cotidiano. Ainda que *Hedda Gabler* (1890), imediatamente anterior à peça que inaugura o que aqui chamamos de ciclo das últimas quatro obras (*Solness*, de 1892) não seja exemplo dessa transição apontada, tanto em *Rosmersholm* quanto em *A Dama do Mar,* a subjetividade ganha espaço e os traços de verossimilhança são suavizados em favor de um tratamento já não tão preso ao Realismo. Voltando à análise de Menezes,

> *"Nos dramas íntimos da última fase, Ibsen, sem qualquer preocupação de verossimilhança, introduz personagens subjetivos. É o caso da mulher dos ratos em O Pequeno Eyolf, que entra na casa da criança para levar consigo os bichos que incomodam. Esta figura, extraída do folclore, surge na vida dos pais da criança, encarnando o desejo de se livrar do pequeno aleijado. Com isso o autor instaura um clima de mágico fatalismo sem deixar de perscrutar, em profundidade, os tormentos psíquicos dos personagens. Não se pode chamar tal estilo de simbolista nem de realista. É, antes, o resultado de uma longa trajetória do artista na sua relação com o material dramático; é o momento da liberdade de estruturá-lo da forma que melhor lhe convém para transmitir uma experiência significativa."*[20]

Em *Le Fantôme ou Le Théâtre qui Doute*[21]*,* Monique Borie discute a ideia do *fantasma*, no sentido de um outro plano de realidade que irrompe ou se torna presente na esfera humana. Tendo como ponto de partida a relação de Gordon Craig com os espectros shakespeareanos e as ideias de Antonin Artaud sobre a encenação, Borie discutirá a presença deste elemento em diversos autores, incluindo Ibsen:

> *"L'impossible clôture d'um espace humain toujours menacé par les puissances d'un dehors, veritable espace d'une altérité menaçante, constitue aussi, dans cette fin du XIX siècle, l'um des pivots de La dramaturgie ibsénienne. L'intrus, l'étranger, là non plus n'est pas davantage chez Mae-*

[20] MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade.* São Paulo: Perspectiva, 2006. p. 62-63.
[21] BORIE, Monique. *Le Fantôme ou Le Théâtre qui Doute.* Paris: Actes Sud, 1997.

terlinck un fantôme, au sens d'un mort que revient pour dialoguer avec lês vivants[22]*."*

Assim como em Maeterlinck, mas de uma maneira diferente, Borie percebe uma *fantasmagoria* ibseniana, ainda que não ligada diretamente ao elemento *sobre-natural*: Ibsen constrói uma atmosfera na qual a realidade cotidiana é invadida, ou tensionada, no decorrer da peça, pelo passado, que constitui uma camada oculta repleta de culpa e da necessidade última de um acerto de contas.

Em *A Dama do Mar*, é a presença do Estrangeiro, primeiro marido de Ellida, que mesmo ausente e tido como morto, se presentifica na relação desta com o mar. Ellida evoca ainda a lembrança dos olhos do filho que ela perdeu, mas que identificava as variações da maré e com os olhos do Estrangeiro:

> "*Wangel – Minha querida, asseguro-te que isso não passou de imaginação tua. O bebê tinha os olhos exatamente iguais aos dos outros bebês normais.*
>
> *Ellida – Não, não tinha! Como é que não viste? Os olhos do bebê mudavam de cor com o mar. Se o fiorde estava calmo e ao sol, os olhos do bebê eram assim. E se havia temporal, era a mesma coisa. Oh, mesmo se tu não viste, eu vi muito bem!*
>
> *Wangel (conciliador) – Bom, bom, deixa lá. Mas, mesmo que fosse assim... E então?*
>
> *Ellida (mais perto, em voz baixa) – Eu já vi uns olhos assim.*
>
> *Wangel – Quando? E onde?*
>
> *Ellida – Lá, no Bratthammer... há dez anos.*
>
> *Wangel (recua um passo) – Que queres tu...?*
>
> *Ellida (murmurando, a tremer) – O bebê tinha os olhos do estranho."*[23]

A imagem dos olhos como elemento simbólico que intensifica o drama das personagens aparecerá novamente em *O Pequeno Eyolf,* dentro do ciclo das últimas

---

[22] "O impossível encerramento de um espaço humano sempre ameaçado pelos poderes de um espaço exterior real de uma alteridade ameaçadora, constitui-se também, no final do século XIX, um dos pilares da dramaturgia ibseniana. O intruso, o estranho, não é mais um fantasma, como em Maeterlinck, mas existe no sentido da morte retorna para interagir com os vivos." BORIE, Monique. *Opus cit.,* p. 179.

[23] IBSEN, Henrik. *A Dama do Mar*. Lisboa: Ed Cotovia, 2008. p. 162-163.

quatro peças de Ibsen. Da mesma forma, a ideia de alguém vindo de outro país ou de outro lugar, a representação do desconhecido como *estrangeiro* aparecerá em *Quando nós, os Mortos, Despertamos,* quando Irene é inicialmente apresentada desta forma. Em *A Dama do Mar*, Borie ressalta que

"(...) l'Étranger qui apparait, celui que l'on croyait noyé et qui selon Lyngstrand 'doit être revenu pour se venger de sa femme infidèle"[24]*.*

A incerteza sobre sua morte coloca a figura do Estrangeiro em um plano *quase* sobrenatural: como os fantasmas shakespeareanos que clamam por justiça, ele também retorna simbolicamente dos mortos, da mesma forma que Irene voltará para acertar contas com Rubek. E antes que sua presença real irrompa na cena, seu *fantasma* – o próprio mar – assombra Ellida, assim como as memórias de Rubek fazem de Irene uma assombração constante:

> *"Irene (depois de um instante) - Estás aí sentado e não olhas para mim porquê?*
>
> *Rubek (abana suavemente a cabeça em sinal de negação) – Não ouso olhar para ti. Não ouso.*
>
> *Irene – Já não ousas olhar para mim por quê?*
>
> *Rubek – Tu és perseguida por uma sombra e eu pela minha consciência culpada"*[25]*.*

Mas tanto Ellida quanto Rubek não podem ser identificados imediatamente como vítimas desse passado que retorna e que os obriga a enfrentar sua personificação de antagonista quase espectral. Rubek e Irene são como que da mesma espécie, embora isso seja negado por ela quando diz odiar sua arte. Comungavam de um ato sagrado de criação, da mesma forma que Ellida também se identifica com o mar:*"Ellida en effet appartient elle aussi au 'peuple de la mer', elle aussi se sent et se dit une étrangère"*[26]*.*

Da mesma maneira, Rubek irá descrever a si mesmo como uma espécie de estrangeiro em sua terra natal, alheio a tudo e sem conseguir mais se identificar com

---

[24] "O Estrangeiro que surge e que se acreditava afogado e que, de acordo Lyngstrand 'deve retornar para se vingar da esposa infiel." BORIE, Monique. *Opus cit.* p. 180-181.
[25] IBSEN, Henrik. *Quando nós, os mortos, despertarmos.* Lisboa: Ed. Cotovia, 2006. p. 50.
[26] "Ellida, de fato, também pertende ao 'povo do mar'; também se sente e se diz estrangeira."BORIE, *Opus cit.* p. 181.

o que vê. Seu verdadeiro lugar é no passado, o país fantasmagórico das lembranças e de sua própria inspiração artística perdida.

Em *O Pequeno Eyolf,* a figura que não pertence ao lugar (o "estrangeiro", ou estranho) que seduz uma das personagens é a Mulher dos Ratos, que atrai Eyolf para a morte. Os dois se identificam pela imperfeição: ela pela composição e estranheza da figura, ele pela questão física que, podemos dizer, personifica o pecado dos pais: um menino de muletas marginalizado pelas outras crianças e uma velha tida como bruxa por todos. Conforme aponta Borie, medo e fascinação caminham juntos quando a camada de alteridade irrompe no cotidiano. Esta relação, como vemos, se aplica tanto às personagens como à natureza: *"La montagne et ses forêts en effet, comme la mer, dans l'univers d'Ibsen figurant l'ambivalence de cette alterité sauvage qui effraie et attire à la fois"*[32].

Em *Quando nós, os Mortos, Despertarmos*, é a natureza que irrompe ao final, avassaladora, como elemento de libertação simbólica do casal Rubek e Irene. Caminhando juntos rumo à nevasca que se forma, os dois "estrangeiros" fundem-se com a natureza ao optarem conscientemente pela morte. E será esta consciência que desperta, parente do *reconhecimento* do herói trágico grego, que definirá os conflitos entre as forças internas e externas. Se na Grécia Clássica tínhamos o herói frente aos deuses, força que fatalmente o fará sucumbir, na base do drama moderno, a sociedade é o elemento externo que massacra os anseios individuais. Como cita Raymond Williams,

> *"A impossibilidade de achar um espaço acolhedor no mundo; a condenação a uma errância culpada; a dissolução do eu e dos outros em um desejo que está além de todos os relacionamentos: esses temas românticos são uma fonte importante de quase toda a tragédia moderna. O desejo é absoluto, mas acontece, paradoxalmente, num contexto em que o homem foge de si mesmo. No interior desse paradoxo, um dramaturgo de gênio afinal iria trabalhar. À época da maturidade de Ibsen, surgiria aquela que seria a última fonte da tragédia liberal: a progressiva e segura identificação de uma sociedade falsa como o verdadeiro inimigo do homem; o nomear, em termos sociais, de uma alienação anteriormente inominada"*[27].

"De fato, a montanha e suas florestas, assim como o mar, figuram, no mundo de

Entretanto, no último ciclo de suas peças, a oposição Homem x Sociedade não se dará mais como no embate de Nora com seus deveres em *Casa de Bonecas*, ou do Dr. Stockman com os interesses da cidade em *Um Inimigo do Povo*. Rubek, Borkman e Solness, já no declínio de suas trajetórias, terão que lidar com os efeitos de uma vida inteira perdida. Neste ciclo – que resumidamente analisaremos em seguida –, apenas Allmers, em *O Pequeno Eyolf,* ainda respira a possibilidade de um recomeço. E não será demasiado arriscado afirmar que para os demais, bem como para as personagens que dividem o drama central nas outras três peças, a situação de não terem mais um recomeço possível intensifica a atmosfera de *fantasmagoria* do passado. A crença na capacidade individual em transformar o mundo é substituída pelas imagens de um passado que retorna, relembrando sempre a encruzilhada onde os destinos foram traçados, em nome de alguma utopia fracassada: *"Então, compelidos por um desejo individual que não pode admitir nenhuma conexão definitiva, as personagens adultas de Ibsen simplesmente envolvem e destroem umas às outras, além da possibilidade de realização"*[28].

Nos parece que ao longo de sua trajetória como dramaturgo, esse conflito interno das personagens em meio à frustração e culpa vai se adensando e que, justamente em suas últimas quatro peças, ganha contornos nítidos que extrapolam a estrutura Realista. Mas algumas características se mantêm ao longo das diferentes fases da dramaturgia de Ibsen. Elementos que se associam à noção de *idealismo*, o embate de seus heróis com seu próprio mundo interior, as relações familiares e o tema do *individualismo,* no qual o *sujeito* tenta definir sua identidade na tensão entre uma suposta *natureza humana* e as diferentes *vocações* que elege nos fazem pensar em uma *ordem superior,* que pode tomar formas diversas: religiosa, moral, ética. O tom em geral "sisudo" de seus diálogos, onde somos permitidos no máximo a uma certa ironia, parece trazer um peso que nos prende à concepção *textocêntrica*, onde o autor, detentor das "chaves" de sua obra, deve ter suas indicações atendidas o mais fielmente possível.

Entretanto as personagens de Ibsen pulsam. Seus conflitos internos revelam um sujeito em crise, sujeito este que, se ainda orienta sua vida em função de *ideais*, o tempo todo os contesta, quase que denunciando a real ausência da tal *ordem*

superior ao redor da qual seu mundo se organiza. Os grandes ideais sociais, políticos, filosóficos e estéticos são colocados por terra em suas quatro últimas peças – ao fim da vida, ou em um momento importante de ruptura, cada uma de suas personagens centrais, nesses textos, é forçada a perceber que a renúncia de uma vida mais *real* em função de um *ideal* os levou à ruína. Da mesma forma que a *falha trágica* dos gregos, que faz com que uma qualidade exacerbada torne-se um defeito e o motivo da derrocada final, o excesso de *idealismo* é justamente o que perde o "herói ibseniano".

Szondi[29] já aponta as contradições internas relacionadas às características clássicas da forma dramática na obra de Ibsen, derivadas do fato de que é o passado, não o presente, a pedra de toque de seus textos. Para isso, aquele que ganhou notoriedade como mestre da forma dramática utiliza expedientes *épicos* a fim de "presentificar" o passado:

> *"A serviço da presentificação há vários expedientes que, tomados em si mesmos, costumam causar estranheza. Por exemplo, a técnica do* Leitmotiv. *Ela não deve, como alhures, mostrar a persistência do mesmo na mudança ou instituir vínculos transversais. Nos* Leitmotiven *de Ibsen o passado sobrevive; ao ser mencionado, ele é evocado. Como o riacho do moinho em* Rosmersholm*, que torna o suicídio de Beate Rosmer um presente eterno. Nos acontecimentos simbólicos o passado coincide com o presente, como o tinido dos cálices no quarto contíguo em* Espectros*. E mesmo o motivo da hereditariedade não é tanto para dar corpo ao renascimento do antigo destino, mas muito mais para presentificar o passado: a conduta do camarista Alving reaparece na doença de seu filho"*[30].

A questão *temporal* abre um primeiro precedente para relacionarmos a obra de Ibsen com outras estéticas que não a do estrito Realismo, na medida em que a necessidade de resolução da "crise interna" citada por Szondi faz-se presente. Mas mesmo levando isso em conta, seria inadequado afirmar que Ibsen torna-se efetivamente um representante do Simbolismo em suas últimas obras. Entretanto, elementos desta corrente estética surgem nitidamente nesta fase, ainda que conjunta-

---

selvagem que tanto assusta quanto atrai." BORIE, *Opus cit.* p. 183.
ac&Naify, 2003.

[30] SZONDI, Peter. *Opus cit.*, p. 44-45.

mente a uma estrutura de *fábula* e delineamento de personagens enraizadas no Realismo.

Ainda que as considerações acima sejam recorrentes na análise da obra ibseniana, o que se observa, via de regra, nas encenações desses textos, são opções estéticas tradicionais, que condicionam a montagem – e notadamente o registro de interpretação – à estética Realista, entendida neste momento como uma tradição que se ligadiretamente à *mimese* aristotélica e à valorização do texto escrito sobre a encenação herdada da *Poética*. Em Ibsen, características da chamada *peça bem feita* são nítidas no que diz respeito à essência estrutural de sua dramaturgia.

A primeira delas reside na noção de uma *fábula*, elemento estruturador de toda a dramaturgia, necessariamente *verossímil* e *ordenada*. Ainda que haja uma *concentração* de acontecimentos em um espaço de tempo curto (em média duas horas se pensarmos em uma encenação tradicional), a *fábula* deve ter verossimilhança. É interessante notar como Ibsen consegue, mesmo dentro da convenção da *concentração*, criar um dado de verossimilhança adicional ao deslocar os acontecimentos mais significativos para o passado. Esta mesma característica irá abrir, entretanto, possibilidades estéticas de rompimento com o Realismo.

Assim como a *fábula*, os personagens devem ter verossimilhança e objetivos e trajetórias (passadas e futuras) reconhecíveis e coerentes com suas ações na peça. A fábula muitas vezes dá suporte à personagem título, por exemplo com o recurso de *preparação*: durante as cenas iniciais - às vezes, durante todo o primeiro ato -, ouvimos falar sobre esta e ela apenas entra em cena posteriormente, depois da expectativa ser criada na audiência.

As indicações de cena servem como uma “encenação imaginada” pelo autor, que traduz nelas a atmosfera desejada para a cena – às vezes, para toda a peça – bem como os elementos naturais, temporais ou simbólicos que dialogam com a ação das personagens.

O texto teatral é construído como uma hipótese que é lançada no início e seu desenvolvimento, a comprovação desta. Muitas vezes, o protagonista – ou outro personagem – funciona como o porta-voz das ideias do autor. A dimensão de uma

visão de mundo que o autor defende ou critica é uma camada bastante clara no texto.

A perspectiva de colocar o texto a serviço da construção cênica significa, de certa forma, inverter a proposição tradicionalista ligada a um pensamento *textocêntrico*: ao aceitar a premissa de que a concretização das referências simbólicas que emanam do texto só pode ocorrer com o desdobramento cênico das mesmas no preenchimento de lacunas que traduzem o campo poético-simbólico em visualidade/plasticidade/sonoridade, somos convidados a olhar a obra com mais liberdade e a transferir o conceito de *fidelidade ao autor* para o campo da *equivalência*. Nesse sentido, somos *fiéis* a um *sentido estético* que emana da obra, lançando mão de todos os recursos expressivos disponíveis - tanto no campo da encenação como na representação - para compor, *em paralelo com o autor,* uma cocriação que atenda à atmosfera pontuada, dilatando-a para além dos limites textuais. O *equivalente* à noção tradicional de *fidelidade ao autor* proposto é o de *fidelidade à leitura que se faz do autor* – ou seja, um estudo sobre a potencialidade simbólica de leitura da obra de Ibsen.

Peter Brook, em *O Ponto de Mudança*[31], toca na questão da concepção que o encenador adota no capítulo "Senso de Direção". Ele fala de uma "intuição amorfa" que guia, de maneira intuitiva e livre, o início do processo de criação. Sem muitas certezas *à priori*, é a intuição sensível de que aquela peça deve ser montada que o estimula e que, passo a passo, faz com que o impulso inicial torne-se cada vez mais claro e detalhado: *"A intuição amorfa começa a tomar forma no encontro com essa massa material, ao emergir como fator determinante a partir do qual algumas noções são excluídas. O diretor vai provocando continuamente o ator, estimulando-o, fazendo perguntas e criando uma atmosfera na qual o ator possa se aprofundar, experimentar e investigar"*[32].

Ora, nada mais distante de um ambiente de liberdade como o proposto por Brook do que uma leitura inicial já delimitada por uma visão tradicional da obra, no sentido ortodoxo do termo. Nos parece que dilatando a noção tradicional de *fidelidade* a um campo aproximado ao *universo do autor* ou a *grandes temas* recorrentes,

[31] BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança – Quarenta Anos de Experiências Teatrais.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
[32] BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança. Opus Cit.* p. 20.

tanto diretor quanto atores podem abrir espaço para que eles mesmos surpreendam-se com as possibilidades que a *intuição amorfa* de Brook pode revelar.

Em seu artigo *Sobre Criação Dramatúrgica e Encenação*[33], José Eduardo Vendramini diz que

> *"a criação de um texto teatral implica – entre muitos outros – dois grandes procedimentos:* ***imaginação*** *e* ***organização****. O primeiro deles, pouco dominável, confunde-se muitas vezes com o próprio ´fazer artístico´, com o próprio ´ser artista´. O segundo, mais obediente à vontade, é o conjunto de atitudes que filtra, seleciona e estrutura o material fornecido pela imaginação".*

Se pensarmos a afirmação de Vendramini no contexto de Ibsen, diríamos que a *organização* do material textual dá-se, ainda que inegavelmente com as particularidades autorais daquele que "inaugura" o *drama moderno*, dentro dos moldes estruturais do Realismo. Entretanto, no que diz respeito à *imaginação*, podemos vislumbrar imagens potentes que transitam na órbita da estrutura organizacional da obra.

Pensar em termos de *dramaturgia do espetáculo*, tendo o texto como um dos elementos da obra – encenação – que será construída, é pensar em como desdobrar a dramaturgia original no seu "avesso": a transposição das camadas mais ocultas, que irrompem em alguns momentos para a superfície, para o primeiro plano da encenação. Podemos dizer que a noção de *dramaturgia do espetáculo* liga-se a de *dramaturg*, não exatamente o autor das peças mas *"(...) o conselheiro literário e teatral agregado a uma companhia teatral, a um encenador ou responsável pela preparação de um espetáculo. (...) O alemão distingue, diversamente do francês, o* Dramatiker*, aquele que escreve as peças, do* Dramaturg*, que é quem prepara sua interpretação e realização cênicas"*[34].

Ora, a consolidação de uma função que tem por objetivo dar um tratamento a um texto teatral pré-existente tendo como foco não sua elaboração dramatúrgica em um sentido estrito, mas a ampliação e adequação de seu potencial cênico abre caminhos para o entendimento deste material muito mais próximo a um *roteiro de cena* que de um texto teatral, em sua concepção tradicional. O mesmo Pavis ressalta que

---

[33] VENDRAMINI, J. E. . Sobre Criação Dramatúrgica e Encenação. Revista Sala Preta, nº 03. SP: CAC-ECA-USP.. Revista Sala Preta, 2003.

[34] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 1999. p. 117

> *"Todos já tiveram a experiência da dificuldade de ler 'no papel' os textos pós-beckettianos e pós koltesianos: é preciso colocá-los em enunciação, quer isso se dê realmente no palco ou na imaginação. Não basta, contudo, reconstituí-los numa situação possível; é indispensável testar aquilo que a colocação no espaço permite, tal como respiração textual, de que forma pode-se distribuir a palavra de forma diferente àquela feita de acordo com a origem dos personagens"*[35].

Ainda que seus exemplos sejam bastante distintos de uma dramaturgia estruturada como a de Ibsen, surge aqui a noção de que o autor permite (ou mesmo espera) que o texto não encerre nele mesmo as diretrizes da encenação, mas que esta descubra novas formas de traduzir cenicamente o que foi escrito. O material que se tem como ponto de partida pode ser entendido como uma provocação para que o encenador reaja a ela criativamente, muitas vezes distanciando-se até do que seria uma postura mais tradicional de resguardar uma noção de *fidelidade*. Da mesma forma, ainda que buscando uma suposta fidelidade a um campo de coerência com o universo ibseniano – a capacidade de reconhecê-lo ainda, mesmo com as mais diversas possibilidades de tratamento ao texto original – a ideia de um *roteiro de cena* dialoga com a perspectiva contemporânea de um dramaturgo – morto ou vivo – como um parceiro de trabalho que apresenta mais uma *provocação* que um texto acabado no sentido de simplesmente ser posto em cena *ipsis litteris.*

A noção de *dramaturgia do espetáculo* aqui proposta é a de um tratamento ao texto original que prevê a possibilidade de cortes, acréscimos, substituição do elemento verbal por imagens cênicas que traduzam poeticamente aquilo que originalmente é explicitado pela palavra, alterações nas indicações espaciais, a fim de estabelecer uma espécie de mapa para a encenação onde o texto é um dos elementos.

Ao refletir sobre a questão no contexto do ator, imediatamente percebemos que sua *imaginação* é estimulada pelo material textual, buscando a um só tempo identificar o universo imagético do autor e suas próprias opções estéticas, referências, memórias e conexões de leitura. A *organização* deste material, em parceria com o diretor, cria um discurso cênico – e por que não dizer um *texto cênico* do ator – equivalente ao trabalho dramatúrgico, no campo do registro de representação. As imagens surgidas a partir do texto dramático, entretanto, constituem uma das vias de

[35] PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2010. p. 55.

fisicalização expressiva por parte do ator[36]. Um dos procedimentos mais profícuos na elaboração de um repertório expressivo é a pesquisa de partituras físicas a partir de estímulos diversos desvinculados inicialmente do texto, para posteriormente buscar as conexões. Atuando neste campo de experimentação, abrimos espaços para nos surpreendermos, descobrindo possibilidades expressivas que, se estivessem limitadas apenas à conexão primeira, literal, produziriam resultados circunscritos ao campo do previsível ou do já esperado.

Entretanto, pensando nas características citadas, poderíamos questionar o modelo estritamente relacionado com a chamada *peça bem feita* no que concerne ao último ciclo de peças, apontando alguns elementos que, uma vez *dilatados*, abrem possibilidades que extrapolam a leitura realista. Neste campo que Menezes chama de um lugar nem realista nem simbolista, mas de um *momento de liberdade.* Diferentemente de peças como *Casa de Bonecas* ou *Um Inimigo do Povo,* por exemplo, neste último grupo de peças, a preocupação central não parece estar direcionada à perfeição formal. Apesar de manter um claro eixo de coerência e verossimilhança, algumas situações já não ficam tão definidas, abrindo espaço para entendimentos diversos no que diz respeito, por exemplo, à exatidão cronológica dos eventos. A sensação é a de que o que importa não é mais um detalhamento minucioso, mas a capacidade de criar e sustentar uma *atmosfera*. Ainda que não haja o abandono da construção de personagens verossímeis, eixo central da fábula, surgem figuras que parecem se assumir muito mais como *personificação simbólica* da atmosfera construída do que personagens convencionais. A rubrica abre-se para o entendimento de uma construção de atmosfera, convidando a um entendimento mais *poético* que *literal,* na medida em que insere um contexto espacial ou natural que mais do que ajudar no encadeamento da ação traz uma perspectiva simbólica que parece identificar-se com o conflito.

Ao lançar como hipótese a ideia de que as influências *simbolistas* na obra de Ibsen, em especial nestas últimas obras, podem ser desdobradas não apenas no que diz respeito à plástica da cena como também ao registro de interpretação e à

[36] O termo *ator* é escolhido aqui, em lugar do atualmente usual *actante* – que incluiria o performer e o dançarino – por estarmos circunscritos ao eixo texto dramático / performance. Ainda que as resoluções estéticas da encenação possam eventualmente aproximar o produto final de uma representação estilizada ou próxima do universo da dança, falamos aqui de um espetáculo teatral, portanto manteremos o termo *ator*.

linguagem da encenação como um todo, cria-se ao mesmo tempo a necessidade de definição do termo *simbólico*, a fim de distinguir o entendimento do mesmo dentro desta pesquisa e o uso histórico dele no contexto da História da Arte, como elemento relacionado à corrente estética surgida em meados do século XIX.

Abrir uma possibilidade de diálogo entre a obra e um referencial simbólico que auxilie a criação, tanto por parte da encenação como na prática dos atores, pressupõe que a ideia de *simbolismo* estará aqui associada à exploração de um campo que dialoga com a obra e as imagens evocadas por ele e não a uma relação estética imediata com o *Simbolismo* histórico - ainda que possam existir, no processo de trabalho, coincidências na utilização de procedimentos e recursos estéticos identificados com o entendimento tradicional do termo. Conforme a análise de Karl Erik Schollhammer[37] sobre este último ciclo de peças:

> *"Em Ibsen, as últimas quatro peças têm uma posição particular no conjunto da obra dramática. Escritas depois de sua volta à Noruega, são frequentemente lidas como uma unidade, parte da sua suposta fase ´simbolista´. É frequente na crítica mais didática de Ibsen a divisão de sua obra em três etapas (...). Num exame mais atento, no entanto, as divisórias entre as diferentes fases não parecem claras, o que, por outro lado, pode permitir uma visão mais apurada da unidade na obra de Ibsen (...). Nesta perspectiva, há muito mais relação entre os elementos simbólicos de* John Gabriel Borkman *e* Quando nós, os mortos, despertarmos *e o fundo mítico-poético de* Brand *e* Peer Gynt *do que de início se podia suspeitar, principalmente o retorno da força da natureza selvagem como perspectiva sublime para os atos perecíveis dos homens"*[38].

Existe certamente uma aproximação de Ibsen com as vertentes "não-Realistas" nesta última fase: um misto de admiração e rivalidade em relação à obra de August Strindberg, por exemplo, foi notada por muitos autores. Em *Solness, o Construtor*, primeira peça desta fase, a crise da personagem título em relação ao medo de ser superado pelo jovem arquiteto que trabalha em seu escritório foi visto por alguns biógrafos como metáfora de seu receio de perder para Strindberg a posição de maior dramaturgo nórdico. Longe de querer decodificar em sua obra um fundo autobiográfico de forma imediata, é certo que existe, por fim, um diálogo – quer

[37] SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). Henrik Ibsen no Brasil. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio e 7 Letras, 2006.
[38] SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Opus cit.* p. 81-82.

por aproximação, quer como afirmação de determinadas opções – que faz com que o exemplo de Strindberg e de outros autores ampliem a concepção de Ibsen a respeito da dramaturgia. Diferentemente de outras peças nas quais a maestria em lidar com o modelo da "peça bem-feita" é evidente, nas últimas quatro peças, parece ser possível notar uma liberdade formal que o exime da necessidade em esmiuçar certos detalhamentos - que tradicionalmente apareceriam como principal tarefa - para centrar forças na criação de uma atmosfera dramática em que os elementos simbólicos ocupam espaço privilegiado. A análise de Schollhammer, a nosso ver, corrobora a ideia de que existe um aspecto *simbólico* presente em toda a obra de Ibsen e, ainda que seja precipitada a tentativa simplista de caracterizar sua "última fase" como *Simbolista*, pode-se dizer que a força do elemento simbólico ressurge revigorada nestes últimos textos, inclusive sob uma perspectiva mais universal que em *Peer Gynt*. A despeito da beleza e potência cênica e literária desta obra, o fato de ter como fonte direta para a construção das personagens e dos símbolos a mitologia e o folclore nórdicos gera certa dificuldade para o leitor e espectador distantes deste referencial, comparativamente ao uso dos recursos simbólicos nas peças finais. Ainda que haja a evocação desta mesma fonte em diversas passagens nas últimas peças, sua citação dá-se de forma menos codificada, permitindo ao leitor ou espectador compreender, pelo contexto da ação ou da atmosfera criadas, o significado das imagens míticas utilizadas sem maiores dificuldades. Da mesma forma, grandes metáforas ou imagens relacionadas ao último ciclo poderiam ser descobertas independentemente da associação destas com uma mitologia em particular.

As quatro sínteses a seguir correspondem a uma leitura bastante pessoal das obras, não pretendendo configurar um resumo analítico dos textos, mas um mapeamento inicial das questões centrais de cada um deles já aproximando-os dos paralelos simbólicos que se pretende tratar. A evocação do mito de Ícaro explica-se aqui como uma tentativa de traçar um paralelo entre aspectos que, a meu ver, são fundamentais à obra de Ibsen - no que tange ao seu último ciclo de peças – e um campo simbólico referencial. O mito de Ícaro, símbolo de "excesso e da temeridade, a dupla perversão do juízo e da coragem", associa-se não apenas à sua própria figura mas a outras duas personagens da mítica grega que serão caras a esta análise: seu pai Dédalus e o Minotauro, a criatura bestial aprisionada no labirinto criado por ele.

Solness, o Construtor

Ibsen começa a escrever *Solness, o Construtor* - a primeira peça deste que seria seu último ciclo - em 1891, ao retornar à Noruega após uma ausência de 27 anos. O personagem título é um renomado construtor que começa a sentir o peso dos anos – como muitas outras personagens ibsenianas; é descrito como "um homem de certa idade, porém de aparência vigorosa" – que sente-se ameaçado pela força da juventude. Solness, em seus dias de apogeu, notabilizou-se por construir edificações que primavam pela verticalidade – igrejas, casas com grandes torres, edifícios públicos, etc. – que sempre inaugurava colocando, ele mesmo, uma coroa de flores em seu ponto mais alto. Entretanto, com o passar dos anos, uma vertigem torna proibitivas as grandes alturas para Solness. Importante lembrar que ele carrega consigo uma tragédia pessoal que marca também o relacionamento com sua esposa: um incêndio vitimara seus dois filhos e a peça sugere que ele próprio poderia tê-lo evitado.

Dez anos antes dos acontecimentos atuais da peça, Solness conhecera uma menina de 13, Hilda Wangel[39], por ocasião da inauguração de um edifício público. Ele prometera a ela que após dez anos faria de Hilda uma princesa. E é ela, Hilda, que retorna agora, em busca da promessa de Solness. Em Ibsen, as personagens que simbolizam o passado que emerge para um "acerto de contas" são uma constante. Peter Szondi[40] chega a apontar esta característica como um eixo para o que chama de *crise do drama*, quando cita Ibsen: a ação real não se passa no presente; antes, o presente é apenas um meio de atualizar o passado. Em *Solness*, Hilda representa, a um só tempo, o passado que retorna e a própria juventude, tão temida pela personagem título, batendo à sua porta. Hilda faz renascer em Solness os impulsos de sua própria juventude. Convence-o por fim, em um gesto simbólico, a subir novamente ao topo da torre de sua própria casa, a fim de inaugurar a obra que acabara de concluir. Ao final da peça, Solness sobe até o alto da torre, mas, no final, a vertigem faz com que caia e perca a vida.

Um rápido paralelo entre o mito de Ícaro e a peça pode ser traçado inicialmente: Solness representa, em níveis diferentes, as três figuras associadas ao mito:

---

[39] Hilda aparece como personagem em *A Dama do Mar*, peça anterior à *Solness, o Construtor*.
[40] SZONDI, Peter. Teoria do Drama Moderno.

Ícaro, Dédalus e o Minotauro. A mais imediata das associações é com a figura de Ícaro: se em um primeiro voo simbólico sua obstinação fez com que as pontas de suas asas fossem queimadas (o incêndio que mata seus filhos), o voo final que resolve empreender, a despeito de suas vertigens, encerra a fatalidade de seu destino. Ao mesmo tempo, a imagem de Dédalus, o arquiteto e inventor exímio, corresponde ao contraponto de genialidade e inventividade de Solness, que em si carrega sua *falha trágica*[41]. Por último, poderíamos dizer que Solness é um Minotauro às avessas: seduz a jovem Hilda, então com 13 anos, interrompendo seu ímpeto com a promessa de fazê-la princesa dali a dez anos. Simbolicamente, ele deixa de devorar a jovem para ser devorado pela mesma, quando o prazo se esgota.

O Pequeno Eyolf

O segundo texto do ciclo data de 1894. Alfred e Rita Allmers vive à sombra de um acidente com o filho Eyolf: o casal, em meio a uma relação sexual, negligencia a criança recém nascida que acaba caindo de cima de uma mesa e cresce parcialmente paralisada de uma das pernas. A *queda* aqui já aparece como fundadora da crise que se instaura na relação do casal central. Quando a peça tem seu início, Alfred acaba de retornar de uma espécie de auto-exílio em que se colocara a fim de escrever um tratado sobre a responsabilidade humana – se em Solness a *falha trágica* liga-se à profissão, em Alfred temos a tentativa da filosofia como redentora dos pecados de outrora –decidido por cuidar, mais de perto, da educação do filho.

Entretanto, Eyolf é atraído pela figura exótica da Mulher dos Ratos, personagem sem nenhum traço realista em sua configuração, que vaga pelas cidades encantando os ratos e fazendo com que se afoguem. É exatamente o que acontece com a criança: ao final do primeiro ato, somos informados que o menino se afogara e a crise do casal aprofunda-se ainda mais, pois aqui a queda não se limita ao solo, mas vai além: do fundo das águas geladas, o corpo do menino, desaparecido, aprisiona a mãe na ideia fixa de que ele permanece de olhos abertos por debaixo das camadas congeladas da superfície.

A crise faz com que Alfred aproxime-se de sua suposta meia-irmã, Asta, por quem sempre fora apaixonado, e, por fim, eles descobrem não haver laço algum de

[41] As relações entre o conceito de *falha trágica* (tomado de empréstimo da Tragédia Grega) e as personagens de Ibsen serão aprofundadas mais adiante.

parentesco que impeça uma união. Entretanto, ela acaba aceitando partir com o engenheiro Borkheim. O final da peça marca o início de uma reconciliação do casal central, que busca canalizar sua dor para a realização de um trabalho social que possa auxiliar as crianças pobres da região.

De forma diversa das outras três peças, em *O Pequeno Eyolf* é a criança que sofre a queda maior, da qual não há redenção. Sua queda real deflagra a queda simbólica nas outras personagens, mas ainda há a possibilidade de renascimento. Talvez porque as protagonistas estejam ainda em uma idade não tão avançada como Solness, Rubek (de *Quando nós, os mortos, despertarmos*) e em especial John Gabriel (personagem título de *John Gabriel Borkman*); talvez porque aqui tenhamos a dor "não natural" da perda de um filho, supostamente uma provação maior que qualquer outra dor que as personagens pudessem passar até o final da peça. Para aqueles que já passaram pelo pior, só resta seguir em frente e dar continuidade à vida. A queda de Eyolf já é a queda maior de todos eles. A redenção possível é o seguir em frente, visto que a tragédia maior já aconteceu. Um mundo de Dédalus ou de Minotauros, que assistem à queda de um Ícaro que já não participará mais das ações mundanas.

John Gabriel Borkman

A penúltima peça escrita por Ibsen gira em torno da personagem título, magistralmente apresentada apenas no segundo ato. Antes disso, apenas o ruído de seus passos no sótão, como um "lobo doente" que anda de um lado para outro medindo e os acordes da *Dança Macabra*, de Sait-Saens, tocada no piano, marcam a presença de John Gabriel, do qual apenas se fala ao longo do primeiro ato. Depois de cinco anos na prisão, por uma transação financeira ilegal que o levou à falência e à condenação, Borkman isolou-se no sótão por outros oito anos.

Borkman amava Ella Reintheim, mas abandonou-a em favor de seu sócio, que tinha condições de abrir os caminhos para que ele galgasse as elevadas posições que desejava, e casou-se com Gunhild, irmã gêmea de Ella. Entretanto, Ella mantém-se fiel ao amor que sente por Borkman e não aceita unir-se ao outro pretendente, que vinga-se denunciando Borkman. No início da peça, vemos o reencontro de Ella e Gunhild e a revelação de que a primeira sofre de um mal terminal e que

deseja, como última compensação por todo o sofrimento, que o filho de Borkman, Erhart, herde tudo o que ela possui, inclusive seu nome. Erhart simboliza na peça a nova geração, capaz de escolher um destino diferente dos pecados dos pais. Apesar da grande carga de expectativa que pesa sobre seus ombros pelos diferentes planos que a mãe, a tia e o próprio pai têm para ele, Erhart acaba seguindo seu próprio caminho, unindo-se à senhora Wilton.

Como na maioria das peças de Ibsen, o "acerto de contas" com o passado é personificado pelo retorno de alguém que coloca a personagem central em uma situação limite, que a faz repensar sua trajetória, geralmente em um ponto onde não há mais como voltar atrás. Como diz Szondi, o presente é um pretexto para a evocação do passado. E é Ella Rentheim quem cumpre essa função, ainda que John Gabriel permaneça fiel a seus impulsos de poder e glória até o fim. Sua morte, pela "mão de ferro" que esmaga seu coração em meio ao frio e isolamento, quando ao final da peça ele sai da casa onde se manteve recluso por oito anos, é coerente com sua trajetória.

Aqui poderíamos pensar que o gráfico da queda que inicia-se com Halvard Solness e progride em *O Pequeno Eyolf* alcança as profundezas da terra, junto às minas de ferro e de prata. Borkman é o Minotauro de si mesmo, trancando-se por vontade própria em um labirinto imaginário que se traduz pelo andar em círculos no sótão de sua própria casa, para, entãoi, ser tragado pelas forças subterrâneas de sua ambição.

Quando nós, os mortos, despertarmos

O título inicial pensado por Ibsen para esta peça, de 1899, era *O Dia da Ressurreição*, nome da obra que o escultor Arnold Rubek criou em parceria com sua modelo Irene e que lhe rendeu fama e consagração. Neste "epílogo dramático", como Ibsen chamou a peça, vemos o escultor Rubek com sua esposa Maia, mais jovem do que ele, em uma estação de banhos próxima aos fiordes. Somos informados de que sua vida atual é repleta de tédio e mediocridades, que o distanciaram de seu período mais criativo. Neste mesmo ato, nos deparamos com uma "estrangeira" desconhecida, que também se hospedou na mesma estação balneária. Ela é seguida de perto por uma diaconisa, espécie de "enfermeira" ligada à igreja Protestante.

Quando Maia sai de cena, seguida por Ulfheim, caçador de ursos e antítese da essência poética de Rubek, a “estrangeira” volta ao palco e descobrimos então que ela é Irene, a modelo que Rubek amou no passado.

Novamente temos o passado invadindo o presente e o “acerto de contas” trazido à tona por Irene: o amor frustrado pela idealização da relação entre eles, que, para Rubek, não devia ultrapassar o campo artístico ou “macularia” a obra, acabou por levá-la às raias da loucura. Desde o dia em que a escultura se concluiu, Irene abandonou Rubek, desaparecendo por completo. Segundo ela, teve outros homens que fez perderem a cabeça, além de filhos que teria matado “assim que vinham à luz”. Um misto de loucura, amor e ódio compõe a tessitura da personagem, talvez uma das mais ricas na obra de Ibsen.

O reencontro de Irene e Rubek será a base não apenas do costumeiro “acerto de contas” típico da dramaturgia ibseniana, mas também de uma profunda discussão sobre a arte e o conflito entre a vida humana, natural e plena de paixões e a “missão” que desloca a personagem para a trilha do sacrifício e da privação em prol de um ideal. A tensão presente acaba levando Rubek (e talvez o próprio Ibsen, em uma perspectiva autobiográfica) à conclusão tardia de que este sacrifício é, ao fim, inglório. Na última cena da peça, o casal central decide, conscientemente, subir pelas montanhas em meio a uma tempestade de neve que se forma, mesmo que esta subida signifique a morte – ao menos em seus últimos momentos, a vida será vivida plenamente, até o fim. Como um par de Ícaros que encantados pelo sol não querem abrir mão de aproximarem-se de seu esplendor, ainda que suas asas se desfaçam e a queda seja inexorável.

Como um operador funcional, pensaremos em dois níveis distintos de operadores para atender às necessidades da fábula: um primeiro nível, imediato, se relacionará com o que chamaremos *necessidades concretas* da fábula, e o outro, com suas *necessidades simbólicas*. O primeiro diz respeito a todas as indicações das rubricas ou que podem ser subentendidas a partir dos diálogos entre as personagens. O segundo diz respeito às dilatações, equivalências e representações das imagens, situações e configuração das próprias personagens em função da atmosfera poética e simbólica que emana do texto. Defenderemos aqui a posição de que o que emana dos diálogos, ainda que as rubricas deem a indicação de um espaço

real, é um convite à construção de um universo simbólico, capaz de criar um espetáculo no qual é este universo que se apresenta em primeiro plano, sustentando os diálogos em paralelo, não o contrário. Dessa forma, a representação cênica se utiliza do universo evocado como elemento fundador do que é visto pelo espectador antes de tudo, não do respeito às rubricas, que atenderia às necessidades concretas da fábula.

Os elementos simbólicos na obra de Ibsen, como já foi dito, não se iniciam em seu último ciclo de peças. Entretanto, nesta etapa de sua produção, há uma intensificação notável e uma mudança de direção, por assim dizer, na forma com que se utiliza desse recurso. Em *Casa de Bonecas*, peça anterior ao ciclo, a evocação da ideia da boneca diz respeito à própria situação de Nora, e é um símbolo concreto e palpável. As pistolas que se mantêm presentes em nosso imaginário, o tempo todo, em *Hedda Gabler*, e que por fim são o instrumento de sua morte, idem.

Entretanto, se pensarmos na forma com que o símbolo se edifica nas quatro últimas peças, há uma diferença. Em *Solness, o Construtor*, voltam as bonecas, mas não como identificação da Senhora Solness, e sim como símbolo de um passado destruído, dos filhos mortos e de um tempo de inocência que se perdeu. A identificação se dá em um plano existencial mais denso, menos direto e mais amplo. A ideia de verticalidade presente nas torres e altos edifícios não traz, em sua dimensão vertiginosa, apenas a concretude do trabalho do construtor e sua limitação pelo medo de altura: evoca a ideia de ascensão e queda, do confronto Homem x divindade e do desejo do próprio Homem em se comparar a Deus. Solness, secretamente, erige, ao longo dos anos, sua própria Torre de Babel, multifacetada em diferentes construções.

Da mesma forma, John Gabriel Borkman não é apenas um homem de negócios cumprindo uma trajetória de acertos de contas com o passado: o próprio isolamento a que se obriga, no sótão da casa, evoca uma presença fantasmagórica ainda em vida, como se houvesse um anacronismo espectral entre a sua figura e a dos demais. A chegada de Ella e o reencontro dos dois parecem povoar ainda mais esse mundo paralelo do passado, do qual a Senhora Borkman não participa por causa da

fixação pela figura de Erhardt e do qual o próprio Borkman ainda não assume fazer parte, por seus sonhos de recomeço. O mundo subterrâneo de Borkman - suas minas de metais preciosos esperando por serem despertos e libertados da terra - parecem simbolizar a existência de outro plano de realidade, paralelo ao nosso, do qual Borkman, como um xamã, é o único intermediário possível. A ambição de Borkman não é apenas financeira. Para ele, o poder advindo de suas ações passa pelo aspecto material, mas ele apenas é o elemento que dará condições para outras transformações. Nesse sentido, há um aspecto quase messiânico em sua busca pela fortuna e prestígio.

Em *O Pequeno Eyolf*, impossível não ter a leitura impregnada pela geografia do lugar - com seus fiordes e lagos congelados - em uma relação de atrito com as pessoas que vivem ali. A própria natureza já é apresentada como elemento de confronto e transformação na descrição que Almers faz de sua peregrinação pelas montanhas, e depois reitera esse papel na derrocada do pequeno Eyolf. O mundo ao redor apresenta-se como um elemento divino, superior, trágico, que se coloca frente aos homens para mostrar sua pequenez. Da mesma forma, a imagem dos grandes olhos abertos de Eyolf, descrita por Rita, compõe uma bela, ainda que terrível, síntese de toda a situação.

Em *Quando nós, os mortos, despertamos*, o próprio título já dá a tônica filosófica e existencial da fábula. Há um aspecto de religiosidade perdida, que ecoa na presença da Diaconisa, figura que ronda os momentos mais importantes da fábula, e novamente na presença da natureza como elemento indomável e incontrolável, como uma divindade irracional e poderosa, para além da tradição cristã a qual Ibsen pertence. O diálogo de cada uma das peças com o mito de Ícaro configura aqui apenas uma provocação exemplar que tem seus ecos em um dos temas recorrentes no autor:

> *"A torre que Solness constrói, mas não consegue escalar, pode ser considerada um símbolo, ou uma alegoria do desejo das alturas, tão presente na obra de Ibsen e, no caso do arquiteto, a incapacidade de se apropriar do que é seu, de fazer uso daquilo que lutou para conseguir. Mas isso tudo são ilações que fazemos a partir da própria história, dos diversos pequenos detalhes que juntamos para tirar nossas conclusões. Podemos falar em símbolo, mas não especificamente em simbolismo por-*

que o autor não segue qualquer orientação estética ou estilística para construir suas metáforas"[42].

A presença do elemento simbólico na obra de Ibsen certamente não faz dele um autor *simbolista,* uma vez que seus textos, mesmo do último ciclo de peças, permanecem vinculados a uma estrutura dramatúrgica alicerçada na coerência e verossimilhança. A força simbólica das imagens evocadas pelo autor, mesmo sem configurar uma estrutura capaz de ser chamada *simbolista*, surge como elemento de ruptura e dilatação da forma tradicionalmente realista. Basta comparar a obra de Ibsen com a de Maeterlinck, por exemplo, para perceber que o universo onírico do primeiro está presente como um elemento de tensão com o plano da realidade, enquanto que, no segundo, é a base para o desenvolvimento da peça. Entretanto, a perspectiva de ampliar esta camada em Ibsen, deslocando para a encenação a possibilidade de dilatar os elementos simbólicos, parece um convite a romper com os limites do Realismo em favor da construção de um espetáculo capaz de renovar a leitura tradicional do autor. Assim, colocar em diálogo a produção ou o pensamento de outros criadores com a obra de Ibsen, por meio da fricção entre essas referências, não necessariamente vinculadas diretamente, surge aqui como uma perspectiva de provocação para uma encenação dos textos ibsenianos. A questão que se coloca é sobre a possibilidade desse diálogo permitir, a um só tempo, a ampliação do potencial simbólico desta dramaturgia sem descaracterizá-la a ponto de torná-la irreconhecível.

[42] MENEZES, Tereza. *Opus cit.* p. 79.

Artaud e a Encenação

Ou uma reflexão sobre *fidelidade ao texto* e *teatralidade*

> *"Cumpre tornar mais sutil a atmosfera do teatro. O que não exige nenhuma operação metafísica muito elevada. Testemunha disto é o circo. Mas simplesmente o sentido dos valores do espírito. Isto suprime e coloca fora do teatro no mínimo três quartos das produções que têm curso nele, mas, ao mesmo tempo, faz o teatro remontar à sua origem e o salva. Para salvar o teatro, eu suprimiria até Ibsen, por causa de certas discussões sobre pontos de filosofia ou de moral que não empenham suficientemente, em relação a nós, a alma de seus heróis."*
>
> ARTAUD, Antonin. *A Evolução do Cenário.* In Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 26.

O pensamento de Antonin Artaud, em especial no que diz respeito às suas ideias concernentes à encenação, será usado, neste capítulo, como *fricção* em relação à obra de Ibsen, sem pretender, no entanto, estabelecer uma "leitura artaudiana" dos textos citados. A escolha de Artaud para esta interlocução justifica-se, em primeiro lugar, por sua inquietação no que diz respeito à encenação, geradora de proposições que buscam romper com a tradição realista, incluindo aí a própria estrutura da linguagem compreendida apenas no sentido de informação organizada racionalmente. Paradoxalmente, Artaud também constitui, à sua maneira, uma *tradição* no âmbito do teatro ocidental – tradição a ser constantemente revisitada e confrontada com outros criadores.

Para além da simples inspiração iconoclasta que a obra artaudiana certamente provoca, é preciso redescobrir à sua sombra o desejo desesperado de estabelecer um contato possível entre suas inquietações interiores e o mundo exterior. Inquietações que se centram no problema da *linguagem* – a "voz desautorizada" que se lança na terrível tarefa de tentar-se fazer ouvir, ou antes, de estabelecer-se como voz, articulando-se na desarticulação e fazendo desta tarefa inglória seu próprio objeto.

Em minha pesquisa de Iniciação Científica[43], chamei de *metafísicas* as proposições de Antonin Artaud. Hoje usaria o termo *metalinguísticas*, uma vez que toda sua estruturação da linguagem (seja por meio de ensaios, cartas ou poemas) me parece justamente um discorrer sobre a própria linguagem e suas possibilidades – ou antes impossibilidades – de traduzir seu *pensamento*. Neste sentido, a *metafísica* surge como um esforço metafórico, uma alusão a um mundo ou uma realidade não impregnada pelos limites do silogismo lógico e do pensamento cartesiano. Pensar sua obra sob este olhar me reconforta, uma vez que corri o risco, durante muito tempo, de engrossar as fileiras daqueles que admiram Artaud simplesmente pelo seu potencial corrosivo e destruidor, sem refletir sobre até que ponto esta virulência era gratuita ou se – e prefiro acreditar nisto – era fruto da angústia profunda por encontrar uma saída para o "Espírito perdido no seu próprio labirinto".

Associar o nome de Artaud à ideia de suprimir o autor no teatro é uma postura um tanto reducionista, mas bastante comum. Ainda que suas proposições de encenação em muito lembrem algumas posições de Gordon Craig - no que concerne à radicalidade em entender que o teatro ainda não havia descoberto, na época, sua linguagem própria e que esta, integral, colocaria na figura do encenador a função da construção do *espetáculo* em todos os seus elementos, incluindo aí o texto dramático ou seu equivalente - neste contexto. Em diversos momentos, há a discussão sobre autores que integrariam o programa do *Teatro da Crueldade.* Algumas experiências de montagem são relatadas, referentes ao período do *Teatro Alfred Jarry*, em especial os dois trabalhos com textos de Strindberg: *A Sonata dos Espectros* e *O Sonho*.

A dramaturgia da *Sonata dos Espectros* lembra muito pouco o autor de *Senhorita Júlia*. Escrita cinco anos após a morte do autor, em um período em que ele se afasta do estilo naturalista e manifesta a influência do simbolismo e do expressionismo. O período em que *A Sonata dos Espectros* foi escrita corresponde ao momento em que Strindberg empenha-se em criar o que chama de *Teatro Íntimo*, uma proposta de peças de câmara que dispensam a pompa do grande teatro. Assim como o próprio Artaud, Strindberg teve uma vida atormentada por dificuldades materiais e emocionais, com forte apelo místico em seus últimos anos. Ao montar *A*

[43] Desenvolvida durante a Graduação em Artes Cênicas como bolsista da FAPESP, orientada pelo Prof. Dr. Antônio Luiz Dias Januzelli (*A Encenação e o Sagrado*).

Sonata dos Espectros, Artaud sofreu críticas de seus colegas surrealistas, às quais respondeu atestando essa proximidade com o autor: *"Liderados por Bréton, os surrealistas interrompiam a apresentação com ironias e imprecações. Artaud então resolveu replicar do palco, interrompendo a cena para dizer que Strindberg era um 'revoltado' assim como Jarry, Lautréamont, Bréton e ele mesmo: 'nós representamos essa peça como vômito contra a sua pátria, contra todas as pátrias, contra a sociedade'*[44]*."*

Em seu *Projeto de Encenação para a Sonata dos Espectros de Strindberg,* Artaud ressalta, em diversos momentos, o aspecto onírico do texto e de "uma certa realidade interior" que dele emana: *"Ela traz o sentimento de alguma coisa que, sem estar no plano sobrenatural, não humano, participa de uma certa realidade interior, É o que constitui seu atrativo. Ela apenas manifesta algo conhecido, conquanto enterrado e afastado. O real e o irreal se misturam como no cérebro de um homem em vias de adormecer, ou que desperta de repente, tendo se enganado de lado"*[45]*.*

O texto parece convidar a uma encenação fora dos moldes *textocêntricos* vigentes e esta é a grande qualidade sublinhada por Artaud: um estímulo à valorização dos aspectos simbólicos no qual a fábula, ainda que perceptível, não determina, em termos de *mimese*, os limites e as opções estéticas da encenação:

> *"Esse* ***deslizamento do real****, essa desnaturação perpétua das aparências, impelem à mais completa liberdade: arbitrariedade das vozes que mudam de tom, se encavalando, rigor brusco das atitudes, dos gestos, mudança e decomposição da luz, importância anormal concedida repentinamente a um detalhe mínimo, personagens que* ***moralmente*** *se apagam, deixando predominar ruídos, músicas, sendo substituídas por seus duplos inertes, sob a forma, por exemplo, de manequins que vêm tomar subitamente seus lugares"*[46]*.*

A Sonata dos Espectros lida por Artaud pode ser entendida, em muitos sentidos, como um "pré-roteiro" para um espetáculo. O encenador Artaud encontra no

---

[44] QUILICI, Cassiano Sydow. Antonin Artaud: Teatro e Ritual. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004. p. 108.
[45] ARTAUD, Antonin. *Projeto de Encenação para A Sonata dos Espectros de Strindberg.* In. Linguagem e Vida. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 59.
[46] Idem, p. 60.

autor Strindberg um parceiro para a construção de uma obra cênica desvinculada do modelo tradicional da época e parece ilustrar uma alternativa à esta. O elogio de Artaud aos grandes dramaturgos repousa na capacidade destes pensarem além do teatro – ou talvez de *nos permitirem* pensar além do teatro: *"Vejam Ésquilo, Sófocles, Shakespeare. Vejam, em outra ordem de idéias, Racine, Corneille, Molière. Eles* ***suprimem ou quase suprimem a*** **mise em scène** ***exterior, mas exploram ao infinito os deslocamentos interiores, esta espécie de perpétuo vaivém das almas de seus heróis"***[47]*.*

A noção de *mise em scène* citada parece dizer respeito muito mais a uma "posta em cena", no sentido literal do termo, que à concepção de *encenação.* A crítica de Artaud parece estar focada no aspecto *exterior*, quase *decorativo*, dos que entendem a ideia de *encenação* como a simples articulação das possibilidades visuais e cenográficas para a construção plástica da cena. Uma vez que o texto de Strindberg tem como base justamente a *realidade interior* das personagens em uma atmosfera totalmente distante das expectativas naturalistas, parece bastante claro que ele oferece um terreno fértil para se pensar a encenação.

Parece claro que a perspectiva de encenação defendida por Artaud não é apenas uma crítica à visão *textocêntrica,* mas uma alternativa radicalmente oposta à ela. Em Strindberg, esta noção de um *textocentrismo* mais raso, que se orienta pela total adequação aos preceitos do autor já se apaga na medida em que o ponto de partida (e aqui me refiro especificamente a obras como *A Sonata dos Espectros* e *O Sonho*, ambas trabalhadas por Artaud) deixa claro que este elemento não é o essencial:

> *"A busca de uma linguagem onírica, preocupação herdada do surrealismo, conduziu Artaud também para Strindberg. No dramaturgo sueco, essa linguagem não se confunde com a criação de imagens vagas e etéreas. Trata-se fundamentalmente de trabalhar com distorções do real, operando com* ***deslizamentos*** *da percepção cotidiana. Essa perspectiva condiz com a própria trajetória de*

[47] ARTAUD, Antonin. *A Evolução do Cenário.* In. Linguagem e Vida. Opus cit, p. 25.

Strindberg, que começou escrevendo peças naturalistas para enveredar, posteriormente, por uma perspectiva expressionista"[48].

As indicações de Strindberg, mais do que preceitos a serem atendidos *ipsis literis*, seriam a base para a construção de um registro cênico capaz de traduzir justamente os *deslizamentos* da percepção da realidade, livres, portanto, da ideia clássica de *mímese.* Para Artaud, esta ideia está intimamente ligada ao problema da linguagem como um todo: a incapacidade de encontrar um canal mais potente e livre de amarras anteriores ao próprio sujeito – seja ele emissor ou receptor. Como cita em *O Teatro Alfred Jarry*: *"A ilusão não versará mais sobre a* ***verossimilhança ou a inverossimilhança da ação,*** *mas sobre* ***a força comunicativa e a realidade desta ação"***[49].

A própria referência ao autor de *Ubu* já contém uma pista bastante clara sobre a filiação deste teatro, fundado por Artaud, Roger Vitrac e Robert Aron. Como nos lembra Cassiano Sydow Quilici,

> *"A homenagem a Alfred Jarry acenava para uma referência anterior ao Surrealismo e para um marco inaugural do teatro moderno francês. O criador de* Ubu *também representou uma ruptura com a etérea atmosfera religiosa do teatro simbolista, sinalizando um modo mais agressivo de exposição crua dos ´baixos apetites´, a utilização de máscaras e manequins desproporcionais, a expressão esquemática dos personagens, o enfoque amoral fora dos padrões sociais vigentes, o humor iconoclasta, presentes no* Ubu *encenado por Lugné-Poe, prefiguravam várias temáticas desenvolvidas posteriormente pelo ´teatro da crueldade´. Eles indicavam também um novo modo de conceber o ´rito teatral´, em que a idealização humanista da ´nobreza´ do homem é atacada para fazer vir à luz uma natureza sombria."*[50]

Em *O Teatro e seu Duplo,* Artaud discorre sobre a encenação[51], numa perspectiva radicalmente oposta ao teatro centrado no texto do início do século XX. É interessante atentar para o fato de que o começo deste capítulo é uma descrição detalhada e poética de um quadro de Lucas van den Leyden (*As Filhas de Loth*). Na passagem bíblica, Deus avisa Abraão que destruiria as cidades de Sodoma e

[48] QUILICI, Cassiano Sydow. Opus cit, p. 108.
[49] ARTAUD, Antonin. *O Teatro Alfred Jarry.* In. Linguagem e Vida, Opus cit, p. 31.
[50] QUILICI, Cassiano Sydow. Opus cit, p. 105, 106.
[51] ARTAUD, Antonin. *A Encenação e a Metafísica.* In O Teatro e seu Duplo. Martins Fontes: São Paulo, 2006.

Gomorra, por causa de seus pecados. Abraão intercede por seu sobrinho Loth, que vivia em Sodoma. O Senhor envia dois anjos para levar Loth e sua família de lá, advertindo-os que não olhassem para trás, enquanto uma chuva de fogo e enxofre destruía as duas cidades. A mulher de Loth, entretanto, desrespeita essa orientação e transforma-se em uma estátua de sal. Loth e suas duas filhas refugiam-se em uma caverna. Por acreditarem serem eles os únicos sobreviventes no mundo e para continuar a linhagem do pai, as filhas de Loth o embebedam e, cada uma em uma noite, deitam-se com o próprio pai.

Há que se pensar se Artaud não se ateve a esta pintura justamente pelos temas da sexualidade e do incesto. Entretanto, em lugar de fazer uma análise desautorizada das motivações de Artaud relacionadas ao tema da obra, interessa mais pensar em como o elogio contido em sua análise dá-se justamente pela forma com que a pintura traduz a passagem bíblica em uma construção que, segundo ele, ultrapassa os limites tradicionais da pintura. A questão da *linguagem,* e não da temática, é o que ganha foco, em especial o que ela emana de poesia e musicalidade:

"Parece que o pintor conhecia alguns segredos relacionados à harmonia linear e os meios de ***fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro****, como um* ***reagente físico****. Em todo caso, essa impressão de inteligência espalhada pela natureza exterior e, sobretudo no* ***modo de representá-la****, é visível em vários outros detalhes do quadro, como testemunha a ponte da altura de uma casa de oito andares que se ergue sobre o mar e onde personagens em fila desfilam como as Idéias na caverna de Platão. Pretender que são claras as ideias que se depreendem desse quadro seria fal-*

Figura 1 - Quadro de Leyden

so. Em todo caso, são de uma grandeza da qual ***a pintura que só sabe pintar, ou seja, toda a pintura de vários séculos,*** *nos desacostumou completamente"*[52]*.*

A pintura, assim como o teatro, é uma arte que se concretiza no *espaço*, enquanto que a música é a arte que se desenvolve, por excelência, no *tempo*. As ideias de Artaud sobre a encenação nos levam a pensar, constantemente, na ideia de uma *poesia no espaço*, no desdobramento poético que ganha concretude, antes de tudo, no trabalho de *composição* da obra. O elogio ao quadro de Leyden repousa no fato de o pintor conhecer, segundo Artaud, "alguns segredos relacionados à harmonia linear e os meios de fazê-la atuar diretamente sobre o cérebro", ou seja, estruturas de *composição* fortes o suficiente para transcenderem o entendimento puramente racional da obra (e aí a questão da *temática* cai para o segundo plano), atuando de forma mais direta e impactante, por meio dos sentidos.

> *"Todas as outras são idéias metafísicas. Lamento pronunciar essa palavra, mas é o nome delas; eu diria até que sua* ***grandeza poética****, sua eficácia concreta sobre nós, provém do fato de serem metafísicas, e que sua profundidade espiritual é inseparável da harmonia formal e exterior do quadro.*
>
> *Há ainda uma idéia sobre o Devir*[53] *que os diversos detalhes da paisagem e o modo pelo qual foram pintados, pelo qual seus planos se aniquilam ou se correspondem, introduzem-nos no espírito* ***tal como a música o faria****."*[54]

Assim como na encenação *ideal*, as ideias contidas no quadro respeitam uma ordem geral desta composição que não *hierarquiza* elementos, mas que constitui sua força justamente na articulação plena destes, incluindo aí a *musicalidade* pela sinestesia criada pelo autor. A pintura, assim como a encenação, é uma arte que tem o potencial da *simultaneidade* a seu favor: o eixo do espaço propiciando a justaposição, o paralelismo, as fricções de ideias, atuando *ao mesmo tempo,* bombardeando, por assim dizer, os sentidos do espectador para além do campo puramente racional das *palavras.*

---

[52] ARTAUD, Antonin. *Opus cit.* p. 34 (grifos meus)

[53] Conceito filosófico que qualifica a mudança constante, a perenidade de algo ou alguém. Aparece pela primeira vez em Heráclito, na célebre idéia de que o mesmo homem não pode atravessar o mesmo rio, porque o homem de ontem não é o mesmo homem, nem o rio de ontem é o mesmo de hoje.

[54] Idem. p. 35

Uma pintura analisada pelos elementos sinestésicos que produz. Um quadro valorizado pelos elementos de liberdade formal e musicalidade. Justamente para iniciar o capítulo que trata da encenação. Muito antes das análises semiológicas[55] e em ressonância com as teorias de Gordon Craig, Artaud defende a emancipação da encenação na medida em que diz que a verdadeira linguagem do teatro era algo a ser descoberto:

> *"Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é,* ***tudo o que não obedece à expressão através do discurso****, das palavras ou, se preferirmos, tudo o que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função das suas possibilidades de sonorização na cena, e das* exigências *dessa sonorização) seja deixado em segundo plano?"*[56]

A liberdade com que Artaud faz sua análise de *As Filhas de Loth*, longe de ser um estudo acadêmico de um crítico de arte, dá vasão a seu pensamento e à visão particular que aquela obra lhe causou. Provavelmente um visitante do Louvre desavisado não atentaria especialmente a esta obra, caso não houvesse lido *A Encenação e a Metafísica*. E em parte não interessa discutir aqui o valor desta pintura dentro da História da Arte ou a exatidão ou exagero da opinião de Artaud sobre ela: o que é fundamental é perceber quais são as singularidades que fizeram o olhar de Artaud fixar-se neste quadro e extrair daí o que ele, por extensão, defende em sua proposta para a ideia de *encenação*. Da mesma forma que a pintura não deve limitar-se ao estudo das composições, às técnicas de representação, ao estudo cromático e aos cânones das grandes escolas, o primado do texto, em primeiro lugar, deve ser questionado. A noção de *teatralidade*, que mais tarde será resumida por Barthes como "o teatro menos o texto" [57] nos parece tributária desta visão de Artaud.

A noção de *teatralidade* ganhou força na década 1990, em especial pelas reflexões de Patrice Pavis e Josette Féral. O termo parece dever sua origem à relação entre *Literatura* e *literalidade*, emprestando assim o mesmo desdobramento etimológico ao contexto teatral. A grande influência anterior em relação ao olhar sobre a

---

[55] Neste campo, o trabalho de Anne Übersfeld (*Para Ler o Teatro*) será precioso como referência.
[56] ARTAUD, Antonin. Opus cit., p. 35. (grifos meus)
[57] BARTHES, Roland. Ouvres complètes, Paris, Seuil, 2002, vol. II, p. 304.

teatralidade é oriunda do discurso semiológico que, por meio da análise dos *signos* construídos pela encenação, ampliam a leitura desta para além dos limites do texto dramático ou da simples ideia do *texto encenado* como resposta às indicações e aos desejos do dramaturgo. Entretanto, ecos da noção de *teatralidade* já estão presentes na década de 1930, nas ideias artaudianas sobre a encenação e reverberam no pensamento de Roland Barthes - o primeiro a definir conceitualmente esta noção - ao analisar a obra de Baudelaire: *"A teatralidade é o teatro menos o texto, uma espessura de signos e de sensações que se edifica no palco a partir do argumento escrito, é aquela espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior"* (OC, II, 304)

Para Barthes, a noção de *teatralidade* relaciona-se com a construção de signos, mas não apenas no sentido de edificá-los na tentativa de estabelecer sobre quais paradigmas repousa a encenação, mas principalmente para, ao mesmo tempo, *denunciar* de forma consciente estes signos, criando assim uma recepção crítica e ativa da obra. *Encenar* significa, mais que traduzir cenicamente o texto escrito, dar um *ponto de vista*[58] sobre aquilo que está em cena. E este ponto de vista a respeito da obra deve tornar possível ao receptor analisar as contradições, os valores e as tensões que emanam do texto e da encenação, a um só tempo. Fica evidente, aqui, a influência brechtiana na visão de Barthes – um modelo de signos não é apenas uma ferramenta de elaboração estética, mas uma forma de organizar e orientar a obra teatral no sentido de problematizar também seus pressupostos ideológicos, que são refletidos por sua estética.

Pavis evoca a origem da palavra teatro (*theatrón*), que significa aproximadamente "lugar de onde se vê", para lembrar que o conceito de *visão* sempre esteve associado ao fenômeno teatral e que sua recepção será sempre um *ponto de vista*: aquele que vê ou faz teatro "lê" ou "produz" o recorte de um *ponto de vista* fundamentado pelas mais diversas formas. Em prol da ideia de uma *convenção consciente*, poderíamos ainda dizer que a noção de que o teatro é, etimologicamente, o "lugar de onde se vê", devolve ao espectador a principal função do espetáculo: em última instância, a obra acontece, mais que no palco, *dentro da cabeça do espectador*.

[58] Literalmente, traduzir em imagens.

Pavis contrapõe a noção de *encenação* à ideia de *representação*: para ele, a *representação* seria simplesmente o conjunto de signos construído pelos produtores de um espetáculo, enquanto que a *encenação*, que carrega a potência da *teatralidade*, o momento em que estes signos são lidos pelo público, estabelecendo assim verdadeiramente a etapa de fruição estética. Dentro de um contexto de *convenção consciente*, o público é parceiro na afirmação da existência da obra de arte (espetáculo) enquanto tal.

Martin Puchner, professor de Literatura Inglesa e Literatura Comparada da Universidade de Oxford, discute a questão da *teatralidade* em seu livro *Stage Fright*[59] pelo seu oposto, que nomeia *antiteatralidade*. O título da obra é uma referência ao filme homônimo de Alfred Hitchcock, que evoca o universo teatral como alegoria da ilusão, ou seja, a "representação" como simulacro, logro, engano. Entretanto, Puchner dilata a noção de *antiteatralidade* para além dos limites "morais" e adverte contra a reação imediata de considerar todas as formas dessa *antiteatralidade* como um preconceito em relação ao teatro. Segundo o autor, essa opinião obscurece o fato de que a "suspeita" tem papel fundamental no teatro moderno e em lugar de apenas apontar as reações contrárias à *teatralidade* devemos nos perguntar sobre o porquê delas configurarem uma tradição importante. Assim, teríamos de um lado aqueles que se "afiliam" à *antiteatralidade* e outros à *pró-teatralidade.* Essa dicotomia, segundo o autor, tem suas raízes na Grécia Clássica.

Para Platão, a *diegese* (termo associado às ideias de "narração" e "literalidade") seria superior à *mimese* (associada à noção de "imitação" da Natureza). Sua crítica ao ator fundamenta-se na influência de Homero e da ideia de *rapsodo*, que, na tradição oral, "narrava" as ações dos poemas épicos no passado, presente e futuro. A técnica narrativa usada pelo rapsodo é chamada de *diegese* por Platão. Entretanto, há momentos em que esse rapsodo passa da terceira pessoa para a primeira, assumindo os gestos e a voz da personagem – um aspecto *mimético* da *diegese* que Platão chamará *diegese através da mimese*, oposta à *diegese simples* ou *diegese sem mimese*. Entretanto, nesse procedimento não há uma crítica ao fato do rapsodo valer-se de recursos tradicionais do ator: ele se esconde atrás da *máscara*

[59] PUCHNER, Martin. Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Drama. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

de uma personagem, composta por voz e gestos *falsos*. É a partir dessa referência que se desenvolverá o pensamento *antiteatralidade*.

Aristóteles, ao contrário, coloca a *mimese* como superior à *diegese* em sua *Poética*, ainda que defenda a ideia de que uma boa tragédia seja capaz de causar *terror e piedade* apenas pela leitura – para ele, os recursos da *encenação* seriam menores. Seu elogio aos atores é marcado pelo uso do termo *prátodes* [60]– que é derivado de *práxis* e que sugere a execução de uma ação real - ainda que *mimetizando* uma personagem. Puchner recupera a diferença entre *mimese* e *diegese* em Platão e Aristóteles. Os mecanismos "diegéticos" no drama íntimo moderno dividem-se em duas categorias: *diegese escrita* (indicações de cena, falas descritivas) e *diegese performativa* (falas corais diagéticas, comentários corais, personagens narrados ou descritos). A narrativa em terceira pessoa, marcadamente, elimina o espaço mimético do palco. E são as proposições aristotélicas, não as socráticas (via Platão) que orientarão o desenvolvimento teatral no Ocidente. É a partir dessa referência que se desenvolverá o pensamento *pró-teatralidade*.

Em Beckett, por exemplo, teríamos um teatro que é, para Puchner, o meio do caminho entre um teatro baseado em diálogos e um teatro de objetos e gestos (definidos pela *diegese* descritiva nas indicações de cena). Mas a *diegese* envolvida no aspecto imaginário não se refere ao qualquer teatro que privilegie o dado imagético na cena, até porque em última instância qualquer texto produz imagens em cena; ela se refere a um tipo de teatro onde a todo momento existe a "quebra" da ideia de *mimese*. A figura de um narrador ou comentador muitas vezes é utilizada neste tipo de drama, no entanto, registram o fato de que as indicações de cena estão localizadas no coração do gênero e não podem simplesmente desaparecer no processo de encenação. Em Brecht, o uso da terceira pessoa tornaria os atores narradores "diegéticos" e o confronto entre *mimesis* e *diegesis* acontece em cada ator, não na figura de um narrador isoladamente. Esta posição "diegética" não significa apenas um diálogo entre teatro e literatura, mas cria, em seu processo, uma nova forma de teatro.

Mas o trabalho de Puchner parece, na verdade, conduzir a uma conclusão que nos faz questionar a dicotomia entre o que ele chama correntes *teatralista* e *an-*

[60] Puchner cita a aliteração palavra grega πρατοντες como *pratontes.* Entretanto, uma vez que as letras gregas "ν" e "τ" quando escritas juntas possuem o som do nosso "d", por isso optamos pela aliteração "prátodes".

titeatralista. A ideia de um narrador "diegético" reforça a noção de uma convenção consciente que contém extrema *teatralidade*, como aliás os próprios esforços *antiteatralidade* acabam por gerar, segundo o próprio Puchner, uma potência *teatralizante*. Poderíamos dizer que a crítica que a chamada corrente *antiteatralista* faz corresponderia ao entendimento da *teatralidade* como tributária da *mimese* (no campo da representação) e do ilusionismo muitas vezes manipulador e tendencioso do elemento *espetacular* (no campo da encenação). Obviamente, elementos históricos e contextos específicos como a Segunda Guerra Mundial e a utilização que o Nazismo fez da *espetacularização* de uma mensagem política têm papel fundamental na origem de várias críticas contrárias à *teatralidade*.

A discussão sobre a noção de *teatralidade* corre paralela à polêmica entre os que defendem a primazia da *dramaturgia* e os partidários do *espetáculo*. Algumas ideias em relação à primeira posição (pró-dramaturgia) parecem dizer respeito especialmente a uma valorização do *texto* como elemento que se sustenta para além da efemeridade do espetáculo, historicamente sendo quase que o único testemunho do teatro de uma época, uma vez que a ideia de registro dos *procedimentos de trabalho* e, principalmente, das *encenações* é algo relativamente novo em aproximadamente 2.500 anos do que conhecemos do Teatro Ocidental. Uma vez que, como o próprio Puchner lembra, nossa tradição desenvolveu-se a partir da ideia de *mimese* aristotélica e na *Poética* nos deparamos com a afirmação de que a melhor das tragédias deve ser capaz de causar terror e piedade apenas com a leitura do texto, sem lançar mão dos recursos da encenação, a primazia do texto inicia-se ali.

A noção de *fidelidade* surge com força, tendo como ponto fundamental o entendimento da rubrica como uma encenação imaginada pelo autor. A ideia de *fidelidade* ao texto que Jean-Jacques Roubine chama *textocentrismo* repousa na concepção de que o autor dramático seria o único detentor das "chaves" do entendimento da obra. Anne Ubersfeld, em *Para Ler o Teatro* nos lembra que

> *"Tal atitude supõe a idéia de* equivalência semântica *entre o texto escrito e sua representação; só mudaria a ´matéria de expressão´, no sentido hjelmsleviano do termo, enquanto conteúdo e forma da expressão permanecem idênticos ao passar do sistema de signos-texto ao sistema de signos-representação. Ora, essa equivalência corre o sério risco de ser uma ilusão: o conjunto de signos visuais, auditivos, musicais criados pelo*

> *encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. (...) Mesmo se, numa hipótese impossível, a representação ´dissesse´ todo o texto, o espectador não ouviria o texto na íntegra, pois uma boa parte das informações é apagada. A arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que* não é preciso fazer ouvir. (...) *A atitude que consiste em privilegiar o texto literário como o primordial identifica-se com a ilusão de uma coincidência (na realidade jamais realizada) entre o conjunto de signos do texto e dos signos representados"*[61].

Ainda que atualmente a figura do *encenador* também tenha ganhado status de autor e reflexões como a de Pavis devolvem ao espectador seu papel de coautor na recepção, a importância do autor e a compreensão da tensão *texto/encenação* continuam fundamentais. Como lembra José Eduardo Vendramini, em seu artigo *Sobre Dramaturgia e Encenação* [62]: *"A encenação (...) pode (e deve) ser criativa, mas nunca aleatória, divergente em relação ao texto (apesar dos grandes atrativos que a excentricidade traz ao merchandising), sob a pena de soar ´desafinada´ ou ferir injustamente o original. Num concerto/espetáculo a quatro mãos, a partitura continua a mesma para os dois intérpretes, sejam eles dois pianistas ou um dramaturgo e um encenador"*[63].

A ideia de uma "partitura tocada a quatro mãos" evoca a necessidade de uma harmonia entre *autores* e talvez não dê conta de experiências mais radicais como as que introduzem o conceito de *polifonia,* no qual a ideia de um "embate" de justaposições que será resolvido, em última instância, pelo espectador, abre possibilidades completamente diversas da noção tradicional na relação *autor/encenador.* Entretanto, ela certamente serve para refletir esta relação em casos onde, ainda que a perspectiva em relação à obra caminhe em um sentido *não convencional*, exista a preocupação de não adentrar em experiências (não necessariamente menos legítimas artisticamente) *divergentes* em relação ao texto, mas *divergentes,* talvez, em relação a uma leitura tradicional dele. No mesmo artigo, Vendramini nos dá uma pista para a defesa desta posição:

---

[61] UBERSFELD, Anne. *Para Ler o Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 3.
[62] VENDRAMINI, J. E. . Sobre Criação Dramatúrgica e Encenação. Revista Sala Preta, nº 03. SP: CAC-ECA-USP.. Revista Sala Preta, 2003.
[63] VENDRAMINI, J. E. *opus cit.*

> *"O conhecimento dramatúrgico é o melhor alicerce para o futuro exercício da direção. Apesar de estarmos vivendo uma fase meio estranha (estou pensando no teatro em cartaz em 1994), em que alguns encenadores brasileiros em voga parecem estar mais interessados em roteiros de imagens, que lhes permitam – exatamente porque esgarçados – voos de verdade assombrosos (porém, às vezes, discutíveis), a História do Teatro prova que um texto bem escrito não é obrigatoriamente uma camisa-de-força para a criatividade do diretor, mas sim a melhor chave, a melhor alavanca para a libertação do seu imaginário"*[64].

Ainda que o encenador não parta de um pressuposto *textocêntrico,* o conhecimento dramatúrgico está longe de ser algo dispensável. Aliás, parece razoável afirmar que justamente quando se quer uma relação de liberdade em relação ao texto – no sentido de cortes, adaptações, transposições, paralelismos, junções e cruzamentos de textos diferentes – é onde as noções de dramaturgia, tanto no que diz respeito à técnica quanto à história, tornam-se mais necessárias. Justamente por isso, defendemos aqui a premissa de que é possível alçar voo no campo do imaginário sem ser preciso *negar* o texto: o conhecimento dramatúrgico, como cita Vendramini, bem como um estudo cuidadoso da obra a ser montada, certamente abre novos caminhos na relação encenação/dramaturgia, questionando a noção de *convergência* desta relação como circunscrita à época em que a obra foi escrita. Se é fato que a obra é produto de uma sociedade, também é verdade que cada época fará uma leitura específica dessas obras, em especial daquelas que firmam-se na História como *clássicas*.

Ao mesmo tempo, tanto a ideia de *texto dramatúrgico* quanto a de *encenação* devem estar alicerçadas na reflexão de que, sendo ambas *obras de arte*, por definição encerram possibilidades de leitura e desdobramentos que fogem ao domínio do próprio autor. O fato de que cada época lê de maneira diversa uma mesma obra não prova que o sentido original desta perdeu-se, mas que há uma relação dialética de transformação e ampliação do olhar. Uma vez que tanto as possibilidades técnicas e estéticas quanto a História continuam a se transformar ao passo que o texto - como obra acabada - permanece, até que ponto novas formas de compreensão e desdo-

[64] Idem.

bramentos, inclusive *divergentes* da Estética predominante ao momento em que o texto foi escrito, passam a ser consideradas "legítimas" ou "ilegítimas"? Voltando a Ubersfeld,

> *"Cada momento da história, cada representação nova reconstrói P como um referente novo para T, como um novo ´real´ referencial (necessariamente um tanto deslocado), com um segundo referente r diferente, na medida em que esse referente r é* atual *(em função do momento preciso,* hic et nunc*, da representação). Compreende-se, então, como e por que o teatro (mesmo o teatro pitoresco ou psicológico) é uma prática ideológica e até, com freqüência, muito concretamente política"*[65].

Seria no mínimo estranho imaginarmos uma liberdade irrestrita e gratuita, como a tentativa de montar *O Noviço* de Martins Penna, sob a ótica Expressionista. Mas dilatar um elemento inegavelmente *presente* na obra, nos parece uma opção estética pertinente, partindo do pressuposto de que o texto dramatúrgico transcenderia os limites da estética na qual foi criado, permitindo leituras subsequentes que não se prenderiam aos ditames contemporâneos à sua criação. Alguns exemplos atestam como um novo olhar sobre o material dramatúrgico pode gerar encenações extremamente instigantes, inovadoras do ponto de vista estético e ao mesmo tempo coerentes com o universo do autor. Antunes Filho inegavelmente lançou uma nova luz sobre a obra de Nelson Rodrigues, extrapolando a visão Realista que se tinha do autor e incorporando uma análise junguiana à visão de seus textos e contrapondo referências estéticas diversas, como o *butoh* japonês, o Expressionismo alemão, a influência de Kantor e Bob Wilson.[66] Longe de *trair* o autor, Antunes foi celebrado pela crítica como um inovador na leitura da obra de Nelson. O diretor grego Theodoros Terzopoulos, com quem estagiei em Atenas em 2004, hoje um dos mais celebrados encenadores de tragédias gregas clássicas, chocou um público de críticos e estudiosos ao montar *As Bacantes*, na década de 80, por criar um espetáculo que privilegiava a linguagem física dentro de um universo geralmente relacionado a uma estética discursiva, poética e engessada em um modelo tradicional. Tanto Antunes quanto Terzopoulos não são considerados hoje irresponsáveis ou diletantes, mas

[65] UBERSFELD, Anne. *Opus cit.,* p. 17: Onde "P" é a *representação* de um texto "T" e "r" seu referente na realidade.

[66] Exemplos memoráveis são as encenações de *Nelson Rodrigues – o Eterno Retorno* e *Paraíso Zona Norte*.

sim artistas que possibilitaram o surgimento de um novo *paradigma* de compreensão das obras que encenaram.

Entretanto, mais que a tentativa de resumir o que seria a ideia de *teatralidade*, a referência artaudiana soa como um convite a olhar o teatro da mesma forma com que ele leu o quadro de Leyden. Seu elogio à noção de *hieróglifo* como elemento multiplicador de leituras ganha paralelo com o elogio à potência das imagens de Leyden, que transcendem, para Artaud, os efeitos tradicionais da pintura. O que nos faz pensar se uma chave para a compreensão da crise artaudiana com a linguagem e a impossibilidade de transpor o *pensamento* para uma formalização exterior que possibilite a real transmissão e comunicação das ideias não seja a *dilatação* desta mesma linguagem, como o virologista que, por fim, cria a vacina a partir do próprio vírus que quer combater. Em *O Pesa Nervos,* Artaud nos diz que *"(...) porque eu não chamo* ter pensamento, *ver corretamente, direi mesmo,* pensar *corretamente, para mim,* ter pensamento *é* **manter** *o pensamento, estar em estado de o manifestar a si próprio, de tal forma que ele possa responder a todas as circunstâncias do sentimento e da vida. Mas principalmente* responder-se a si próprio"[67].

Recorrendo rapidamente à etimologia, lembramos que em francês o verbo "manter" (*maintenir*) contém o substantivo "mão" (*main*). O que nos remete à idea de que para Artaud, "manter o pensamento" estaria relacionado à "pegar o pensamento com a mão", ou seja, torná-lo *palpável.* A sinestesia, o recurso aos símbolos, a valorização de um discurso paralelo que se coloque como provocador e dilatador do texto ou do que quer que se queira traduzir cenicamente parecem caminhos possíveis para o estabelecimento desta linguagem onde o pensamento torna-se *palpável*.[68] Voltando a Artaud,

> *"Esta linguagem que evoca ao espírito imagens de uma poesia natural (ou espiritual) intensa dá bem a idéia do que poderia ser no teatro uma poesia no espaço independente da linguagem articulada.*
>
> *Seja o que for essa linguagem e sua poesia, observo que em nosso teatro, que vive sob a ditadura exclusiva da palavra, essa linguagem de signos e de mímica, essa pantomima silenciosa, essas atitudes, esses gestos no ar, essas entonações objetivas, em suma, tudo o que considero*

[67] ARTAUD, Antonin. *O Pesa-Nervos*. Hiena Editora, Lisboa: 1991. p. 29. (grifos meus)
[68] Esta digressão foi feita pela Prof. Dr. André Lage em disciplina na Pós-Graduação na ECA-USP.

> *como especificamente teatral no teatro, todos esses elementos, quando existem fora do texto, constituem para todo mundo a região baixa do teatro, são chamados negligentemente de ´arte´, e confundem-se com aquilo que se entende por encenação ou ´realização´; e ainda é sorte quando não se atribui à palavra encenação* ***a idéia de uma suntuosidade artística e exterior, que pertence exclusivamente às roupas, à iluminação e ao cenário****"*[69].

Artaud não fala apenas do teatro centrado única e exclusivamente no texto dramático. Sua crítica inclui as encenações que, mesmo contemplando elementos plásticos como iluminação, figurino e cenários, resumem-se a fazer desta valorização uma "suntuosidade artística e exterior". Em se tratando de um texto do início dos anos 1930, certamente as grandes encenações realistas do começo do século até este período eram de seu conhecimento, em especial dos grandes diretores franceses da época. Entretanto, ainda que estejamos falando de um momento no qual a figura do encenador já se estabeleceu[70], não basta a simples utilização dos recursos cênicos que agora colocam-se disponíveis, se esses recursos não forem desdobramentos internos da obra que possibilitem um novo olhar sobre ela.

Seu radicalismo, considerando a época, chega a antever a criação coletiva ou o processo colaborativo, quando nos diz que "*A idéia de uma peça feita diretamente em cena, esbarrando nos obstáculos da realização e da cena, impõe a descoberta de uma linguagem ativa, ativa e anárquica, em que sejam abandonadas as delimitações habituais entre os sentimentos e as palavras"*[71].

Não iremos aqui adentrar a seara mais radical que considera a exclusão completa do texto; antes, de acordo com o foco da pesquisa, nos interessa um recorte que ainda possa contemplar, ainda que de uma forma distante do usual, o diálogo com o material dramatúrgico. Entretanto, se partirmos do princípio de que, para Artaud, este material (texto dramático) estaria associado à problemática do *pensamento* e da impossibilidade de sua exteriorização, podemos supor como premissa que a crítica estaria ligada à *forma* com que esse *pensamento* (dramaturgia) é expressado, ao valer-se da *linguagem* (o texto em seus aspectos racionais especifica-

---

[69] ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu Duplo. Opus cit.* p. 39. (grifos meus)

[70] Lembrando a passagem do século XIX para o início do século XX como fronteira estabelecida por Roubine para o surgimento da figura do encenador em substituição ao "ensaiador" em *A Linguagem da Encenação Teatral* (Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1982).

[71] ARTAUD, Antonin. *Opus cit.* p. 40.

mente) em detrimento de uma abordagem *metafísica* (poética) da obra, que colocasse em primeiro plano outros aspectos expressivos, ainda que menos "objetivos":

> *"Sei muito bem, por outro lado, que a linguagem dos gestos e das atitudes, que a dança, a música são menos capazes de elucidar um caráter, de relatar os pensamentos humanos de uma personagem, de expor os estados da consciência claros e precisos do que a linguagem verbal, mas* ***quem disse que o teatro é feito para elucidar um caráter, para resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica, coisas de que nosso teatro contemporâneo está repleto?****"*[72]

Artaud defende exatamente os elementos que se descolam da estrutura racional e verbal do texto para fazer o elogio da plasticidade, musicalidade e poesia. Sua crítica parece bem delimitada ao teatro Realista e psicológico, que se coloca a serviço de "elucidar um caráter (...), resolver conflitos de ordem humana e passional, de ordem atual e psicológica". Aqui, outra suposição faz-se necessária. A crítica de Artaud pode ser lida de maneira direta, como um ataque a um tipo de dramaturgia na qual certamente incluiríamos a obra de Ibsen. Mas considerando o capítulo *O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto,* quando Artaud fala sobre qual seria a programação de seu teatro, há o indício de que o texto dramático pode ser, ao menos, o ponto de partida para suas propostas de encenação:

> *"1º) Uma* ***adaptação de uma obra da época de Shakespeare, totalmente adaptada ao atual estado de perturbação espiritual****, quer se trate de uma peça apócrifa de Shakespeare, como* Arden of Feversham, *ou de qualquer outra peça da mesma época.*
>
> *2º)* ***Uma peça de extrema liberdade poética de Léon-Paul Fargue****.*
>
> *3º) Algo do* Zohar: *A história do Rabi-Simeão, que tem a força e a violência sempre presentes de um incêndio.*
>
> *4º) A história de Barba Azul reconstituída segundo os arquivos e com uma nova idéia do erotismo e da crueldade.*
>
> *5º) A Tomada de Jerusalém, segundo a Bíblia e a História; com a cor vermelho-sangue que dái decorre e com o sentimento de abandono e pânico dos espíritos visível até na luz; e, por outro lado, com as disputas*

[72] Idem, p. 40-41. (grifos meus)

metafísicas dos profetas, com a incrível agitação intelectual que elas criam e cujo contragolpe recai fisicamente sobre o Rei, o Templo, o Populacho e os Acontecimentos.

6º) Um conto do Marquês de Sade, em que o erotismo será transposto, alegoricamente figurado e vestido, no sentido de uma exteriorização violenta da crueldade, e de uma dissimulação do resto.

7º) ***Um ou vários melodramas românticos em que a inverossimilhança se tornará um elemento ativo e concreto de poesia.***

8º) O ***Woyzeck*** *de Buchner, por espírito de reação contra nossos princípios, e* ***a título de exemplo do que se pode extrair cenicamente de um texto preciso****.*

9º) ***Obras de teatro elisabetano despojadas de seus textos e das quais só serão mantidos os atavios de época, as situações, as personagens e a ação.****"*[73]

Ora, existe um ponto de partida claro, em alguns dos exemplos citados, que provém de texto dramático – quando o *Woyzeck* de Buchner é citado, fica clara a possibilidade de diálogo entre as propostas de Artaud e um material textual pré-existente – ainda que "a título de exemplo do que se pode extrair cenicamente de um texto preciso". Novamente a dilatação da linguagem: ao invés de *negar* o texto, *dilatá-lo*[74] no que ele possui, potencialmente, de *cênico*. Sua crítica reside antes na nossa impossibilidade em fazer emanar do texto aquilo que em potência reside nele do que ao texto em si:

"Pode-se objetar lembrando o alto valor dramático de todos os grandes trágicos nos quais é o lado literário, ou em todos casos o lado falado, que parece dominar.

A isso responderei que, ***se hoje nos mostramos tão incapazes de dar de Ésquilo, Sófocles, Shakespeare uma idéia digna deles, é porque, ao que parece, perdemos o sentido da física de seu teatro.*** *É porque o aspecto diretamente humano e atuante de uma dicção, de uma gesti-*

Idem, p. 40-41. (grifos meus)

.115. (grifos meus)

[74] A noção de *dilatação* aqui proposta não é a mesma que a utilizada por Eugênio Barba, centrada especificamente à idéia de um *corpo dilatado* e da *presença cênica,* mas à *dilatação* no sentido da valorização de aspectos diversos da encenação que podem dialogar diretamente do texto dramático ou emanar dele a partir do recorte de leitura escolhido.

culação, de todo um ritmo cênico, nos escapa. Aspecto esse que deveria ter ***tanto ou mais importância*** *do que a admirável dissecação falada da psicologia de seus heróis."*[75]

Parece claro o reconhecimento do valor dos autores citados para Artaud e como sua crítica reside na tradução meramente *textual* de suas obras. Mas se pensarmos na possibilidade de olhar o texto dramático com o mesmo olhar que Artaud observou o quadro de Leyden, entramos forçosamente no campo da *possibilidade da linguagem*, que em última instância toca o plano *individual*: seu olhar não é um estudo analítico e generalizante da obra em questão, mas sua visão poética - e pessoal - do que emana da pintura. Evocando a ideia de "*desierarquização"* da encenação, a palavra perde seu estatuto de eixo central por meio do qual a obra se desenvolve e se coloca como um elemento adicional na construção do todo, com seu potencial de ritmo, sonoridade, musicalidade valorizado para além do campo da "comunicação" ou da "intelecção racional" simplesmente: *"Não se trata de suprimir o discurso articulado, mas de dar às palavras mais ou menos a importância que elas têm nos sonhos"*[76]*.*

A *Poética*[77] nos dá a primeira análise Ocidental da relação texto – encenação, ainda que tratamento que o material dos tragediógrafos recebia ao ser levado à cena não seja detalhado, uma vez que Aristóteles detenha-se a uma análise estrutural do texto trágico. Entretanto, a leitura de Aristóteles nos dá uma noção – ainda que com um século de distância do apogeu da Tragédia – dos aspectos que seriam mais valorizados em relação à encenação das obras.

O universo temático das obras, salvo algumas exceções – dos textos que conhecemos, apenas *Os Persas* de Ésquilo entraria nesse grupo – diz respeito à *mitologia*. Ora, o universo do *mito* corresponde à violência, à intensidade original – em estado puro – dos temas que, unidos, formam a *cosmologia* daquela tradição. Segundo Aristóteles, a função da Tragédia, que é a de causar "terror e piedade", só é possível uma vez que ela se apropria do *mito* e, através de um "filtro estético", trabalha formalmente seu conteúdo a fim de estabelecer uma maneira mais adequada de

---

[75] ARTAUD, Antonin. *Cartas Sobre a Linguagem.* In O Teatro e seu Duplo. Martins Fontes: São Paulo, 2006. p. 126. (grifos meus)
[76] ARTAUD, Antonin. *O Teatro da Crueldade (Primeiro Manifesto).* In O Teatro e seu Duplo. *Opus cit.* p. 107.
[77] ARISTÓTELES. *A Poética.* São Paulo: Cultrix, 1998.

contato com ele. Entretanto, poderíamos conceber a ideia de que este “filtro estético” (o termo não é de Aristóteles) não é um *facilitador* no que diz respeito à atenuar a potência do material originário, mas simplesmente a *tradução* deste, de seu estado “bruto” para uma organização mais adequada no que diz respeito à recepção. Esta *adequação*, como um “filtro”, selecionaria e organizaria os conteúdos a fim de que a apreensão das questões centrais não se perca no impacto violento generalizante da experiência que cada mito relata. A experiência *direta* com o universo do mito presentificado geraria, segundo Aristóteles, apenas repulsa, sem qualquer *efeito pedagógico.*

Se tomarmos a passagem bíblica de Loth como uma *mitologia judaico-cristã*, independentemente da crença ou não – desvinculando o aspecto religioso e nos apegando ao lado mítico –, o elogio de Artaud ao quadro de Leyden não deixa de ser próximo ao procedimento dos trágicos do século V a.C.. Tendo em vista que o quadro não sublinha exatamente os temas do incesto e da sexualidade, mas “filtra-os” potencializando uma problemática humana mais ampla ao traduzi-los em imagens que evocam musicalidade e poesia, temos a um só tempo a *dilatação* dos vários elementos envolvidos no *mito de Loth* e a transposição da linguagem bíblica (mítica) para um outro suporte de linguagem (no caso, a pintura). A citação de Grotowski parece irmanar-se ao pensamento de Artaud. Da mesma forma que este observa o quadro de Leyden (e fazendo o caminho inverso, o tema bíblico), Grotowski olha frente-a-frente Calderón e Slowacki, buscando um diálogo com a *tradição* como alguém que reencontra velhos segredos, que talvez ajudem a iluminar suas próprias indagações, aqui e agora.

A fricção gerada pelo pensamento de Artaud em relação à obra de Ibsen não pretende aqui a proposição de uma “leitura artaudiana” dos textos citados. A inquietação de Artaud com a palavra e a encenação serve à pesquisa no sentido de uma *provocação* que desafia a própria estrutura da linguagem entendida tradicionalmente. Voltando à Artaud;

> *“(...) se é verdade que numa peça feita* ***para ser falada*** *o diretor não deve se perder em efeitos de cenários mais ou menos sabiamente iluminados, em jogos de grupos, em movimentos furtivos, todos efeitos epidérmicos por assim dizer e que só sobrecarregam o texto, fazendo isso ele está muito mais perto da realidade concreta do teatro do que o autor que*

> *poderia restringir-se ao livro, sem recorrer à cena cujas necessidades espaciais parecem escapar-lhe"*[78].

Independentemente da radicalidade na exclusão ou não do texto, ou na forma com que ele seja articulado em cena, fica na essência o entendimento deste não como um elemento tributário à literatura - que se serve da encenação como desdobramento de seu valor poético ou filosófico – mas como um componente da obra total a ser realizada pelo teatro:

> *"(...) se voltarmos, por pouco que seja, às fontes respiratórias, plásticas, ativas da linguagem, se relacionarmos as palavras aos movimentos físicos que lhes deram origem, se o aspecto lógico e discursivo da palavra desaparecer sob seu aspecto físico e afetivo, isto é, se as palavras em vez de serem consideradas apenas pelo que dizem gramaticalmente falando forem ouvidas sob seu ângulo sonoro, forem percebidas como movimentos, e se esses movimentos forem assimilados a outros movimentos diretos e simples tal como os temos em todas as circunstâncias da vida e como os autores não os têm suficientes em cena, a linguagem da literatura se recomporá, se tornará viva; e ao lado disso, como nas telas de alguns velhos pintores, os próprios objetos começarão a falar"*[79].

Evocamos aqui a ideia de *dilatação* apresentada. A *palavra* para Artaud constitui-se em um problema que se relaciona diretamente ao da *linguagem*. Me parece que um caminho possível seria não a *negação* da questão, mas o que chamei de *dilatação*: talvez o espírito não encontre a saída do labirinto, mas ao menos esse labirinto possa ser expandido. Ao invés de buscar o sentido último da palavra em sua desconstrução que caminha para o questionamento da linguagem, que esta seja contaminada pela potencialidade cênica: *"A gramática dessa nova linguagem ainda está por ser encontrada. O gesto é sua matéria e sua cabeça; e, se quiserem, seu alfa e seu ômega. Ele parte da NECESSIDADE da palavra mais do que da palavra já formada"*[80].

Se pensarmos que a palavra é um código social que tem em sua ancestralidade o som e o gesto, para posteriormente ser fixada como linguagem articulada que respeita um léxico e uma gramática, nos parece que o caminho da *dilatação* se-

---

[78] ARTAUD, Antonin. *Cartas sobre a Linguagem.* Opus cit, p. 126.
[79] ARTAUD, Antonin. Opus cit, p. 140.
[80] ARTAUD, Antonin. Opus cit, p. 129.

ria um retorno a esse "passado": o campo simbólico e afetivo da *ideia* representada e corporificada em cena pela gestualidade e pela sonoridade, que correriam *em paralelo* com a enunciação da mesma.

Vale lembrar o elogio que Artaud dedica ao teatro balinês. Ainda que tenhamos que frisar que muito da leitura artaudiana sobre o Teatro de Bali repouse no equívoco de uma suposta falta de *envolvimento* – que se dá em função de seu olhar europeu sobre uma obra "exótica", tal qual a leitura de Brecht sobre a Ópera de Pequim – não seria demais considerar tais equívocos como "equívocos criativos", uma vez que impulsionam a obra posterior como proposições criativas a serem elaboradas. Assim como o quadro de Leyden, é mais importante refletir sobre o que Artaud viu no Teatro de Bali do que propriamente julgar se sua leitura corresponde à realidade íntima deste teatro.

> *"(...) as situações são apenas um pretexto. O drama não evolui entre sentimentos mas entre estados de espírito, ossificados e reduzidos a gestos – esquemas. Em suma, os balineses realizam, com o maior rigor, a idéia do teatro puro, onde tudo, tanto concepção como realização, só vale, só existe por seu grau de objetivação* ***em cena****. Demonstram vitoriosamente a preponderância absoluta do diretor cujo poder de criação* ***elimina as palavras****. Os temas são vagos, abstratos, extremamente gerais. Só lhes dá vida é o desenvolvimento complicado de todos os artifícios cênicos que impõem a nosso espírito como que a idéia de uma metafísica extraída de uma nova utilização do gesto e da voz."*[81]

A *eliminação das palavras* pode ser entendida como uma recodificação cênica das mesmas, que as *dilata* em gestualidade e musicalidade, excluindo em menor ou maior grau a palavra em si – compreendida apenas como componente fonético da comunicação verbal socialmente estruturada. Assim, os pressupostos artaudianos são entendidos como uma provocação para ampliar o entendimento da encenação e do uso da palavra em cena, dilatando seu sentido e a estruturação.

Parece razoável pensar que, naturalmente, cada sociedade ou grupo social – hegemônico ou não – construirá seu *referencial estético próprio*, ou, mais precisamente, seu *espetáculo ideal*. A noção de *contemporâneo* dilata-se, tendo em vista a enorme capacidade da atual "sociedade tecnológica" em produzir conhecimento e

[81] ARTAUD, Antonin. *Sobre o Teatro de Bali.* In O Teatro e seu Duplo. Martins Fontes: São Paulo, 2006. p. 56.

difundi-lo de forma cada vez mais rápida e ampla; assim, mais do que nunca, torna-se possível que diferentes correntes artísticas ou Escolas coexistam, bem como fica difícil, em contrapartida, qualquer discurso em prol de uma suposta *pureza* de estilos ou tendências: ao mesmo tempo em que herdamos uma história, escrevemos novos capítulos que já nascem em relação de contaminação e influências que se cruzam com outras estéticas e mesmo entre diferentes fazeres artísticos.

Entretanto, a urgência por novos paradigmas e a necessidade sempre presente em questionar os modelos anteriores em prol de uma liberdade de criação e abertura cada vez maiores no que diz respeito às possibilidades que transbordem regras, limites e noções rasas de *coerência* ou *unidade* podem gerar equívocos. Em primeiro lugar, faz-se necessário uma reflexão: em que medida nosso fascínio pelo "novo" não se impõe, indistintamente, como algo que possui um valor *em si*, independentemente do que este *novo* realmente implica? Mais ainda: da mesma maneira que, no campo da Física, por exemplo, o desenvolvimento da Física Nuclear e da Física Quântica não desqualificaram completamente a Teoria Newtoniana, mas ampliaram nossa noção de Realidade para além do que percebemos a olho nu, em que medida novos pressupostos estéticos invalidam criações que ainda dialogam com elementos presentes nos modelos anteriores?

Como ressalta Lehmann, em seu *O Teatro Pós-Dramático*[82], *"É certo que à primeira vista o teatro pós-dramático parece dar menos valor ao papel do texto do que o teatro de fábula clássico. Mas não é Stanislaviski – que não será classificado como alguém hostil à literatura – quem constata explicitamente que o texto como tal não tem valor para o teatro? Que as palavras só ganham sentido pelo 'subtexto' da dramaturgia e dos papéis?"*[83]

Parece que claro que Lehmann tem o cuidado de não defender a eliminação do texto no teatro pós-dramático, mas relativizar sua hegemonia, utilizando-se inclusive do exemplo de Stanislavski – tido muitas vezes como *textocêntrico* – para defender a ideia de que mesmo no âmbito onde a literatura era valorizada, a necessidade de *preenchimento* já dava um diferencial ao entendimento de *primazia* do texto pura e simples. Ou seja, poderíamos afirmar que em algum grau tal hegemonia

[82] LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.
[83] Idem, p. 245.

sempre foi relativizada na medida em que o espetáculo, seja no contexto da encenação realista, seja no dos moldes pós-dramáticos, exigirá do texto algo além, que emane dele ou o confronte, mas não necessariamente o elimine. Da mesma que Artaud, a crítica ao texto não impõe sua eliminação. Onde Stanislavski pregava o domínio e a expressão dos conteúdos mais profundos (subtexto), Artaud pregava (assim como os pós-dramáticos pregam) a explosão e dilatação desses conteúdos em suas mais diversas e inusitadas possibilidades, o que, tanto em um caso quanto em outro, não implica necessariamente em *eliminação*. Como lembra o próprio Lehmann,

> *"No teatro pós-dramático, a respiração, o ritmo e o agora da presença carnal do corpo tomam a frente do* lógos. *Chega-se a uma abertura e a uma dispersão do* lógos *de tal maneira que não mais necessariamente se comunica um significado de A (palco) para B (espectador), mas dá-se por meio da linguagem uma transmissão e uma ligação 'mágicas', especificamente teatrais. Artaud foi quem primeiro concebeu esta noção. No entanto, já para ele não se tratava da simples alternativa 'a favor ou contra o teatro', mas de uma mudança da hierarquia: abertura do texto, de sua lógica e de sua arquitetura opressiva, a fim de reconquistar para o teatro sua 'dimensão de acontecimento'"*[84].

O *espetáculo* ganha primeiro plano, e a noção tradicional de *fábula* torna-se mais um elemento, não o único elemento realmente importante. A ideia de uma *arquitetura opressiva* cede espaço a uma poética elaborada onde outros estímulos tecem a obra espetacular.

Patrice Pavis, ao refletir sobre a Encenação Contemporânea[85], traça uma reflexão bastante tributária ao pensamento artaudiano. Ao discutir alguns elementos utilizados no tratamento contemporâneo dos clássicos (mudança de tempo e de lugar; mudança da fábula; mudança da intriga; mudança da textualidade; mudança do sistema de personagens; mudança das convenções e da figuração; mudança de paradigma: da performance para a encenação; mudança do contexto cultural), constrói uma reflexão sobre a diversidade que a noção de "encenação" ganhou nos últimos anos, e se não é correto afirmar que ele evoca diretamente a questão do *colaborativo*, os elementos contemporâneos que *dialogam* com esta idéia são plenamente

[84] Idem, p. 246.
[85] PAVIS, Patrice. *A Encenação Contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

contemplados. A própria noção de *mise-en-scène* contemporânea coloca no centro da questão a relação entre teatro e perfomance:

> *"Encenação: deliciosa ambigüidade do oximoro. Se insistirmos na colocação (mise), na transferência, na passagem de um material, textual ou não, para o palco, ficaremos na lógica da representação, seja o que for que façamos para escapar ao ´destino da representação´ (Derrida). Se insistirmos no palco (scène), lhe conferiremos um peso, uma existência, uma autonomia que nada mais deve à dianteira, quer seja ela textual, narrativa ou temática. Felizmente, não sabemos nunca exatamente em qual caso de figura nos encontramos. No fundo, não queremos sabê-lo. Podemos apenas observar esse deslizamento, historicamente testado, da colocação (mise) no palco (scène) da encenação para a performance. Uma nova figura – mise-en-perf ou performise – aponta para o horizonte."*[86]

Passarei brevemente sobre cada um dos elementos citados por Pavis, como eixo para uma reflexão sobre a encenação, buscando estabelecer um diálogo com pressupostos encontrados na obra de Antonin Artaud.

Mudança de Tempo e de Lugar

Segundo Pavis, *"semelhante mudança tem se tornado quase a regra: o quadro da peça é então nosso, seja se os locutores usam nossos trajes e imitam nossos modos de falar, seja se adotam uma atitude quanto à ação que nos parece familiar."*[87]

Ao transportar a situação para o momento contemporâneo ao público, ou ao menos ao instaurar cenicamente elementos que assinalem essa proximidade, ainda que não haja transformações estilísticas no texto dramatúrgico, a ação tornar-se-ia, segundo Pavis, mais *familiar*.

Entretanto, o próprio Pavis observa outra alternativa, ao comentar a respeito da montagem de Andrei Serban para o *Avarento* de Molière:

> *"A abstração da cenografia e a ausência de referência definida oferecem-nos uma percepção mais universal e essencial da avareza e das relações entre possuidores e possuídos. (...) O espectador, constrangido a*

[86] PAVIS, Patrice. *Opus cit.* p. 396
[87] PAVIS, Patrice. *Opus cit.* p. 298.

> *construir seu próprio ´cenário´, concentra-se nas paixões humanas para interpretar essas ações lúdicas. A tarefa dos atores consiste em fazer o espectador compreender que a fábula e as paixões da peça são universais, que é preciso começar por ler a organização de signos, sem passar unicamente pela representação mimética, e que se trata de elucidar as opções da encenação."*[88]

A possibilidade de um tratamento cênico que não transfira o contexto original para o nosso pura e simplesmente, mas que construa algo como um *universo próprio*, seja ele configurado abstração – como no exemplo do *Avarento* de Serban – seja concretizado cenicamente através de referências estéticas míticas, anacrônicas ou imaginadas, me parece mais potente que uma simples transposição da obra original para a atualidade ou para nossos códigos sócio-culturais.

Voltando a Artaud, no *Segundo Manifesto do Teatro da Crueldade*,

> *"Renunciando ao homem psicológico, ao caráter e aos sentimentos bem nítidos, é ao homem total e não ao homem social, submetido às leis e deformado pelas religiões e pelos preceitos, que esse teatro se dirigirá. (...) Além disso, essa necessidade do teatro de se reabastecer nas fontes de uma poesia eternamente apaixonante, e sensível para as porções mais afastadas e dispersas do público, sendo realizada através do retorno aos velhos Mitos primitivos, pediremos que a encenação e não o texto se encarregue de materializar e sobretudo* atualizar *esses velhos conflitos, ou seja, esses temas serão transportados diretamente para o teatro e materializados em movimentos, expressões e gestos antes de se transferirem para as palavras. Com isso, renunciaremos à superstição teatral do texto e à ditadura do diretor."*[89]

O Mito e um certo "campo poético", não analítico, materializado na encenação através de uma idéia de *atualização* que parece dizer mais respeito a uma *livre tradução* do que o encenador ou o coletivo em particular elegeram como essência ou recorte do texto, são os operadores mais eficientes para o que Artaud idealiza como teatro. Assim, a noção de *fidelidade* parece deslizar de um modelo monolítico associado ao texto e a uma suposta *encenação ideal* que emana dele para ir ao encontro de um recorte determinado pelos responsáveis por sua encenação.

---

[88] Idem, p. 299.

[89] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. In. *O Teatro e seu Duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 144, 145.

Mudança da Fábula

> *"A dificuldade em contar, até de dar coerência a um texto numa época de desconstrução, conduz muito os mestres da interpretação a abandonar qualquer tentativa de contar uma história pela crença de simplificar a realidade. Somente aqueles que ainda se perguntam – ou mais uma vez – qual foi o sentido que o autor se esforçou por construir, serão capazes de contar uma história e de construir um espetáculo sobre a estrutura narrativa que dela resulta."*[90]

Pavis aponta a *mudança da fábula* como um elemento recorrente na encenação contemporânea, como se a *libertação* de uma estrita *fidelidade ao autor* mudasse o foco dos encenadores para um novo lugar: onde antes coerência e verossimilhança, aliados a um estudo da obra e da época tinham sua primazia, vemos agora um campo de possibilidades cênicas, às vezes utilizadas para embaralhar e questionar a necessidade da fábula ao invés de clareá-la. Cita o exemplo de *Na Selva das Cidades*, de Brecht, na direção de Castorf, onde duração, repetição e saturação são recursos que se sobrepõem à preocupação de "contar uma história".

Há entretanto a ressalva de que *"Sem a orientação de uma dramaturgia bem estruturada, a encenação torna-se uma sequência de elementos fáceis, uma música de fundo repetitiva, um trampolim para atores virtuoses com tiques e truques. Porém, a quem queremos nós exatamente impressionar? Não apenas a fábula não mudou, porém está mal estabelecida"*[91].

A operação de *mudança de fábula*, ainda que recorrente, pode transformar-se em uma espécie de *textocentrismo às avessas*: da mesma forma que no passado a encenação era regida por um respeito ao autor, o momento atual corre o risco de usar indiscriminadamente a idéia de *desconstrução* como uma espécie de pressuposto de legitimação. Se na passagem do século XIX para o século XX uma vertente bastante significativa do teatro pretendia um espetáculo que reproduzisse e satisfizesse nossas *emoções*, a passagem do século XX para o século XXI parece trazer um elemento *racionalizante* evidente. As encenações contemporâneas, em grande parte, revelam a estrutura da obra ao espectador, comentam em tempo real as escolhas estéticas e posições a respeito do tema, expõem fricções com outras obras,

[90] PAVIS, Patrice. *Opus cit*. p. 300.
[91] Idem.

possibilitam ao ator dividir com o espectador a função de observador do espetáculo e, não raro, possibilitam ao espectador colocar-se diretamente na cena. Se pensarmos de ao menos desde Brecht tais pressupostos existem, fica claro que não constituem necessariamente uma novidade. Entretanto, ainda que alguns encenadores contemporâneos caminhem no sentido da sinestesia e de elementos mais sensoriais que racionalizantes, parece haver hoje uma valorização deste último aspecto em detrimento de um "envolvimento" do espectador. Mesmo sem defender uma fruição associada simplesmente às *emoções*, fica a questão: identificar o espetáculo teatral apenas como uma *operação* intelectual não constitui uma ideia igualmente redutora? Me parece que resguardar um espaço que não esteja limitado pura e simplesmente ao campo da racionalidade é fundamental, especialmente se considerarmos as fissuras que o próprio Ibsen cria na estrutura realista e suas possibilidades de abertura para os elementos simbólicos e transcendentes.

A *fábula* surge aqui como um elemento central, no sentido de sua capacidade de gerar identificação – ainda que de maneira dialética – com o espectador. Será a partir de uma estrutura básica e claramente inteligível que os desdobramentos simbólicos poderão surgir. Assim, a *mudança da fábula* não é, *a priori*, um recurso a ser utilizado, mas a *fábula* original deverá sofrer alterações no que diz respeito à ordenação do material, tanto cronologicamente (no que concerne à ordem das cenas de uma mesma peça) quanto em termos de cruzamentos e paralelismos (em relação à ordenação do material das diferentes peças em um mesmo espetáculo).

A crítica de Artaud à fábula convencional pode ser exemplificada em *Acabar com as Obras-Primas*, onde afirma que

> *"Histórias de dinheiro, de angústias por causa de dinheiro, de arrivismo social, de agonias amorosas em que o altruísmo nunca interfere, de sexualidades polvilhadas de um erotismo sem mistérios não são do domínio do teatro quando são psicologia. Essas angústias, esse estupro, esses cios diante dos quais somos apenas* voyeurs *que se deleitam, acabam em revolução e em azedume: é preciso percebê-lo."*[92]

Levando em consideração a crítica que faz à dramaturgia de Ibsen, parece evidente que a aproximação tradicional com este autor se encaixa perfeitamente nas

[92] ARTAUD, Antonin. Acabar com as Obras-Primas. In. *O Teatro e seu Duplo. Opus cit.* p. 87.

colocações de Artaud. Ao ler a citação podemos pensar em Borkman, no Dr. Stockman, nas diversas personagens femininas de sexualidade abortada ou reprimida. Entretando, a possibilidade que se abre aqui é a de deixar mais evidente o caráter *universal* de certas intrigas que, na dramaturgia, decantam-se em situações cotidianas. Sem negar o universo proposto pelo autor, a *fábula* pode ser ampliada imageticamente.

Mudança da Intriga

Segundo Pavis,

> *"A intriga é impossível de ser modificada. (...) O que muda frequentemente é, em contrapartida, sua atualização, o universo onde a ação se desenrola.*
>
> *Comumente, a intriga não é interrompida senão entre os atos: desse modo, na versão de Benoît Lambert do* Misantropo*, os amigos de Alceste cantam, dançam, se divertem. Nesses momentos de tempo* off*, a intriga linear recebe um complemento irônico que não afeta a lógica da narração. Para nós, hermeneutas infatigáveis, é a ocasião inesperada para respirar."*[93]

A abertura exemplificada por Pavis dá uma idéia bastante pertinente de um recurso que amplia a perspectiva da *fábula* e da *intriga* da peça sem alterá-la. Possibilidades como ações de diferentes peças ecoando ao mesmo tempo, imagens construídas à partir das tensões que os textos apresentam como cenas de ligação entre atos parecem configurar desdobramentos do que Pavis chama de *tempo off* como recurso para a encenação.

Em um sentido amplo, a citação de Pavis dialoga com a idéia artaudiana de supremacia da encenação sobre o texto, que possibilita uma liberdade dentro dos parâmetros internos da própria concepção que se fez do espetáculo:

> *"Pretendemos basear o teatro antes de mais nada no espetáculo (...)*
>
> *As imagens e os movimentos empregados não existirão para o prazer exterior dos olhos e dos ouvidos, mas para o prazer mais secreto e mais proveitoso do espírito.*

[93] PAVIS, Patrice. *Opus cit*. p. 301.

> *(...) O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras."*[94]

Sem adentrar na discussão sobre a relação com o espaço, que em Artaud insere um elemento fundamental que abre ainda mais possibilidades para o *rito teatral*, percebemos a valorização quase *polifônica* (tomando emprestado o conceito de Dort) do espetáculo em relação ao texto. E fica a questão: será que a dramaturgia de Ibsen não permite o mesmo tratamento?

Mudança da Textualidade

"A textualidade varia, sobretudo, nas traduções, as quais se adaptam à língua contemporânea. Às vezes, a tradução é acompanhada de uma verdadeira adaptação. O teatro, melhor do que qualquer outro gênero, joga com a materialidade e a maleabilidade do texto dramático e do palco. O texto arcaico retorna subitamente legível e atual graças à sua nova tradução."[95]

A questão da tradução citada por Pavis é fundamental como marco inicial da própria discussão sobre *fidelidade.* O cotejamento de traduções, as adaptações de frases e diálogos bem como cortes iniciais fazem parte de um *tratamento do texto* onde a futura encenação, mais do que a precisão literária, coloca-se em primeiro plano.

Ainda que Artaud não fale diretamente sobre alterações textuais no que concerne especificamente à adaptações deste tipo, parece razoável acreditar em sua predisposição em tornar o texto não apenas mais aberto aos outros elementos da encenação, como também mais próximo do entendimento e da apropriação dos atores:

> *"É em torno da encenação, considerada não como um simples grau de refração de um texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda a criação teatral, que será constituída a linguagem-tipo do teatro. E é na utilização e no manejo dessa linguagem que se dissolverá a velha duali-*

[94] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. *Opus cit.* p. 145, 146.
[95] PAVIS, Patrice. Idem.

dade entre autor e diretor, substituídos por uma espécie de Criador único a quem caberá a dupla responsabilidade pelo espetáculo e pela ação."[96]

Ainda que a noção de um "criador único" evoque a idéia de Edward Gordon Craig sobre o *encenador*, parece razoável pensar em uma "criação única", onde mesmo com a manutenção da figura de um dramaturgo e de um texto a ser *identificável* é possível inverter a lógica *textocêntrica* entendendo-o como matéria-prima de um roteiro de espetáculo.

Mudança do Sistema de Personagens

"Um personagem pode multiplicar-se numa infinidade de figuras, tornar-se um simples elemento de um coro, perdendo assim sua dimensão individual e psicológica."[97]

A noção de *figura*, dentro da perspectiva dos textos em questão, abre caminho para um tratamento duplo: imagens que emanam dos textos e que podem ser personificadas em cena, bem como personagens que podem exercem um duplo papel, apresentando-se alternadamente na forma convencional e como imagens ou elementos simbólicos.[98]

Em vários momentos os textos de Artaud apontam para o desdobramento das personagens até em elementos concretos da cena:

> *"O espetáculo, assim composto, assim construído, se estenderá, por supressão do palco, à sala inteira do teatro e, a partir do chão, alcançará as muralhas através de leves passarelas, envolverá materialmente o espectador, mantendo-o num banho constante de luz, imagens, movimentos e ruídos.* ***O cenário será constituído pelas próprias personagens, ampliadas ao tamanho de gigantes bonecos****, e por paisagens de luzes móveis incidindo sobre objetos e máscaras em contínuo deslocamento."*[99]*;*

---

[96] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto. In. *O Teatro e seu Duplo.* São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 106, 107.
[97] Idem. 303.
[98] Dois exemplos dentro dos textos de Ibsen são a Mulher dos Ratos em *O Pequeno Eyolf* e a Diaconisa em *Quando nós, os mortos, despertamos.*
[99] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. *Opus cit.* p. 147.

Artaud vislumbra um espetáculo onde o espectador é envolvido completamente pela cena. A distância entre palco e plateia se desfaz e a ação potencializa completamente as possibilidades sensoriais. Como em um sonho, onde ao mesmo tempo somos agentes e observadores. Entretanto, parece interessante pensar a ideia de *sonho* aqui não simplesmente como uma estruturação do inconsciente, mas como um modelo capaz de inspirar escolhas conscientes que dialogam com o eixo da fábula. Voltando à Artaud,

> *"(...) Esta difusão da ação por um espaço imenso obrigará a iluminação de uma cena e as iluminações diversas de uma representação que deve abranger tanto o público quanto as personagens – e a várias ações simultâneas, a várias fases de uma ação idêntica em que* ***as personagens agarradas umas às outras como num enxame*** *suportarão todos os assaltos das situações, e os assaltos exteriores dos elementos e da tempestade, corresponderão meios físicos de iluminação, de trovão ou vento, cujo contragolpe o espectador sentirá."*[100]

A potência cênica proposta por Artaud – tanto imagética quanto sonora – pode ser entendida não como o banimento da palavra ou da fábula, mas como um *nivelamento* dos elementos do espetáculo, um convite à valorização daquilo que é puramente *espetacular* e não tributário da literatura ou da poesia. Uma sinestesia da cena onde luz, movimento, sons e as próprias personagens transformam-se também em poemas vivos. Em seguida, quando nos diz que *"Não haverá cenário. Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representando a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas."*[101]

A ideia que funda tal proposição parece ser uma busca de uma cena dinâmica, capaz de variações e mudanças que a noção tradicional de cenografia da época jamais cumpririam, com suas estruturas fixas e por demais reprodutoras da realidade. E a personagem, por sua vez, torna-se *cenografia viva.*

---

[100] Idem. O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto. *Opus cit.* p. 111.
[101] Idem. p. 112.

Mudança das Convenções e da Figuração

> *"A encenação não hesita mais em mixar e em opor convenções próprias e gêneros diferentes: naturalismo e simbolismo, realismo e teatralidade. A técnica de interpretação do ator varia muitas vezes consideravelmente com relação àquela da criação original. (...) A figuração do mundo cênico procede comumente mais por metonímia do que por metáfora, como se fosse mais fácil e mais provocante significar uma realidade por um detalhe da cena ao invés de figurá-la mimética ou simbolicamente."*[102]

Aqui mais uma luz é lançada sobre a questão da *fidelidade*: o diálogo com o autor não pressupõe, como nos séculos passados, uma necessária adequação à época ou o respeito à tradição do *mimetismo*. Um elemento simbólico pode ganhar força de significação de toda a peça e ser representado cenicamente como eixo das tensões fundamentais – como um *ícone*[103]*.* Com relação ao ator, o material escolhido, ainda que seja comumente associado ao realismo, busca justamente uma interpretação que transite por outros registros. Em relação ao já citado sobre o pensamento artaudiano, parece claro que o ator é um elemento móvel dentro da encenação, podendo inclusive alterar o *status* do significado de sua presença em cena.

Mudança de Paradigma: Da Performance para a Encenação

> *"A mudança de convenções de atuação vai por vezes até à mudança de prioridade: a rapidez e a virtuosidade da performance assumem preferência sobre a precisão e a profundidade da encenação.*
>
> *(...) Graças à rapidez do jogo, às mudanças imediatas de personagens e de situações por simples convenção, à coordenação da palavra e do gesto, a intriga progride sem dificuldade, os códigos da representação são exibidos, a ironia e o humor frente às inverossimilhanças (...) não coalham numa paródia pesada ou num discurso profundo que pretenda nos explicar as contradições, como teria feito uma encenação brechtiana ou ´continental´ dos anos 1960."*[104]

---

[102] PAVIS, Patrice. *Opus cit.* p. 304.
[103] Esta imagem será desenvolvida nos capítulos seguintes.
[104] PAVIS, Patrice. *Opus cit.* p. 304, 305.

O ator em cena não se firma apenas pela sua técnica ou virtuose. Aquilo que sua figura é capaz de somar frente a uma composição de cena e os diversos sentidos que sua presença pode ganhar ao longo do jogo proposto pelo espetáculo vão além do crivo puramente técnico ou mimético. Pavis torna mais claras tais ideias ao acrescentar que

> *(...) A beleza plástica e clarificante dos reagrupamentos, os deslocamentos harmoniosos dos grupos e seu* blocking *(localização), o domínio da língua e a leveza da enunciação, a vivacidade das trocas, tudo isso é mérito dos atores dirigidos sem que o pareçam e tanto mais eficazmente. Arte de desenhar no espaço, de clarificar as relações dos personagens por efeitos de paralelismos e de alusões ao presente (figurinos) que não pretendem, no entanto, transpor ou historizar a fábula como o faria uma encenação ´continental´. (...) As motivações e emoções são assinaladas, e não espalhadas e retidas, sem psicologismo e sem didatismo. (...) Torna-se difícil separar as impulsões corporais da energia verbal."*[105]

Pavis faz o comentário utilizando como exemplo a montagem de Declan Donnellan para *Cimbelino*, de William Shakespeare. Há que se destacar o elogio à alternativa por não valorizar o texto no que se refere a um *didatismo* ou à busca de uma encenação que evidencie uma contradição à ser vencida com a comprovação de uma *tese* sobre a obra, mas ao espaço que se abre para compreender o espetáculo como um organismo vivo de forças e tensões que ajudam a contar a *fábula* de maneira dinâmica, *paralela* ao contexto racional.

A relação com a *performance* é uma das ideias centrais para Pavis, no que se refere aos elementos contemporâneos que dialogam com a encenação. A valorização dos aspectos visuais, corais, dos deslocamentos, dos "desenhos no espaço" que Pavis cita parecem realmente sugerir esse *deslizamento* para um campo mais próximo da *performance* que da *representação* compreendida em seu formato tradicional.

Artaud parece descrever uma encenação bastante próxima do que chamaríamos de *polifônica* quando diz que

> *"Todo espetáculo conterá um elemento físico e objetivo,* ***sensível*** *a todos. Gritos, lamentações, aparições, surpresas, golpes teatrais de todo*

[105] Idem.

tipo, beleza mágica das roupas feitas segundo certos modelos rituais, deslumbramento da luz, beleza encantatória das vozes, encanto da harmonia, raras notas musicais, cor dos objetos, ritmo físico dos movimentos cujo crescendo e decrescendo acompanharão a pulsação de movimentos familiares a todos, aparições concretas de objetos novos e surpreendentes, máscaras, bonecos de vários metros, mudanças bruscas da luz, ação física da luz que desperta o calor e o frio, etc."[106];

"As aparições efetivas de monstros, as bacanais de heróis e de deuses, as manifestações plásticas de forças, as intervenções explosivas de uma poesia e de um humor encarregados de desorganizar e de pulverizar as aparências, segundo um princípio da anarquia, analogia de toda verdadeira poesia, só terão sua verdadeira magia numa atmosfera de sugestão hipnótica em que o espírito é atingido através da pressão direta sobre os sentidos."[107]

Por detrás de todos esses elementos, Artaud pensa em um criador único. Entretanto, parece no mínimo coerente pensar que a presença de outros colaboradores, ainda que sob a perspectiva de uma posterior organização que parta do encenador, amplia as possibilidades e auxilia a própria elaboração e refinamento do olhar deste.

Mudança do Contexto Cultural

"Qualquer representação clássica implica uma transposição cultural, quando muito não seja devido à defasagem temporal ou geográfica. É nos clássicos do teatro universal que se jogou, em grande parte, a questão da interculturalidade no teatro, especialmente em Brook e Mnouchkine nos anos 1970 e 80. A partir da queda do Muro de Berlim em 1989, o debate do multiculturalismo assumiu uma coloração Norte-Sul mais marcada. O multiculturalismo é, comumente, relegado ou falseado pela questão do fundamentalismo religioso, que desencoraja as melhores vontades artítiscas. A reviravolta do século não soube muito bem de que maneira dar conta da virada intercultural. Os espetáculos de pesquisa – deixemos de lado o show-business *internacional – desprezaram as mis-*

[106] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto. *Opus cit.* p. 106.
[107] Idem. O Teatro da Crueldade – Segundo Manifesto. *Opus cit.* p. 147.

turas de culturas, com medo de chocar não mais a burguesia, mas sim o fundamentalismo de serviço ou a proposta à la political correctness.*"*[108]

Na esteira de Brook e Mnouchkine (citados por Pavis) muitas tentativas de mudança do contexto cultural foram feitas e nem todas conseguiram escapar de uma certa relação de fetichismo com o *outro*, principalmente quando o referencial volta-se para o oriente ou a África: o *exótico*, aos nossos olhos, remete à uma outra possibilidade de civilização, a uma cultura mais "natural", quase ao "bom selvagem" ou ao "homem original". Vale lembrar que mesmo com um olhar equivocado este *encantamento* produziu, muitas vezes, bons frutos para a evolução do teatro ocidental: a maneira como Artaud e Brecht leram, respectivamente, o Teatro de Bali e a Ópera de Pequim, vale mais pela reflexão gerada e as transformações propostas para a nossa forma de ver o teatro do que propriamente pela exatidão de suas análises.

Entretanto, a ideia de *transposição cultural* não necessariamente precisa chegar à radicalidade de uma total recontextualização da obra, mas evidentemente, ao não seguir os paradigmas tradicionais de uma representação naturalista, utilizaremos, em paralelo com o texto original, uma língua *outra* (o *nosso idioma*, que corporifica uma tradução), atores que sublinham ou evidenciam uma ascendência diversa à das personagens criadas, além da apropriação de códigos sociais muitas vezes alheios à nossa cultura, quando há interesse na manutenção destes em função de explicitar as tensões geradas. Ao refletir sobre o ciclo das quatro últimas peças de Ibsen, a cultura norueguesa pouco importa como referência *mimética*: é nos seus aspectos de *universalidade*, mais do que de *especificidade*, que ela permanece. Ao invés do que transpor o contexto das peças para uma outra referência cultural, o operador mais adequado parece ser o de criar um campo de universalidade ou um *universo próprio* no que diz respeito à plástica da cena, à temporalidade e aos códigos sociais representados.

A reflexão sobre os elementos citados por Pavis pode se configurar como uma ferramenta importante na elaboração de uma encenação. Em paralelo, a referência a Artaud, como um norte para pensar a encenação contemporânea de um texto *clássico* também configua-se como um operador valioso, ao abrir possibilida-

[108] PAVIS, Patrice. *Opus cit.*p. 305.

des de leitura que dialogam com as noções do *pós dramático* e das diversas referências que propõem um olhar sobre as fronteiras entre as linguagens artísticas. Fica claro, entretanto, que não defendo aqui uma normatização ou receita, mas um mapeamento de possibilidades, onde Antonin Artaud se coloca como uma das inspirações ou “autores de fundo”, em diálogo com Ibsen.

Uma janela que se abre nos dois sentidos

> *"Enquanto a alquimia, através de seus símbolos, é como um Duplo espiritual de uma operação que só tem eficácia no plano da matéria real, também o teatro deve ser considerado como o Duplo não dessa realidade cotidiana e direta da qual ele aos poucos se reduziu a ser apenas uma cópia inerte, tão inútil quando edulcorada, mas de uma outra realidade perigosa e típica, em que os Princípios, como golfinhos, assim que mostram a cabeça, apressam-se a volta à escuridão das águas."*
>
> Antonin Artaud, O Teatro Alquímico. In O Teatro e seu Duplo, opus cit., p. 49-50

> *"O realismo não é um estilo restrito aos meados do século XIX. Desde os gregos antigos, a arte é concebida como "imitação da natureza"; é evidente, porém que variam imensamente as ideias acerca do que seja "imitação" e "natureza". Mais do que uma escola historicamente circunscrita, o realismo corresponde à aspiração permanente de reduzir a distância que separa arte e vida."*
>
> ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968. p. 86.

O presente capítulo visa analisar a noção de *perspectiva linear*, tradicionalmente utilizada na construção e na organização de uma cena "mimética" e como ela é questionado pela possibilidade da *perspectiva invertida*, exemplificada pela obra de Pável Florenski. O trabalho do cineasta Andrei Tarkóvski e seu uso da *perspectiva invertida*, bem como de outras estratégias de construção que se distanciam do modelo "mimético" servirão para uma refexão sobre a possibilidade destes procedimentos na encenação das obras de Ibsen.

A questão da representação mimética e consequente do realismo se colocam aqui como pano de fundo inevitável, ainda que a proposta não seja um levantamento histórico e estético que esgote o tema. Além de árdua, tal tarefa seria quase impossível e incorreria em um risco de desviar por demais do foco da pesquisa. Entretanto, tentarei abordar o tema no que concerne a uma discussão sobre o entendimento

da noção de *realismo* desvinculado de uma corrente estética específica, mas como algo que vai além da ideia imediata de "cópia do real".

Segundo Pavis[109], *"O realismo é uma corrente estética cuja emergência se situa historicamente entre 1830 e 1880. (...) O termo* ***realismo*** *aparece no Mercure Français, em 1826, com a finalidade de reagrupar as estéticas que se opõem ao classicismo, ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da* ***natureza****."*

Interessante pensar que o realismo, em seu contexto histórico, nasce como uma ruptura. A obviedade desta afirmação - se considerarmos que toda corrente estética em geral surge com a perspectiva de romper com o predomínio da anterior - pode ser relativizada em se tratando da influência do realismo, tipo por muitos, até hoje, como *norma*, não como *possibilidade*. Especificamente no que diz respeito ao teatro, Pavis lembra que *"(...) o realismo nem sempre se distingue com clareza da ilusão ou do naturalismo. Esses rótulos têm em comum a vontade de duplicar a realidade através da cena, imitá-la da maneira mais fiel possível. (...) Assim, paradoxalmente, para fazer o verdadeiro e o real, é necessário manipular o artifício."*

Voltando à epígrafe de Rosenfeld, em diálogo com o verbete de Pavis, cabe a pergunta sobre quais são as noções de "imitação" e de "natureza" que pretendemos operar. Diversas possibilidades para a compreensão do termo *realismo* abrem-se, para além do seu contexto histórico de reação ao classicismo, romantismo e da "arte pela arte" como cita Pavis: podemos compreender o termo como um operador para a *imitação da natureza* que não necessariamente esteja limitado a *mimese* como ideia de *cópia*, mas que a amplie para a noção de *tradução*. Cada civilização – se pensarmos na Antiguidade – e cada período histórico elege seus códigos de representação, às vezes bastante diversos entre si. Eles representam o olhar que uma determinada cultura elaborou para representar o mundo que a cerca.

Com o passar do tempo, a diversidade de representações ampliou-se, juntamente com os diferentes entendimentos do *sentido* e *razão de ser* da arte. Mas a noção de que todas elas, em última instância, são "realistas" na medida em que não

[109] PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2011. p. 327.

abrem mão de um diálogo com a realidade para além da obviedade da afirmação nos leva a refletir sobre a ampliação de possibilidades na relação *representação x objeto representado*. Entretanto, o repertório inicial, tanto do ponto de vista do observador quanto de quem cria a obra, fica, grosso modo, restrito à representação Realista, no sentido de *cópia*. Em ambos os casos – tanto da *fruição* quanto da *criação* – a primeira resposta, a mais imediata, é a de se pensar de acordo com o repertório conhecido.

Gombrich, na obra *Arte e Ilusão*[110], utiliza-se, logo na introdução, da charge que o cartunista Alain fez para o New Yorker Magazine em 1955 para lançar questão semelhante: "*Por que diferentes idades e diferentes países representaram o mundo visível de maneiras tão diferentes? As pinturas que hoje consideramos fiéis à realidade parecerão pouco convincentes para futuras gerações como a pintura egípcia para nós?"*[111]

Não pretendemos, no momento, discutir as questões de estilo e época no sentido do *por que* elas se apresentam desta ou daquela maneira ao longo dos séculos, mas retomar o exemplo de Gombrich para sublinhar a obviedade de que a escolha de um estilo não significa o desconhecimento de outras formas de representação, mas simplesmente, um caminho que foi determinado por um contexto: as condições que a determinam estão ligadas a contextos políticos, religiosos, sociais, que tecem o *imaginário* de uma época e que, por vezes, podem perdurar.

Longe de desqualificar o realismo, nos parece que a possibilidade de um outro olhar, estruturado a partir de uma organização estética que *estilize* a representação, gera um elemento provocativo na fruição, pois tira-a da zona de conforto e

Figura 2 – Charge de Alain

[110] GOMBRICH, E.H. *Arte e Ilusão – Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica.* São Paulo: Martins Fontes Editora, 1995.
[111] GOMBRICH, E. H. *Opus cit.* p. 3.

pede uma relação para além da passividade por parte do observador. Se pensarmos – idealmente – que uma cópia perfeita da natureza é a apresentação fiel daquilo que podemos ver, há uma quase ausência de ponto de vista: ele estaria restrito ao recorte, à seleção do que se pretendeu mostrar. A definição de um *estilo* trabalha uma segunda camada: cores, relações de luz e sombra, tons, formas, sonoridades, ritmos, codificações das mais diversas, geram não apenas infinitas possibilidades para a representação do mundo exterior e de ideias diversas, mas fatalmente imprimem um *ponto de vista* sobre o objeto representado. Uma paisagem – a mesma paisagem – pintada por Michelangelo, Munch ou Picasso não é apenas representada de maneira diferente, mas *lida* como um *ponto de vista* diferente, que por sua vez levará o observador a *leituras diferentes* da mesma paisagem. A *forma* interfere diretamente no *conteúdo* representado. Em relação ao último ciclo de peças de Ibsen, a relação entre *forma* e *conteúdo* parece gerar uma dicotomia que recupera o questionamento sobre a relação estabelecida entre os dois conceitos: a forma não se torna a *precipitação* direta do conteúdo, como postula a Escola de Frankfurt, mas revela uma crise interna. Será justamente a partir dessas contradições internas que Szondi irá refletir sobre o que chama de *crise do drama*, em sua *Teoria do Drama Moderno*:

> *"(...) é colocada já a possibilidade de que o enunciado do conteúdo entre em contradição com o da forma. Se, no caso da correspondência entre forma e conteúdo, a temática vinculada ao conteúdo opera, por assim dizer, no quando do enunciado formal como uma problemática no interior de algo não problemático, surge a contradição quando o enunciado formal, estabelecido e não questionado, é posto em questão pelo conteúdo. Mas essa antinomia interna é a que permite problematizar historicamente uma forma poética, e o que aqui se apresenta é a tentativa de explicar as diversas formas da dramática moderna a partir da resolução dessas contradições."*[112]

É justamente a forma da "peça bem-feita", estabelecida e não questionada, que é colocada em xeque pelo próprio autor, ao expandir os conteúdos para além dos códigos *realistas*, que resultam na *fratura* desta forma. Nos parece que a problemática em relação a tais códigos é que, ainda que em si mesmos sejam também uma *convenção*, a proximidade com uma representação mais direta da realidade

[112] SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. p. 25-26.

apreensível por vezes reduza a noção de arte como *imitação* e do artista como aquele que simplesmente domine as técnicas necessárias para isso. Longe de questionar o valor das técnicas, vale lembrar que mesmo no Renascimento – onde os grandes nomes firmaram-se pelo domínio técnico – o gênio transcendia, mesmo no campo da representação *realista*, a *imitação*: retratos pagos camuflavam pesquisas sobre composição; e temática religiosa, através do enaltecimento plástico das figuras, estudos precisos de anatomia e consequentemente o contraditório antropocentrismo; por fim, a própria técnica da perspectiva era habilmente distorcida em prol dos efeitos pretendidos. Ainda que seja incorreto afirmar que Ibsen em sua última fase possa ser considerado *simbolista*, a fratura na estrutura realista nessas peças certamente pede uma ampliação dos limites da "peça bem-feita" e do entendimento das personagens previsto naquele contexto.

Voltando aos alunos da aula de pintura no Egito retratados por Alain, a maneira "realista" de representação do ser humano seguia códigos bastante diversos de um espelhamento do real, o que não significa que necessariamente não tivessem a *percepção* de que a estética escolhida diferisse do que viam, ou *técnica* suficiente para atender a uma eventual proposição *Realista*, entendida aqui como reprodução mais fiel possível do real. A própria escultura egípcia dá exemplos disso. Do mesmo modo, a questão do *ícone* na pintura bizantina e na Rússia ortodoxa seguem o mesmo raciocínio.

O ícone bizantino é uma representação de passagens dos Evangelhos, pintada sobre um painel de madeira, que surge por volta do século V e ganhará notoriedade na Rússia. Até hoje as Igrejas Ortodoxas Grega e Russa tem no ícone a representação central de sua fé. Em Semiótica, *ícone* é uma imagem que representa um objeto por semelhança, seja ela aparente (no caso de uma imagem), estrutural (no caso de um mapa) ou metafórica (por uma característica do objeto).

Não por acaso a tradição de confecção dos ícones previa materiais e códigos de representação específicos, além de uma preparação espiritual. Poderíamos dizer que o ícone bizantino, de certa forma, reúne todas as instâncias previstas por Pierce: a semelhança aparente, representada por códigos não-realistas específicos; o aspecto estrutural, na medida em que o ícone, do ponto de vista religioso, traduz um ensinamento ou caminho e metafórico, se considerarmos que determinadas quali-

dades e representações dos santos ou apóstolos são elementos presentes na elaboração simbólica do mesmo. Segundo Chevalier e Cheerbrant[113]

> *"O ícone não é da mesma natureza do retrato. Nele, se existe **semelhança**, é apenas de caráter ideal, na medida em que a imagem participa da Realidade divina que se destina a exprimir. Portanto, o ícone é, em primeiro lugar, representação da Realidade transcendente – nos limites inerentes à incapacidade fundamental de traduzir de maneira adequada o divino – e **suporte** para a meditação. Tende a fixa o espírito na imagem, para que esta o leve a concentrar-se na Realidade que simboliza."*

A questão do ícone bizantino surgiu por uma aproximação com a obra de Ibsen *Quando nós, os mortos, despertarmos* em um momento onde a experiência pessoal com a Grécia também ganhava corpo, no final da década de 1990. Existe um pano de fundo *espiritual* nas peças de Ibsen – não no sentido imediato do termo nem nos temas tratados, mas no que diz respeito ao universo interior das personagens. A *tomada de consciência* pela qual passa a personagem ibseniana quando vê seu passado retornar se aproxima do momento catártico do herói trágico ao compreender os atos que geram sua derrocada. Mas em lugar dos deuses, em Ibsen o homem se coloca frente ao mistério da existência tramado por ele mesmo, circundado pela responsabilidade que tem sobre sua própria vida – e a culpa gerada pela responsabilidade também sobre vidas alheias – em uma atmosfera existencial que contempla uma camada *transcendente,* na medida em que evoca questões que estão acima da compreensão humana.

Da mesma forma que Eurípides é considerado o tragediógrafo mais distante do mito e da religiosidade em um universo onde conhecemos apenas três autores (Ésquilo e Sófocles, além dele) mas que conserva na estrutura de sua obra a relação de embate entre homens e deuses (ainda que eles substituam a ação direta por uma postura de meros observadores da tragédia humana em algumas de suas peças), em Ibsen a camada *espiritual* não tem a mesma presença fundadora que em autores notadamente simbolistas como Maeterlick, mas ela existe nas entrelinhas, nos momentos finais de seus textos onde a vida da protagonista geralmente é total-

[113] CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. São Paulo: José Olympio Editora, 1991, p. 499.

mente repassada, na atmosfera de estranhamento que por vezes invade a estrutura realista.

Ibsen viveu em um contexto de forte influência cristã de matriz protestante, que difere em muito das ramificações orientais que tem como matriz o Bizâncio: as Igrejas Ortodoxas Russa e Grega. Entretanto, ao relembrar minha primeira aproximação com a obra de Ibsen (a encenação de *Quando nós, os mortos, despertarmos)*, percebo que houve desde aquele momento um interesse consciente em direcionar o trabalho para um contexto que possibilitasse o uso de um referencial iconográfico que *dialogasse* com o texto, ainda que não fosse *determinado* pelo mesmo. Se a noção tradicional de *fidelidade* era traída pela apropriação da encenação de referências culturais estranhas à tradição do autor, por outro elas iam ao encontro das questões que emanavam do texto, dentro da minha leitura como encenador. De modo similar aos pintores egípcios retratados por Alain, escolhi um recorte imagético para a montagem, inicialmente como uma camada não revelada, um eixo de composição para o ator e para a direção que fosse capaz de estabelecer sentidos e estímulos que povoassem a cena, na perspectiva de *friccionar* discursos, colocando em diálogo elementos textuais, sonoros, plásticos, performativos e pictóricos que pudessem ampliar a potência do espetáculo e das próprias questões lançadas pelo autor, justamente por não se limitar a ele mesmo.

Esta primeira encenação de *Quando nós, os mortos, despertarmos* inaugurava para mim a ideia de uma aproximação com um referencial que *expandisse* o contexto do autor sem necessariamente *fugir* dele. Ainda não havia tido contato com qualquer texto que discutisse a questão do ícone de forma mais estruturada, nem com o trabalho de Theodoros Terzopoulos, que a meu ver faz uma síntese de diversas tradições: em suas encenações dialogam as referências da Grécia Clássica, da cultura religiosa e popular que conheceu, dos procedimentos do Berliner Ensemble e toda a herança brechtiana, além dos elementos contemporâneos que poderíamos chamar *pós-dramáticos*[114]. Ao olhar para trás, o desejo de verticalizar escolhas que

[114] Não por acaso, Terzopoulos é um dos criadores citados por Lehmann em *O Teatro Pós-Dramático.* Além disso, chegou a trabalhar diretamente com Terzopoulos, como dramaturgo.

posteriormente revelaram-se coerentes, me levou à referência de Pavel Florenski[115] e de uma nova reflexão sobre Terzopoulos, com quem tive a oportunidade de estagiar em 2004, experiência central para meu Mestrado.

Pavel Florenski foi um filósofo, teólogo, cientista e historiador da arte russo, além de ordenar-se sacedorte da Igreja Ortodoxa em 1911. Sua obra mais importante, *Iconostasis*[116], é uma profunda reflexão sobre a natureza espiritual e simbólica do ícone, elemento fundamental da arte religiosa russa. A exemplo das mandalas, o ícone, circunscrito aqui à sua acepção de imagem sagrada, herdada da tradição bizantina, serve como uma espécie de catalisador da meditação e da religiosidade. Segundo Chevalier e Cheerbrant

> *"(...) o ícone é, em primeiro lugar, representação da Realidade transcendente – nos limites inerentes à incapacidade fundamental de traduzir de maneira adequada o divino – e suporte para a meditação. Tende a fixar o espírito na imagem, para que esta o leve a concentrar-se na Realidade que simboliza. (...) O ícone não é, jamais, um fim em si, mas sempre um meio. Uma janela, digamos, aberta entre o céu e a terra, mas que abre nos dois sentidos."* [117]

A ideia de uma janela que se abre nos dois sentidos corresponde necessariamente a uma visão de mundo que pressupõe duas ordens de realidade: uma terrena, cotidiana e inferior; outra espiritual, divina e superior. Evocar a filosofia de Platão ou as demais correntes dualistas e idealistas aqui me parece desnecessário para situar uma cosmogonia bastante clara e presente em nossa tradição judaico-cristã. Obviamente, não nos interessa discutir tal visão do ponto de vista da crença, mas utilizar as reflexões de Florenski para traçar paralelos possíveis com o fazer artístico e a noção de símbolo.

Florenski inicia sua obra citando o Livro do Gênesis, que já em seu início nos mostra a Criação estruturada de maneira dualista: da mesma forma em que existem os céus e a terra, o homem e a mulher, o dia e a noite, também podemos admitir, dentro deste mesmo pensamento, a ideia de visível e invisível. A questão

---

[115] A Profa. Dra. Maria Thais Lima Santos, que participou da minha banca de qualificação, trouxe a referência do autor russo como possibilidade de verticalização para a discussão sobre o ícone.
[116] FLORENSKI, Pavel. Iconostasis. St. Vladimir's Seminary Press, 1996.
[117] CHEVALIER, Jean & CHEERBRANT. *Opus cit.,* p. 499.

que nos é colocada é: qual a fronteira entre esses dois planos de realidade? Voltando à Chevalier e Cheerbrant, qual a janela que se abre nos dois sentidos?

Seguindo o mesmo raciocínio que mais tarde Jung desenvolveria para tratar de outro tema relacionado à esfera das crenças – o post mortem – Florenski parte do universo onírico para elaborar sua reflexão: *"Aqui, como em qualquer outra difícil questão metafísica, o melhor ponto de partida sempre é aquilo que já conhecemos em nós mesmos. A vida de nossa própria psique, a vida da nossa própria alma, é a base mais confiável sobre a qual poderemos aprender sobre esta fronteira entre os dois mundos."*[118]

A semelhança do raciocínio de Jung, em *Sobre a Vida depois da Morte*, pode ser ilustrada no seguinte trecho:

> *"Minha hipótese é a de que podemos alcançar este propósito (chegar a uma concepção sobre a questão da imortalidade) graças às alusões que nos envia o inconsciente como, por exemplo, nos sonhos. Frequentemente recusamo-nos a levar a sério essas indicações porque estamos convencidos de que não há resposta à questão. A este ceticismo, bem compreensível, aliás, oponho as seguintes questões: se nos é impossível penetrar na essência de um fenômeno, devemos renunciar a fazer dele um problema intelectual."*[119]

O inconsciente surge, neste contexto, como um plano de existência próximo ao que Florenski concebe como fronteira entre os dois mundos, visível e invisível. E ainda que ele não se apresente como solução para questões ontológicas como a possibilidade de vida após a morte, do ponto de vista científico, abre possibilidades para que, no âmbito puramente pessoal da existência, possamos refletir sobre perguntas desta ordem. Como nos diz Jung, *"O homem deve provar que fez o possível para formar uma concepção ou imagem da vida após a morte – ainda que seus esforços sejam confissão de impotência. Quem não o fez, sofreu uma perda. (...) O*

[118] FLORENSKY, Pavel. Opus cit., p. 33. (tradução própria da edição em inglês)
[119] JUNG, Carl Gustav. Memórias, Sonhos, Reflexões. São Paulo: Nova Fronteira, 1997, p.262.

inconsciente nos dá uma oportunidade, pelas comunicações e alusões metafóricas que oferece."[120]

Aqui, novamente evocamos a possibilidade de refletir sobre as questões deste plano invisível através de nosso inconsciente, representado notadamente pelos sonhos. Jung, mesmo tocando em questões de natureza metafísica, não deixa de ser uma voz alinhada à Ciência. Florenski, mesmo com sua formação científica, alinha-se à religiosidade. Entretanto, sejam os sonhos momentos de contato com um plano superior do ponto de vista espiritual, seja do nosso próprio inconsciente, aceitá-los como indicadores desta comunicação possível entre duas formas de compreender a realidade é uma ideia valiosa para ambos, Florenski e Jung. Seria um trabalho hercúleo – e que nos obrigaria a um desvio ainda maior de seu tema – comparar como Jung e Florenski veem a estrutura dos sonhos. Interessa-nos apenas citar, brevemente, como o segundo analisa seu desenvolvimento para seguir com os paralelos que serão feitos no contexto da arte e do ícone.

Segundo Florenski, uma primeira conclusão que podemos ter sobre o sonho é a de que ele se processa em um tempo inverso, em um espaço imaginário. Um homem sonha que vive na época da Revolução Francesa. Em seu sonho, passa-se quase um ano inteiro de situações relacionadas a este contexto, até que ele é preso e condenado à guilhotina. Quando sente a lâmina tocar seu pescoço, acorda assustado e percebe que a guarda da cama, de metal, caíra sobre ele, no mesmo lugar onde, no sonho, o fio estava prestes a lhe decepar a cabeça. O raciocínio de Florenski, ao nos oferecer este exemplo, é bastante claro: do ponto de vista do mundo visível, a queda da guarda da cama acorda o homem que sonha. Entretanto, a sensação física do contato do metal com seu pescoço explicaria o fato dele despertar, mas não a produção onírica, que seria então interrompida, não causada, apesar da evidente relação entre o metal da guarda da cama e a guilhotina. Do mesmo modo, todas as imagens do sonho são coerentes com um contexto (Revolução Francesa) onde o desfecho (guilhotina) é coerente, não casual.

"Dessa forma, o tempo nos sonhos corre, de forma acelerada, contra o sentido normal de tempo para nossa consciência desperta. O tempo no sonho é um virado do avesso, o que significa que todas as suas imagens concretas também são viradas

[120] Idem.

do avesso: e isso quer dizer que nós entramos no domínio de um espaço imaginário." [121]

Este espaço imaginário seria a fronteira entre os mundos visível e invisível,

> *"(...) o sinal de movimentação entre duas realidades – e também um símbolo: de quê? Do ponto de vista celestial, o sonho simboliza a Terra; do ponto de vista terreno, ele simboliza o paraíso. Um sonho, portanto, ocorre quando – simultaneamente mas em ordens diferentes de clareza – ambas as margens da existência chegam à consciência. Nós poderíamos dizer, portanto, que o sonho ocorre todas as vezes em que cruzamos de uma margem à outra: mas seria mais preciso dizer que o sonho ocorre sempre que nossa consciência abraça o espaço fronteiriço e assim sustenta a percepção dupla que acontece tanto quando estamos levemente adormecidos quanto quando sonolentos, mas acordados."* [122]

A noção de dois mundos que se intercomunicam abre assim uma via de entendimento para a noção de símbolo. Segundo Florenski

> *"O que dissemos sobre o sonho é válido (com pequenas alterações) para qualquer movimento de uma esfera para outra. Na criação de uma obra de arte, a psique ou a alma do artista ascende de realidade terrena para a celestial; ali, livre de todas as imagens, a alma é alimentada na contemplação da essência da realidade elevada, ciente da permanente noumena*[123] *das coisa; então, satisfeita com esse conhecimento, ela desce novamente à realidade terrena. E precisamente na fronteira entre esses dois mundos, o conhecimento espiritual da alma assume as formas das imagens simbólicas: e são estas imagens que dão permanência ao trabalho da arte. A Arte é esse sonho materializado, separado da consciência ordinária da vida desperta."*[124]

Florenski irá definir, na dupla possibilidade de trajeto entre uma realidade e outra, dois tipos de imagem:

> *"Nesta separação, existem dois momentos que produzem, no trabalho artístico, dois diferentes tipos de imagens: o momento de ascensão à realidade celestial e o momento de descida ao mundo terreno. Ao cruzar a*

[121] FLORENSKI, Pavel. Opus cit., p. 41.
[122] Idem.
[123] De acordo com a filosofia kantiana, a coisa como ela é em si mesma, sem a interferência de nossa percepção ou interpretação.
[124] FLORENSKI, Pavel. Opus cit., p. 44.

fronteira com o mundo superior, a alma semeia – como roupas desgastadas – as imagens de nosso vazio cotidiano, os eflúvios psíquicos que não podem encontrar um lugar acima, aqueles elementos do nosso ser que não são espiritualmente aterrados. No momento da descida e do retorno, por outro lado, as imagens são experiências da vida mística cristalizada na fronteira entre os dois mundos. (...) Uma vez que consigamos entender a diferença, poderemos facilmente distinguir o 'momento' de uma imagem artística: a imagem descendente, mesmo se motivadora de forma incoerente no trabalho, é sempre abundantemente teleológica; assim, é um cristal de tempo em um espaço imaginal. A imagem ascendente, por outro lado, mesmo incendiária de coerência artística, é um mero mecanismo construído de acordo com o momento de sua gênese psíquica. Quando passamos da realidade ordinária para o espaço imaginal, o naturalismo gera retratos imaginários cuja semelhança com as criações da vida cotidiana cria imagens vazias do real. A arte contrária – o simbolismo – nasce da descida, e encarna em imagens reais a experiência da realidade superior; assim, esse imaginário – que é um imaginário simbólico – detém uma supra-realidade."[125]

Independentemente de pensar a validade das posições, tanto de Jung quanto de Florenski, em relação a um plano superior ou mesmo ao inconsciente, nos parece extremamente provocativo pensar que a noção de símbolo pode ser compreendida, idealmente, como a possibilidade de materializar uma ideia em seu sentido mais original – quase o noumena citado por Florenski. Ou seja, mais que defender uma noção de realidade espiritualizada pelo dualismo religioso ou psicologizada pela ideia de uma troca constante entre consciente e inconsciente, as duas estruturas de pensamento podem significar um operador útil para a compreensão prática da noção de símbolo.

A reflexão de Florenski sobre a *perspectiva inversa* acontece em um período em que artistas e intelectuais russos buscavam alternativas ao modelo tradicional europeu, revisitando assim a pintura popular e os ícones religiosos. Mesmo em seu contexto original – a Idade Média – seria ingênuo crer que o uso da *perspectiva inversa* pelos pintores de ícones incorria do fato de um desconhecimento da perspectiva *linear*. Antes, ela atenderia às necessidades de expressar de determinados códigos de representação adequados. Assim, voltamos ao exemplo de Alain.

[125] Idem, p. 44 - 45.

Florenski é plenamente consciente das violações da perspectiva linear presentes nas pinturas dos ícones, em especial da possibilidade de serem retratadas diferentes faces de mesmo edifício em uma única imagem e dos rostos dos santos onde o alto da cabeça, têmporas e orelhas são voltadas para a frente, mas comenta que *"(...) o estranho é que essas 'ignorâncias' do desenho, que talvez deixassem furioso qualquer espectador que entendesse a 'evidente incongruência' de tal imagem, ao contrário, não causam qualquer sensação desagradável e são percebidas como algo obrigatório e até agradam."*[126]

O exemplo da arte egípcia voltará com o próprio Florenski, quando afirma que

> *"Como se sabe, o policentrismo das imagens é extremamente canônico e frequente na arte egípcia: todos hão de se lembrar que nos relevos e pinturas egípcias, enquanto os rostos e os pés estão posicionados de perfil, os ombros e o peito estão virados para frente. Mas, de qualquer maneira, carecem de perspectiva linear. Entretanto, a assombrosa autenticidade das esculturas egípcias (tanto as de retrato como as de gênero), demonstra a enorme capacidade de observação de seus artistas e, se as leis da perspectiva realmente fazem parte da verdade do mundo, como repetem seus adeptos, então seria completamente incompreensível o motivo pelo qual o olho apurado do mestre egípcio não notou a perspectiva e como ele poderia não tê-la notado."*[127]

E, concluindo o raciocínio:

> *"Se em particularidades de relevos egípcios observamos **não** o desconhecimento acidental, mas um **método** artístico (...), então por semelhante razão não podemos deixar também de reconhecer um **método** na peculiaridade das violações da perspectiva na arte medieval. Além do mais, é psicologicamente impossível imaginar que durante muitos séculos pessoas fortes e profundas, construtoras de uma cultura original, foram incapazes de notar um fato tão elementar e indubitável e, podemos dizer, tão gritante, como a convergência de paralelas no horizonte."*[128]

Percebemos que a questão se coloca no âmbito de uma *adequação* a determinados cânones arbitrários, e não a uma capacidade ou à falta de capacidade em

---

[126] FLORENSKI, Pavel. *A Perspectiva Inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 18-20.
[127] FLORENSKI, Pavel. *Opus cit.,* p. 34-35
[128] Idem, p. 55.

satisfazer as exigências da representação realista. A própria visão de que esta representação seja a mais "natural" é questionada por Florenski, quando lembra que

> *"(...) os desenhos de crianças em relação à falta de perspectiva, mais precisamente à presença da perspectiva inversa, lembram vivamente os desenhos medievais, apesar do esforço dos professores para imporem às crianças as leis da perspectiva linear. Apenas com a perda da atitude espontânea para com o mundo as crianças perdem a perspectiva inversa e submetem-se ao esquema imposto a elas.* ***Todas*** *as crianças agem desse jeito, independentemente uma da outra. Isso significa que não se trata de um simples acidente e não é uma livre invenção de algum deles tentando bizantinizar, mas um método de representação que surge do caráter da percepção sintética do mundo. Como a inteligência infantil não é uma inteligência inferior, mas um* ***tipo*** *especial de pensamento no qual cabe qualquer grau de perfeição, inclusive a genialidade, seria necessário reconhecer que a perspectiva inversa na representação do mundo tampouco é simplesmente uma perspectiva linear errônea, mal entendida e pouco estudada, mas uma maneira peculiar de abarcar o mundo, a qual deve ser considerada como procedimento maduro independente de representação."*[129]

A ideia de uma perspectiva linear "realista" ou "mais natural" é assim colocada em xeque em favor de uma expressividade adequada a uma sensação específica que parece incluir, não por acaso, certo grau de *estranhamento*, entendido aqui no sentido de uma não acomodação à simples reprodução da natureza, mas a uma construção que 'acorda' os sentidos. Tanto a criança quanto artista egípcio ou pintor de ícones medieval trabalham a tridimensionalidade no campo bidimensional e lembram, em essência, ainda que não totalmente na aparência, o que os Cubistas farão mais tarde. Aqui, podemos traçar ainda os paralelos futuros com a partitura física do ator que usa, em sua composição, elementos plásticos distantes do Realismo, formas improváveis do ponto de vista de uma adequação cotidiana, mas que ajudam no desdobramento de conteúdos simbólicos, de signos presentes em camadas ocultas do texto e que expandem a percepção do espectador.

Curioso notar que, segundo Florenski, *"(...) a perspectiva não surge da arte pura e, de acordo com seu objetivo inicial, não expressa a percepção artística da realidade, mas* ***tem sua origem na esfera da arte aplicada, mais precisamente no***

[129] Idem, p. 55-56.

âmbito da técnica teatral que convoca a pintura a seu serviço e a subordina aos seus objetivos.”[130]

Historicamente, o uso de cenários pintados no teatro ocidental tinha como função, inicialmente, criar a ilusão de tridimensionalidade: ruas, bosques, paisagens de diferentes tipos davam a sensação de profundidade desejada à cena, através de um ponto de fuga central que criava o fundo escolhido para que as figuras agissem em primeiro plano. Sobre as relações entre a perspectiva linear e a cenografia, citamos o cenógrafo Cyro del Nero:

> *“Existem três maneiras de representar por meio de desenho a vista de uma cidade, ou de edifícios, ou de uma gruta, ou de uma paisagem.*
>
> *- a representação plana – **iconográfica**;*
>
> *- a representação em elevação – **ortográfica**; e*
>
> *- a escolhida pelo cenógrafo soflocliano: a elevação desenhada de tal maneira que, com as linhas em fuga para o horizonte, se obtivesse o aspecto realista que ele pretendia – a perspectiva, o **trompe-l’oeil** (engana o olho).*
>
> *Essas pinturas – cenários – deram origem à teorização da perspectiva por filósofos e matemáticos da época, como Demócrito e Anaxágoras. Nascida com a cenografia, a representação plana do tridimensional teve um desenvolvimento muito grande no teatro do renascimento. E disso sabemos pelas informações sobre o teatro da Antiguidade greco-romana fornecidas pelo arquiteto Vitrúvio.”*[131]

Apenas com Adolphe Appia e Gordon Craig começaremos a dissociar a cenografia da ilusão tridimensional dos tecidos pintados em favor de elementos que, como o próprio ator em cena, possuem tridimensionalidade real.

Sobre o uso teatral da perspectiva, Florenski defenderá que

> *“Para as mentes racionais de Anaxágoras e Demócrito, as artes plásticas não podiam existir como símbolo da realidade, e nem eram necessárias: como qualquer **pered-***

[130] Idem, p. 38.
[131] DEL NERO, Cyro. *Máquinas para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia.* São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009. p. 89-90.

> ***víjnitchestvo***[132] *do pensamento (...) eles necessitavam não da verdade da vida que torna possível o conhecimento profundo, mas da semelhança externa pragmaticamente útil para as ações vitais mais imediatas; necessitavam não das bases criativas da vida, mas da imitação de uma superfície da vida. (...) Esses primeiros teóricos da perspectiva oferecem normas de como ludibriar o espectador teatral. Anaxágoras e Demócrito substituem uma pessoa viva pelo espectador envenenado pelo* ***curare*** *e tornam claras as regras para iludir tal espectador. (...) Para a ilusão visual desse enfermo, privado da maior parte da vida dos demais seres humanos, esses procedimentos de representação perspética realmente tem seu sentido."*[133]

A crítica de Florenski no leva para o campo do não ilusionismo. Em lugar do espectador passível, focado em um único ponto de fuga central, o policentrismo da perspectiva inversa, onde *"o desenho é construído de tal forma que é como se olho do espectador mudasse de lugar para mirar suas diferentes partes"*[134] possibilitaria uma atitude de hierarquização continuamente mutável, de um olhar ativo. Mesmo distante do "lugar do príncipe", da cadeira central que era situada à frente do ponto de fuga linear, o espectador da cena organizada pela não hierarquização tradicional, ainda que em uma relação de frontalidade do palco italiano, pode fruir os símbolos e imagens do espetáculo sem qualquer perda. Em uma organização não pautada pela centralização do olhar, não existem lugares prejudicados.

A representação que se pretende ilusionista tem como meta uma identificação com a realidade observável, enquanto que, ao nos distanciarmos deste ponto de vista, podemos nos associar um campo simbólico daquilo que é observado. Assim como o ícone religioso rompe com padrões de representação estabelecidos pelo naturalismo e a perspectiva linear, evocar a ideia de ícone quando pensamos no ator em cena valoriza mais sua presença como potenciali-zador de símbolos associados à obra em questão que em códigos realistas. As reflexões de Florenski nos levam a questionar inclusive o modelo realista, uma vez que ele próprio é, em última instância, uma convenção – seja na passagem do tridimensional para o bidimensional, seja pela tentativa de suspensão da incredulidade ao abstrair a presença de uma caixa

---

[132] Segundo nota das tradutoras Neide Jallageas e Anastassia Bytsenko, pintores realistas russos que na segunda metade do século XIX rebelaram-se contra a Academia e passaram a organizar exposições itinerantes.
[133] FLORENSKI, *Opus cit.*, p. 39.
[134] Idem, p. 26.

cênica, seja pelo acordo tácito entre público e atores de que tempo, espaço e ação, ainda que na ten-tativa de cópia da realidade estão ali concentrados, seja na aceitação de que aqueles atores não mais sejam eles mesmos, mas elementos constituintes da performance observada. Assim, a cena sempre será, em algum nível, não a reconstituição pura daquilo que se vê, mas uma construção que estrutura elementos de condução dos sentidos de acordo com um ponto de vista que por definição é redutor, parcial e que jamais será uma cópia da realidade e muito menos dará conta dela como um todo. Qualquer representação será uma tentativa de estimu-lar a imaginação com correspondências do real, onde a opção pelo simbólico é tanto ou mais legítima e tanto quanto a mimese tradicional, uma convenção. Voltando a Florenski,

> *"A representação não é uma cópia do objeto, ela não duplica um cantinho do mundo, mas aponta para o original como o seu símbolo. O naturalismo no sentindo de autenticidade exter-na, como imitação da realidade, como fabricação de duplicatas de objetos, como um fantasma do mundo, não só é desnecessário, segundo as palavras de Goethe sobre o cachorrinho da amada e a representação do cachorrinho, como é simplesmente impossível."*[135]

Concluindo o mesmo raciocínio, *"A representação perspéctica do mundo é um dos inúmeros possíveis caminhos para estabele-cer a mencionada correspondência e, além disso, é um caminho muito estreito, extremamente restrito, limitado por incontáveis condições adicionais que determinam sua possibilidade e os limites de sua aplicação."*[136]

A reflexão sobre o uso da perspectiva inversa como contraponto à perspectiva linear amplia as possibilidades da organização espacial da cena e da forma como podemos corporificar as linhas de tensão entre as personagens, entre elas e o espaço da ação, bem como a dinâmica deste mesmo espaço. Em textos como os de Ibsen, é natural que a representação – da *fábula,* do espaço, das próprias personagens – caminhe no sentido de uma tradição que dialoga diretamente com a perspectiva linear e demais pilares do chamado realismo. O confronto entre este universo e outras possibilidades estéticas gera a provocação de tentarmos observar a obra por outro ângulo, por outro *ponto de vista*. Da mesma forma que o diálogo com as pro-

[135] Idem, p. 94.
[136] Idem, p. 107.

posições artaudianas abre caminho para pensarmos a encenação de *Solness*, *John Gabriel Borkman*, *O Pequeno Eyolf* e *Quando nós, os mortos, despertarmos* descoladas de uma estética Realista, a perspectiva inversa e a ideia de ícone associada à presença do ator dão mais um passo em direção a esta trajetória.

Neide Jalageas de Lima, tradutora de *A Perspectiva Inversa*[137] para a língua portuguesa, lança uma luz sobre as possibilidades práticas de transposição das ideias de Florenski em sua tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica[138]. Lima analisa os sete longas-metragens realizados pelo cineasta russo Andrei Tarkóvski tendo como hipótese central a ideia de que a obra tarkovskiana se utiliza de procedimentos relacionados à perspectiva inversa. Lima faz uma profunda análise de cada uma das sete obras do recorte escolhido, amparada teoricamente não apenas pela referência a Pavel Florenski mas pelos estudos de Mikhail Bakhtin e Gilles Deleuze. Não pretendemos, aqui, refazer o árduo caminho já traçado por Lima, mas estabelecer um diálogo com suas reflexões para, através de Tarkóvski, pensar na perspectiva inversa como um operador para uma leitura menos convencional das obra de Ibsen.

Lima afirma que *"Na obra de Tarkóvski, como na de Dante, combatem a Vanguarda e a Tradição, apontando para um futuro incerto e, tratando-se das imagens tarkovskianas, um futuro transtornado e apocalíptico."*[139]

Tal afirmação poderia muito bem aplicar-se à obra de Ibsen, em especial ao recorte que pretendemos dar nesta pesquisa. A tensão entre forma e conteúdo de suas últimas peças nos apresentam uma estrutura dramatúrgica Realista que tenta conter uma pulsão simbólica que extrapola a tradição da *peça bem feita.* Tanto o apocalipse judaico-cristão quanto a queda do herói trágico da tradição clássica grega ecoam em seus últimos protagonistas – lembrar que o primeiro título de *Quando nós, os mortos, despertarmos* era *O dia da ressurreição* é um exemplo claro, já que a *ressurreição* dos mortos, biblicamente, dá-se justamente no juízo final, no Apocalipse. O combate entre tradição e vanguarda apontado em Tarkóvski também é inerente à Ibsen, ainda que formalmente os resultados sejam diferentes. Entretanto, se

---

[137] *Opus cit*.
[138] LIMA, Neide Jalageas de. *Estratégias de Construção no Cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento.* Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP – 2007.
[139] LIMA, Neide Jalageas de. *Opus cit.,* p. 163.

considerarmos que os contextos históricos e culturais são diversos, bem como as *mídias* de cada um deles, podemos defender que os universos destes dois artistas abrem-se para um diálogo inspirador, no que diz respeito a uma nova percepção da obra ibseniana.

A relação entre os pressupostos de Florenski e Tarkóvski é expressa pelo próprio cineasta, em especial na criação de *Andrei Rubliov*, filmado em 1966:

> *"Lembro-me (...) de uma curiosa observação feita pelo padre Pavel Florenski, em seu livro **A Iconostáse**. Ele diz que a perspectiva invertida das obras daquele período não decorria do fato de os pintores russos de ícones desconhecerem as leis da ótica que haviam sido assimiladas pelo Renascimento italiano depois de terem sido elaboradas, na Itália, por Leon Batista Alberti. Florenski argumenta, de modo convincente, que não era possível observar a natureza sem vir a descobrir a perspectiva, estando esta, portanto, destinada a ser descoberta. No momento, porém, ela podia não ser necessária – podia-se ignorá-la. Assim, a perspectiva invertida na antiga pintura russa, a rejeição da perspectiva renascentista, expressa a necessidade de lançar luz sobre certos problemas espirituais que os pintores russos se colocavam, ao contrário dos artistas do Quattrocento italiano.(A propósito, afirma-se que Andrei Rublev teria realmente visitado Veneza, e, neste caso, ele deve ter tomado conhecimento do que os pintores italianos estavam fazendo em termos de perspectiva.)"*[140]

Vale ressaltar o contexto em que Tarkóvski realizou seus filmes durante o período em que esteve na União Soviética. Segundo Lima,

> *"(...) as principais exigências para a produção de mensagens eram explicitar: heróis positivos, sem ambiguidades; repulsa ao individualismo e ao sentimento burguês; e, por fim, absoluta clareza expositiva, realizada sem devaneios formalistas que afetassem a compreensão narrativa linear e objetiva, heroísmo das personagens, concreção histórica. Ou seja, (...) a produção soviética que não auto-refletisse os signos canonizados em todas as mídias soviéticas, era desaprovada publicamente com uma palavra emblemática: formalismo."*[141]

Se pensarmos nas personagens ibsenianas, nada mais oposto: personagens ambíguos, valorização do aspecto individual, elementos associados ao simbolismo

[140] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 95
[141] LIMA, Neide Jalageas de. *Opus cit,* p. 169.

com caráter notadamente formal. Da mesma forma, o cinema tarkovskiano lida com ambiguidades e simbolismos que, ainda que não possam ser identificados com a produção ibseniana, certamente estão bem distantes das expectativas do contexto político soviético. Seria exaustivo exemplificar cada uma das ocorrências das estratégias de construção desenvolvidas por Tarkóvski em seus filmes, mas iremos citar as principais para pensarmos o uso da perspectiva inversa na obra de Ibsen.

A ideia de *signo refrativo* como alternativa ao *signo reflexivo* é a primeira estrutura apontada por Lima na construção da obra tarkoviskiana. A refração transforma a imagem, mantendo a "matriz" reconhecível ainda que alterada por desvios, torções ou inversões, ao passo que a reflexão mantém a forma original. O exemplo que dá início à definição do *signo refrativo* é o do "Sol negro", usado por Tarkóvski em *A Infância de Ivan* (1961)[142]. O Sol, símbolo máximo da luz, é retratado em uma imagem negativada, portanto completamente negra. Segundo Lima, *"Um Sol que se faz negro, em refração. Presentifica-se meio à escuridão, o céu é negro, a terra devastada, o sentido trágico dessa presença solar bloqueada pelas trevas orienta-se na pluralidade de nossos olhares."*[143]

Diferentemente da simples assimilação do *sol* em sua simbologia tradicional, a configuração de um "sol negro" gera uma tensão que exige do espectador um olhar ativo, uma reorganização das ideias comumente associadas ao elemento em questão, pois *"tratando-se de um signo refrativo, marca sua presença pela refração, ou seja, exije a atenção do espectador e sua resposta diante da* ***instabilidade*** *que propõe."*[144]

O *signo refrativo*, em um certo sentido, nos faz pensar novamente na noção de *fidelidade.* Quando Lima, a respeito de *A Infância de Ivan* nos diz que

> *"Em termos de adaptação literária (...) Tarkóvski começara por contrariar a forma pela qual o conto* Ivan *se inicia, o que não era pouco. Ocorre que ele reivindicava para si, um cineasta estreante, a autoria de um roteiro, ou melhor, o direito de ser autor de um roteiro, em um período em*

[142] A partir do conto *Ivan* de Vladimir Bogomolov, de 1957.
[143] LIMA, Neide Jalageas de. *Opus cit.* p. 168.
[144] Idem.

que era a literatura, hierarquicamente, que dominava o cinema soviético."[145]

Assim como a encenação pensada como a *roteirização* de uma peça preexistente, Tarkóvski reestrutura um material literário para construir seu filme através do seu olhar. Ainda que uma peça teatral - escrita, em última instância, já com o objetivo de ser encenada – proponha uma relação diferente de um conto literário, temos em ambos os casos uma *tradução* para outro *meio.* Voltando à reflexão já citada de Ubersfeld[146], é ilusório pensar em uma equivalência semântica entre um texto escrito e sua representação, seja ele um conto ou uma peça teatral, ainda que esta última tenha sido escrita – imagina-se – com o propósito de enfrentar esta transposição. Desta forma, quando Tarkóvski reelabora o conto de Bogomolov, seu olhar é também *refrativo*: ele não pretende apresentar a obra como um signo *reflexivo*, conduzindo o nosso olhar apenas para o que já está dado pelo autor, mas sim torná-la *refrativa*, abrindo assim novas conexões e possibilidades. Segundo o próprio Tarkóvski,

> *"Meu ponto de vista é certamente subjetivo, mas é assim que as coisas devem ser na arte: em sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção e usa uma técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade. Ao atribuir grande importância à concepção subjetiva do artista e à sua apreensão pessoal do mundo, não estou, contudo, defendendo uma abordagem anárquica e arbitrária. (...) Para ser honesto, ao fazer meu primeiro filme eu tinha outro objetivo: descobrir se eu tinha, ou não, condições de me tornar um diretor. Para chegar a uma conclusão definitiva, dei rédeas à imaginação, por assim dizer."*[147]

Novamente o espírito perdido em seu próprio labirinto. E na tentativa de encontrar suas próprias respostas, a saída do próprio labirinto, nada mais necessário que assumir que não há *fidelidade* no sentido estrito do termo, mas sempre uma *tradução* em lugar da simples *ilustração*. E como qualquer tradução, sempre será, em última instância, uma nova criação.

---

[145] Idem, p. 170.
[146] Em *Para Ler o Teatro, Opus cit.*
[147] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo. Opus cit.* p. 26-27.

A refração age de maneira análoga à ideia de perspectiva inversa: por não limitar-se em si mesma, devolve simbolicamente o ponto de fuga ao observador: pede que sejam considerados outros elementos para além de sua própria representação; abre espaço para conexões, paralelismos e questionamentos. O signo refrativo não se presta a qualquer utilização plural – ele é específico, articulado no contexto da obra, construído por camadas que se conectam a reflexões que servem a um olhar determinado.

Outra ideia levantada por Lima ao analisar a obra de Tarkóvski é a noção de *cronotopia*. Segundo Lima,

> *"Nada em seu cinema está morto porque mesmo os seus mortos nas guerras mais malditas, como em* Andriêi Rublióv*, recendem de vida. Cinema matérico. Materialidade tão pungente e fecunda que remete seu público a um tempo e espaço nos quais o público, muitas vezes não quer ou mesmo se recusa a adentrar. Esse cinema não se faz sem o comprometimento do espectador com a experiência estética. Não há concessão. É um cinema que se arrisca voluntariamente e incessantemente; que deflagra em nossa memória acontecimentos circulares, rodopiantes e perdemos completamente a noção de onde estamos, para onde vamos ou porque estamos, ou porque vamos. Trata-se de um cinema que quer estabelecer relações com outros sentidos, sem apelos ao lugar-comum. Para tanto exige um público ativo,* ***disposto a um exercício de deslocamento do olhar*** *e percepção atenta."*[148]

Lima é ainda mais específica em relação ao envolvimento de outros sentidos quando afirma que

> *"As lentes do cineasta estão focadas na* ***memória estendida como tempo cravado na matéria – cronótopo – o que abrange tanto o ´tempo impresso´ em uma película de acetato quanto o tempo impresso na materialidade da vida terrena em elementos ´naturais´:*** *a terra, a água, o ar, a madeira, os metais, o fogo, a luz, e ainda em elementos culturais, de grande extensão: as guerras, a literatura, a música, as artes visuais, a tecnologia, a arquitetura, a religião, o próprio cinema, o amor. (...) Esse trânsito impresso por Tarkóvski na construção de seu*

[148] LIMA, Neide Jalageas de. *Opus cit.* p. 183.

cinema, desestabiliza as noções de tempo fundadas na cronologia e na noção de espaço, por sua vez, fundada na linearidade euclidiana."[149]

A noção de *cronótopo* liga tempo e espaço de forma compreensível e concreta, como se o próprio tempo passasse a ser visível. Não por acaso, o livro de Tarkóvski entitula-se *Esculpir o Tempo*[150]*:* uma sinestesia onde o tempo torna-se matéria e pode ser esculpido, ganhando concretude no espaço.

Cronotopia e *Refração* serão as bases da criação tarkovskiana que, segundo Lima, utilizará ainda três procedimentos correlatos à pintura dos ícones: as linhas potenciais conectivas de espaços; a formação de centros múltiplos assegurando espaços-tempo diferentes e a condensação espacial.

As *linhas potenciais conectivas de espaços* evocam a organização da imagem e como o olhar do observador é conduzido. Assim, em lugar de pensarmos a estruturação da cena através da disposição plástica de volumes, movimentação dos atores e alterações de luz e som – no sentido de uma organização orientada apenas pela linearidade, cronologia e simetria – ampliamos a noção de organização para uma tessitura de possibilidades de tensão que, a exemplo do que foi dito em relação ao signo refratário, criam novas percepções e associações. Citaremos dois exemplos utilizados por Lima para ilustrar a maneira com que Tarkóvski potencializa o espaço na organização das cenas.

O primeiro deles é, novamente, extraído de *Andrei Rubliov*. A cena mostra um ataque dos tártaros, filmado em uma locação que sugeria uma cratera. A multidão movimenta-se como se fosse sugada para baixo. Tarkóvski insere na cena dois gansos que, em seu voo ascendente em meio ao embate da multidão, intensifica o olhar do espectador, ao mesmo tempo que dá ao voo uma sensação de queda e peso[151]. Um segundo exemplo que ilustra uma estratégia diversa são as longas sequências de *Stalker* (1979) onde o cineasta, conscientemente, busca desautomatizar a percepção do espectador, colocando a prova sua atenção. A estratégia consistiria em ultrapassar o limite do que entendemos pela duração normal de uma cena, indo inclusive além de uma duração capaz de cansar o espectador. O "cansaço" inicial se-

[149] Idem. p. 184.
[150] *Opus cit.*

ria então substituído por um novo interesse e, por fim, para uma qualidade nova de atenção. A organização do olhar pode se dar tanto no espaço – *Andrei Rubliov* – quanto no tempo – *Stalker* – uma vez que o esgarçamento da duração de uma sequência provoca também uma readequação da atenção.

A *formação de centros múltiplos assegurando espaços-tempo diferentes* diz respeito à quebra de linearidade na narrativa, que se assume fragmentária e convida o espectador à todo tempo reorganizar o que recebe – novamente a valorização de uma postura ativa por parte do observador. Segundo Lima

> *"Na construção de seu trabalho instauram-se elementos que ocupam, integram e se organizam no espaço e nele se deslocam, permutando posições. São elementos transformadores da visualidade. Não há hierarquia entre esses elementos, sequer estabilidade. A imagem é mutante na tela não apenas porque obedece ao movimento da câmera, iluminação, enquadramentos ou ritmo da montagem. Sua fluidez advém dos mais inesperados recursos, como por exemplo do som, da luz, do vento, da fumaça, da água, do fogo e das cores."*[152]

Lima lembra o uso das colagens, sobreposições e justaposições que citam autores e obras de épocas diversas, criando assim discursos paralelos que se complementam e tornam o "centro" de nossa atenção permanentemente móvel. Constituem-se, dessa maneira, diversos *cronótopos*: as imagens referentes às citações dão materialidade a diferentes tempos aos quais elas rementem. Um exemplo claro deste recurso é a chamada "sequência Akhmátova", em *O Espelho* (1975). A personagem surge durante quatro minutos, aparentemente descolada da narrativa central e, sem que seja nomeada, faz claramente alusão à poetiza Anna Akhmátova (1889-1966). Ela pede que o garoto Ignat leia um manuscrito que está dentro de um livro: o trecho lido é uma carta do poeta Aleksandr Púchkin (1799-1837) ao filósofo Piotr Tchaadaiev (1794-1856). Como detalha Lima,

> *"Diversas instâncias espaços-temporais se sobrepõem nesses dez minutos de filme. Primeiramente temos o início da década de 1970. (...) Anna Akhmátova (...), da forma como se apresenta, caracteriza-se como sendo das primeiras décadas do século XX. Akhmátova, por sua vez, sabe de um caderno que estaria na estante do apartamento de Ignat; caderno*

[152] Idem, p. 197.

> *esse que conteria um rascunho (ou uma cópia manuscrita) da carta de Púchkin que, por sua vez, vivera na primeira metade do século XIX. Outros cronótopos. O caderno, de capa bastante antiga, como se vê quando Ignat retira-o da estante, poderia ser do próprio poeta, mas também de Akhmátova que dedicara toda sua vida a estudar Púchkin"*[153].

Por fim, a *condensação espacial* diz respeito ao adensamento desses *cronótopos* na construção da cena, ao intensificar o diálogo com as referências históricas e artísticas que constituem a tessitura do discurso:

> *"Se o processo de colagem revigora a visão de centros múltiplos, também acena ao espectador com o potencial que ele mesmo possui de estabelecer novas e múltiplas conexões, desde que atue para responder. Cada um desses centros múltiplos, por outro lado, é deslocado de um espaço-tempo diverso, ou seja, cada um de seus centros múltiplos são cronótopos em suas especificidades e se processam em diversas instâncias espaços-temporais, articulando elementos plurais da linguagem"*[154].

O adensamento desses *cronótopos* sugere um diálogo entre tempos diferentes que, em última instância, fundem-se em uma espécie de "memória humana", atemporal, sem que no entanto percam sua especificidade. Quando Tarkóvski utiliza-se de trechos de documentários sobre a guerra, em *A Infância de Ivan*, dilata a experiência estética ao compor uma colagem entre ficção e realidade. E na junção das duas, uma torna-se idêntica à outra na medida em que potencialmente milhares de Ivans anônimos jamais serão conhecidos - mas tem sua trajetória traduzida poeticamente na obra do cineasta. O *cronótopo* da guerra é adensado ainda mais em *O Espelho*: não apenas referências ligadas à Rússia, mas à Espanha e à China misturam épocas e culturas unidas pelo absurdo e a violência. Em *Stalker*, Tarkóvski cria uma região, a *Zona*, como um território onde toda a memória humana está presente, em potência. Talvez esse seja o exemplo, em grau máximo, dos seus *cronótopos* adensados: a memória humana, latente e perene, dialogando com as trajetórias pessoais e efêmeras.

Para discutirmos os operadores que podem ser extraídos do que foi desenvolvido até aqui, podemos estabelecer a possibilidade de construção de cena que

[153] Idem. p. 202-203.
[154] Idem, p. 211.

dilata a noção de *realismo* como uma representação *simbólica* da realidade, associado à perspectiva inversa ou de múltiplos centros, ao ponto de fuga que é voltado ao observador, ao signo *refrativo* e ao *teatralismo* (onde o “mecanismo” de estruturação da obra é explicitado).

O princípio do jogo: o olho de Dioniso

> *"Em Beckett, não há mais Deus. Nada. Sem Deus, sem dinheiro, sem lider. Em Beckett, temos apenas cinzas. (...) Na Tragédia, você lida com questões humanas ou com a própria humanidade; em Beckett, não mais interesse em nada. O que as figuras ali querem? Nada. Criar isso é difícil. A única coisa que ainda existe se mantém na memória do corpo. A memória não vem da cabeça, mas da mão, do joelho ou dos pés, como um vagabundo. Heiner Müller sempre dizia que os conflitos deviam ser sentidos com o corpo para poder serem colocados em cena. Senão eles permanecem literatura – conflitos literários. Mas na prática, eles tendiam para uma visão grotesca do corpo – legado do Expressionismo, o gesto como um crachá de crítica social concreta. Porém o corpo deve ser abstrato. Ele não apenas codifica aquilo que nós sabemos, ele também codifica o que não sabemos. Esta é a tarefa real – codificar aquilo que não sabemos. É aí que começa a liberdade. O espectador sempre quer fazer associações com algo que ele conhece da sua própria vida, da sua sociedade, algo familiar. Mas o alvo não está ali. Ele está naquilo que não conhecemos."*
>
> Theodoros Terzopoulos, entrevista a Frank M. Raddatz. In *Jorney with Dionysos – The Theater of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit, 2006. (tradução própria)

O presente capítulo visa recuperar algumas reflexões desenvolvidas em meu mestrado a respeito dos processos criativos do encenador grego Theodoros Terzopoulos. Sendo assim, procuro estabelecer alguns elementos que serão elaborados no capítulo onde estabelecerei as conexões possíveis entre as referências citadas nesta tese e a perspectiva de montagem dos textos ibsenianos de seu último ciclo. Ao retomar o material pesquisado ao longo do mestrado, inevitavelmente, muita coisa ganha um novo olhar, ao mesmo tempo em que muito simplesmente retorna. Falar sobre o já pesquisado talvez seja mais complexo do que as novas descobertas: o que vale ser repetido, o que soa redundante?

A primeira vez que tive contato com o trabalho de Terzopoulos, em sala de ensaio, foi no final de 2003. Havia estado no Attis para uma conversa com ele durante uma viagem à Grécia e assistido a um ensaio de *Triptico*[155]. Ele aconteceu em um espaço para aproximadamente trinta pessoas, não na sala principal, onde frente a frente, dois grupos de espectadores se acomodavam em assentos de madeira presos à parede. A ação acontecia ao centro – o próprio Terzopoulos sentado em uma cadeira, olhando fixamente para a atriz Sophia Mikopoulo, apenas com a cabeça aparente e o restante do corpo oculto dentro de um esquife negro, construído em madeira e tecido. A peça era *Cadeira de Balanço* (*Rockaby*).

O primeiro elemento a me chamar a atenção naquele ensaio foi a relação de olhar entre Terzopoulos e Sophia. Ela praticamente não piscava; mantinha o olhar estático e um leve sorriso desenhado nos lábios, que me remetia a um só tempo a uma máscara mortuária ou trágica. Diversas relações poderiam ser estabelecidas ali – diretor/atriz, narrador/personagem, passado/presente; simbolicamente a comunhão que existia entre os olhares dos dois preenchia o ambiente de significado. Sophia, uma atriz já septuagenária - muito embora com vigor e entusiasmo próprios de uma jovem - imantava a cena com sua presença e a evocação de sua parceria de quase 20 anos com Terzopoulos era algo que também falava por si só, mesmo antes da peça começar.

Improviso de Ohio foi outra das peças curtas de Beckett que compunham o trabalho. A relação espacial se repetia – no entanto, agora com outra estrutura, semelhante a um púlpito em que quatro atores, dispostos dois a dois, cada dupla em um nível diferente de altura, observavam inicialmente Terzopoulos, com a mesma *máscara* inicial de Sophia. Mantendo o tempo todo a frontalidade, eles dividiam o texto que deveria, no original, pertencer a uma só personagem, enquanto Terzopoulos lia/representava o interlocutor/narrador. Algumas ações simbólicas foram criadas: virar a página de um pequeno livro; soprar suas páginas, fazendo com que um pouco de pó se levante; elevar no meio de suas páginas uma pequena folha seca e depois soltá-la. Evidente evocação de passagem do tempo, de lembranças, como um

[155] Espetáculo que reunia dois textos de Beckett (*Improviso de Ohio* e *Cadeira de Balanço),* além de um terceiro momento, praticamente uma "situação" inspirada no universo do autor. A descrição deste ensaio está em minha dissertação de mestrado *O Princípio do Jogo: uma investigação prática dos processos criativos de Theodoros Terzopoulos à partir da encenação de Fim de Partida de Samuel Beckett*, 2007, p. 54-55.

ente fragmentado em quatro. O diálogo entre este espetáculo e o anterior, protagonizado por Sophia, fazia-se presente não apenas pela disposição e espaço cênicos, mas pela atmosfera construída e uma tradução bastante pessoal das indicações beckettianas, famosas pelo rigor e precisão.

O contato com a leitura de Terzopoulos da obra de Beckett foi fundamental, desde aquele primeiro momento, para começar a pensar a noção de *fidelidade* como um diálogo coerente com o original, mas que contempla a ideia de *tradução pessoal* e *ponto de vista*. Mesmo sem conhecer ainda a metodologia utilizada por Terzopoulos – que consequentemente gera a estética de suas peças – me chamou a atenção a forma como ele *traduzia* cenicamente Beckett. Especialmente em *Improviso de Ohio*, texto que me era mais familiar, eram bastante perceptíveis as escolhas de Terzopoulos *equivalentes* às indicações no texto original de Beckett. Uma terceira parte compunha o espetáculo, desta vez,não propriamente um texto de Beckett, mas uma situação desenvolvida por Terzopoulos dentro dessa mesma atmosfera – neste último momento, um ator (Tassos Dimas) segurando uma chapa de acrílico, colava seu rosto contra ela, como alguém que observa por detrás de uma janela e balbucia alguma coisa, buscando um diálogo como o 'narrador' (Terzopoulos).

Quando cheguei em Atenas em setembro de 2004 para acompanhar o trabalho de Theodoros Terzopoulos como assistente de direção e pesquisador dos arquivos do Attis, ele preparava a estreia de *Epigoni*[156] em Atenas. Ao entrar pela primeira vez no palco principal do Attis Theater, já ao final do ensaio, fui apresentado rapidamente por Terzopoulos à equipe e conduzido ao local onde me hospedaria – um pequeno apartamento de frente para o teatro, em um prédio de três ou quatro andares que pertencia ao teatro. A sensação daqueles primeiros momentos de contato direto com seu trabalho, após uma viagem de quase 20 horas (somado o tempo de escala e espera em Londres até finalmente desembarcar em Atenas) até hoje é bastante forte. Ainda que acompanhado apenas ao final, aquele primeiro ensaio que vi já me oferecia uma amostra bastante clara das bases de criação de Terzopoulos. Ao orientar um dos atores que havia entrado recentemente no elenco, deixava clara a

[156] Espetáculo composto por fragmentos de peças perdidas de Ésquilo e que cumprira um *tour* de apresentações fora da Grécia antes de sua temporada em Atenas. Eu havia assistido *Epigoni* em São Paulo, no Teatro Anchieta (SESC Consolação), no mesmo ano, meses antes.

entonação de cada frase, o ritmo das ações – sempre do ponto de vista da presença *física* dos intérpretes e não de uma perspectiva psicológica. Por meio da construção *física* e *rítmica* da cena constrói-se uma expressividade potente, centrada em especial nas zonas vitais abaixo da cabeça e plexo solar, incluindo aí abdômen, genitais, distanciada do registro *dramático*.

Nos meses que se seguiram, pude acompanhar os ensaios de *Epigoni* (que ainda participaria de um festival em Elêusis antes de sua estreia em Atenas), *Triptico* e *Ájax*. Ainda pude assistir às primeiras leituras e discussões sobre *Jenin*, performance que fariam a partir do poema de Etel Adnan. A rotina básica era: na parte da manhã participar do treinamento dos atores, geralmente das 9h às 13h ou pesquisar os arquivos do Attis (diversas publicações e registros em vídeo das perfomances anteriores); à tarde, ensaios ou treinamentos, das 14h às 18h (dependendo do calendário das estreias), e, à noite, acompanhava as apresentações. O tempo livre era usado principalmente em longas caminhadas pela cidade. O bairro onde o Teatro Attis está situado (Omônia), apesar de não propriamente distante do centro, já não faz parte do lado turístico da capital. Ali concentram-se imigrantes (muitos ilegais) chineses, iraquianos, somális, para citar algumas das nacionalidades mais presentes. Ao ouvir Terzopoulos dizer que o drama associa-se à tradição dos vencedores, enquanto que na Tragédia vemos a sina dos derrotados, impossível não olhar em torno e fazer a associação entre arte e realidade.

A relação entre Beckett e os trágicos no trabalho de Terzopoulos é palpável e plenamente justificável. No desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, utilizei alguns dos procedimentos vivenciados no Attis Theater para a encenação de uma peça de Beckett, *Fim de Partida*, a fim de experimentar praticamente esta relação. Ao longo de um treinamento baseado na metodologia aplicada por Terzopoulos para suas encenações, após experimentar a composição de cenas de Ésquilo (em especial trechos da *Orestéia*), decidi junto ao grupo de atores que *Fim de Partida* seria uma escolha adequada à nossa pesquisa. Apesar de nosso interesse central ser a Tragédia Grega, concluímos que com *Fim de Partida*, além de mantermos os mesmos princípios trabalhados, teríamos a possibilidade olhar Beckett sobre um outro prisma, que não o tradicional.

Naquele momento, não só as bases do treinamento do Attis como a própria trajetória de Terzopoulos foram bastante inspiradoras. Após concluir seus estudos na Grécia no início dos anos 1970, ele decide ir para a Alemanha estudar junto a Heiner Müller, Ekkehart Sall e Manfred Wekwerth no Berliner Ensemble. Lá permanece até 1976 e esta experiência será a mais marcante em sua carreira, em especial o contato com Heiner Müller, com quem Terzopoulos teve estreita relação artística, inicialmente como aluno, depois como colaborador e amigo. Ao retornar à Grécia, Terzopoulos inicia sua carreira de diretor teatral com peças de Brecht: The Bakery (1977), Mahagonny (1977), Mãe Coragem (1983), além de outros autores como S. Mrozek (A Happy Event, em 1978) e Jean-Paul Sartre (Entre Quatro Paredes, 1980). Em 198,1 dirige o Teatro Nacional do Norte da Grécia. No mesmo ano, estreia sua produção de Yerma, de Garcia Lorca.[157]

Ao olhar a trajetória de Terzopoulos parece ficar clara uma aproximação progressiva em relação ao material trágico, saindo de um repertório diretamente influenciado pelo Berliner Ensemble para, aos poucos, chegar à Tragédia Grega. Vale lembrar que mesmo Brecht, repleto de questões humanas e evidentemente políticas, é um autor que ele relaciona com Sófocles, não apenas por sua versão para *Antigona* (1948), mas pelo olhar que, assim como o do tragediógrafo, centra-se na dialética do jogo humano. Em 1985, Terzopoulos decide formar sua própria companhia teatral (Teatro Attis) e pesquisar a Tragédia Grega. Do mesmo modo que Terzopoulos experimentou outros autores antes de iniciar seu trabalho com Tragédias, entendi que, naquele momento, ir direto aos gregos seria queimar etapas. Assim como Brecht e Lorca foram etapas importantes no caminho de Terzopoulos para chegar à Eurípides, Sófocles e Ésquilo, Beckett foi também um caminho para uma melhor compreensão dos tragediógrafos. Da mesma forma que Artaud, Florenski, Tarkóvski e o próprio Terzopoulos fundam um caminho, aqui, para chegar à Ibsen.

Uma questão que merece ser analisada é a diferença entre tragédia e drama. No paralelo entre Beckett e os trágicos, o diálogo se dá de forma bastante concreta: ambos distanciam-se da estrutura dramática Realista na medida em que o embate central não é *horizontal*, seja na relação homem x deuses seja no confronto deses-

[157] Este breve histórico é tratado em minha dissertação, p. 53 .

perançado entre homem x *nada*. Raymond Williams, no livro *Tragédia Moderna*[158], cita a diferença de contexto em que os acontecimentos da trama se dão: o drama nos aproxima de uma situação *particularizada*, enquanto que na Tragédia Grega *"a ação dizia respeito a famílias reinantes, embora essas famílias fossem usualmente ´heróicas´ no sentido de pertencerem a uma época passada e legendária, intermediária entre deuses e homens. Posição social elevada e estatura heróica eram então condições da importância geral da ação: a um só tempo pública e metafísica"*[159].

O caráter *sobre-humano* do herói trágico, do "homem superior" como quer Aristóteles, cria uma situação de aproximação e distância simultâneas: ao mesmo tempo em que existe uma *identificação*, ela se dá no plano *mítico*, não *realista*. O herói ganha força de um *arquétipo* humano, não de um *sujeito* em particular. Williams traça um panorama histórico, desde a Grécia Antiga até o Teatro Moderno, onde discute, entre outros aspectos da questão, a própria transformação da noção de *sujeito* particularizado. Assim, nos deslocamos, segundo ele, de uma situação de grande identificação entre *sujeito* e *sociedade* para a valorização do *individualismo.*

Voltando a Terzopoulos, o que me chamou a atenção desde o início foi sua capacidade de transformar os aspectos filosóficos, políticos e estéticos em uma *prática*, uma *metodologia* que realmente prepara seus atores, tanto fisicamente quanto no que diz respeito ao entendimento das diversas questões envolvidas na montagem. A primeira questão que ele colocou a si mesmo e ao grupo recém-formado foi: qual a natureza do transe dionisíaco? O que ele significa realmente? Não por acaso, o primeiro projeto da companhia será *As Bacantes*, de Eurípides.

Assim, partindo de uma pergunta concreta, que na peça de Eurípides representa a afirmação do elemento irracional em um mundo supostamente esclarecido e limitado pela racionalidade, que Terzopoulos inicia sua pesquisa com o Attis. E ao buscar uma prática para responder esta questão, ele já estabelece que a Tragédia Grega deveria constituir-se como uma linguagem própria, *física.* Ele pesquisa registros das performances e dos cultos dionisíacos buscando pistas do que chama *fontes de energia do corpo* e encontra um manual de medicina do século XVII que descreve o método terapêutico do santuário de Anfiário, na Ática, dedicado ao deus Asclépio e que também acomodava um teatro.

---

[158] WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna.* São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
[159] WILLIAMS, Raymond. *Opus cit.,* p. 41.

O manual encontrado por Terzopoulos descrevia um procedimento aplicado nos pacientes às vésperas de uma intervenção cirúrgica. Eles começavam andando nus, em círculo, sobre o solo úmido, ao amanhecer. Após a primeira hora, eles deveriam acelerar o passo; após a segunda hora, aceleravam ainda mais; durante a quarta hora, eles flexionavam os joelhos, como no kabuki; durante a quinta hora, dobravam os cotovelos e aceleravam ainda mais, com os membros flexionados. A duração total do processo era de oito horas, e, depois disso, as dores apresentadas pelos pacientes haviam desaparecido completamente, como se se tivesse provocado um "transe" por meio da exaustão física. As operações podiam então ser feitas apenas com o uso de ervas simples como anestésicos. Da mesma forma, Terzopoulos começa a treinar seus atores em um círculo. Por meio de um processo semelhante, chega nas tais fontes primárias de energia do corpo. E através delas, segundo ele, é possível acessar memórias ancestrais humanas.[160]

As bases desse treinamento, desenvolvido ao longo de mais de 20 anos até aquele momento - a estreia de sua primeira *Bacantes* é de 1986 - foi experimentada ao longo do período que estive no Attis tanto do ponto de vista teórico - leitura, pesquisa dos arquivos, conversas com Terzopoulos e com alguns atores do Attis - quanto prático. Durante a primeira semana, fui me familiarizando com o treinamento dos atores. Nesse período, comecei a acompanhar não só os treinamentos em grupo como também as práticas que o ator Savvas Strombos desenvolvia sozinho. Com Savvas, pratiquei pela primeira vez a caminhada em círculo, que serve como um momento de *desconstrução* antes de iniciar o trabalho com a vibração, que visa a estimular as três zonas de energia inferiores do corpo.

É importante frisar que em nenhum momento pensei em me preparar para aquilo: me preparei para a viagem buscando ter acesso às referências que possuía sobre o trabalho de Terzopoulos, sobre a própria Tragédia Grega e, em especial, sobre os textos que sabia que ele pretendia montar (em alguns e-mails ele já havia comentando sobre *Ájax* e inclusive sobre a possibilidade de uma *Orestéia*), mas a ideia de *participar* do treinamento dos atores nunca esteve presente. As primeiras semanas foram de um pesadelo físico: completamente sedentário, me vi colocado em um contexto no qua os atores tinham uma rotina quase que de atletas. Naquele momento, percebi que os corpos que via em cena, desde a apresentação em

[160] Esta reflexão encontra-se em minha dissertação, p. 58, 59.

São Paulo, não eram apenas escolhidos por uma questão de estética ou beleza física: os músculos definidos que exibiam eram uma *exigência prática*, antes de qualquer coisa.

A caminhada em círculos parece algo simples – na realidade sua dinâmica é –, mas sua execução é extremamente cansativa. Obviamente Terzopoulos não propõe um trabalho cotidiano de oito horas, mas mesmo uma ou duas horas seguindo as etapas descritas revela-se bastante extenuante. Entretanto, sua finalidade é clara: romper com as construções corporais cotidianas, pré-concebidas, fruto de convenções sociais, além dos próprios vícios de postura e de como "portar-se" com o corpo. Com o corpo exausto e seus bloqueios rompidos, a prática seguinte era a *vibração:*

> *"Terzopoulos acredita em sete zonas de energia (...) que abrangem sete centros, com as sequintes características básicas:*
> *- Sétima Zona: Córtex. Esta região é responsável pelo auto-controle e consciência individuais. Sua função usual é a de coordenar as ações. Quando o performer utiliza apenas esta zona, ele fica completamente restrito ao seu controle, sem ser capaz de expandir sua energia criativa para além;*
> *- Sexta Zona: Rosto ou "Máscara". Esta região constitui-se comouma das ferramentas bácisas do ´teatro comercial´. O performer que restringe sua energia somente aos músculos de sua face, ignorando o resto do corpo, atua de uma forma completamente falsa e externa;*
> *- Quinta Zona: Esterno. Também pode ser considerada uma ferramenta do 'teatro comercial'. Os atores que são capazes de expandir sua energia apenas até essa área usam seus pulmões de uma forma completamente errada, sempre projetando o peito para para expressar ´paixão´, com o propósito de firmar-se em cena;*
> *- Quarta Zona: Diafragma Superior. Para Terzopoulos, esta região é a ´passagem para a essência´. Ela corresponde ao plexo solar. Para que a respiração e a energia cheguem ao centro do corpo, a quarta zona deve estar relaxada para que o canal seja criado;*
> *- Terceira Zona: Diafragma Baixo. Situada entre o umbigo e os genitais. Esta é a zona que permite ao performer dar o passo decisivo em direção ao trabalho criativo. Ela pode ser definida como o centro de gravidade do corpo humano; é o centro de força do performer;*
> *- Segunda Zona: Genitais. Após a liberação desta região, o performer começa a experimentar seu corpo como um canal aberto para a energia.*

É uma área problemática para os homens, que geralmente mantém essa região bloqueada por convenções sociais de comportamento;
- Primeira Zona: Ânus e Base da Coluna. Esta zona de energia se origina da região abaixo dos genitais e se expande até o cóccix. Segundo Terzopoulos, nos momentos em que é necessária uma explosão de energia, ou que a voz deve ser utilizada com grande força, o ânus é contraído.
Dentro do método do Attis convencionou-se nomear a região formada pelas três zonas básicas de energia (3ª, 2ª e 1ª) de ´triângulo´. A vibração desta região, buscando um movimento quase autônomo que ativaria a energia do corpo em busca de uma espécie de transe consciente e físico, despertando a expressividade e um estado de disponibilidade e criatividade constitui-se em um importante exercício"[161].

As práticas da caminhada em círculos e da vibração pareciam unir, em conjunto, as sensações de desconstrução dos bloqueios corporais que o *desequilíbrio* praticado no CPT proporcionava com a abertura para novos estados de criação que o *treinamento energético* desenvolvido pelo LUME proporcionava[162]. Entretanto, caminhada e vibração, feitas em sequência, pareciam se complementar e indicar, para mim, uma vantagem em relação ao *treinamento energético:* enquanto naquele a ideia de agir livremente buscando uma ação não racionalizada muitas vezes gera, ironicamente, um alto grau de racionalização justamente por tentar fugir dela, na *vibração,* partimos de uma ação pré-estabelecida que naturalmente pede uma expansão de ações e imagens no espaço, tornando cada *experimentação física* permeada de densidade corporal.

Quando voltei ao Brasil, me utilizei dessas práticas para a encenação de *Fim de Partida*. A ideia do *olho de Dioniso*, metáfora utilizada por Terzopoulos para configurar a relação entre o herói trágico e os deuses, também foi um elemento que procurei manter. Quando Terzopoulos utiliza-se desta ideia, sua intenção é a de dar corporeidade à Tragédia - nada mais faz do que recorrer a um símbolo que evoca o deus e sua presença, em oposição à realidade humana. O herói trágico pode ser entendido, neste contexto, como aquele que pressente a divindade, mas não pode

[161] Conforme cito em minha dissertação, p. 59-61.
[162] Tive contato com o Método proposto por Antunes Filho entre 1993 e 1994, no CPT. As práticas de treinamento do LUME foram vivenciadas em treinamentos com a atriz e pesquisadora Patrícia Leonardelli, com a atriz e clown Sílvia Leblon e com a atriz Natália Grisi, entre 2000 e 2006.

cruzar a fronteira entre os dois mundos – divino e humano – apenas sofrer os efeitos da vontade dos deuses em seu plano inferior. Entretanto, a revolta por tal separação faz com que “ultrapasse a medida” e enfrenta os deuses, mesmo consciente de sua derrocada inevitável. O ator representa uma personagem que, na realidade, é um párea destes dois mundos – nem encontra paz na esfera humana, posto que está acima da medida dos homens normais, nem consegue alçar-se ao plano dos deuses, uma vez que continua sendo um mortal. Ao manter o foco do seu olhar em um ponto à frente e acima – como se observasse algo que flutua sobre a audiência –, ele presentifica o deus ausente. Mais ainda: ele presentifica a solidão, o exílio existencial do herói trágico. Não podemos ver o deus, mas observamos a violência concentrada no herói em sua revolta e desespero e a ausência de um deus personificado amplia a impotência humana em cena, como se este plano invisível – seja ele real ou criado pelo próprio homem – fosse afinal invencível justamente por sua imaterialidade que não pode ser alcançada.

De certa maneira, poderíamos dizer que o ator torna-se um *ícone*, uma vez que sua corporeidade busca evocar, por meio do olhar e da própria presença, a materialidade da Tragédia, da situação trágica. Ele é um corpo que se amplia como símbolo, que se desdobra. Ao contrário de uma representação Realista, que justamente por ser elaborada a partir das referências cotidianas e comuns encerra-se em si mesma, a codificação simbólica estimula o olhar a ir além da referência cotidiana, ainda que dialogue com ela. A resultante cênica atingida por Terzopoulos é fruto de um posicionamento claro sobre o material em questão – a Tragédia Grega. Para distanciar-se do Realismo e dar à Tragédia um *status* de linguagem própria – não de textos trágicos encenados de forma psicológica –,seu centro é a *fisicalidade*, a potência vital concretizada em cena através do corpo dos atores, de seus movimentos partiturizados e ritmados, do suor, da saliva, do olhar fixo em um ponto à frente e ao alto do ator – o olho de Dioniso, a quem ele indaga e desafia o tempo todo.

O herói é um *homem superior*, segundo Aristóteles. Assim, ele é alguém que está acima da *medida* dos normais, mas abaixo dos deuses. Esta é a sua solidão: um adolescente que é grande demais para ser criança, mas pequeno demais para ser um adulto, pária entre duas realidades. O ator de Terzopoulos nos impressiona

com sua técnica e disponibilidade física; ele não está apenas integrado a uma *estética*, a um resultado cênico e plástico: ele corporifica o ponto de vista do espetáculo. Ao mesmo tempo, seu olhar indaga alguma coisa que está além ou que não está: a distância entre os deuses e os homens, quer pela natureza completamente diversa entre uns e outros, quer pela inexistência dos primeiros. Não importa se tomemos o partido de Ésquilo, Sófocles, Eurípides ou Beckett – os deuses são agentes da tragédia do herói, quer por sua ação, quer por sua ausência. E o olhar deste ator, sobre-humano em sua precisão e potência vital – para Terzopoulos, a linguagem trágica se traduz por violência concentrada – nos lembra de uma pequenez em relação a eles.

De forma análoga à relação estabelecida por Terzopoulos entre Beckett e os trágicos, partimos da premissa de que é possível estabelecer paralelos entre as proposições de Terzopoulos e os textos de Ibsen. Ainda que de forma menos direta, o que defendemos aqui é a ideia de que é possível retornar ao arquétipo tendo como ponto de partida os textos citados. Apesar de estabelecer diferenças cruciais entre a tragédia e o "drama burguês", Terzopoulos endossa a qualidade dos grandes autores que fundam o modelo moderno do drama, como Ibsen, Strindberg e Tchékov. Recentemente (2008), dirigiu uma montagem de *Senhorita Júlia*, de Strindberg e, em nossa última conversa em Atenas, em janeiro de 2014, comentou sobre a possibilidade de encenar uma versão de *Casa de Bonecas*, de Ibsen. Mesmo considerando que a dramaturgia de Strindberg oferece muito mais fissuras estruturais que o modelo da "peça bem-feita" ibseniana, Terzopoulos considera que o caminho para a encenação de ambos é semelhante: necessariamente uma adaptação do original que valorize a potência simbólica dos textos em lugar da transposição direta para a cena.

Finalizo este capítulo com uma breve especulação. No mesmo dia em que tive esta última conversa com Terzopoulos, em Atenas, assisti à apresentação de *Amor*, de Thanasis Alevras. O texto, de um ator jovem que também é dramaturgo, retrata uma espécie de leilão onde tudo é anunciado, oferecido e vendido: os papéis dos atores, o próprio espaço da cena, as emoções, as memórias, as partes do corpo. Em cena, um ator e uma atriz, quase estáticos e uma dramaturgia que intercala fragmentos de textos com quantias numéricas que se avolumam, intercalando grego

e inglês: a encenação, desde a escolha do texto, faz referência clara à atual crise econômica grega.

Da mesma maneira que a Tragédia Grega dialogava diretamente com as questões da *polis* - ainda que quase sempre utilizando o mito como uma espécie de filtro estético – ,me parece que o momento atual pede a Terzopoulos uma aproximação maior em relação à situação contemporânea que a Tragédia Clássica e mesmo esta, quando ponto de partida, é tratada de maneira a dar espaço a uma tradução cênica bastante específica (caso de *Ájax*, que estreou em 2004 mas que teve uma longa carreira posterior à primeira temporada em Atenas). Neste sentido, revisitar o drama (Strindberg, Ibsen) e explodir os conflitos da "sala de estar" parece uma opção coerente com o contexto e reacende a questão de repertório: da mesma forma que nossa contemporaneidade abre a possibilidade de revisitar os trágicos relendo-os, a pesquisa de uma metodologia que tem a tragédia como ponto de partida para posteriormente gerar uma poética da cena pode dialogar com a tradição do drama.

No dia seguinte à conversa com Terzopoulos, pude assistir à encenação de *Woyzeck*, de Büchner, dirigida por Savvas Strombos, um dos colaboradores mais importantes de Terzopoulos, ator de diversas montagens do Attis, assistente de direção em encenações recentes e coordenador da maior parte dos workshops que a Cia. ministra pelo mundo. Savvas iniciou sua carreira como diretor há aproximadamente sete anos, com sua própria companhia, a Simeio Miden Omada (Zero Point Theatre Group), com um repertório bastante amplo: Kafka, Camus, Shakespeare, Büchner. Não tive a oportunidade de assistir pessoalmente às montagens anteriores, mas *Woyzeck* é digno de nota no contexto desta pesquisa – e notadamente deste capítulo.

Savvas cria um espetáculo a partir da obra de Büchner, mantendo a fábula de maneira sintética, porém funcional, em uma encenação com recursos mínimos: um palco em passarela, pouca estrutura de iluminação e como único elemento cenográfico uma grande faca pendurada por uma corda. A atriz que faz Marie permanece o espetáculo todo exatamente abaixo desta faca, evocando a tragédia que ocorrerá ao final. O trabalho de Savvas é exemplar aqui por ser possível perceber de maneira clara que a base do trabalho do Attis está ali, embora esteticamente exista uma trajetória pessoal – a autoria de artista que não nega suas referências mas que constrói

um estilo próprio a partir delas. Da mesma maneira, o repertório escolhido pelo grupo não se restringe aos trágicos, ou aos autores nos quais Terzopoulos já percebe o diálogo com este material (Müller, Brecht, Lorca, Beckett) e com os quais Savvas trabalhara também, diretamente, como ator.

A busca genuína do Simeio Miden revela-se como uma fonte de inspiração para este trabalho, ao exemplificar de forma prática a possibilidade de diálogo entre as bases do Attis Theatre e um repertório que não se limita à Tragédia Clássica ou aos autores que, potencialmente, já se mostram próximos a este universo. Ao somar este exemplo à experiência de Terzopoulos com Strindberg e, futuramente, com o próprio Ibsen, a ponte entre Tragédia e Drama não parece tão estranha de ser percorrida.

Diálogos com Ibsen

Ou projeto para uma encenação futura

> *"Não monto uma peça para ensinar aos outros o que já sei. Só depois da montagem ficar pronta, e não antes, é que terei aprendido mais. Todo método que não se abre no sentido do desconhecido é um mau método."*
>
> GROTOWSKI, Jerzy. Em Busca de um Teatro Pobre[163].

> *"A criação artística, afinal, não está sujeito a leis absolutas e válidas para todas as épocas; uma vez que está ligada ao objetivo mais geral do conhecimento do mundo, ela tem um número infinito de facetas e de vínculos que ligam o homem a sua atividade vital; e, mesmo que seja interminável o caminho que leva ao conhecimento, nenhum dos passos que aproximam o homem de uma compreensão plena do significado da sua existência pode ser desprezado como pequeno demais."*
>
> TARKOVSKI, Andrei. Esculpir o Tempo.[164]

Para abrir o capítulo em que o cruzamento das referências levantadas até aqui entram em diálogo com os textos de Ibsen na perspectiva de um projeto de montagem que possibilite uma leitura menos ortodoxa do último ciclo de sua obra, me vem à mente a recuperação de uma trajetória e as perguntas, os erros e acertos que ficaram no caminho. Quem se encontra em um labirinto precisa, a um só tempo, estar aberto ao medo e ao desconhecido. Mesmo que represente um momento de se estar perdido, um labirinto pressupõe a possibilidade de uma saída, enquanto que o trabalho apenas sobre certezas será sempre circular.

Como objeto de articulação das referências levantadas até aqui, utilizaremos o texto *O Pequeno Eyolf*, justamente por ser, das quatro peças do ciclo, aquele que possui a peculiaridade de trazer protagonistas mais jovens e uma perspectiva – ainda que distante – de recomeço. Como já citado anteriormente, as demais peças do ciclo – *Solness*, *John Gabriel Borkman* e *Quando nós, os mortos, despertarmos* –

[163] GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre.* São Paulo: Civilização Brasileira, 1992. p. 105
[164] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo.* São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 9.

mostram um momento da vida das protagonistas onde a idade já avançada não possibilita mais reavaliar as trajetórias escolhidas e o passado mostra-se, fortemente, *presentificado*. Em *Eyolf*, ainda podemos crer na construção de um futuro, coisa que Borkman, Solness e Rubek – todos eles mortos ao final das peças – já não podem.

A questão do texto dramático se coloca aqui como elemento inicial, um ponto de partida para o trabalho. A *preparação* diz respeito a um tratamento inicial que visa a gerar um primeiro texto de trabalho, já com algumas indicações e provocações previstas. A fase seguinte, já em sala de ensaios, abre-se para mudanças mais profundas, inclusive prevendo a substituição de trechos por imagens e construções cênicas que mostrem-se *equivalentes* capazes de dilatar a perspectiva de uma dramaturgia constituída tradicionalmente.

Trabalho textual *– preparação*

O texto de Ibsen passa por um *cotejamento* de traduções, levando em conta a tradução direta do norueguês[165] e edições em inglês e francês, a fim de aproveitar a um só tempo a possibilidade de comparar a intenção mais próxima ao texto original e possibilidades de condensação e cortes. O primeiro tratamento dado ao texto leva em conta a irrelevância, para a pesquisa, da tentativa de fazê-lo soar estilisticamente como pertencente a uma "outra época", com maneirismos ou formalidades que o distanciassem de um olhar atual. Ao mesmo tempo a ideia não é a de torná-lo "informal" a ponto de ignorar correções gramaticais ou forçar um tom excessivamente cotidiano.

Exemplo clássico é o uso, em diversas traduções – não apenas em Ibsen – da segunda pessoa do singular como construção que conferiria um grau de refinamento, formalidade ou certa atmosfera "clássica", ou "de época", além de tratamentos como "senhorita" e do uso constante do sobrenome como forma de tratamento, especialmente para as mulheres. É claro que em traduções extremamente fiéis ao original, onde a intenção é a de manter a noção de códigos sociais retratados no texto – e onde o tradutor, mais que pensar no espetáculo efetivamente montado, se preocupa em apresentar a obra do autor – tais opções são plenamente justificáveis.

[165] IBSEN, Henrik. *O Pequeno Eyolf.* Tradução de Karl Erik Schollhammer e Fátima Saadi. São Paulo: Ed. 34, 1993.

Entretanto, no nosso caso, o interesse é encontrar uma forma dinâmica que esteja a serviço mais do espetáculo que do texto editado. Sendo assim, defendemos, se não a *atualização* destes textos, a suavização destes elementos, uma vez que as convenções sociais ou de época não são preocupações de primeira ordem, até porque o que existe por debaixo do verniz social nos é mais importante.

Em relação aos cortes, a primeira camada diz respeito a determinados códigos tacitamente estabelecidos entre palco e plateia – informações que talvez fossem fundamentais e que hoje podem soar redundantes, não no sentido da redundância necessária ao pensarmos o tempo de apreciação do *espectador*, que não é o mesmo que o do *leitor*, mas de informações ou esclarecimentos que talvez sejam, hoje, supérfluos. O exemplo que me vem à mente quando penso neste aspecto é *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare: após o suicídio dos dois, temos um longo texto de Frei Lourenço explicando ao Príncipe de Verona tudo o que já sabemos, já vimos em cena. Provavelmente para o público da época fosse necessário mostrar *como* a informação chega ao Príncipe; hoje, parece razoável que encenações mostrem sua entrada já ciente dos fatos que também conhecemos.

Especificamente sobre *O Pequeno Eyolf*, o tratamento dado por Ibsen à personagem de Rita quer ressaltar o caráter obsessivo desta em relação ao marido. É visível a forma insistente com a qual Rita reitera seu amor por Allmers, bem como a necessidade que ela vê em tê-lo exclusivamente para si, ainda que em detrimento do próprio filho. Provavelmente, em um contexto onde a psicanálise estava apenas surgindo, Ibsen reitera algumas reações de Rita de uma maneira que hoje - arrisco dizer – poderiam ficar no limite do risível, na perspectiva do que chamo aqui de redundância desnecessária. Assim, é possível manter o caráter desejado para a personagem ao suavizar o tratamento original, redimensionando as informações lançadas pelo autor através do texto.

No mesmo caminho, a proposição mais radical seria a total eliminação do primeiro ato da peça. Dentro da lógica estrutural com a qual Ibsen constrói seu texto, o primeiro ato faz uma apresentação das personagens (Rita, Asta, Allmers, Eyolf e Borgheim, além da Mulher dos Ratos) e dos conflitos básicos que as envolvem (ligação entre Asta e Allmers, obsessão de Rita pelo marido, os problemas de Eyolf e a frustração do pai em relação à relação que até então estabeleceu com o filho, atra-

ção de Borgheim por Asta, presença da Mulher dos Ratos como arauto de mau agouro) para encerrar com a morte de Eyolf. Uma vez que a presentificação das informações que ele introduz será feita ao longo dos demais atos, não nos parece totalmente impossível uma solução radical como esta. Além disso, podemos defender, ao comparar *O Pequeno Eyolf* com as outras obras de Ibsen neste ciclo, que nesta peça o primeiro ato presentifica o que nas demais já é passado. Ou seja, ao cortar o primeiro ato devolvemos sua matéria ao plano de um passado que não é mostrado, mas recuperado – pelo próprio material dramatúrgico e pelas outras traduções cênicas de imagens que o atualizarão.

As figuras de Eyolf e da Mulher dos Ratos, que no texto de Ibsen aparecem apenas neste primeiro ato, poderão estar presentes no decorrer do espetáculo como imagens ou mesmo na função de narradores da trama. Da mesma maneira, informações fundamentais sobre as personagens poderão retornar na forma de narrações, em substituição aos diálogos.

O Texto em Processo *– o que a sala de ensaios diz*

O trabalho de encenação e o tratamento dado ao texto (seu *ponto de partida*, quando textual), quando a montagem não pretende seguir *ipsis literis* uma dramaturgia tradicional, sempre é uma questão em aberto durante o desenvolvimento do processo. Mesmo que se pense uma etapa próxima ao tradicional “trabalho de mesa”, anterior aos ensaios práticos, serão eles, inevitavelmente, que determinarão se as escolhas foram adequadas ou não. Além disso, opções que dão aos recursos de encenação a resolução de determinadas cenas ou mesmo do espetáculo como um todo dificilmente poderão ser aceitas como definitivas antes de testadas na prática.

Um recurso de *adaptação* do texto original bastante útil nesta perspectiva de tratamento durante o processo de ensaios é a transformação dos diálogos em narrações. Como já foi citado anteriormente, quer pelo interesse de resgatar informações que constavam em cenas cortadas, quer na intenção de quebrar com o formato de diálogos, este recurso nos parece bastante funcional. Poderíamos dizer que há a *des-dramatização* de um texto dramatúrgico, na busca de uma abertura de caminhos para negociar, junto à estrutura realista da obra, outros signos que emanam da peça

mas que talvez sejam limitados por esta mesma estrutura. Aproximar o material dramatúrgico de uma construção narrativa, em determinados momentos, cria uma distância do formato tradicional da peça bem-feita e amplia possibilidades para a cena.

A personagem em cena pode ter seu discurso elaborado a partir do material já escrito por Ibsen – o texto em diálogos transformado em narração – como ponto de partida para acréscimos, comentários e modificações. A recriação do texto para além de uma adaptação do original, a exemplo do trabalho sobre *A Dama do Mar,* na versão de Susan Sontag[166], abre uma alternativa possível, embora mais radical, de tratamento textual.

A fricção possível entre a referência da tragédia clássica e o drama ibseniano pode ser evocada através da figura do herói no contexto da transposição dos diálogos para os textos em terceira pessoa: se na Tragédia temos o herói como uma figura solitária que pressente a própria queda, o recurso da transposição da primeira pessoa para a terceira, de maneira análoga, pode se constituir em uma forma de aproximação da estrutura dramática com o universo trágico, tornando os diálogos uma estrutura de monólogos que se alternam e se sobrepõem, a exemplo de alguns textos de Beckett. Diálogos como o de Allmers e Asta no último ato poderiam se transformar, por exemplo, em dois monólogos estruturados desta forma, ressaltando a distância que passará a prevalecer entre os dois. Na perspectiva de um processo onde diversas possibilidades podem ser testadas ao longo dos ensaios, uma evolução da forma dialogada para a de monólogos que se sobrepõem pode traduzir, dramaticamente, a transformação da relação entre ambos.

Nos parece claro que o texto, ao deixar de ter como função prioritária responder às necessidades de um diálogo estruturado tradicionalmente na forma pergunta-resposta, seguindo um ritmo necessário à mimese realista, pode configurar-se de diversas outras maneiras. Entretanto, encaramos este recurso como algo a ser trabalho em sala de ensaio - o ator, em sala de ensaio, trabalhará o texto inicialmente em sua estrutura original, dialogada, para depois pensá-lo em um formato narrativo. Um exemplo de tratamento textual a seguir corresponderia a uma fala de Eyolf, que no segundo ato já está morto mas estaria presente durante todo o espetáculo, con-

[166] SONTAG, Susan. *A Dama do Mar.* São Paulo: N-1 Edições, 2013.

forme será explicado mais a frente, como um *leitmotiv*: *"EYOLF – Sabe, papai? O que eu mais tenho vontade de aprender? Eu gostaria de aprender a ser soldado. Os outros meninos zombam de mim. Eles são malvados. Eles dizem que eu nunca poderei ser soldado."*[167]

O uso da primeira pessoa ou da terceira pode ser testado de acordo com a resultante cênica da presença de Eyolf. Aqui, a primeira pessoa reforçaria o tom de lembrança, como se a presença de Eyolf se desse na cabeça de Allmers. O uso da terceira pessoa abre a possibilidade da figura desenvolver um momento do espetáculo independente da presença de Allmers: *"ATOR – Eyolf observa o pai. De todas as coisas, a que ele mais gostaria de aprender seria como ser um soldado. Os outros meninos zombam dele. Eles são maus. Eles dizem que ele jamais poderá ser soldado. Eyolf observa o pai. Não sabe se ele realmente acredita que ele um dia possa ser soldado ou se diz que sim apenas para que ele se sinta menos miserável."*[168]

Da mesma forma, Rita teria um texto, condensado a partir da estrutura de diálogos do primeiro ato, que se cruzariam com um texto de Allmers, como uma narração sobreposta em substituição do diálogo. O dois textos pretenderão dar conta da descrição do acidente que gerou a condição de Eyolf e a culpa que ambos carregam por ele. A ideia é trabalhar as cenas inicialmente da forma como foram escritas para, em conjunto com os atores, sintetizá-la nas duas narrações que serão entrecruzadas pelas figuras de Allmers e Rita. A Mulher dos Ratos, outra figura presente apenas no primeiro ato, estaria presente na encenação como uma representação da morte, sem textos, apenas rondando a cena em momentos significativos.

Outra modificação textual prevista é o que poderíamos chamar de síntese visual de elementos dramáticos. No caso de Ibsen, onde o passado sempre possui importância fundamental na trajetória das personagens – e consequentemente da própria peça – a ideia da imagem que surge pode ser entendida, diretamente, como um signo - usado como *leitmotiv* - deste passado. Em *O Pequeno Eyolf* há uma imagem muito potente, descrita por Ibsen nas falas de Rita: a dos olhos abertos do menino morto, conforme o depoimentos de algumas meninos que teriam visto seu cor-

[167] Adaptação das falas de Eyolf, originalmente na forma de diálogo com Allmers, no primeiro ato.
[168] Adaptação das falas de Eyolf em terceira pessoa, originalmente na forma de diálogo com Allmers, no primeiro ato.

po sob a água congelada:

"RITA – Não é verdade o que eles tinham dito: ele não foi imediantamente arrastado pela água.

ALLMERS – E agora é que eles dizem.

RITA – É. Eles o viram estendido no fundo do fiorde. Bem no fundo, sob a água transparente.

ALLMERS (Rangendo os dentes) – E eles não o salvaram!

RITA – Com certeza não puderam.

ALLMERS – Todos eles sabem nadar, todos. Como é que ele estava quando o viram? Eles contaram?

RITA – Sim. Eles o viram estendido de costas, os olhos muito abertos.

ALLMERS – De olhos abertos? Imóvel?

RITA – É, imóvel. Depois algo veio e levou-o. Eles chamam isso de "a corrente da maré".

ALLMERS (Balançando lentamente a cabeça) – Foi esta então a última imagem dele.

RITA (Mal contendo as lágrimas) – Sim.

ALLMERS (Com voz surda) – E ninguém mais o verá. Nunca mais.

RITA (Num lamento) – Dia e noite eu o verei, deitado no fundo da água.

ALLMERS – Com seus grandes olhos abertos.

RITA (Num calafrio) – Sim, com seus grandes olhos abertos. Eu os vejo! Eu os vejo diante de mim!"[169]

A presença dos olhos de Eyolf é um *leitmotiv* do próprio texto, conforme demonstram as passagens a seguir, onde ele é recuperado. O peso da morte do filho pesa não apenas como perda, mas como culpa, distanciando o casal:

"ALLMERS – (Lentamente, com um olhar duro) – Daqui por diante, deve haver sempre uma barreira entre nós.

[169] IBSEN, Henrik. *O Pequeno Eyolf.* São Paulo: Ed. 34, 1993, p. 48-49.

RITA – Por quê?

ALLMERS – Quem sabe se, dia e noite, não há dois grandes olhos de criança olhando para nós?"[170]

Na sequência, a presença acusadora dos grandes olhos abertos que Rita acredita estarem sempre sobre ela torna-se insuportável

"RITA (Em tom de lamúria) – Oh! Não me deixem.

ASTA (Indo ao encontro dela) – Você tinha dito que queria ficar só.

RITA – Sim, mas não tenho coragem. Está ficando tão escuro! Sinto como se olhos muito grandes estivessem postos sobre mim."[171]

E finalmente, na última cena da peça, quando abre-se uma nova perspectiva para o casal

"RITA – (...) Tenho outro motivo.

ALLMERS – Qual?

RITA (Baixo, com um sorriso triste) – Quero ficar em paz com os grandes olhos abertos."[172]

Imagens poéticas que emanam do texto:

A dilatação em lugar da ilustração

"Quando lemos uma peça, podemos fazer uma clara ideia do seu significado, muito embora ela possa ser interpretada de modo diferente em sucessivas produções; ela tem identidade própria, desde o ínicio, ao passo que a identidade de um filme não pode ser percebida a partir do roteiro, que morre no filme. (...) Uma peça de teatro passa a fazer parte da literatura, pois as ideias e os personagens expressados ao longo dos seus diálogos constituem sua essência, e o diálogo é sempre literário. No cinema, porém, o diálogo é apenas um dos componentes da estrutura material do filme. Por uma questão de princípios, tudo aquilo que tiver preten-

[170] IBSEN, Henrik. *O Pequeno Eyolf. Opus cit.,* p. 55.
[171] Idem, p. 68.
[172] Idem, p. 78.

> *sões literárias num roteiro, deve ser assimilado e adaptado de modo coerente durante a realização do filme. No cinema, o elemento literário deve ser* ***filtrado****; ele deixa de ser literatura assim que o filme for concluído."*[173]

A citação acima claramente nos faz vislumbrar um tipo específico de teatro e de entendimento da literatura dramática, em contraposição à ideia de roteiro cinematográfico defendida por Tarkóvski. No contexto desta pesquisa entretanto, é extremamente oportuno pensar a mesma concepção de *roteiro* associada ao fazer teatral. Ou seja, assim como em uma filmagem, a dramaturgia também é entendida como um *roteiro da montagem*, onde camadas do texto podem ser *filtradas* em imagens ao invés de prevalecerem pelo aspecto puramente literário.

Onde Tarkóvski usa o termo *filtrar*, usaremos *traduzir*. No sentido de uma tradução cênica, não vinculada a uma exatidão, mas ao diálogo entre a obra e a encenação, compreendida aqui em sua inevitável particularidade. Pensar imagens que *emanem* do texto e que possam ser articuladas, de forma poética, ao longo da encenação, sem uma obrigação de estarem coladas imediatamente ao momento da fábula em que são citadas, abre uma camada nova e estruturante para a encenação. Voltando a Tarkóvski,

> *"(...) o que me agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte. Estou por certo muito mais a vontade com elas do que com a dramaturgia tradicional, que une imagens através de um desenvolvimento linear e rigidamente lógico do enredo."*[174]

Me parece completamente possível, novamente, um paralelo entre a ideia de cinema defendida por Tarkóvski e as possibilidades de encenação teatral, vistas para além da representação realista em seu sentido tradicional. Desta forma, pensar em uma *lógica da poesia* como estrutura narrativa composta por imagens que emanam do texto mas não necessariamente colam-se a ele de maneira meramente ilustrativa instaura uma provocação inspiradora. Tarkóvski deixa mais clara sua crítica a estrutura meramente linear quando afirma que

---

[173] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo.* Opus cit, p. 161.
[174] TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo.* Opus cit., p. 16-17.

> *"Esta forma exageradamente correta de ligar os acontecimentos geralmente faz com que os mesmos sejam forçados a se ajustar arbitrariamente a uma sequencia, obedecendo a uma determinada noção abstrata de ordem. E, mesmo quando não é isso o que acontece, mesmo quando o enredo é determinado pelos personagens, constata-se que a lógica das ligações fundamenta-se numa interpretação simplista da complexidade da existência. (...) A origem e o desenvolvimento do pensamento estão sujeitos a leis próprias e as vezes exigem formas de expressão muito diferentes dos padrões de especulação lógica. Na minha opinião, o raciocínio poético está mais próximo das leis através das quais se desenvolve o pensamento e, portanto, mais próximo da própria vida, do que a lógica da dramaturgia tradicional."*[175]

Todo esforço aqui reside na defesa de que uma obra como *O Pequeno Eyolf* deixa brechas riquíssimas para a construção de imagens e símbolos que extrapolam a estrutura tradicional. Desta forma, observar a obra de dentro para fora, cultivando seus aspectos interiores, ao invés da tentativa de valorizar apenas sua forma exterior, me parece uma possibilidade muito mais rica. A liberdade em entender Ibsen como um texto passível de se desdobrar em uma transcriação cênica que extrapole os limites da construção tradicional a partir do diálogo com outros "autores de fundo", nesse contexto, é uma estratégia de alimentar o universo pessoal do encenador para olhar a obra ibseniana. Voltando a Tarkóvski,

> *"No entanto, os métodos do drama tradicional são vistos como os únicos modelos possíveis, e são eles que, há muitos anos, determinam a forma de expressão do conflito dramático. Através das associações poéticas, intesifica-se a emoção e torna-se o espectador mais ativo. Ele passa a participar do processo de descoberta da vida, sem apoiar-se em conclusões já prontas, fornecidas pelo enredo, ou nas inevitáveis indicações oferecidas pelo autor."*[176]

O paradoxo de manter-se "fiel" ao universo do ator sem seguir *ipsis literis* suas indicações pode aqui ser compreendido em outra esfera: o da tradução pessoal da obra, mantendo-se próximo a um campo de coerência que se utiliza da obra não como uma tarefa a ser cumprida, mas como uma provocação inicial que será dilatada, para além dela mesma: *"(...) em sua obra, o artista decompõe a realidade no*

[175] Idem, p. 17.
[176] Idem.

prisma da sua percepção e usa sua técnica pessoal de escorço para mostrar os mais diversos aspectos da realidade"[177].

De maneira análoga à de Tarkovski, o que se pretente no projeto de encenação é decompor o texto ibseniano a partir de símbolos e imagens, na construção de um jogo interminável entre figura e fundo. Ou seja, trata-se de definir, a partir do texto original, o que fica em primeiro ou segundo plano, a partir da influência dos autores escolhidos pelo encenador para dialogar com ele e alimentar seu universo pessoal do encenador. Nesse sentido, será a sala de ensaios que determinará, em última instância, o adensamento deste diálogo e o surgimento das imagens poéticas.

A Representação:

O ator como ícone da encenação

Ao cruzar a referência do trabalho de Theodoros Terzopoulos com os estudos de Pavel Flovenski a respeito do ícone, abrimos diversas possibilidades para pensar o trabalho do ator dentro da encenação de *O Pequeno Eyolf* no presente contexto. Em primeiro lugar, deslocaremos a ideia de "violência concentrada", maneira como Terzopoulos compreende a tragédia, para uma noção *equivalente*, presente no texto de Ibsen.

O casal Rita e Allmers possui, na relação que estabelece, um alto grau de tensão sexual[178]. O entendimento desta energia vital como *equivalente* da "violência concentrada" de Terzopoulos pode abrir espaço para uma resolução completamente diferente das cenas escritas por Ibsen, revelando na ação dos atores um embate físico que a um só tempo reúne agressão e desejo. Entretanto, da mesma forma que os atores de Terzopoulos, eles quase nunca se olham diretamente – o olhar de ambos se fixa em algum ponto acima, como se estivessem sendo observados não pelo deus Dioniso, mas pelos grandes olhos de Eyolf. A proposição de jogo entre os ato-

[177] TARKOVSKI, Andrei. *Opus cit.*, p. 26.

[178] Um paralelo interessante neste sentido é o filme *Anticristo*, de Lars Von Trier. Da mesma forma que em *O Pequeno Eyolf*, o casal central vive a culpa pela morte do filho, por um descuido de ambos durante uma relação sexual. Na peça de Ibsen a mesma situação causa o primeiro acidente que faz o menino crescer com um problema motor, mas em síntese o ponto de partida é bastante semelhante e a relação que se estabelece entre os dois pode ser uma referência para o paralelo entre tensão sexual e violência concentrada.

res partirá de dinâmicas parecidas com o que Eugênio Barba descreve em *A Canoa de Papel*, sobre um procedimento de Stanislavski[179]:

> *"Dois mercadores concorrentes, que se detestam, estão sentados numa reunião e tomam chá na mesma mesa trocando gentilezas. Para fazer emergir o duplo sabor do seu comportamento, Stanislavski pede aos dois atores que improvisem uma luta entre dois escorpiões. Recorda-lhes que esses animais atacam e matam com a cauda. O impulso contra o adversário deve partir da extremidade da espinha dorsal. Os atores improvisam uma luta sem tréguas, caminhando, sentando, subindo nas cadeiras. A cena perde qualquer conotação realística. Não são mais dois mercadores mas dois atores-escorpião. Continuamente alerta, comportam-se como se ignorassem um ao outro. Inesperadamente suas caudas atacam. Esta ampla e variada improvisação é fixada e começa então o paciente trabalho de miniaturizar cada frase: olhar, rotação do tronco, passos cautelosos ou indiferentes, fintas, golpes, defesas... das caudas. Ao final existe uma cena na qual se pode acreditar; dois mercadores que concorrem impiedosamente e se detestam sentam-se na mesma mesa tomando chá e trocando gentilezas. O ritmo deles - servir o chá, mexer o açúcar, oferecer bolinhos, levar a xícara aos lábios, sorrir, assentir, dialogar - é articulado exatamente segundo cada fase e intensidade - agora retida - da luta mortal dos dois monstruosos escorpiões que invadiram a cena."*

Não apenas como uma provocação para que os atores possam ir além do realismo, este tipo de estímulo abre caminhos para uma expressividade que se comunica diretamente com a ideia de "violência concentrada". Ações que explicitam desejos internos, normalmente relegadas a um plano interior quando no contexto realista, serão assumidas na construção de uma cena estilizada. A noção de cena *estilizada* aqui corresponde não propriamente ao uso ininterrupto da partitura física em uma amplitude perceptível, mas a um *estar em cena* onde toda a ação e movimento são definidos plasticamente pelo ator, podendo assim modular momentos onde tal construção se explicita com outros onde permanece apenas implicada. Da mesma forma que um texto escrito, onde as palavras foram fixadas de antemão mas a *maneira* de expressá-lo varia de acordo com as intenções e o entendimento do intérprete (quer pelas entonações, quer pelas pausas, quer pelo ritmo ou pela prosódia), o *texto físico* que a partitura cria pode, mesmo após fixado, variar e se ajus-

[179] BARBA, Eugênio. *A Canoa de Papel*. São Paulo, Ed. Hucitec, 1994, pág. 81.

tar às escolhas finais da cena. Algumas possibilidades, testadas nas encenações de *Quando Despertarmos de entre os Mortos* (1999) e principalmente na construção de *Fim de Partida* (2005) serão retomadas.

Em *Quando Despertarmos de entre os Mortos* o trabalho com o texto junto aos atores gerou diferentes propostas de composição de partituras físicas geradoras de uma linguagem de interpretação que fugia do Realismo, ao mesmo tempo em que imprima uma visualidade simbólica capaz de ir ao encontro da atmosfera *religiosa* sem tornar-se a *mímese* dos ícones ortodoxos:

A primeira etapa seguiu os procedimentos utilizados pelo Odin Teatret no trabalho com ações simples, transformadas em partituras e em um segundo momento associadas a um texto, na busca de uma expressividade que não se limite ao eixo das relações diretas e realistas com o material dramatúrgico (como por exemplo ações de lançamento, de puxar, de empurrar, formas diversas de andar, abaixar, sentar-se, etc.)[180]. Em um segundo momento, propus aos atores que, a partir do texto, estabelecessem um roteiro de imagens que traduzisse, metaforicamente, o que era dito. Uma vez encorajados a buscar formas não-realistas, os atores tinham a liberdade de propor a fisicalização destas imagens ainda que em um primeiro momento soassem estranhas ou demasiadamente amplas. Um exemplo foi o trecho onde Rubek diz: “Sou um estrangeiro em minha terra natal.” O ator Márcio Muniz, que fazia a personagem, evocou a imagem de uma bandeira. Esta imagem fisicalizou-se em uma partitura na qual, com os braços, era proposta a idéia de uma bandeira balançando ao vento. Esta partitura fez parte do espetáculo.

Outro procedimento foi uma pesquisa iconográfica (imagens relacionadas ou não com os ícones bizantinos, fotografias, referências de pinturas e esculturas, ou mesmo referências abstratas que alimentassem o processo descrito anteriormente) que gerasse uma seleção de imagens à serem fisicalizadas posteriormente. Por fim, improvisações livres que tinham como foco o trabalho físico geraram material que

[180] Este procedimento havia sido estudado por mim na graduação acompanhando o trabalho da Profa. Dra. Elizabeth da Silva Lopes e no mesmo período pelo ator do Odin Teatret Jan Ferslev, em um workshop ministrado no Departamento de Artes Cênicas.

acabou sendo utilizado, assim como, no papel de condutor do processo, propus novas situações, alterações e adaptações no repertório dos atores.

Em *Fim de Partida*[181] o uso de estímulos a partir de ações simples também foi utilizado, além do trabalho com *iconografias*. Através de referências fotos, pinturas, referências imagéticas concretas ou abstradas o ator traduz em seu corpo a imagem selecionada, notadamente para compor com plasticidade um determinado momento de seu texto / cena. Neste trabalho é muito difícil não assumir que pelo menos em algum grau existe uma seleção muito mais consciente e arbitrária que no primeiro procedimento, dado que ele pode, inclusive, servir ao propósito de dar uma camada de unidade inicial à plástica da cena, quando partimos de um referencial comum. Um diferencial importante em relação à *Quando Despertamos...* foi o levantamento de material à partir de estruturas desenvolvidas nos treinamentos, onde os atores também estabeleceram momentos selecionados para o uso nas partituras. Por exemplo, as formas de andar utilizadas no treinamento e os *lamentos* experimentados em muitos momentos tornaram-se material cênico para a construção posterior dos atores. partir do aprendizado das partituras de outro ator.

Além do trabalho com as ações, as iconografias e o material surgido a partir do próprio treinamento, uma quarta possibilidade instaurou-se no grupo, vinda da necessidade de todos saberem o material levantando por todos: cada ator criou não apenas suas próprias partituras, como aprendeu as dos demais. Isso deu-se por dois motivos: inicialmente como forma de trabalhar a questão do coro (ainda estimulados pela referência da Tragédia Clássica) e por esta prática revelar ao ator vícios e limitações, uma vez que o coloca frente à tarefa de colocar seu corpo situações muitas vezes distantes de sua inclinação natural. Conscientes ou não, temos sempre uma tendência particular de uso do corpo: enquanto alguns buscam torções, outros lidam com movimentos periféricos; enquanto alguns utilizam planos diferenciados e trabalham melhor a base, outros tendem a variar pouco ou apenas postarem-se em pé todo o tempo; em termos de qualidade de movimento, alguns são mais fluidos e tendem a gestos leves enquanto outros trabalham movimentos bruscos e retos, etc. Da mesma forma que nossa fala possui naturalmente uma musicalidade particular, nosso corpo também responde de forma particular. A necessidade de compreender

[181] Os procedimentos utilizados em *Fim de Partida* são detalhados em minha dissertação de Mestrado (*Opus cit.*).

e traduzir as particularidades das partituras levantadas por outras pessoas amplia essa utilização do próprio corpo e a consciência em relação às suas potencialidades. Por fim, trabalhamos também com a possibilidade da orientação externa, onde os atores seguiram indicações de gestos e movimentos completamente exteriores à eles. Este momento quase sempre esteve relacionado à parte final de composição da cena, no sentido de adaptar junções de dois momentos diferentes, que muitas vezes surgiam quebrados ou mecânicos. A criação de uma ação de passagem surgia aí como uma forma de suavizar a transição.

Revisitar as estratégias de criação destes dois processos anteriores significa também readequar esta prática ao universo definido – o texto de Ibsen. Os paralelos possíveis entre a Tragédia e sua obra devem conseguir ultrapassar o ponto de vista que circunscreve os problemas da dramaturgia Realista à "sala de estar". Não por acaso, em seu último ciclo, a presença da morte é uma constante. Diferentemente de valores morais em jogo, como em *Casa de Bonecas*, *Um Inimigo do Povo*, *A Dama do Mar* e outras obras (não necessariamente menos importantes por causa disso), em suas quatro últimas peças o dramaturgo, já em idade avançada, centra sua temática nas questões existenciais. A tese que defendemos para tal aproximação é a de que ao se depararem com a morte – seja diretamente, em *Solness*, *John Gabriel Bokman* e *Quando nós, os mortos, despertamos*, seja pela morte do filho em *O Pequeno Eyolf* – a tragédia humana invade a "sala de estar" e recupera a dimensão existencial dos gregos e de Beckett.

A ideia de que as figuras em cena ganhem uma dimensão de ícone não passa apenas pela potência de energia concentrada (violência ou pulsão sexual, por exemplo) mas pelo desdobramento imagético que podem adquirir. Desta maneira, vale lebrar que pensa-se outro tipo de tratamento para as figuras que pertencem a um campo mais simbólico, onde a presença imagética se coloca em primeiro plano. Aqui falamos, principalmente, da Mulher dos Ratos e de Eyolf. Retomando a citação de Artaud,

> *"Não haverá cenário. Para essa função bastarão personagens-hieróglifos, roupas rituais, bonecos de dez metros de altura representan-*

> *do a barba do Rei Lear na tempestade, instrumentos musicais da altura de um homem, objetos com formas e destinação desconhecidas."*[182]

a construção dessas figuras não se dará na metonímia radical que ele propõe, mas em um elemento importante no texto: as muletas de Eyolf. Inicialmente sua figura surgirá utilizando-as de maneira convencional, mas no decorrer da ação grandes pares de muletas serão usados em conjunto com pernas de pau, ampliando a figura de Eyolf e da Mulher dos Ratos.

Desta maneira, os "olhos enormes" serão representados não por projeções ou efeitos do tipo, mas pelo agigantamento das figuras que a um só tempo remetem ao menino morto e à própria imagem da morte. O *olho*, desta maneira, torna-se um signo duplo: a ideia da presença dos olhos de Eyolf sobre Rita e Allmers evocada por eles pelo foco dos atores, que sempre se fixa em ponto fora da cena e a presença real da figura que representa Eyolf, corporificando sua imagem para o público. Ao mesmo tempo, o efeito esperado é o de manter a presença das imagens em cena e inverter a perspectiva, devolvendo o ponto de fuga ao espectador.

Vale reiterar que os atores não visam traduzir apenas as exigências da cena prevista pelo dramaturgo. As imagens poéticas desenvolvidas a partir do texto abrem-se para a criação de cenas que revelam estados interiores das personagens. Todo material que emana do texto de Ibsen e que pode ser compreendido como memórias das personagens alia-se diretamente a procedimentos utilizados por Andrei Tarkóvski em seu cinema:

> *"(...) é extremamente importante, então, que a* mise en scène*, em vez de ilustrar alguma ideia, exprima a vida – o caráter dos personagens e seu estado psicológico. Seu objetivo não deve reduzir-se a uma elaboração do significado de um diálogo ou de uma sequência de cenas. Sua função é surpreender-nos pela autenticidade das ações e pela beleza e profundidade das imagens artísticas – e não através da ilustração por demais óbvia do seu significado."*[183]

Mais adiante, ao comentar sobre *A Infância de Ivan*, a ideia fica mais clara: *"Exteriormente, a disposição dos acontecimentos, das ações e do comportamento*

---

[182] ARTAUD, Antonin. O Teatro da Crueldade – Primeiro Manifesto. *Opus cit.* p. 111.
[183] TARKÓVSKI, Andrei. *Opus cit.* p. 23-24.

do protagonista seria alterada. O filme seria ***a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos****"*[184]*.*

Ora, como dilatar a ideia de *fábula* presente em *O Pequeno Eyolf* para a noção de *pensamentos, lembranças e sonhos* de Almers? Ou, em uma perspectiva completamente diferente, de *pensamentos, lembranças e sonhos* do próprio Eyolf? Como presentificar, através do ator, tais imagens? Da mesma forma que o tratamento textual, em última instância, não se dará em sua completude *antes* do processo de trabalho, tais questões só podem ser respondidas da mesma forma.

A Natureza do Material

As múltiplas possibilitas poéticas

Como uma construção que será alicerçada ao longo do processo, paralelamente ou mesmo substituindo trechos da fábula, o material imagético que emana *do texto* ou *a partir* dele constitui um precioso caminho para a encenação. Ele pode surgir inicialmente através de improvisações, estimuladas ou não pelo próprio texto e as situações que ele traz, desenvolvidas a partir de outros estímulos – inclusive a obra dos "autores de fundo" escolhidos, onde a relação com Ibsen se dá em outro plano, menos direto, mas ainda assim dentro de um campo de coerência.

O ponto de partida para o levantamento deste material, portanto, pode ser muito amplo. A vantagem disso é que, da mesma forma que no trabalho com as partituras físicas os atores abrem espaço para se surpreenderem com aquilo que não tenta, desde o início, possuir uma relação concreta – e racional – com a cena, o material criado não se baseia em uma preocupação utilitária em *resolver uma cena.* Entretanto, o campo de coerência, as regras do jogo colocadas garante que ele tenha a mesma natureza daquilo que a cena futura buscará. E como se dá a seleção e aproveitamento deste material? Mais uma vez, voltamos a Tarkóvski, em seu depoimento sobre a montagem de *O Espelho*:

[184] Idem, p. 30.

> *"O filme não se sustentava, não ficava em pé, fragmentava-se diante dos nossos olhos, não tinha unidade, nem as necessárias conexões internas, nenhuma lógica. E então, um belo dia, quando, de certa forma, tentávamos fazer uma última e desesperada recomposição – ali estava o filme. (...) Estava claro que as partes se juntavam devido a uma tendência interior do material, que deve ter se originado durante as filmagens; e, se não estávamos nos iludindo quanto ao fato de o filme estar ali, a despeito de todas as nossas dificuldades, então as partes do filme não poderiam ter feito outra coisa que não fosse juntar-se, pois isso fazia parte* ***da própria natureza das coisas."***[185]

O levantamento de material desta natureza, que emana ou corre em paralelo com o texto inicial - mas que necessariamente não se limita à estrutura formal da fábula - além de dilatar a experiência de atores e diretor no que diz respeito às possibilidades de criação e entendimento da obra, revela-se, por fim, em importante tessitura do espetáculo.

Relações espaciais

O espetáculo e seu espaço

A referência a Artaud nos coloca frente a frente com várias questões ligadas à encenação, sendo que um dos pontos fundamentais diz respeito ao *espaço.* Uma reflexão importante, logo de início, é sobre *qual espaço* escolher e o que esta escolha significa em relação ao fator "palco italiano". A estrutura tradicional que ele representa vai ao encontro de uma idealização do espaço cênico como uma pequena caixa de ilusões - a caixa cênica – capaz abrigar efeitos e mudanças de iluminação e cenografia que se desenvolvem em relação de frontalidade ao espectador, muitas vezes sujeito a uma questão econômica[186].

Apesar de ser associado à perspectiva *ilusionista*, vale lembrar que o palco italiano foi adotado por Brecht em seu teatro dialético, lembrando que a mesma estrutura "alienante" pode, através de outros recursos cênicos e narrativos, denunciar

[185] Idem, p. 138.

[186] Diferente do teatro grego clássico, onde apesar da grandiosidade do *theátron* (com capacidade para 14.000, 16.000 pessoas) a acústica e visualização eram plenamente preservadas, a caixa cênica frontal guarda alguns problemas herdados do teatro de ópera, com assentos assumidamente de "visão prejudicada" onde o valor do ingresso determina uma melhor capacidade de apreciação do espetáculo.

as tentativas de ilusionismo e possibilitar ao espectador uma postura ativa e questionadora. Seria um reducionismo bastante equivocado ligar a caixa cênica necessariamente a espetáculos que pretendem um espectador passivo ou interessado em simples divertimento. Da mesma forma, acreditamos que a possibilidade de contar com os recursos cênicos do palco italiano não resulta necessariamente em uma *ilusão de realidade*, pelo contrário: a artificialidade de alguns efeitos só reitera o fato de que não estamos frente a uma mimese cotidiana. Claro que não defende-se aqui a confusão entre *encenação* e *efeitos cênicos* mas estes podem, ao invés de servirem a uma pirotecnia inútil ou a uma tentativa de *imitar* o real, construir e dar suporte a signos cênicos importantes para o espetáculo como *alternativas* ao discurso oral.

Outra possibilidade - o uso de um espaço *alternativo* ao palco - nos parece interessante se pensada em duas situações: um galpão ou espaço "neutro" que pudesse ser completamente modificado ou preparado para esta encenação em particular ou um espaço *real* que dialogue, simbolicamente, com a concepção da encenação. A única possibilidade vinculada a um espaço *alternativo* que nos parece menos interessante que o palco italiano é o aproveitamento de qualquer espaço, arbitrariamente, apenas por questões de facilidades econômicas, disponibilidade ou recusa ao palco tradicional.

Uma alternativa, entretanto, que parece capaz de criar tensão com o material escolhido – *O Pequeno Eyolf* – é o palco em arena ou passarela. O piso será recoberto de branco, visando uma luminosidade que remeta ao gelo, ao frio, além da utilização da luz rebatida como reforço de uma atmosfera fantasmagórica, espectral. O público – quer em arena, quer frente a frente, no caso da passarela – verá a si mesmo como testemunha dos fatos[187].

Aqui voltamos a Florenski. Ao recusar a frontalidade, faz-se necessário o uso de outras possibilidades de perspectiva que não a linear. Não podemos pensar em um único ponto de fuga central, mas forçosamente em vários ângulos possíveis de apreensão do espetáculo. Como uma *iconostase*, o espetáculo oferece várias ima-

[187] Exemplo desta relação é a encenação de *Os Efêmeros*, de Ariane Mnouchkine. Independente das críticas que muitos fizeram ao espetáculo, a relação de metalinguagem que criada era bastante coerente com o tema: uma peça que evoca efemeridade no tema mas possui sete horas de duração, onde o público se vê o tempo todo, como se fosse parte da cena, mesmo que não dentro dela. A disposição em passarela criava um efeito de espelhamento que revelava a efemeridade do próprio público.

gens simultâneas ou possibilidades conscientes de se observar um mesmo elemento e, ainda que o discurso cênico conduza o olhar do espectador, em maior ou menos grau é ele que elege aquilo que é mais ou menos importante em seu recorte pessoal. A opção pela configuração em passarela ou arena não pretende uma área excessivamente reduzida, mas a manutenção de um *espaço vazio* na área de representação que possibilite explorar diferentes relações, ampliando o "enquadramento" realista. Esta relação espacial dilatada torna-se um operador para ampliar possibilidades de jogo cênico e tensões para além do "olho no olho", evocando assim a ideia de pontos de fuga múltiplos que dão ao observador externo a liberdade de atribuir hierarquias pessoais na organização daquilo que percebe.

Iluminação e Sonoplastia:

a luz como cenografia imaterial,

a paisagem sonora como elemento poético

A iluminação é um importante recurso cênico, em especial quando a proposta é a de um espaço vazio ou com poucos elementos, na medida em que os recortes e mudanças de atmosfera que ela é capaz de criar fazem com que seu papel se confunda com o da cenografia – uma cenografia imaterial, na prática. A opção pela passarela em lugar da caixa cênica frontal não pressupõe, necessariamente, a redução das possibilidades do uso da iluminação, em especial se a descartarmos como recurso realista. Luzes recortadas, laterais e focos podem substituir com vantagens, para os propósitos da montagem em questão, o esquema tradicional contra-luz e geral. A luz rebatida no piso, com um efeito semelhante ao de uma ribalta, cumprirá o papel de geral, na medida em que esta será posicionada quase a pino, pensando neste efeito.

Há uma diferença perceptível na sensação causada ao vermos um ator iluminado frontalmente ou pelo reflexo de uma fonte de luz indireta ou de um contra-luz, onde a silhueta é valorizada. Ao associar tais recursos ao texto de Ibsen, o desenho de luz confere uma atmosfera onírica, aproximando a imagem de um *sonho* – se le-

varmos em conta o ponto de vista do espectador – ou de uma *realidade onírica, simbólica* – se levarmos em conta o ponto de vista das figuras em cena. Assim, o que percebemos pode ser tanto um retrato que transcende a realidade (retrato onírico ou ilusório) quanto uma realidade particular, que configura um universo passível de ser representado para além dos limites do realismo. Tais possibilidades constituem leituras possíveis para o espetáculo que se somam, sem que haja a necessidade de uma tomada de posição clara entre uma ou outra opção.

O uso de recursos de iluminação alternativos – fogo, luminárias, lanternas, *spots* improvisados, etc. – acarreta em vantagens e desvantagens, uma vez que sua utilização necessariamente tende à necessidade de comprometimento dos outros elementos da montagem à essa estética. Neste sentido, ainda que não seja descartada a possibilidade de utilização dos mesmos, me parece mais coerente com as demais proposições pensar o projeto de luz vinculado aos recursos técnicos comumente presentes nas salas de espetáculo do que direcioná-lo aos recurso que chamamos aqui de *alternativos.*

No que diz respeito à ideia de sonoplastia, ela é entendida aqui como um elemento do espetáculo que inclui não apenas sonoridades estruturadas musicalmente – a trilha sonora do espetáculo – mas todas as possibilidades de ruídos, efeitos e sons capazes de configurar atmosferas. No entanto, tal recurso não se limitará à ideia de "paisagem sonora", retratando o ambiente realisticamente. A sonoplastia constitui-se também como um elemento importante na construção das ambientações cênicas do espetáculo, possibilitando variações dinâmicas na cena por seu caráter imaterial, da mesma forma que a iluminação. *O Pequeno Eyolf* é um texto repleto de imagens, lembranças e da presença da natureza (*fjords*, águas congeladas, memórias de passeios pelas montanhas) como testemunha muda da passagem humana. Assim, a "paisagem sonora", que no realismo ajuda a retratar o mundo externo, é entendida aqui como um recurso de construção de leituras poéticas do mundo interior das personagens. Especificamente em relação à trilha sonora, uma adequação de estilos musicais pode servir de norte, depois de uma primeira etapa de ensaios, ou vários deles conviverem relacionados a diferentes personagens, como um *leitmotiv.*

Apontamentos Finais

Não há nada de errado com o Realismo. Entendido como corrente estética que surge no final do século XIX e que até hoje se mantém como a principal referência de código de representação para muitas pessoas, seria arbitrário negar sua importância e as possibilidades de elaboração cênica que ele oferece.

A questão que se coloca, entretanto, é a dimensão redutora que esta importância ganha no momento em que o realismo passa a ser entendido como único caminho, ou como o caminho "correto". Se acreditamos que é função da arte revelar novas possibilidades de ver o mundo, de tensionar nossa percepção e entendimento da realidade, das relações humanas e sociais, é fundamental que existam caminhos diversos, tanto no fazer quanto no fruir estéticos. E, na atualidade, parece possível e potente a noção de que as correntes estéticas não caminham no sentido da superação do modelo anterior, mas na somatória da herança cultural e artística que temos à disposição para refletir nossa criação. Nesse sentido é que o realismo aqui é questionado, não como *modelo*, mas como *modelo único*. Interessar-se ou desinteressar-se por ele, em última instância, é uma questão de gosto pessoal, na medida em que, tendo consciência de que ele não encerra todas as possibilidades, optar por uma pesquisa dentro de seus preceitos pode gerar também resultados interessantes. Mesmo para quem não pretende um diálogo criativo extenso com este modelo, acreditamos que, em algum momento, a prática da encenação e da construção de personagem nos moldes realistas constituem uma experiência importante, um momento necessário na formação do artista, mesmo que para negáâ-lo *à posteriori.*

O presente trabalho não se pretende inovador no que diz respeito à pesquisa cênica contemporânea. Antes, se reconhece como tributário das fontes preciosas de artistas e pesquisadores que vieram antes. E é este o foco da inquietação que moveu sua trajetória: o diálogo entre a tradição e o momento contemporâneo, entre o impulso criativo e as bases e influências pré-existentes.

Ibsen se coloca aqui como um ponto de tensionamento, na medida em que se percebe no cerne de sua obra algo que vai além das leituras mais ortodoxas em relação ao seu legado como dramaturgo. A linha tênue que divide o potencial cênico de suas peças e a estrutura realista na qual se sustentam gera uma série de possibilidades que forçosamente dependerão do universo de interesses de cada encena-

dor. Se pensarmos que este universo de interesses é representado por “autores de fundo”, influências filosóficas, estéticas e políticas que corporificam a base do pensamento criativo do encenador, chegamos a conclusão de que a poética da cena será construída a partir da fricção entre os textos de Ibsen e estes “autores de fundo”.

Antonin Artaud, Theodoros Terzopoulos, Pavel Florenski e Andrei Tarkóvski não são “chaves” para o entendimento da obra de Ibsen na perspectiva de uma encenação que valorize seus elementos simbólicos. São os “autores de fundo” escolhidos aqui para exemplificar as relações futuras que o trabalho em sala de ensaio pode gestar a partir da ideia de fricção de referências, em lugar de uma busca direta de adequação entre obra, estilo e época. Ao mesmo tempo, a escolha destes “autores de fundo” não é aleatória: ela é circunscrita por um campo de coerência necessário capaz de criar uma relação de figura e fundo com Ibsen.

A leitura da obra de Artaud certamente é um elemento estimulante para se pensar não apenas a figura do ator mas, no contexto desta pesquisa, a encenação. Me parece que existe um certo desequilíbrio com a forma com que seu legado é lembrado: quase sempre vinculado ao ator e sua potência xamânica, encantatória e raramente associado à encenação. Talvez o fato de que sua trajetória de vida acabou por fazer dele o testemunho pessoal da radicalidade que propôs nos faça esquecer – ou pelo menos não colocar em pé de igualdade com seus preceitos em relação ao ator – que muitas características do que hoje chamamos de *pós-dramático* ou *performatividade* são tributários de seus vislumbres artísticos. Mesmo não pretendendo uma montagem *artaudiana*, a referência à sua obra me parece uma provocação inestimável ao processo imaginado.

O trabalho de Theodoros Terzopoulos surge de forma natural, quase inevitável, como a ampliação do questionamento da minha pesquisa no mestrado, onde sua referência, associada inicialmente com a Tragédia Grega, deu origem ao espetáculo *Fim de Partida*. A recente trajetória de Terzopoulos atesta para o fato de que as bases de seu treinamento, bem como a maneira de estruturar o trabalho de encenação, são passíveis de serem usadas em uma produção que parta de um texto realista. Ao mesmo tempo, muitos de seus preceitos constituem uma ponte clara

com o pensamento artaudiano[188]. Revisitar o trabalho de Terzopoulos na perspectiva de tê-lo como um dos "autores de fundo" escolhidos para compreender Ibsen para além do realismo é a um só tempo instigante e inspirador.

Florenski é um apoio teórico importante para a compreensão da ideia de uma perspectiva que vá além da *linear*, do ponto de fuga único e da ilusão de profundidade. Associado a ele, a obra do cineasta Andrei Tarkóvski corporifica, para além dos ícones de *Andrei Rublóv*, possibilidades de composição que dialogam com os preceitos de Florenski. A maneira como Tarkóvski se utiliza do tempo em seus filmes é também uma referência de extrema importância, em especial pela forma com que a dilatação deste elemento é capaz de criar o adensamento de diálogos que, se compreendidos apenas por meio da noção mais superficial de ritmo, não revelam as camadas mais significativas e passíveis de desdobramentos simbólicos diversos.

Pensar a escolha das referências utilizadas para dialogar com a obra em primeiro plano – o campo de coerência – parece um operador interessante para a renovação da perspectiva com que se olha os textos citados aqui. Tal operador parece capaz de garantir a um só tempo a possibilidade de se distanciar do entendimento do modelo realista como forma "adequada" ou única e estimular a diversidade que a assinatura pessoal das referências de cada encenador inevitavelmente trará. Ao escolher Artaud, Florenski, Tarkóvski e Terzopoulos como autores de fundo para um diálogo com Ibsen, a tentativa foi a organizar um imaginário de referências pessoais que estariam presentes – no meu caso particular e neste momento – ao levar adiante uma montagem de um dos textos de Ibsen aqui citados. A vantagem que posso constatar ao estabelecer as pontes possíveis entre esses criadores é a de exteriorizar, redigir e, de certa forma, *sistematizar* o que antes pertencia ao campo da *intuição amorfa*, tais "diálogos com Ibsen" abrem possibilidades mais concretas de troca com o grupo envolvido – atores, técnicos e demais colaboradores – garantindo que todos possam "falar a mesma língua" e que, cada vez mais, as propostas e ideias surgidas ao longo do processo estejam de acordo com as "regras do jogo" estabelecidas. Desta forma, uma característica básica do *processo colaborativo* pode se dar *a partir* de um acordo inicial onde um campo de coerência, um universo delimitado, é estabelecido e até a última etapa do trabalho fica claro que podemos propor *tudo*, mas não *qualquer coisa*.

[188] Curiosamente, em seu escritório no Attis Theater, em Atenas, há um imenso quadro de Antonin Artaud, atrás de sua mesa de trabalho.

Ainda que a discussão sobre as ideias de *fidelidade ao autor*, *autonomia da encenação* e processos de trabalho tenham sido exaustivamente desenvolvidas acredito que, na prática, grande parte dos nossos encenadores entende que alguns autores escrevem já com uma encenação necessária embutida no texto. Beckett é um exemplo curioso: as indicações que ele mesmo introduz em seus textos quase nunca são entendidas como provocações passíveis de gerar resoluções cênicas *equivalentes*: na maior parte das vezes tornam-se receitas que, não raro, dão origem a espetáculos rigorosamente iguais. Pensar que um autor que revolucionou as artes cênicas no século XX seja encenado de forma *textocêntrica* me parece um paradoxo, ainda que o rigor de suas rubricas seja um fato. Os casos de Ibsen e Strindberg também são interessantes: apesar das diferentes fases de suas obras, ambos costumam ser lembrados pelas peças mais realistas e, da mesma forma que é raro vermos em cartaz algo do último ciclo ibseniano e o recente interesse pelo dramaturgo sueco também parece limitado a obras menos ousadas estruturalmente que *Sonata dos Espectros* ou *O Sonho*. Um exemplo como o de Bob Wilson, que em suas incursões pela obra de Ibsen prefere *Quando despertarmos de entre os Mortos*, *Peer Gynt* e *A Dama do Mar* – e lhes confere encenações completamente distantes do padrão realista – não diz respeito especificamente a uma leitura da obra de Ibsen, mas a uma *assinatura*, que provavelmente estaria presente em qualquer escolha dramatúrgica.

Espero ter, de alguma maneira, colaborado com a discussão supracitada, em especial no que diz respeito ao encorajamento à prática de diálogos menos tradicionais com a obra ibseniana. Diálogos capazes de pensar o encenador não como especialista neste ou naquele autor ou linguagem, mas como um artista capaz de dar sua assinatura pessoal e livre – ainda que coerente com o universo escolhido. Diálogos que possam colocar em cena menos certezas ou manifestos e mais a trajetória pessoal de cada um e aquilo que viram como espíritos perdidos em seus próprios labirintos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Luis Alberto de. *Processo Colaborativo: Relato e Reflexões sobre uma Experiência de Criação*. Artigo publicado nos Cadernos da ELT – nº 2, junho/2004 (Revista de relatos, reflexões e teoria teatral da Escola Livre de Teatro de Santo André).

APPIA, Adolphe. *A Obra de Arte Viva*. Lisboa: Arcádia, 1968.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e Vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. *O Teatro e seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *O Pesa-Nervos*. Hiena Editora, Lisboa: 1991.

ARISTÓTELES. *A Poética*. São Paulo: Cultrix, 1998.

BARBA, Eugênio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991.

_____. *A Canoa de Papel*. Campinas: Hucitec, 1991.

_____ e SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Campinas: Hucitec, 1995.

BARTHES, Roland. *A Aula*. São Paulo: Cultrix, 2011.

_____. *Ouvres complètes*, Paris, Seuil, 2002.

BECKETT, Samuel. *Fim de Partida*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLESLAVSKI, Richard. *A Arte do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BORIE, Monique. *Le Fantôme ou Le Théâtre qui Doute*. Paris: Actes Sud, 1997.

BRANDÃO, Junito. *Teatro Grego: Origem e Evolução*. São Paulo: Ars Poética Editora, 1992.

BROOK, Peter. _____. *Fios do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Ed. Vozes, 1970.

_____. *O Diabo é o Aborrecimento*. Porto: Edições Asa, 1993.

_____. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

_____. *A Porta Aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

BURNIER, Luís Otávio. *A Arte do Ator – da técnica à representação*. Campinas – SP: Editora da UNICAMP, 2001.

CHEKOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1991.

CAMPBELL, Joshep. *O Poder do Mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix/ Pensamento, 1995.

_____. *As Máscaras de Deus I e II*. São Paulo: Palas Athena, 1992.

_____. *A Imagem Mítica*. Campinas: Papirus, 1994.

DEL NERO, Cyro. *Máquinas para os Deuses: anotações de um cenógrafo e o discurso da cenografia*. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2009.

ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo: Cultrix, 1978.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da UNICAMP, Imprensa Oficial do Estado S. A. – IMESP, 2001.

FLORENSKI, Pavel. *A Perspectiva Inversa*. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. *Iconostasis*. St. Vladimir's Seminary Press, 1996.

GOMBRICH, E.H. Arte e Ilusão – *Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes Editora, 1995.

GRAVES, Robert. *The Greek Myths*. London: Penguin Books, 1992.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

_____. (org.) *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HAGEN, Uta. *Respect for Acting*. New York: Macmillan Publishing Co., 1973.

HESÍODO*. Teogonia – a Origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

IBSEN, Henrik. *John Gabriel Borkman*. São Paulo: Editora 34, 1994.

_____. *Peças Escolhidas I, II e III*. Lisboa: Edições Cotovia, 2006.

_____. *Plays: Four – The Pillars of Society, John Gabriel Borkman, When we dead awaken*. Methuen Drama: Londres, 1991.

_____. *O Inimigo do Povo, O Pato Selvagem, A Dama do Mar, Rosmerholm, Solness, o Construtor e Quando Despertarmos de entre os Mortos*. In. Seis Dramas. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

_____. *O Pequeno Eyolf*. São Paulo: Editora 34, 1993.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, Sonhos, Reflexões*. São Paulo: Nova Fronteira, 1997.

KANTOR, Tadeusz. *O Teatro da Morte.* São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

KITTO, H. D. F.. *Greek Tragedy*. London and New York: Methuen & Co. Ltd., 1986.

KNOWLSON, James. *Damned to Fame – The Life of Samuel Beckett*. New York: Touchstone, 1987.

KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1975.

LANGER, Suzanne. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac & Naif, 2007.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LIMA, Neide Jalageas de. *Estratégias de Construção no Cinema de Andriêi Tarkóvski: a perspectiva inversa como procedimento*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – PUC-SP – 2007.

MENEZES, Tereza. *Ibsen e o novo sujeito da modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

MILARÉ, Sebastião. *Hierofania – O Teatro de Antunes Filho*. São Paulo: Editora SESC, 2010.

NUNES, Luiz Arthur. *Do livro ao palco: formas de interação entre o épico literário e o teatral*. Rio de Janeiro: O Percevejo n° 9 (Revista da Pós-graduação em Artes Cênicas da UNI-RIO), 2000.

OLSEN, Mark. *The Golden Buddha Changing Masks*. Nevada City: Gateways, 1989.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Análise dos Espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. *A Encenação Contemporânea.* São Paulo: Perspectiva, 2010.

PUCHNER, Martin. *Stage Fright: Modernism, Anti-Theatricality, and Dr*ama. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2002.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Antonin Artaud: Teatro e Ritua*l. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2004.

RADDATZ, Frank M. (ed.). *Journey with Dionysos – The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Berlin: Theater der Zeit, 2006.

RICHARDS, Thomas. *At Work with Grotowski on Physical Actions*. New York: Routledge, 1995.

ROHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução ás Grandes Teorias do Teatro*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1998.

_____. *A Arte do Ator*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 2002.

ROSENFELD, Anatol. *Teatro Alemão – Primeira Parte: esboço histórico*. São Paulo: Brasiliense, 1968.

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

_____. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik (org.). *Henrik Ibsen no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio e 7 Letras, 2006.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *Electra.* São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

_____. *Ájax*. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1999.

SONTAG, Susan. *A Dama do Mar*. São Paulo: N-1 Edições, 2013.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *A Criação de um Pape*l. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

_____. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

TERZOPOULOS, Theodoros. *Theodoros Terzopoulos and the Attis Theatre*. Athens: Agra Publicatinos, 2001.

ÜBERSFELD, Anne. *Para ler o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

VENDRAMINI, J. E. . *Sobre Criação Dramatúrgica e Encenação*. Revista Sala Preta, nº 03. SP: CAC-ECA-USP.. Revista Sala Preta, 2003.

WILLIAMS, Raymond. *A Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2002.