

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea

Luciana Paula Castilho Barone

Campinas – 2002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM MULTIMEIOS

O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea

Luciana Paula Castilho Barone

Este exemplar é a redação final da
dissertação defendida pela Sra. **Luciana
Paula Castilho Barone** aprovada pela
Comissão Julgadora em **15/01/2002**

Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição
Passos
-orientador-

Dissertação apresentada ao curso de
Mestrado em Multimeios do Instituto de
Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
Mestre em Multimeios sob a orientação
do Prof. Dr. Antônio Fernando da
Conceição Passos.

Campinas – 2002

IDADE 30
CHAMADA T/UNICAMP
B 268u
EX
MBO BC/ 49037
OC 16-837102
X
ECO R\$ 11,00
TA 17105102
CPD.

CM00167345-7

B ID 240112

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA - UNICAMP

B268u

Barone, Luciana Paula Castilho.

O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea. / Luciana Paula Castilho Barone. – Campinas, SP: [s.n.], 2002.

Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Teatro. 2. Arte e tecnologia. 3. Representação teatral.
4. Multimídia. I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

A meus pais, Júlia e Angelo, pelo estímulo aos estudos, pelo apoio à minhas elocubrações artísticas e, sobretudo pelo “caaarinho” que sempre me dedicaram.

Agradeço especialmente a meu orientador, Fernando Passos, pela compreensão da minha necessidade de empreender uma pesquisa prática e pela maestria e dedicação com que me orientou e apoiou nesse dialético caminho da prática artística no âmbito acadêmico.

Imensamente, aos artistas Emílio Moreira, Keila Taschini, Rita Wirtti, Verônica Mello, Juliana Pikel, Rachel Brumana, Rubens Britto, Reinaldo Cônsoli, Arianne Vitale Cardoso, Áurea Carolina, Paulo Barone, Patrícia Wormhoudt e Tinello que confiaram a este projeto sua criatividade e dedicação, sem as quais a realização do mesmo não teria sido possível.

A Johnny Hess, pela compreensão de minha ausência e pelo incentivo constante.

Aos ex-professores, José Joaquim Marques, por ter despertado em mim o amor pelo teatro e Glória Maria Cordovani por ter me possibilitado a descoberta do prazer na leitura.

A meus irmãos Ana, Paulo e Luis, com cujo apoio afetivo sempre pude contar.

E à CAPES, pelo financiamento da pesquisa, por meio do programa de Bolsa de Mestrado, no período de outubro de 2000 a janeiro de 2002.

RESUMO

Esta dissertação aborda o uso da imagem tecnológica como elemento narrativo na cênica contemporânea. Para tanto, apresenta um traçado histórico acerca da evolução da iluminação, do espaço, da dramaturgia, da interpretação e dos recursos tecnológicos no panorama teatral, salientando as modificações que os levaram a intervir mais verticalmente na narrativa cênica.

A partir do percurso histórico, define uma das linhas contemporâneas da prática teatral; a do espetáculo *multimidiático*, para o qual aponta a utilização de recursos imagéticos como configuradores de uma narrativa cênico-espetacular.

A segunda parte do estudo apresenta um processo empírico de uso da imagem tecnológica como elemento narrativo em uma encenação contemporânea - “Ofélia em Off” – revelando de como foram concebidos e trabalhados os elementos cênicos na linguagem híbrida do *multimidiático*, que configura um discurso imagético para sua formulação narrativa.

ÍNDICE

Introdução	15
Parte I – Evolução dos elementos da encenação na prática contemporânea do teatro	19
1. Iluminação	23
2. Espaço cênico	37
2.1. Espaço representado – da referência fotográfica à subjetividade simbólica	40
2.2. Espaço físico – a busca pela proximidade da recepção	51
3. Dramaturgia	71
3.1. Do texto ao hipertexto	73
3.2. O texto contemporâneo – contexto histórico	77
3.3. Temáticas – do coletivo ao individual	87
3.4. Forma contemporânea – atomização e fragmentação	93
3.5. Dramaturgia imagética – <i>performance</i> e rubricas	104
4. Interpretação	109
4.1. Hypokrités – origens e evolução do ator	113
4.2. Criação, representação e tecnologia na <i>performance</i>	136
5. Inserção da imagem tecnológica na cena contemporânea	145
5.1. Definições	149
5.2. Evolução	150
6. O espetáculo <i>multimidiático</i> e sua narrativa cênico-tecnológica	157
6.1. Da recepção	160
6.2. Da iluminação	161
6.3. Do espaço	162
6.4. Da dramaturgia	168
6.5. Da interpretação	173
6.6. Das imagens tecnológicas	176
Parte II – Ofélia em Off – um exercício <i>multimidiático</i>	177
1. Origens	181
2. Primeiros passos	183
2.1. Dramaturgia ?	183
2.2. Roteiro de encenação	187
3. O processo	219
3.1. Interpretação	219
3.2. Iluminação e espaço	222
3.3. Relações tecnológicas	227
Considerações finais	233
Fontes	235

ILUSTRAÇÕES

1. *Before the word there was light, after the word there will be light*, Nam June Paik, 1992.
2. *La danse blanche*, Loie Fuller, Canadá, 1898.
3. *Butterfly Gown*, Loie Fuller, Paris, 1892.
4. *Wide Cap*, Loie Fuller, Nova York, 1901.
5. *Epidauró*, 660 a.C.
6. *Teatro Marcello*, 13 a.C., Roma.
7. *Anfiteatro Flávio*, 75 d.C., Roma (Coliseu).
8. *Swan Theatre*, 1594-1596.
9. Planta de teatro elisabetano, 1576.
10. Planta do *Scala*, Milão, 1732.
11. Planta do *Filarmonico de Verona*, 1729.
12. Esboço do Duque de Meiningen para a cena final de *Romeu e Julieta*.
13. *Don Juan und Faust*, no *Hoftheater*, Meiningen, 1897.
14. Ilustração para *Ubu Rei*, de Jarry, 1896.
15. *Magnanimous Cuckold*, dirigida por Meyerhold, 1922.
16. *The Death of Tarelkin*, dirigida por Meyerhold, 1922.
17. *A Vida de Galileu*, dirigida por Brecht e Erich Engell, *Berliner Ensemble*, 1957.
18. *Mãe Coragem*, dirigida por Brecht e Erich Engel, *Berliner Ensemble*, 1949.
19. *O Milagre*, encenação de Max Reinhardt, Olympia Hall, Londres, 1911.
20. Desenho do “teatro total” de Reinhardt, por Ernst Stern, Berlim, 1920.
21. Aquarela de Emil Orlik para o ensaio de Reinhardt dirigindo *Édipo Rei*, 1910.
22. *Totaltheater*, projeto de Walter Gropius para Ervin Piscator, 1927.
23. Projeto de Gropius para cenário de *Hamlet*, 1911.
24. Cenário de *Hamlet*, dirigida por Craig no Teatro de Arte de Moscou, 1911.
25. a 27. Fotos de cena do *Living Theatre*.
28. a 30. Cenas de *O príncipe constante*, dirigida por Grotowski, 1965-1968.
31. Cena de *Orlando furioso*, dirigida por Luca Ronconi, 1969.
32. Cena do espetáculo *1789*, de Ariane Mnouchkine, 1971.

33. Cena de *SUZ/O/SUZ*, *La Fura dels Baus*, 1985.
34. Cena de *M.T.M.*, *La Fura dels Baus*, 1985.
35. *SUZ/O/SUZ* no Brasil, São Paulo, 1995.
36. *O Balcão*, dirigida por Victor Garcia, 1969.
37. *Ham-let*, dirigida por José Celso Martinez Correa, São Paulo, 1993.
38. *Alice através do espelho*, dirigida por Paulo de Moraes, São Paulo, 1999.
39. *Blue Heart*, de Caryl Churchill no Brasil; São Paulo, 1997.
40. *Apocalypse 1, 11*, do Teatro da Vertigem, São Paulo, 2001.
- 41 a 43. Cenas de *Não escrevi isto*, de Hugo Possolo, São Paulo, 1998.
44. Foto de Constantin Stanislavski.
45. Foto de Gordon Craig.
46. Retrato de Vsevolod Meyerhold.
47. Foto de Antonin Artaud.
48. Foto de Jerzy Grotowski.
49. Foto de Bertolt Brecht.
50. Foto de cena do *Odin Theatre*.
51. Foto de Peter Brook.
52. Foto de ensaio do *Open Theatre*.
53. Cartaz de divulgação do cinematógrafo dos irmãos Lumière.
54. Cena do filme *La voyage dans la lune*, de Méliès, 1902.
55. *Global groove*, de Nam June Paik, 1973.
56. *Global groove*, de Nam June Paik, 1974.
57. *Conversations*, de Vito Acconci, 1971.
58. Circuito de TVs de Nam June Paik, s/d.
- 59 a 61. Robert Lepage, em seu espetáculo *The far side of the moon*, São Paulo, 2001.
62. *Masurca Fogo*, de Pina Baush, São Paulo, 2000.
63. Laurel as *Ophelia*, fotografia trabalhada de Kim Stringfellow, 1989.
- 64 a 70..Cenas de *Ofélia em Off*, fotografias de Murillo Medina. São Paulo, 2001.

INTRODUÇÃO

Esta dissertação aborda o uso da imagem tecnológica enquanto elemento narrativo em encenações contemporâneas, assim como uma experimentação prática desta utilização.

A evolução da cena contemporânea, resultante da estética imagética pós-moderna¹, que impera em nossos tempos, tem assimilado, cada vez mais outras mídias que se integram às cenas representadas. Com essa assimilação, muitas montagens contemporâneas têm tomado o aspecto do que poderíamos chamar de evento *multimidiático*.

A utilização destas mídias (aqui consideradas as que veiculam imagens, por meios tecnológicos), no entanto, nem sempre está a serviço da estrutura narrativa do espetáculo. Muitas vezes, sua utilização restringe-se à ambientação da cena (nesses casos, as imagens estão mais associadas à cenografia), e a despreocupação, por parte da concepção cênica em integrá-las ao conteúdo do espetáculo, acaba por deflagrar a necessidade de elaboração de uma linguagem apropriada, que permita a fluência deste evento *multimidiático* em que o espetáculo se configura.

¹ Não nos cabe aqui definir esteticamente o pós-modernismo, discussão que tem ocupado inúmeros ensaios. Atentemo-nos apenas a considerá-lo como a estética vigente desde a bomba de Hiroshima, ou da pop art norte-americana, levando em conta que se desenvolveu numa sociedade absolutamente capitalizada e, cada vez mais, tecnologizada. O período desta estética, portanto, conhece a linguagem imagética dos meios de comunicação e da explosão do marketing como uma linguagem inerente ao cotidiano de seus receptores. Sobre o pós modernismo, ver JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo. A lógica Cultural do Capitalismo Tardio*. São Paulo (Editora Ática), 1997. ou ainda COELHO, Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo (Editora Iluminuras Ltda), 1995.

A formulação de linguagens apropriadas para este tipo de espetáculo, que integra imagens tecnológicas à cena propriamente teatral, gera uma poética particular, focada na integração entre arte cênica e tecnologia. O nascimento de uma nova linguagem e a formulação de uma nova poética em consequência da assimilação de diferentes meios tecnológicos não é uma novidade na encenação teatral.

A história do teatro nos mostra que as aquisições tecnológicas incorporadas à cena modificaram a linguagem da encenação. O advento da iluminação elétrica, por exemplo, interferiu verticalmente no conceito espaço-temporal da cena moderna. Se até o fim do século XIX, o espaço era determinado pelo telão pintado, ao fundo, a incorporação da iluminação elétrica como recurso cênico, no final daquele século, permitiu que o espaço representado pudesse ser mutável através de uma simples mudança de foco. Ambientações de cena adquiriram maior subjetividade com a adoção das cores de iluminação e novos paradigmas sintáticos foram estabelecidos em função do uso do recurso técnico.

Do mesmo modo, o uso de imagens tecnológicas redimensiona a cena teatral, interferindo em sua linguagem e na transmissão de sua narrativa. A incorporação desta técnica pela encenação contemporânea, implica na reformulação de significantes, uma vez que este meio tecnológico aborda as imagens por um outro viés, diferente das imagens propriamente cênicas, pela própria natureza diferenciada de produção e exposição das imagens, em ambas as linguagens. Com a integração que estes espetáculos, por nós chamados de *multimidiáticos*, propõem, os signos característicos da linguagem cênica dialogam com os signos característicos das linguagens dos meios utilizados (sejam eles recursos de projeções fotográficas, videográficas, cinematográficas ou computadorizadas), formando um novo campo sócnico, cuja natureza lingüística se diferencia das anteriores, compondo outra poética: a poética híbrida do evento *multimidiático* que não é puramente teatral, nem puramente tecnológica.

O estudo desta poética, enquanto formuladora de uma nova proposta para a narrativa cênica é o objeto ao qual nos propomos, nesta pesquisa. Enfocaremos os aspectos narrativos dos elementos teatrais e dos elementos “tecno-imagéticos” apresentados por esse tipo de encenação, partindo de parâmetros estabelecidos por uma abordagem do desenvolvimento histórico da integração de ambas as linguagens.

No campo teatral, procuraremos traçar o desenvolvimento da cena contemporânea a partir dos seguintes componentes da encenação: iluminação, espaço cênico, dramaturgia e interpretação, com foco nas modificações que sofreram para a formulação da narrativa da poética estudada. Elegemos estes elementos, uma vez que foram fortemente modificados com o advento, no final do século XIX, do “teatro do encenador”², que constrói sua narrativa a partir de todos os elementos utilizados pela montagem. A poética do espetáculo *multimediativo* exemplifica um modelo contemporâneo do teatro de encenador, este, que não se baseia prioritariamente no texto dramático, mas numa narrativa formada pelos diversos signos propostos pela montagem cênica.

No campo da imagem tecnológica, traçaremos um breve panorama de seu desenvolvimento histórico, desde as primeiras projeções cinematográficas, até suas reformulações narrativas, com o advento do vídeo-tape, abordando sempre sua relação, paralela ou direta, com a prática teatral.

A segunda parte do trabalho apresenta o roteiro de encenação de “Ofélia em Off”. Inspirado na shakespeariana Ofélia, o espetáculo *multimediativo* proposto por nós, configura a formulação prática deste estudo. Uma abordagem mais subjetiva toca nos processos de criação experimentados com este exercício.

² O diretor Antoine é considerado o primeiro encenador, tal qual entendemos hoje o termo (aquele que não apenas dirige o espetáculo, mas que alinhava todos os seus elementos, em busca de um sentido global), não somente por ter sido o primeiro, no final do século XIX, a assinar um espetáculo, mas, sobretudo por ter sistematizado suas concepções, teorizando a arte da encenação. Ver ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998.

PARTE I

EVOLUÇÃO DOS ELEMENTOS DA ENCENAÇÃO NA PRÁTICA CONTEMPORÂNEA DO TEATRO

Alguns fatores históricos contribuíram para o advento do teatro de encenadores, no panorama contemporâneo do fazer teatral. Esse teatro caracteriza-se por considerar a cena como uma somatória, organizada pelo encenador, de todos os elementos que a compõem. Diferencia-se, portanto, das práticas teatrais dos séculos anteriores, que se centravam na dramaturgia, compondo a cena a partir dos elementos propostos pelo autor. Esta prática começou a modificar-se no final do século XIX, com a revolução tecnológica e suas consequências técnico-artísticas.

Consideremos, portanto, a encenação como um fenômeno moderno e analisemos as modificações tecnológicas que sofreu a partir da iluminação, do espaço cênico, da dramaturgia e da interpretação.

Geograficamente, a revolução tecnológica “encurtou” as distâncias, uma vez que facilitou a difusão dramática, com as impressões dos textos teatrais e sua distribuição. Esta quebra de fronteiras, a partir de 1840, possibilitou a troca de textos entre países, modificando o caráter regionalista, do teatro embasado em tradições nacionais, imperativo desde o início daquele século até então.

As formulações conceituais e teóricas que ganhavam um pensamento mais amplo sobre a cena, também puderam ser difundidas, sendo que seu exemplo inaugural se deu com o naturalismo. Esta prática do teatro, fundada nos princípios do realismo e da consideração da chamada “quarta parede”¹, foi despertada pelo diretor Antoine², na França, no *Théâtre Libre* (Paris, 1887), tendo conquistado Berlim, dois anos depois, através do trabalho do Feie Bühne³ e ganhado Moscou, 11 anos mais tarde, através dos diretores Constantin Stanislavski e Vladimir Nemirovitch-Danchenko, que fundaram o Teatro de Arte de Moscou⁴. Posteriormente, esta prática tomou a Noruega, tendo sido também mais difundida nos países em que se originou.

A partir de 1874, a companhia dos Meiningen começou a viajar por todo o continente europeu, inaugurando a prática das *tournées* que caracterizaria todo o teatro moderno:

¹ Jean Jullien a reivindicara em *Le théâtre vivant*, p. 11: “É preciso que o lugar do pano de boca seja uma Quarta parede transparente para o público, opaca para o ator”. In ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 28.

² André Antoine (1858-1943) fundou, em 1887, o *Théâtre Libre*, em Paris, voltado à apresentação de espetáculos naturalistas, que haviam sido rejeitados pela *Comédie Française*. Ali, apresentou, pela primeira vez na França, autores como Brieux, Ibsen, Hauptmann e Strindberg. Por motivos financeiros, fechou as portas, em 1896, tendo fundado, anos mais tarde, o *Théâtre Antoine*, que recuperou a linha de trabalho desenvolvida pelo *Libre*. Foi um dos primeiros diretores a formular, em ensaios, seu pensamento a respeito do teatro que desenvolvia, e é tido, como já dissemos, como o primeiro encenador teatral.

³ Teatro independente, fundado pelo diretor Otto Brahm, em 1889, em Berlim, voltado à representação de peças naturalistas inéditas. Entre os espetáculos ali apresentados estão *Gosths* (de Henrik Ibsen, 1881), *Before Dawn* (primeira peça de Gerhart Hauptmann, 1889) e *The Happy Family* (Arno Holz, 1890).

⁴ em 1897, vislumbrando reformas no panorama teatral russo, o então professor e diretor Vladimir Nemirovich-Danchenko propõe a seu colega Constantin Stanislavski a abertura de um teatro desligado do Estado, voltado à arte do ator. Abrem, em 1898, o Teatro de Arte de Moscou (que mais tarde seria chamado de *Moscow Academic Art Theater*), ficando Stanislavski responsável pela direção e Danchenko pela administração e curadoria literária, escolhendo os textos a serem apresentados. Ali desenvolveram espetáculos naturalistas, através de um método que mais tarde seria publicado por Stanislavski e reconhecido como o principal método para a interpretação naturalista. Ver STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1989.

“Trata-se de um fenômeno de difusão que não seria correto considerar restrito aos produtos, às obras. Ele é, na verdade, uma consequência de uma divulgação análoga de teorias, pesquisas e práticas”⁵

Essas *tournées*, de fato, representavam uma troca de pensamentos. Temos notícia da influência dos Meiningen - que buscavam, através do teatro, “uma reprodução exata da natureza”⁶ – em diversos países, desde Moscou (Meyerhold aborda, em seu artigo, a herança do realismo dos Meiningen, no Teatro de Arte de Moscou) até a Itália, como testemunha Enio Carvalho, ao citar o trabalho do ator italiano Ernesto Rossi [1827-1896]:

“Rossi, tido como o segundo grande ator italiano do século passado [sic:XIX] (...), considerava muito importante entrar no ‘pensamento íntimo do autor’. Estabeleceu contato com as experiências do elenco do Duque de Meiningen que o surpreenderam profundamente”.⁷

A revolução tecnológica, além da difusão de espetáculos e teorias, permitiu a assimilação de novos recursos que possibilitaram a formulação de conceitos diferentes aos que prevaleciam no panorama teatral de então. A mais importante conquista técnica da época foi a adoção da iluminação elétrica nas salas de espetáculos.

⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 19.

⁶ MEYERHOLD, Vsevolod. “Teatro naturalista e teatro de estados de alma”, 1906 in *Do teatro*. Petersburgo (Edições Prosvechtchenie), 1913, tradução de Roberto Mallet.

⁷ CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Ática), 1989, pp. 71-72.

1. ILUMINAÇÃO



Before the word there was Light, after the word there will be Light

1. Obra de Nam June Paik, *Before the word there was Light, after the word there will be ligh*, 1992. Television casing with candle, Edition of 18. 17 x 24 x 20 "

Até então (desde o início do século XIX) os teatros eram iluminados por lâmpadas a gás, que, apesar da evolução que sofreram, eram ainda muito limitadas em termos de intensidade de iluminação e de dinamicidade de operação. A invenção da lâmpada incandescente possibilitou maior direcionamento da luz e o auxílio de espelhos refletores foi logo adotado. A invenção da lâmpada elétrica, por Thomas Edison, em 1879, enfim, marcou definitivamente a “moderna era” no que diz respeito à iluminação cênica.

Em menos de um ano, o Paris Opéra adotou o sistema elétrico e, dois anos mais tarde, na Eletrotécnica Exposição de Munique, um pequeno teatro foi construído, dispondo da eletricidade no palco e no auditório. A adoção do novo sistema de iluminação foi logo feita pelo *Savoy Theatre*, em Londres e pelo *Bijou Theatre*, em Boston, em 1882. Em 1883, o *Landestheatre*, em Stuttgart, o *Residenztheatre*, em Munique, e o *Staatsoper*, em Viena instalaram o sistema.

Na virada do século, o uso das lâmpadas incandescentes tornava-se cada vez mais comum e seu desenvolvimento gradual (até as lâmpadas de filamento metálico, criadas em 1911), que ampliava as facilidades técnicas para a obtenção de resultados estéticos, permitiu a experimentação de possibilidades ainda inéditas em termos de diálogo entre a cena e a luz, gerando novos conceitos estéticos para a arte cênica do início do século.

Inicialmente utilizada para acentuar o ilusionismo buscado pelas montagens naturalistas, a iluminação apresentava-se fiel ao espaço representado. Mas seu desenvolvimento técnico, aliado a novos anseios estéticos de ruptura com a representação fundada na imitação da natureza, possibilitou experimentações significativas, que viriam a revolucionar esta utilização “mimética” (que imitava o ambiente representado) da luz.

Os primeiros passos desta chamada “revolução” foram dados pela dançarina norte-americana Loie Fuller¹, cuja herança artística hoje é mais reconhecida pelas contribuições de iluminação que deixou, do que pelas propriamente coreográficas. Loie introduziu a utilização de cores na arte cênica, e, com elas, redimensionou o espaço cênico, substituindo o cenário figurativo pela divisão espacial por recursos de iluminação. Este novo ponto de vista do espaço cênico, possibilitado pelo desenvolvimento de um recurso técnico, viria a influenciar fortemente os simbolistas e seus conceitos para a arte cênica. Loie Fuller também deu à iluminação, ineditamente, o papel de protagonista – a dançarina contracenava com a luz, que ganhava novas dinâmicas e novo papel.

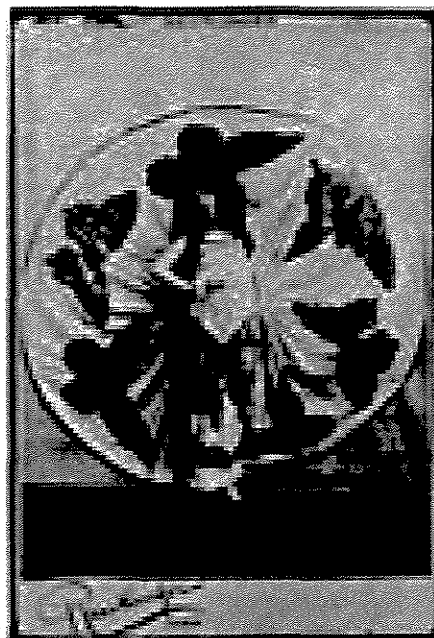
É a partir de 1890 que os simbolistas, pela voz de Paul Fort, Lugné-Poe, Adolphe Appia e Gordon Craig começam a difundir suas idéias de ruptura com a arte naturalista que imperava, até então, no panorama cênico. O principal recurso técnico que deu asas às idéias simbolistas² foi a iluminação elétrica e as novas possibilidades de utilização do espaço, para as quais ela apontava, desde Loie Fuller. As facilidades de impressão também contribuíram, como nunca, para a difusão de idéias e de conceitos artísticos. Craig e Appia documentaram muitas de suas experimentações práticas, em edições conceituais. Os simbolistas, portanto, utilizaram-se do desenvolvimento técnico, gerado pela revolução tecnológica do final do século, na experimentação e difusão de sua inovadora prática teatral, menos preocupada com a ilusão e com a imitação, e mais ligada à ontologia das representações simbólicas do inconsciente humano.

¹ Marie Louise Fuller (1862 - 1928), bailarina norte americana que introduziu o uso de cores à iluminação cênica, no espetáculo *Quack, M. D.* (1891). Em *Fire Dance*, a dançarina fazia sua *performance* sobre vidro, que era iluminado por baixo. Utilizou também, ineditamente, materiais fosforescentes. Seus experimentos no campo da iluminação influenciaram muitos diretores teatrais, não apenas no que se refere às inovações técnicas que introduziu à arte cênica, mas nos conceitos estáticos que elas possibilitaram.

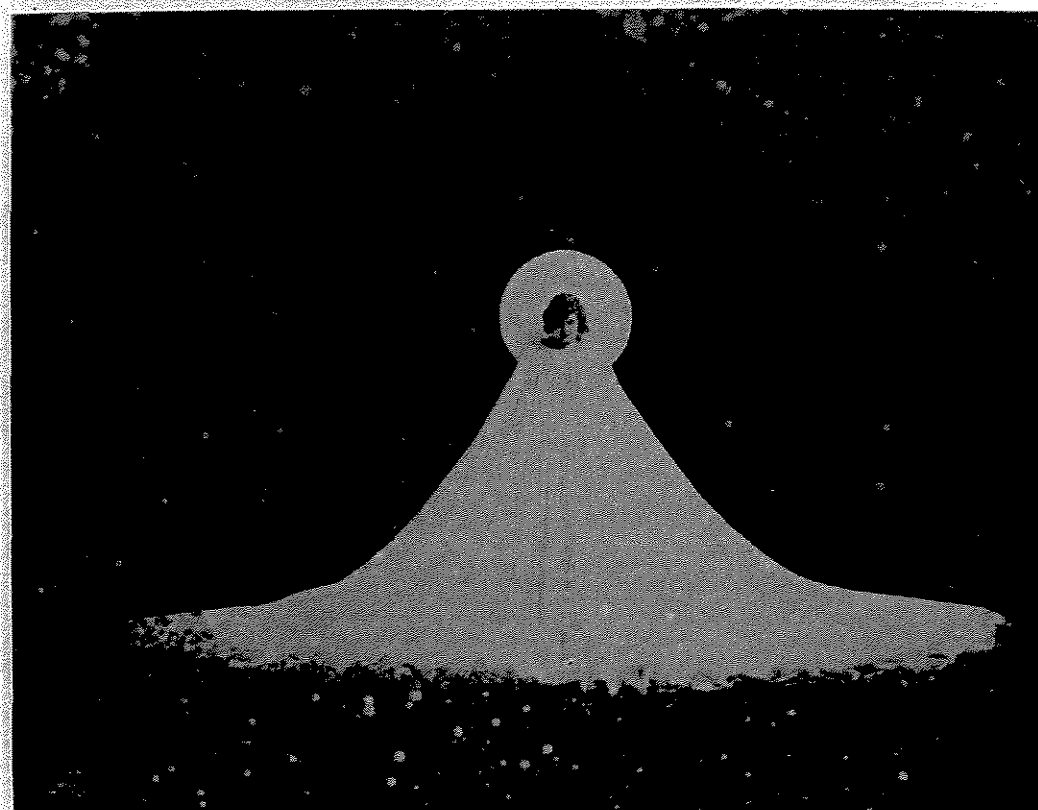
² O manifesto simbolista, publicado em 1886, sugeria que a subjetividade, a espiritualidade e as forças internas representavam uma verdade mais profunda, em relação à objetiva observação de aparências. Mallarmé se opunha ao dominante teatro realista, clamando por uma poética teatral que evocasse os profundos mistérios humanos e do universo. Para o poeta, o drama deveria ser um rito sagrado em que o poeta dramático revelasse as correspondências entre os mundos visível e invisível, através da sugestiva força de sua linguagem poética. As peças simbolistas deveriam apenas revelar, indiretamente, as profundas verdades da existência, conhecidas instintiva ou intuitivamente.



2. Loie Fuller, *La dance blanche*, Canadá, 1898.



3. Loie Fuller, *Butterfly Gown*, Paris, 1892.



4. Loie Fuller, *Wide Cape*, Nova York, 1901

Paul Fort³, aos dezoito anos, em reação ao Teatro Naturalista, funda o *Théâtre D'Art* (1890-93), formalizando o uso de rotundas e trazendo à cena *performances* estilizadas que substituíam o formato realista de ambientação e interpretação. Ali, apresentavam-se peças simbolistas, além das leituras de poesia antiga e moderna. Sua produção de *The girl with the cut-off hands*, de Pierre Quillard, inaugurou um novo formato para a concepção cenográfica – formato que prioriza a criação do diretor e do cenógrafo em relação às indicações do autor, intocáveis, na tradição que o antecedia. As imagens visuais construídas pela encenação foram sugeridas, e não ditadas pela dramaturgia. Em 1905, Paul Fort fundou a revista *Vers et Prose*, que divulgou as idéias literárias simbolistas, até 1914.

Lugné-Poë⁴ fundou, em 1892, o *Théâtre de l'Oeuvre*, após ter atuado e assistido à direção no *Théâtre-Libre*, de Antoine e ter sido integrado ao movimento simbolista no *Théâtre D'Art*, de Paul Fort. Apresentou, em seu teatro, muitos dos autores simbolistas como Maurice Maeterlink (*Pelléas et Mélisande* estreou em maio de 1892) e Paul Claudel, além de trazer a público autores estrangeiros como Henrik Ibsen, August Strindberg, Gerart Hauptman, Gabriele D'Annunzio e Oscar Wilde (com sua polêmica *Salomé*, em 1912). Foi em seu teatro também que estreou a inovadora *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em 1896. Criou um teatro não realista, de poesias e sonhos, através de interpretações estilizadas. Cenários simples, compostos por um fundo abstrato, falas cantadas e gestos estilizados compunham sua atmosfera cênica. Após ter cumprido *tournées* pela Inglaterra, Noruega, Holanda, Dinamarca e Bélgica, Lugné-Poë fechou as portas do *Théâtre de l'Oeuvre* em 1899, reabrindo-as em 1912, tendo permanecido em sua direção até 1929.

³ Paul Fort (1872 - 1960), poeta simbolista francês, conhecido por seus experimentos literários.

⁴ Aurélien-François-Marie Lugné-Poë (1869 - 1940) estudou interpretação no *Paris Conservatoire*, tendo atuado no *Théâtre-Libre* e no *Théâtre D'art*, mas sua maior contribuição ao movimento deu-se em suas atividades como diretor, em seu *Théâtre de l'Oeuvre*.

Mas os expoentes das modificações estéticas causadas pelo desenvolvimento da iluminação na cena simbolista foram Gordon Craig⁵ e Adolphe Appia⁶. Ambos os artistas faziam separadamente experimentos técnicos, com os últimos equipamentos de iluminação até então desenvolvidos, buscando uma linguagem mais abstrata para a iluminação cênica.

Appia idealizava a iluminação como elemento de ênfase, que enfatizasse o ator na cena. Para ele, que desenvolveu um projeto de iluminação para 18 óperas de Wagner (*The Staging of the Wagnerian Drama*, 1895), a iluminação consistia numa melodia musical, que deveria ser marcada pelo ritmo estabelecido pela trilha sonora. Craig idealizava a sugestão de realidade, que criaria na mente do espectador uma realidade física. Para a criação de tal realidade, utilizava-se das mais diversas possibilidades da luz, investindo nas cores e na criação de atmosferas. Ambos contrapunham-se à iluminação ilusionista da cena realista. Buscavam uma outra relação com o espectador e os adventos técnicos ocorridos em sua época favoreceram a prática de seus conceitos inovadores.

⁵ Edward Gordon Craig (1872-1966), ator, diretor, produtor e teórico inglês, iniciou sua carreira no Lyceum Theatre, em Londres, como ator, em 1889. Porém, sua maior contribuição para o teatro deve-se a suas encenações, como *Dido e Enéas* (Inglaterra, 1900), *Acids and Galatea* (Inglaterra, 1902), *The Vikings* (Inglaterra, 1903) e *Romersholm* (Itália, 1907), assim como a seus escritos teóricos: *The Art of Theatre*, de 1905; *The Mask*, revista internacional publicada entre 1908 e 1929 – que incluía seu notável artigo sobre interpretação “*The Actor and the the Ubermarionette*”, de 1907 – ; *A Portfolio of Etchings*, de 1908 – sobre conceitos cenográficos; *Towards a New Theatre*, de 1913, artigos coletados em *Scène*, em 1923, acerca de cenografia e iluminação, além de suas memórias em *Index to the Story of My Days*, de 1957. Fundou a *School for the art of the theatre*, em 1903, fechada com o advento da Primeira Guerra Mundial.

⁶ Adolphe Appia (1862 - 1928). Teórico e diretor teatral suíço, publicou suas formulações conceituais em edições como *La Mise en scène du drame Wagnérien* (1895), *Music and Staging* (1899) e *The Livingh Work of Art* (1921).

Na Suíça, Appia, investindo contra a bidimensionalidade cenográfica realista, propunha, em seus escritos teóricos, uma cena que, através de estruturas tridimensionais determinadas pela variação da iluminação, faria uma ponte entre a horizontalidade do chão e a verticalidade do cenário, realçando a movimentação dos intérpretes, criando maior dinamicidade ao movimento. Para tanto, classificou três tipos de iluminação: uma mais difusa (a geral), outra que moldasse as sombras e outra, de efeitos, elaborada a partir de pinturas no cenário. Propunha que, variando-se a cor, intensidade e direção da luz, a partir das três categorias que determinou, a cena ganharia uma tridimensionalidade inexistente no teatro ilusionista. Vislumbrava uma iluminação regida pela música que salientasse os atores, cujos movimentos também deveriam ser pontuados pela música. O movimento dinamizado, marcado pela condução rítmica já apontava, em Appia, uma formulação cênica não linear, mais próxima do dinamismo imagético cinematográfico do que da captação mais estática da natureza fotográfica.

A questão da interpretação ganhou ainda mais vida no trabalho de Appia, quando ele adotou o *eurythmics* (sistema de exercícios físicos de ritmos e controle) desenvolvido por seu colaborador Émile Jacques Dalcroze. Em 1912, construiu-se um teatro nada tradicional para os projetos de Appia e Dalcroze.

Tal espaço não dispunha de separação entre palco e platéia. Equipado com uma iluminação bastante potente, o espaço dispunha de estruturas móveis, desenhadas por Appia, que, de acordo com suas diferentes disposições, comporiam, junto à iluminação, o cenário das peças simbolistas que seriam apresentadas no espaço. Esta composição realçaria a movimentação cênica dos atores, fundada no *eurythmics* de Dalcroze e pontuada pela música. Poucas *performances* foram desenvolvidas no espaço, devido ao advento da Primeira Guerra Mundial e a conseqüente interrupção das atividades no teatro.

Craig, buscando uma atmosfera simbólica para seus espetáculos, utilizou-se de diversas possibilidades de iluminação, cuja movimentação relacionava-se diretamente com a movimentação dos atores. Buscava a simplicidade e a unidade conceitual e via na função do diretor, a responsabilidade de harmonizar todos os elementos utilizados pela produção. Para a formulação de seus conceitos, Craig debruçava-se em estudos sobre a história do teatro, afirmando que só se poderia revolucionar a arte, através do conhecimento profundo de sua história.

De acordo com a teoria de Craig, sobre a importância do estudo histórico da evolução do teatro para a compreensão dos novos paradigmas que vão se formando, em seu decorrer [este foi o ponto de partida para a elaboração de nosso estudo], chamamos a atenção para a extensão da influência das proposições deste pensador no que estamos denominando espetáculo *multimidiático*, que considera todos os aspectos da encenação como de igual valor na composição narrativa final do espetáculo. Valorizando a unidade conceitual, Craig propunha a harmonização, pelo diretor, de todos os elementos da produção, como a iluminação, a trilha sonora, o cenário, a maquiagem, o texto, etc. Buscando uma cena simbólica e sugestiva, não se prendia à autoridade das rubricas textuais, inaugurando uma nova prática teatral, que, como a história nos veio a mostrar, resultou na “era do encenador” no panorama teatral.

Esta postura de Craig, como um regente e não um mero diretor de marcações, fez dele o primeiro encenador nesta prática contemporânea do teatro que estamos abordando. Ela reflete-se não apenas nas inovações técnicas a que se assistiu em seus espetáculos, mas também em seu pensamento sobre o teatro, como testemunham as diversas e influentes edições das teorias que formulou e publicou⁷. Craig pensou o teatro como um todo, tendo sido um inovador no campo da iluminação, da cenografia (buscando a simplicidade renegou os cenários naturalistas e criou estruturas móveis que podiam transformar o espaço durante a *performace*) e da interpretação (renegando o egocentrismo e emotividade da interpretação naturalista, formulou a teoria das super-marionetes que simbolizariam melhor do que os intérpretes as personagens trazidas à cena). Esse seu largo campo de visão, que não aparecia apenas na prática, mas também teoricamente, revela seu “caráter” de encenador, enquanto figura que, buscando uma unidade no discurso que é posto em cena, lapida cada detalhe, cada elemento, como um objeto significante dentro do campo signico.

Essa lapidação transparecia na simplicidade de seus espetáculos como apresentada nas óperas *Dido e Enéas*, de Henry Purcell (1900), *Acids and Galatea*, de George Frideric Handel (1902) ou na montagem de *Os Vikings*, de Henri Ibsen (1903), simplicidade conceitual, pontuada pela movimentação da luz em relação com os intérpretes.

⁷ Ver nota 5 [I,1], p.29.

A iluminação enquanto elemento fundamental para a cenografia (ou mesmo enquanto a própria cenografia) apresentou-se também em montagens de outros diretores, como em *Cid, O príncipe de Hombargo* (por Jean Vilar⁸, no *Théâtre National Populaire*, em 1951) ou no *Parsifal* (de Wieland Wagner, no *Festpielhaus* de Bayreuth, em 1951).

A importância da iluminação elétrica ganha espaço teórico não só nos textos editados por Appia e Gordon Craig, mas também nas radicais proposições de *Teatro e seu Duplo*, de Antonin Artaud⁹, publicado em 1938:

“A aparelhagem de luz atualmente utilizada nos teatros já não é suficiente. Estando em jogo a ação especial da luz sobre o espírito, há que procurar efeitos de vibrações luminosas, novas maneiras de espalhar a iluminação em ondas, ou em toalhas de luz, ou como uma fuzilaria de flechas de fogo. A gama de cores dos aparelhos usados hoje em dia precisa ser inteiramente revista. Para produzir qualidades especiais de tons, deve-se de novo introduzir na luz um elemento de tenuidade, de densidade, de opacidade, com o objetivo de produzir o calor, o frio, a cólera, o medo, etc.”¹⁰

⁸ Jean Vilar (1912 - 1971), ator e diretor francês, dirigiu as primeiras edições do Festival de Teatro de Avignon (a partir de 1947). Foi diretor do *Théâtre National Populaire* de 1951 a 1963, em que formou e manteve uma companhia de repertório que produzia cerca de 150 *performances* por ano, a preços que foram popularizados por Vilar, facilitando o acesso das classes mais desfavorecidas economicamente.

⁹ Antonin Artaud (1896 - 1948), ator, dramaturgo, diretor e teórico francês, esteve ligado ao movimento surrealista, até a adesão de seu líder André Breton ao comunismo, uma vez que, para Artaud, a força do movimento era extra-política. Suas maiores contribuições para a arte cênica estão em seu “Manifesto pelo Teatro da crueldade” (1932) e *O Teatro e seu duplo* (1938). Entre suas encenações destaca-se *Os Cenci* (1935).

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*, Lisboa (Editora Fenda), 1996, p. 93.

Artaud, como veremos, influenciará grande parte da prática contemporânea do teatro, em diversos aspectos, inclusive na inserção da imagem tecnológica nos espetáculos cênicos, tendo sido um dos primeiros atores a aparecer simultaneamente ao vivo e na tela, numa representação espetacular [ver 'Inserção da imagem tecnológica na cena contemporânea'].

Pelo exemplo da iluminação cênica, vimos o quanto as poéticas teatrais do final do século XIX e do início do século seguinte modificaram-se com o advento e desenvolvimento daquele recurso cênico. O desenvolvimento tecnológico interferiu não apenas nos espetáculos, mas nas teorias conceituais da arte cênica. A elaboração de novos recursos técnicos possibilita diferentes utilizações materiais, que acabam gerando novos pensamentos artísticos. Assim sendo, o debate estético é fomentado pelo desenvolvimento tecnológico:

“O debate que acompanha toda prática teatral do século XX coloca em oposição, em diversos planos e sob denominações que variam ao sabor das épocas, a tentação da representação figurativa do real (naturalismo) e a do irrealismo (simbolismo), não seria tão intenso, nem tão fecundo, sem dúvida, se não fosse sustentado por uma revolução tecnológica baseada na eletricidade.”¹¹

O simbolismo, portanto, podia utilizar-se de recursos (de iluminação e espaciais) não explorados pelo naturalismo, ampliando o representável para campos que aquela estética não abordava, como a materialização do irreal, a busca pela verdade do sonho, a representação da subjetividade.

¹¹ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 23.

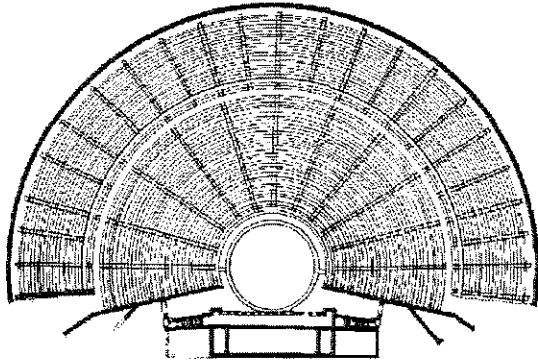
A *Bauhaus* alemã, desenvolvendo seus experimentos técnicos, visando ampliar as possibilidades de representação cênica, apresentou, em 1923, na sua Primeira Semana de Arte, o espetáculo *Reflect Light Compositions*,

“(...) experimento realizado pelos alunos Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwerdfeger que produzia projeção de luzes de várias cores através de vidro, segundo uma seqüência escolhida com requintes de gradação de intensidade luminosa e acompanhadas pelo piano (Hirschfeld-Mack), criando um cinetismo na composição não-figuativa que só muitos anos mais tarde viria ser objetivo da Op Art”¹².

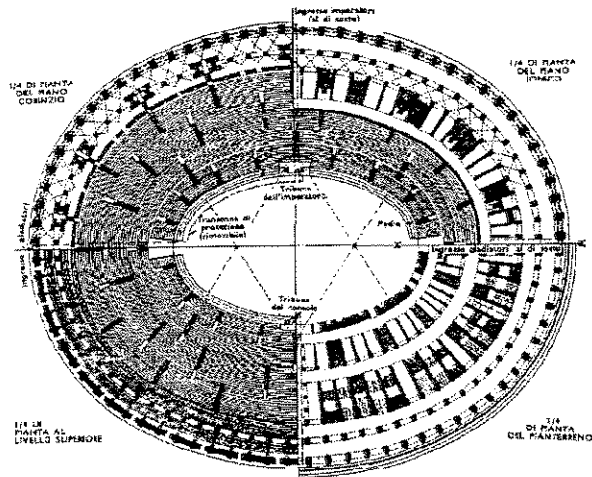
O cinetismo desenvolvido por estas tendências, já experimentado e verticalizado pela arte cinematográfica de então, aponta para a busca do movimento dinâmico na representação cênica. A pesquisa técnica, em prol do aprimoramento rítmico-imagético cênico já se mostrava fértil nesse período e se intensificaria, anos depois, com o advento dos sintetizadores de vídeo que transformaram radicalmente a linguagem imagética e, em última instância, a *multimediática* teatral. A projeção de luzes, a partir dos simbolistas, reformulou imagens próprias do palco para, num momento posterior, aprimorar-se em projeções imagético-luminosas que ampliariam extensamente as possibilidades do espaço representado em cena, assim como o campo signico dos elementos em relação, no palco contemporâneo. O conceito do *multimediático* nascia, assim, com a luz simbolista e sua importância representativa, integrando, ao lado dos outros elementos cênicos, a unidade conceitual necessária para a formulação do campo signico dos espetáculos que formulam sua linguagem a partir dos múltiplos signos cênicos de que se utilizam.

¹² SOUZA, Rosângela Leote da Silva de. *Da performance ao vídeo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 1994, p 87.

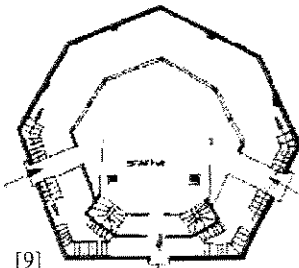
2. ESPAÇO CÊNICO



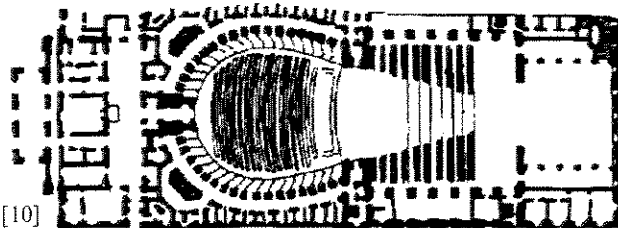
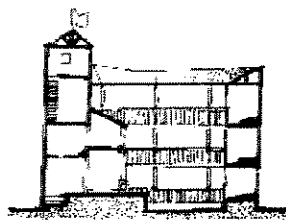
[5]



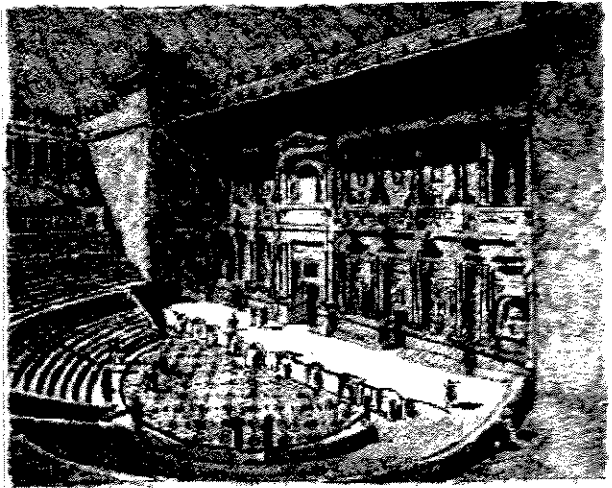
[7]



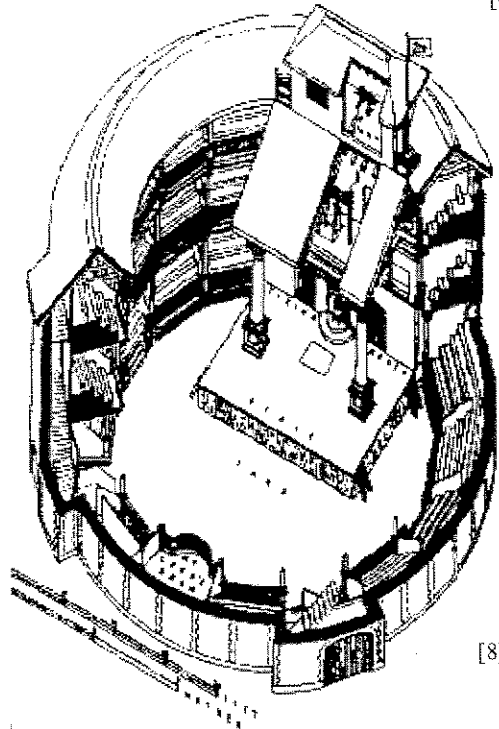
[9]



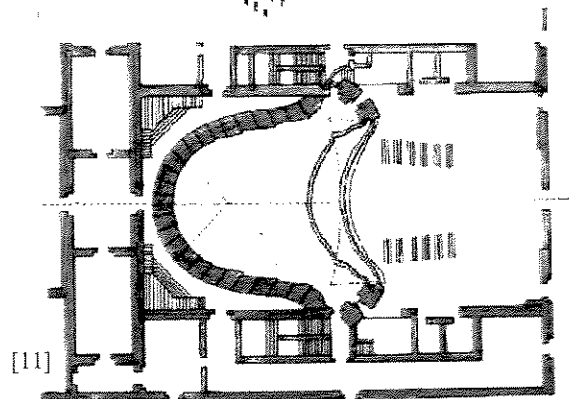
[10]



[6]



[8]


$$[11]$$

Assim como a iluminação, o espaço cênico ganhou novas proposições com o advento da prática moderna do teatro, no final do século XIX. Tais proposições, como veremos, interferiram verticalmente no modo de abordar a recepção teatral, gerando, ao longo do século XX, formas mais aproximadas da platéia e mais provocativas de representação cênica.

A história nos mostra que o teatro já foi abrigado por cenários naturais (Grécia antiga), por arenas (circo romano), por palcos simultâneos (nos autos da Idade Média), por “currais” (pátios internos de hospedarias utilizados para representações no Renascimento) por castelos e pelos diversos tipos de teatros fechados que se desenvolveram desde os humanistas italianos e elisabetanos. As concepções cenográficas para esses palcos interiores, desde a adoção da perspectiva, na Renascença, passando pelo “cenário falado” elizabetano¹ até os bastidores deslizantes do Barroco testemunham o efervescente desenvolvimento do pensamento acerca da arquitetura teatral, ao longo dos séculos. Mas é a partir do Realismo que as transformações do espaço cênico - representado ou físico - semeiam as novas possibilidades de relação entre a cena e a platéia, reveladas no decorrer do século XX, bem como os diversos paradigmas de representação que se apresentaram através das diferentes poéticas do período.

¹ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo (Perspectiva), 2001, p. 320.

2.1. Espaço representado

- da referência fotográfica à subjetividade simbólica

Em 1866 os anseios por modificações nos paradigmas de representação do ficcional já apontavam em Meiningen. O Duque Georg II¹ dedicou grande atenção à companhia teatral de sua corte, entregando-a aos cuidados da direção de Ludwig Cronegk² e ambos começaram a montar espetáculos históricos, procurando fidelidade às exigências textuais. Desse modo, desenvolveram cenários que formavam um “espaço verdadeiro para a atuação”³. Criaram verdadeiros ambientes, utilizando-se de móveis proporcionais e de cores fortes que contrastavam com as pinturas de tom pastel, até então convencionais nas montagens teatrais.

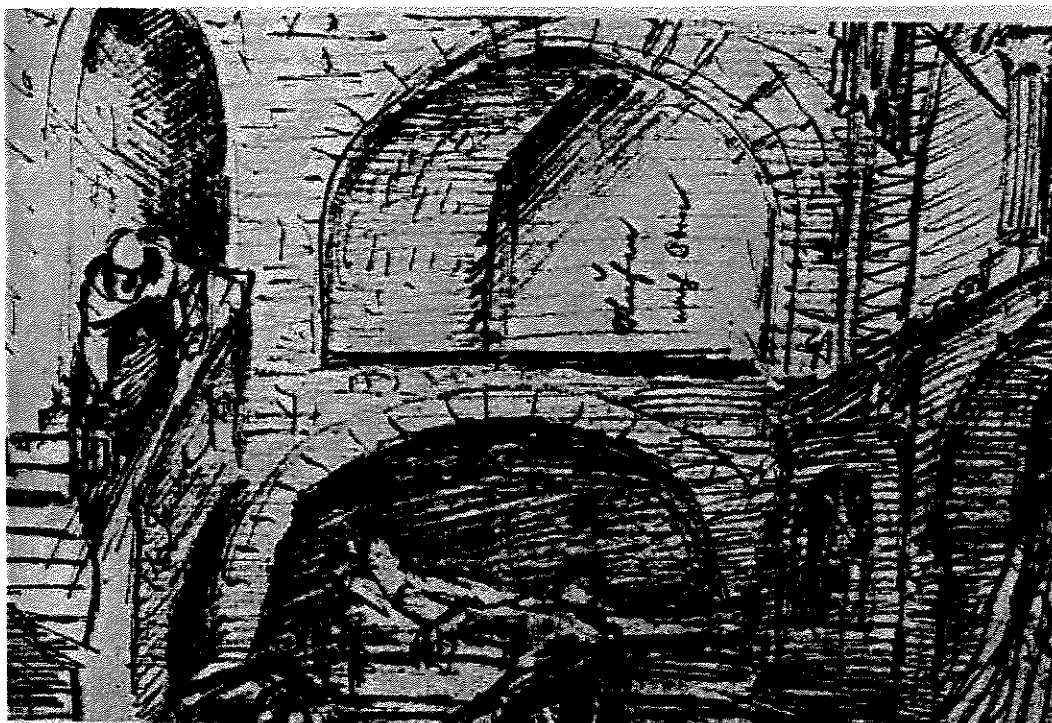
Os atores relacionavam-se com a tridimensionalidade apresentada pelo cenário, numa forma dinâmica que embasava a unidade da encenação buscada por seus criadores. Cada elemento era cuidadosamente escolhido em função de sua contribuição para o todo da cena. O grupo ficou rapidamente famoso, tendo se apresentado em diversos países como Rússia, Suécia, Áustria, Bélgica, Holanda e Inglaterra, entre 1874 e 1890.

A recusa à convenção do telão pintado e a concepção do espaço cênico a partir de sua tridimensionalidade e de sua relação com a interpretação influenciariam Antoine e Stanislavski, que partiriam dos princípios dos Meiningen, para suas propostas inovadoras em relação ao espaço cenográfico e à unidade espetacular.

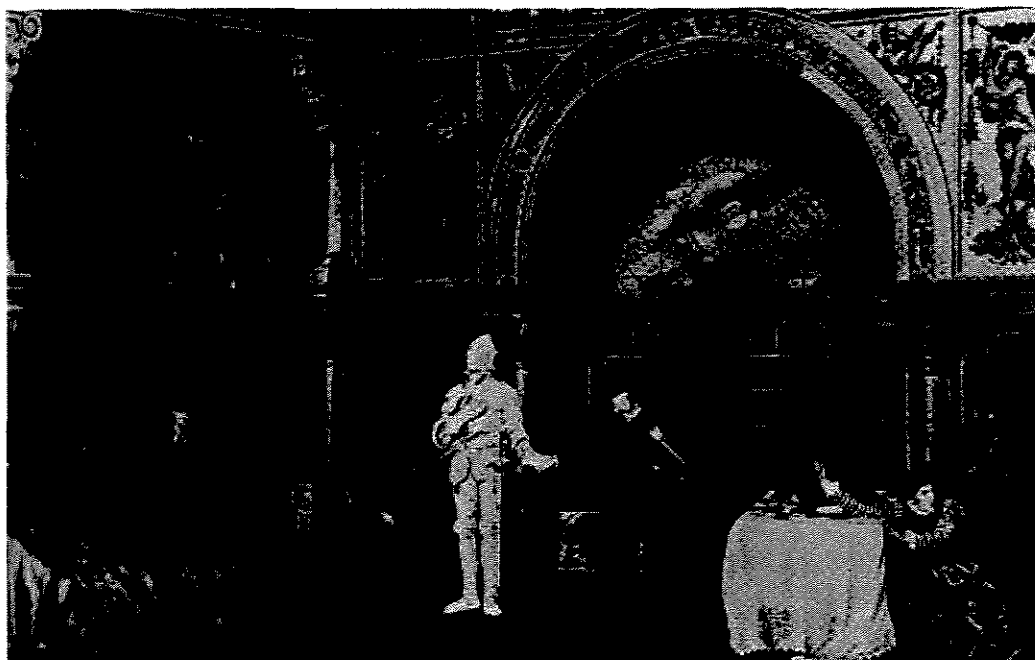
¹ Georg II (1826 - 1914), Duque de Saxe-Meiningen, interessado por teatro, por ter sido treinado nessa arte na corte da Prússia em Berlim e por ter assistido a importantes montagens como as produções shakespearianas do rei Charles, em Londres. Tomou o trono depois da invasão prussiana, em 1866, apoiando e estimulando o desenvolvimento do trabalho da companhia teatral da corte que, em poucos anos, seria reconhecida mundialmente, pela inovação que apresentava em seu trabalho.

²Ludwig Cronegk (1837 - 1891), iniciou como comediante cantor e entrou para a companhia da corte em 1866, como ator cômico. Seu talento para direção foi logo descoberto, o que o levou logo a atuar como diretor da companhia, dedicando-se integralmente a tal função. Ver BROCKETT, Oscar G. *The history of the theatre*. USA (S & S), 1991, p. 474.

³ MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 20.



12. Esboço do Duque Georg II de Saxe-Meiningen para a cena final de *Romeu e Julieta*.



13. *Don Juan und Faust*, no Hoftheater, Meiningen, 1897.

Antoine, a exemplo da companhia de Meiningen, nega o telão de fundo, que ambientalizava a cena, e, considerando o espaço como fortemente influente na ação do intérprete, adota objetos reais à cenografia, corporificando o real (antes as cenografias de telões pintados apenas sugeriam o objeto representado), em prol da conquista de um efeito mais verdadeiro:

“Diversos estudiosos (Denis Bablet, Bernard Dort, etc) frisaram que uma das maiores contribuições de Antoine para a encenação moderna consiste na sua rejeição ao painel pintado e aos truques ilusionistas habituais do século XIX. Ele introduz no palco objetos reais, ou seja, que contêm o peso de uma materialidade, de um passado, de uma existência.”⁴

Mas a preocupação de Antoine não se restringia aos objetos que materializavam a cena, focando seu interesse na relação que os intérpretes estabeleciam com aqueles. Esta relação, através da presença material do objeto deveria corporificar o verdadeiro da cena, numa busca de aproximação com o real.

Uma vez que opta pelo real ao invés de sua imitação, busca uma aproximação do espectador, que não tem mais o distanciamento do simulacro em relação ao que é representado. Ao adotar a iluminação elétrica (no lugar de velas ou a gás), Antoine também renovou o espaço teatral. Embora ainda a utilizasse enquanto ambientação naturalista, ao fazê-lo, evidenciava novas possibilidades oferecidas pelo recurso.

Antoine também questionava aspectos da arquitetura teatral, em termos das condições de audição e visibilidade oferecidas pelos teatros à italiana e pelo teatro elizabetano. Em 1890, escreveria:

⁴ ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998. p. 29.

“A estrutura em ferradura, geralmente adotada, condena os espectadores dos andares superiores a se sentarem literalmente uns na cara dos outros, sem exagero. Eles não podem seguir a ação dramática senão girando penosamente a cabeça. Se, a rigor, todas as pessoas sentadas na primeira fila dos balcões podem seguir o espetáculo a preço de uma tortura insuportável, aqueles que ocupam as três ou quatro fileiras atrás são obrigados a ficar de pé, a se pendurar no vazio para poder ver uma pequena parte do palco [...] Pode-se dizer, sem nenhum, erro, que em 1200 pessoas, existem 600, - 300 à esquerda, 300 à direita – que não vêem o espetáculo na sua totalidade.”⁵

Esta preocupação global de Antoine, com relação ao espetáculo, desde a relação dos intérpretes com a cenografia, em prol da estética que quer desenvolver, até o uso da iluminação e, por fim, à questão da recepção, revela um dos motivos pelos quais o diretor é considerado o primeiro encenador do teatro moderno. Suas idéias e teorias foram documentadas, iniciando uma geração de pensadores teatrais que divulgariam suas teorias acerca da cena moderna.

Além da grande contribuição que Antoine ofereceu à arte teatral, dedicou-se, a partir de 1914 ao cinema, transpondo para aquela arte sua concepção realista de representação. Em sua nova arte, contrapôs-se ao movimento que conduziria aos filmes fantásticos e surrealistas.

Como Antoine, Stanislavski também se encantou com o teatro dos Meiningen e não tardou a adotar o princípio da veracidade histórica proposto por aquela companhia no seu Teatro de Arte de Moscou, inaugurado em 1898 com o drama histórico *Czar Fiodor Ivanovitch* (de Alexei Konstantinovitc Tolstoi). Segundo Margot Berthold, neste espetáculo,

⁵ MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989, pp. 46-47.

“o maior esforço dizia respeito ao cenário”⁶,

enfoque que perderia a prioridade em seus espetáculos seguintes - em prol da preocupação com a formulação de um sistema para a interpretação realista [ver ‘Interpretação’] - mas que nunca foi completamente abandonado pelo diretor, que chegava a enviar

“(...) o cenógrafo a Roma para a [encenação] de *Júlio César* ou encomendar mobília da Noruega para uma montagem de Ibsen”⁷

A influência dos simbolistas nas modificações sofridas pelo espaço cênico moderno não foi de menor importância. Desde o início da década [1890], poetas como Mallarmé e Baudelaire demonstravam suas insatisfações com relação ao olhar copioso da poesia realista;

“Mallarmé sonhava com um teatro ‘maravilhosamente realista da nossa imaginação’, um teatro ‘de dentro’”⁸

e não tardou que seus contemporâneos cênicos lhe dessem ouvidos.

⁶ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo (Perspectiva), 2001, p. 463.

⁷ *Id.*, p. 463.

⁸ *Ibid.*, p. 463..

Os encenadores simbolistas, ao trazerem os pintores para o palco, romperam com a pintura de telão que buscava a representação ilusória de um espaço real, passando a considerar a pintura cenográfica como parte de uma imagem animada que é visualizada em cena. Como tal, a pintura cenográfica preocupa-se muito mais com harmonia e desarmonia de formas e cores espaciais do que com a imitação do real. A concepção espacial dos simbolistas é muito mais visual e abre espaço para a abstração na cena teatral. O espaço não é mais abordado pelo viés imitativo do real, buscado pelos realistas; no simbolismo a cena ambienta o abstrato, o imaginário, o subjetivo, e seus elementos passam a ser propostos como símbolos ao invés de signos referenciais.

Essas modificações espaciais, aliadas à nova função do diretor como encenador, permitiram que os diversos elementos cenográficos, agora portadores de um campo sógnico muito mais vasto, passassem a se relacionar, buscando harmonia ou embate entre formas, cores, luzes, sons e texto.

“No teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente dos acontecimentos imprevisíveis. A interação das luzes e sons enfatiza as correspondências entre o físico e o espiritual [...]”.⁹

O marco cênico histórico das transformações partidas dos simbolistas, que abririam caminho para o surrealismo e todo o desenvolvimento moderno, foi a apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, por Lugné-Poë, em dezembro de 1896. Partindo das próprias indicações do autor, precursor dos surrealistas, Lugné-Poë desmascarou o teatro, utilizando-se de placas que indicavam o lugar da cena (incitando o espectador a, através da compreensão, imaginar o que está sendo proposto), além de escancarar, às vistas do espectador, alguns recursos técnicos, antes ocultos pela preocupação ilusória do naturalismo.

⁹ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1985, p. 100.

Segundo Marvin Carlson, na estréia de *Ubu Rei*, Jarry, ao anunciar o espetáculo, apresentou um breve discurso em que abordava temas já tratados por ele nos seus escritos em *Mercure de France*:

“O cenário é descrito de um modo que sugere menos o plano de fundo neutro anteriormente advogado por Jarry e Lugné-Poë dos que as visualizações antilógicas do surrealismo. Jarry considera-o um cenário ‘perfeitamente exato’, pois da mesma forma que é ‘fácil estabelecer uma peça na eternidade, por exemplo, disparando revólveres no ano 1000 ou em suas imediações, vocês verão portas abrindo para planícies cobertas de neve sob um céu azul, lareiras com relógios em cima abrindo para servir de entrada e palmeiras nos pés das camas apascentadas por elefantinhos empoleirados em prateleiras de bibelôs”¹⁰

Com *Ubu-Rei*, o espaço cênico passou a assumir a representação subjetiva, e, através de convenções, sua ambientação ganhou as mais diversas formas que, surgindo das sugestões da encenação, resultavam signícas através de sua relação com a imaginação e a interpretação da recepção - lugar em que plenamente alcançava sua expressividade.

A explicitação da convenção teatral para a platéia passou a ser inerente ao teatro moderno, tendo, na figura de Meyerhold¹¹, um de seus encabeçadores. Meyerhold entendia o espectador como o “quarto criador” e, assim sendo, em seu teatro:

¹⁰ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à modernidade*. São Paulo (Fundação Editora da UNESP), 1997, p. 285.

¹¹ Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), ator, diretor e produtor teatral, formou-se no Teatro de Arte de Moscou, tendo trabalhado para Stanislavski no teatro estúdio. Suas controvérsias com relação ao naturalismo de Stanislavski, separaram-no do diretor. Meyerhold seguiu sua pesquisa acerca da interpretação antinaturalista, desenvolvendo um método de treinamento para o ator baseado na *commédia dell'arte*, nas técnicas circenses e nas técnicas do teatro oriental – a chamada biomecânica. Seu trabalho de encenador apresentou diversas inovações à cena de sua época, resultantes de sua teoria construtivista.

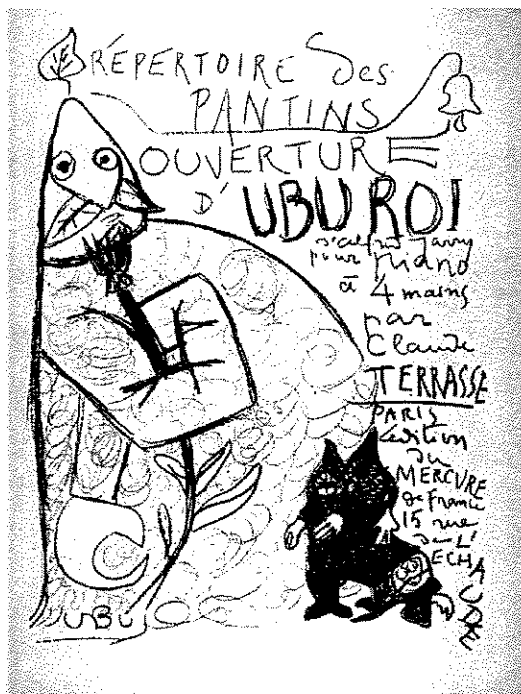
“[...] as convenções serão explicitamente assumidas como tais, a teatralidade nunca deixará de existir no palco, de tal modo que o ator não possa nunca identificar-se com o seu personagem, não possa nunca apagar a presença real do espectador da sua consciência de comediante; e de tal modo que, simetricamente, o espectador não deixe de perceber o teatro como teatro, os cenários como objetos de teatro, o ator como um indivíduo que está representando ou atuando”.¹²

Assim sendo, Meyerhold revelava o esqueleto do teatro, a sua maquinaria e o processo de modificações de cenário, abolindo qualquer tentativa de ilusionismo. Suas cenografias mecanizadas eram concebidas, em termos de formas, dimensões, funções e movimentos de modo que dialogassem com os movimentos formais dos intérpretes. Sua contribuição para o espaço cênico moderno, portanto, não se restringiu à inovação anti-naturalista – Meyerhold propunha um espaço dinâmico, que atuasse junto aos intérpretes.

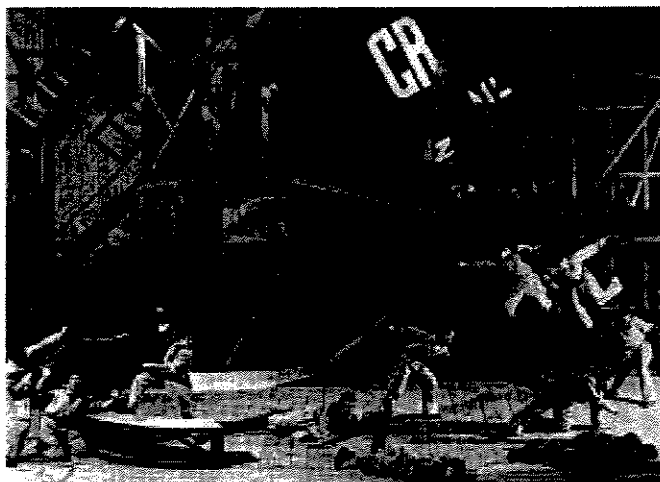
Este pensamento influenciou fortemente a concepção do espaço cênico moderno, assim como as estéticas da encenação e as teorias teatrais como se nota, explicitamente no pensamento e no teatro brechtianos.

Brecht propunha que o cenário fosse desenvolvido juntamente com os ensaios. Alegava que os elementos do cenário eram companheiros dos atores e que, como estes, necessitavam de ensaio. Para ele, o cenógrafo é o “arquiteto do palco”, que progride lentamente, junto ao processo de trabalho, inspirando-se nos desejos e expressões dos atores, a fim de criar um espaço que retrate as relações humanas representadas em cena.

¹² ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 39.



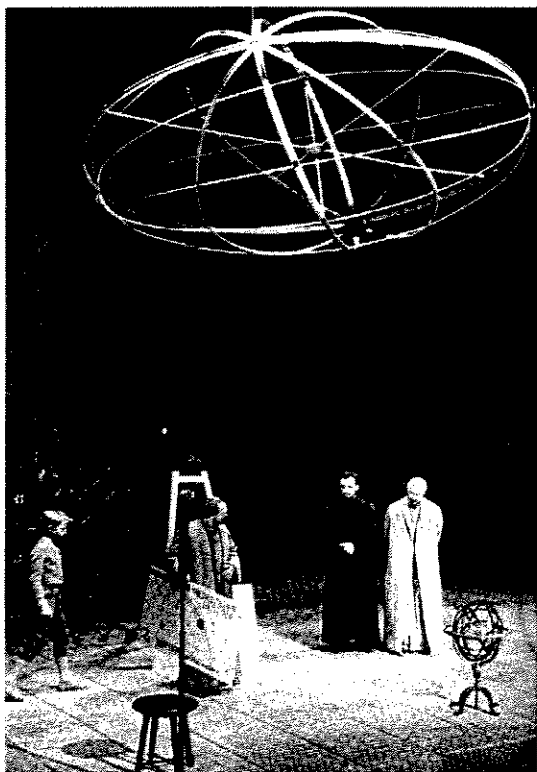
14. Ilustração para *Ubu Roi*, de Jarry, 1896.



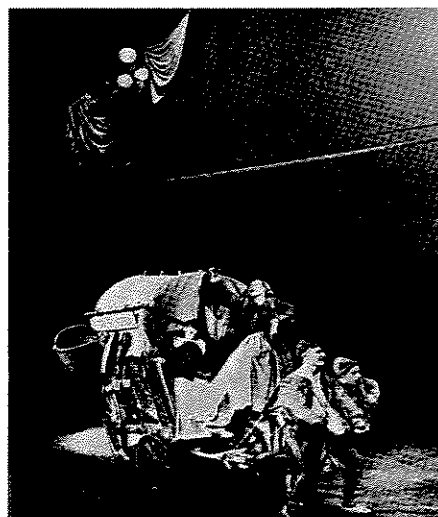
15. *Magnanimous Cuckold*, dirigida por Meyerhold, 1922.



16. *The Death of Tarelkin*, dirigida por Meyerhold, 1922.



17. *A Vida de Galileu*, dirigida por Brecht e Erich Engell, *Berliner Ensemble*, 1957.



18. *Mãe Coragem*, dirigida por Brecht e Erich Engell, *Berliner Ensemble*, 1949.

“A tarefa de encenar é mostrar o mundo para provocar imagens críticas. Limitar-se a um espaço ou a preencher o cenário com móveis e objetos, seria como pedir a um pintor histórico que pintasse objetos e espadas no ar, para depois chamar outra pessoa para preencher os espaços livres e colocar mãos para segurar as espadas”

Seu interesse residia mais num espaço histórico, que revelasse as relações sociais, do que num espaço dinâmico, mais comprometido com a organicidade da cena. Brecht organizava a cena para que o teor político contido nela fosse revelado. Suas propostas formais estavam a serviço da funcionalidade política de seu teatro. Por isso, sua renovação espacial se deu, como em Meyerhold, no que diz respeito à relação dos intérpretes com a cenografia, mas focada no que ela resulta como significado, e não como resultado cênico, em termos espetaculares. Segundo Fernando Peixoto,

“Brecht defende, em termos de cenografia, um realismo seletivo: a reprodução de um local que ofereça elementos para o entendimento das relações entre os homens, destacando os que existem na realidade, mas não são imediatamente visíveis após um simples olhar. Cabe ao cenógrafo realizar esta revelação da verdade. Deve sugerir. Com a condição de que estas sugestões apresentem um interesse histórico ou social superior ao oferecido pelo ambiente real.”¹³

¹³ PEIXOTO, Fernando. *Brecht: vida e obra*. São Paulo (Paz e Terra), 1979, p. 336.

2.2. Espaço físico – a busca pela proximidade da recepção

O espaço que abriga a representação influi consideravelmente na poética do espetáculo que ali se apresenta, uma vez que determina a visão do espectador, a relação deste com a cena, a relação dos intérpretes com o espaço e a disposição cenográfica, entre outros fatores.

Se desde o século XVII o palco italiano mostrou-se como “o mais eficiente”, ou o mais utilizado, ao lado de formas alternativas que permaneceram, como a *commédia dell'arte*, ou as representações de estação, herdeiras dos Mistérios e Milagres medievais, as estéticas desenvolvidas neste período (que se estende até meados do século XX) estão estritamente ligadas à sua arquitetura. O conceito de quarta parede, por exemplo, criado pelos naturalistas não seria viável, não fosse a arquitetura da caixa preta italiana.

Em termos de arquitetura teatral, a primeira grande influência para a prática moderna do teatro se deu pela arquitetura proposta por Wagner¹, em seu projeto para o *Bayreuth Festival Theatre (Festpielhaus)*. Originalmente concebida para Munique, a construção do teatro, iniciada em 1872 e finalizada em 1876, deu-se em Bayeruth.

Wagner eliminou os balcões e galerias dos teatros italianos e a forma de ferradura que impedia a visibilidade dos menos favorecidos socialmente, imposta por aquele teatro. Em prol de uma igualdade entre os espectadores, Wagner propôs um anfiteatro em forma de trapézio, em que todas as poltronas ofereciam plena visibilidade do palco, além de disporem de uma acústica mais equalizada. O que importava no teatro, para Wagner, com sua nova proposta, era o espetáculo em si, e não o evento social que ele configurava.

¹ Wilhelm Richard Wagner (1813 - 1883), compositor alemão, famoso não apenas por suas óperas, mas também por sua contribuição teórica contra o mimetismo realista, a favor de um espetáculo total, que estabelecesse uma relação mágica entre a cena e a platéia.

No palco, Wagner criou o fosso da orquestra, tirando-a do palco e colocando-a abaixo e à frente do proscênio, aumentando a distância entre o palco e a platéia. Desta forma, direcionava toda a atenção do espectador para a cena do palco, procurando envolvê-lo no mundo mítico ali representado. A distância aumentada do espectador em relação ao palco, a separação estabelecida pelo fosso, a escuridão da platéia, permitida pela iluminação a gás e os arcos que emolduravam o palco do *Festpielhaus* separavam o “mundo real” (da platéia) do mundo “ideal” (representado no palco), favorecendo a representação mítica (e não mimética) ansiada por Wagner.

Suas propostas espaciais para a cena refletiam seus anseios estéticos de unidade espetacular, de envolvimento da platéia pela cena, de um teatro total, vindo a influenciar não apenas a arquitetura teatral moderna (quase todos os teatros italianos adotaram o fosso da orquestra), mas também o pensamento estético (Appia foi, talvez, o mais influenciado pelas teorias wagnerianas).

A crítica ao teatro à italiana, já elaborada (mencionada anteriormente) por Antoine não se limitou às diferenciações sociais e aos defeitos técnicos apresentados por aquele teatro. Novos anseios estéticos, que começaram a fervilhar no início do século, fomentaram uma busca por novos espaços que permitissem outras possibilidades de relação com os espectadores.

A participação do público na “festa da vida e da arte” que se configurava o teatro para Peter Behrens² foi defendida também por Georg Fuchs³ que priorizava o caráter de jogo do espetáculo. Em prol da aproximação da cena com o público, propôs, em seu teatro dos Artistas (fundado em Munique, por ele, em 1907), um lugar cênico mais largo do que profundo, com um palco em três planos, apto para a realização da “cena em relevo” (que servia de plano para o drama), cujo prosclênio avançava na platéia, podendo ser aumentado ou diminuído, de acordo com a necessidade do espetáculo. Era favorável à estilização cenográfica, que deveria despertar a imaginação do espectador:

“[...] as propostas que nós fizemos de um novo tipo de cena não têm mais como objetivo criar a ilusão de profundidade, mas, ao contrário, produzir um efeito de relevo. A cena é pensada logicamente, em função de seus objetivos e concebida unicamente enquanto plano arquitetônico do drama. O lugar da ação não é mais representado, mas indicado: utilizam-se cenários e uma tela de fundo pintados, simplificados, estilizados, que provoquem a imaginação do espectador, e suficientes para lhes sugerir todos os espaços necessários à ação dramática”.⁴

A sugestão cenográfica, como vimos, encontrou grande ressonância entre os simbolistas. Assim, Apollinaire propõe, na introdução de sua peça *As Mamas de Tirésias*:

“A peça foi feita para um palco antigo/Pois ninguém construiria para nós um teatro novo/Um teatro circular com dois palcos/Um no centro e outro formando como um anel/Em volta dos espectadores o que permitirá/Um grande desenvolvimento da nossa arte moderna.”⁵

² Peter Behrens (1868 - 1940), pintor e arquiteto alemão, considerado o primeiro *designer* pelos teóricos do desenho industrial, escreveu um trabalho redimensionando as medidas do espaço cênico, de modo que o ator fosse ressaltado e aproximado da platéia.

³ Georg Fuchs (1868 - 1949), ator, diretor e teórico teatral alemão, escreveu *A cena do futuro* (1904) e *A revolução dos Teatros* (1909).

⁴ FUCHS, Georg. In MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 51.

⁵ APOLLINAIRE, Guillaume. “Les Mamelles de Tiresias” in ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 84.

A aproximação arquitetônica entre platéia e palco, proposta por Fuchs, seria encontrada nas montagens inovadoras de Max Reinhardt⁶ e no projeto do teatro total de Walter Gropius⁷, fortes criadores de uma vertente cada vez maior da prática contemporânea do teatro, que abandona os palcos em prol de espaços alternativos mais adequados às montagens a que se propõem.

Max Reinhardt, considerado um eclético, pela diversidade de textos dramáticos que montou, interessava-se pela experimentação de espaços teatrais, assim como pelo alcance quantitativo de público por seus espetáculos. Assim sendo, abandonou as salas de espetáculos, levando suas encenações ao Circo (*Édipo Rei*, de Sófocles, montado no *Circo Schumann*, em 1910), a uma sala de exposições (*O Milagre*, de Karl Vollmöller, montado no *Olympia Hall*, em Londres), a um teatro de arena - (*Grosses Schauspielhaus*), de cujo projeto foi o consultor (tendo transformado, para sua versão de *Danton*, de Romain Rolland, a sala toda numa assembleia popular da qual o público fazia parte), a uma praça (*Jadermann*, de H. von Hofmannsthal, em Salzbourg, 1921), a uma igreja (*O Grande teatro do mundo* (de H. von Hofmannsthal, em Salzbourg).

Segundo sua teoria, cada espetáculo deveria ser montado em um espaço que se adaptasse melhor a ele, afirmaria, sobre sua encenação de *Édipo Rei*:

“Montei a encenação em um Circo porque a forma desse edifício foi aquela que melhor se adaptou aos nossos propósitos. Os atores se moviam realmente no meio dos espectadores, representando seu pequeno drama no meio de seus semelhantes, exatamente como nossos grandes dramas se representam sobre a terra em cada dia de nossas vidas”.⁸

⁶ Max Reinhardt (1837-1943), ator e diretor austríaco.

⁷ Fundador da *Bauhaus* (1919-1933)

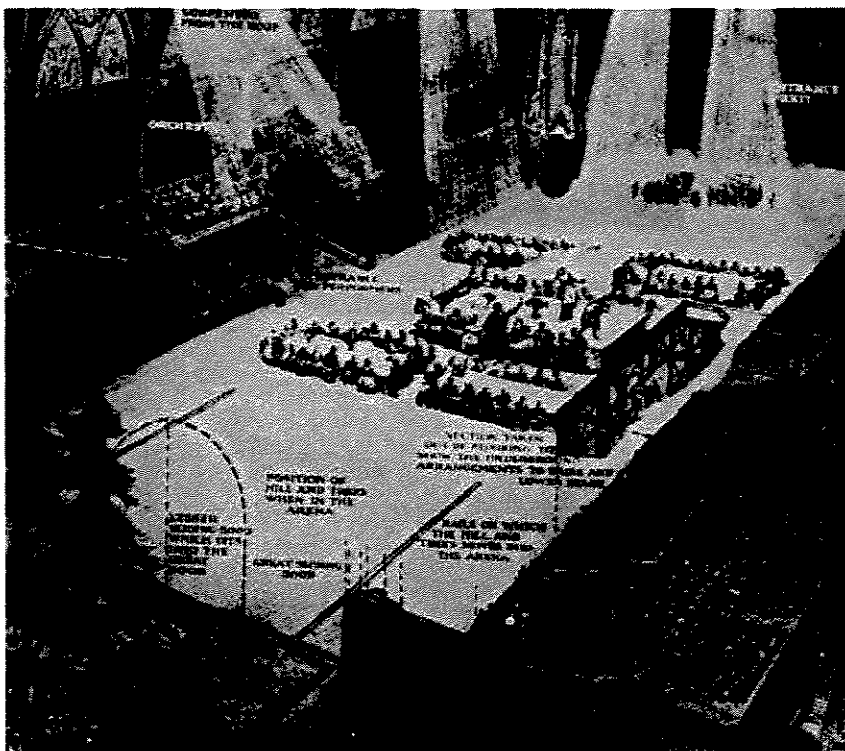
⁸ REINHARDT, Max. In MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 54.

Walter Gropius propôs, em seu projeto do teatro total, um espaço conversível, composto por três tipos diferentes de palcos maleáveis, de modo que pudessem ser modificados conforme a necessidade. Com capacidade para 2000 assentos, o teatro de Gropius foi planejado para todos os tipos de espetáculos, desde os teatrais, passando pelos cinematográficos, até os esportivos. Visava, com esse teatro, além de ampliar as possibilidades criativas dos diretores que teriam a seu dispor máquinas de projeções que aumentariam a capacidade tridimensional do espaço, facilitar o acesso das camadas mais pobres da população. Por questões financeiras, o teatro de Gropius nunca foi levantado, mas seu projeto, sugerindo a mudança espacial das cenas acompanhadas pelo público, influenciou fortemente a retomada dos dramas de estação por algumas encenações contemporâneas.

Artaud, em suas proposições sobre o Teatro da Crueldade, também sugere a abolição da separação entre palco e plateia na arquitetura cênica, assim como o acompanhamento, pelo público, do deslocamento da mesma:

“Suprimimos o palco e a sala, substituídos por uma espécie de local único, sem separações nem barreiras de nenhuma espécie e que se tornará precisamente o teatro da ação. Será reestabelecida uma comunicação direta entre o espectador e o espetáculo, entre o ator e o espectador, pelo fato de o espectador, colocado no meio da ação, ser por ela envolvido e trabalhado. O seu envolvimento resulta da própria configuração da sala [...] O público ficará sentado a meio da sala, em baixo, em cadeiras móveis que lhe permitirão seguir o espetáculo que se desenrolará a toda a sua volta. Com efeito, a ausência de um palco, no sentido habitual da palavra, levará a ação a desenrolar-se nos quatro cantos da sala. [...] E além disso, haverá galerias [... que] permitirão aos atores, todas as vezes que a ação o solicitar, perseguirem-se duma ponta à outra da sala, e permitirá à ação desenrolar-se em todos os planos e em todos os sentidos da perspectiva, em altura e em profundidade”⁹

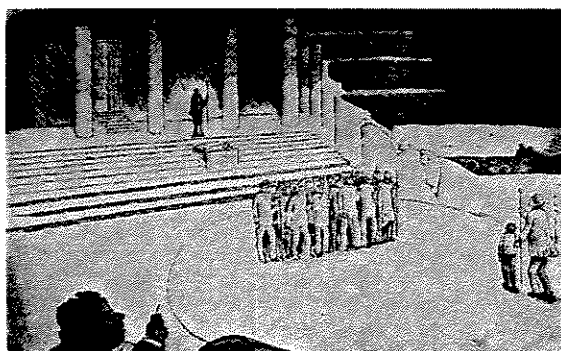
⁹ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Lisboa (Editora Fenda), 1996, pp. 93-94.



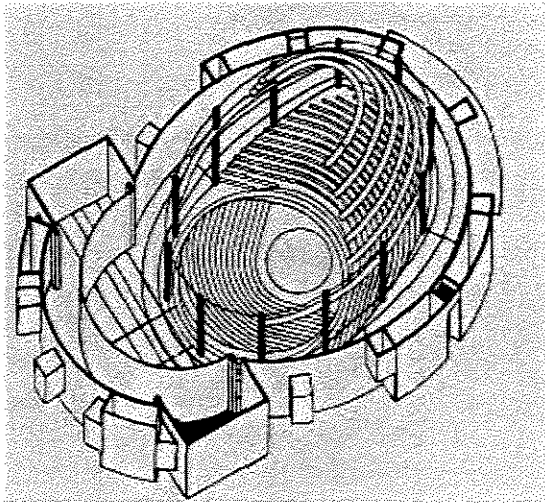
19. Encenação de Max Reinhardt de *O Milagre*, no Olympia Hall, Londres, 1911.
Desenho de J. Duncan (Londres, *Victoria and Albert Museum*).



20. Desenho de Ernst Stern para o "teatro total" de Reinhardt no *Grosses Schauspielhaus*,
Berlim, 1920.



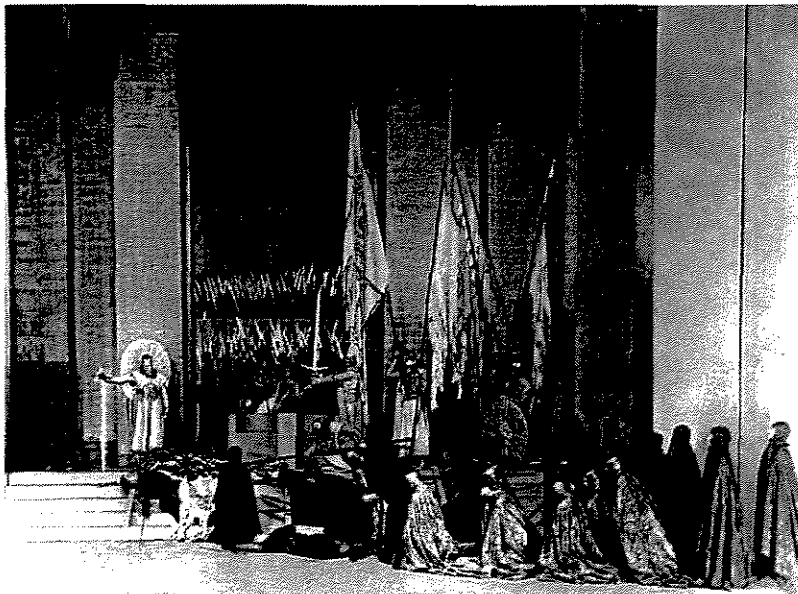
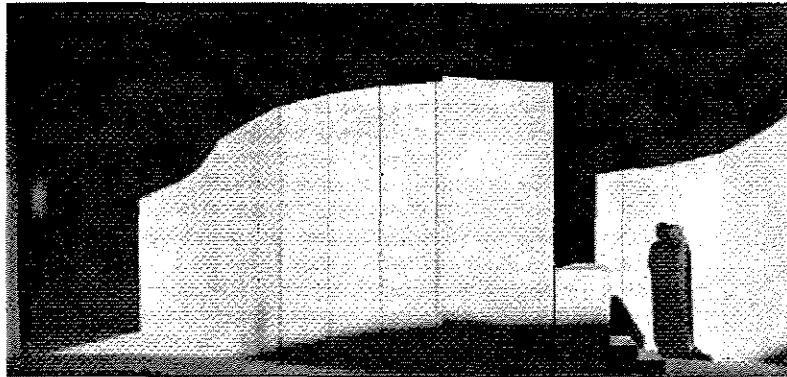
21. Aquarela de Emil Orlik para o ensaio de Reinhardt dirigindo *Édipo Rei*, 1910.



22. *Totaltheater*, projeto de Walter Gropius para Ervin Piscator, 1927.

23. Projeto de Gropius para cenário de *Hamlet*, 1911.

24. Cenário de *Hamlet*, dirigida por Craig no Teatro de Arte de Moscou, 1911.



Estas formulações revelavam a necessidade de aproximação do espectador. Se a arquitetura do palco italiano colocava o espectador como um observador da cena, Apollinaire propõe que a cena passe a envolvê-lo, donde se nota a necessidade de alusão a novos sentidos, não apenas o visual e o auditivo. Artaud, em sua busca pela crueldade, vislumbrava um teatro que promovesse “exorcismos renovados”¹⁰, um teatro que despertasse “os nervos e o coração”¹¹. Que se aproximasse do espectador por outros sentidos, num envolvimento que o tirasse da condição de mero *voyeur*.

Menos radicais com relação à extinção do teatro italiano, Gordon Craig e Bertolt Brecht questionaram esta arquitetura sob outros aspectos. Ambos mantiveram a visão frontal oferecida pela estrutura italiana, porém, por motivos e poéticas diferentes, vislumbraram um teatro tecnicamente mais desenvolvido que permitisse, para Craig, esconder totalmente a maquinaria cênica, possibilitando a total ilusão do espectador, e, para Brecht, escancarar totalmente a maquinaria cênica (que, para ambos, necessitava de muita evolução), para retirar do espectador qualquer ilusão com relação à cena apresentada.

Independentemente dos valores estéticos de cada encenador, suas inquietações, perante a arquitetura cênica de que dispunham, revelam que o palco italiano, mesmo quando utilizado segundo a opção do encenador, carecia de modificações arquitetônicas, para abrigar a cena moderna que se apresentava.

¹⁰ *Id.*, p. 87

¹¹ *Ibid.*, p. 83.

Um acontecimento significativo, em relação às modificações arquitetônicas do teatro contemporâneo foi o lançamento, em 1947, por Jean Vilar, do Festival de Avignon. Buscando quebrar as exclusões sociais inerentes ao teatro de então (frequêntado pela burguesia, espacialmente dividido para as diferentes classes sociais, centralizado, no caso francês, na monopolizadora Paris da época), e, limitado economicamente pelas condições de uma França pós-guerra, Vilar idealizou o Festival no pátio do Palácio dos Papas de Avignon, longe de Paris. Priorizou encenações que pudessem apresentar inovações num espaço que, delimitado por um muro, não contava com varas de iluminação nem com a estrutura rígida da arquitetura do palco italiano.

As primeiras edições do festival, que em nossos dias se tornou o maior evento de artes cênicas mundial, contaram com espetáculos como *Cid*, *O príncipe de Homburgo*, *Lorenzaccio*, *A morte de Danton* e *Ricardo II* - encenações que encontraram ali as condições ideais para a configuração estética que pretendiam. Obras menos adequadas à estrutura arquitetônica diferenciada oferecida pelo pátio, foram *Mãe Coragem* (Brecht), *Don Juan* (Molière), *O triunfo do amor* (Marivaux) e *Platonov* (Tchecov).

Como descreve Jean-Jacques Roubine, a experiência de Vilar inaugurou o sucesso do abandono do palco italiano:

“Sucesso que desencadeou - através de um efeito de moda, mas também de libertação - grande quantidade de imitações pela França afora. No decorrer da década de 1950 multiplicaram-se festivais de verão, em qualquer lugar onde o ambiente natural propiciasse o encontro, ao ar livre, entre público e espetáculo.”¹²

¹²ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, pp. 96-97.

Tal experiência permitiu a Vilar, em sua reformulação do teatro *Challiot* (*Théâtre National Populaire*), escancarar o maquinário e o trabalho dos bastidores à vista do público, além de suprimir (ou reformular) os espaços periféricos da sala teatral (ante-sala, foyer, etc), antes utilizados para fins que nada tinham a ver com o espetáculo representado, numa busca de envolvimento total do espectador com a arte cênica.

Depois destas transformações, da década de 50, as mais significativas foram aquelas que retomaram o espírito artaudiano, a partir dos 60, ou aquelas que negavam a teoria da crueldade.

A primeira realização das modificações espaciais propostas por Artaud, que, até sua morte teriam ficado apenas no plano da teoria, pode ser localizada nas experiências *Frankstein* (1965, Veneza) e *Paradise Now* (1968, Avignon), pelo itinerante americano *Living Theatre*¹³. Em ambos os espetáculos o grupo buscou um envolvimento maior com o público, maior e de outra ordem, tal qual preconizava Artaud.

O teatro Laboratório *Wroclaw* de Jerzy Grotowski¹⁴, em busca de uma relação mais íntima com o espectador, buscando provocá-lo num patamar sensorial, tal qual queria Artaud, acabou por, no final da década de 50, renovar largamente a tradição cenográfica ocidental.

¹³ Companhia de repertório (1951-1970), formada em Nova York por Julian Beck e Judith Malina. Aprofundou-se num trabalho experimental, tendo montado textos de diversos autores, perpassando por temas político-sociais, como a anarquia e protestos anti-violência. Seus espetáculos não convencionais, apresentaram, muitas vezes, ritos que envolviam a platéia, demonstrando a busca por uma comunicação mais imediata.

¹⁴ (1933 - 1999). Diretor polonês, publicou seus conceitos teatrais no livro *Em busca de um teatro pobre*. Fundou, na década de 60, o *Polish Laboratory Theater*, em que praticava, junto a seu grupo, seus conceitos inovadores no que diz respeito à relação entre cena e platéia e na pesquisa interpretativa que potencializa o ator como principal instrumento da comunicação cênica.

Nas formulações acerca de seu teatro pobre, Grotowski interessa-se, sobretudo, pelo ator e em por sua relação com a platéia. Uma relação intimista, ritualística, que nega as grandes dimensões oferecidas pela estrutura do palco italiano, assim como a divisão que ela impõe entre ator e platéia. Em seu espetáculo *Os antepassados* (1961), a platéia dispõe-se dentro do espaço da representação, unificação até então inédita na história da encenação contemporânea. Segundo Jean-Jacques Roubine, a integração mais completa entre ator e platéia, “nos anais de teatro” deu-se em *Fausto*, onde Grotowski dispõe a platéia em volta de uma mesa (a do último banquete de Fausto), sobre a qual se passa a ação cênica.

Grotowski renovou o espaço cênico também pela negação da aproximação do espectador com a cena, ao circundá-la com uma paliçada, em volta da qual a platéia se dispunha, numa posição de *voyeurismo* proibido (*O príncipe constante*, 1965 e 1968).

De qualquer modo, adotou sempre uma aproximação espacial, negando a distância oferecida pela tradição arquitetônica do palco italiano. Suas contribuições para a concepção do espaço cênico contemporâneo estão estritamente ligadas a seu modo de ver o teatro e de conduzir o trabalho do ator, que, segundo ele, deve distanciar-se das ações amplificadas e repetidas do teatro ocidental convencional. São contribuições, portanto, que se deram menos por uma valoração estética ou social (tal como Vilar, que queria acabar com as diferenças sociais impostas pelo teatro italiano), e mais por uma visão do trabalho integral do ator e de sua necessidade de comunicação direta com a platéia. Mais uma vez, a questão da recepção mostra-se como fundamental na revolução espacial da cena contemporânea.



25, 26 e 27. Cenas do *Living Theatre*



28, 29 e 30. Cenas de
O principe constante,
dirigida por Grotowski,
1965-1968.

31. Cena de *Orlando furioso*, dirigida
por Luca Ronconi, 1969.

O ano de 1969 foi marco de outra renovação espacial cênica, desta vez viabilizada pelo encenador Luca Ronconi¹⁵, através do espetáculo *Orlando Furioso* (Festival de Spoleto), que inaugurava o chamado “teatro aleatório”¹⁶. Ronconi idealizou um espaço cênico composto por sete palcos, que abrigavam cenas simultâneas. Os espectadores, sentados em cadeiras giratórias, teriam a possibilidade de escolher, aleatoriamente, as cenas que queriam ver, compondo, assim, um espetáculo único, de acordo com suas opções. A recepção, portanto, não se daria de maneira linear, mas fragmentada, de acordo com a experiência de cada espectador. A legibilidade da história foi organizada por Ronconi pela sucessão cronológica, única unidade existente entre os diferentes quadros. No projeto final Ronconi abriu mão dos palcos e das cadeiras, dispondo o público em pé, numa situação de jogador, uma vez que as cenas ocorreram sobre carrinhos que circulavam pelo espaço. A atitude passiva do espectador convencional não cabia neste espetáculo, porque, mesmo os espectadores que optassem por ver apenas as cenas que chegassem até ele (ao invés de acompanhá-las), teriam que se desviar dos carrinhos, evitando a possibilidade de colisão, de acidente.

Ronconi inaugurava, com *Orlando Furioso*, uma nova atitude de recepção, que seria radicalizada, décadas depois, pelo *La Fura dels Baus*¹⁷, grupo cujas encenações (*Suz/O/Suz* e *M.T.M.*¹⁸) evidenciam o risco do espectador que, ameaçado a todo momento (por serras e outras maquinarias), vê-se inserido, quase que obrigatoriamente, na cena, ao fugir dos *performers* ou ao ter que optar pela sua própria construção do espetáculo, uma vez que o alinhamento das cenas independentes fica a cargo das opções feitas pela recepção.

¹⁵ (1933 - ...) Formado pela Academia de Arte Dramática de Roma, em 1953, Ronconi iniciou sua carreira de diretor, aos 30 anos, tendo se consagrado pela direção de diversos espetáculos e casas teatrais.

¹⁶ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998, p. 106.

¹⁷ Formada no final da década de setenta, a companhia espanhola *La Fura dels Baus* baseava seu trabalho de intervenção teatral em uma gama de recursos cênicos que incluía música, movimento, uso de materiais naturais e industriais, novas tecnologias e a implicação do espectador diretamente no espetáculo. A partir dos anos 90, a companhia estendeu seus projetos artísticos ao teatro textual, ao teatro digital, à ópera e à realização de grandes eventos.

¹⁸ Espetáculos apresentados no Brasil, no início da década de 90.

Outro espetáculo inovador, em termos da espacialização cênica como provocadora de uma atitude por parte da recepção, foi *1789*, de Ariane Mnouchkine¹⁹ e seu *Théâtre du Soleil* (1971, Palácio dos esportes de Milão). Ariane, ao redimensionar os fatos históricos da revolução francesa, insere os espectadores dentro da encenação, exigindo-lhes que se coloquem (estão em pé, envoltos pela encenação que se passa em todos os cantos, em ações múltiplas, simultâneas). No momento da tomada da Bastilha, a narração é feita para grupos de espectadores, que fazem o papel da população francesa.

Estas experiências inauguraram uma prática cada vez mais freqüente nas encenações contemporâneas. No Brasil, temos assistido a exemplos de ruptura espacial desde o final da década de 60 como se viu em *O Balcão*, de Jean Genet, montado por Victor Garcia²⁰ (1969). No cenário concebido por Wladimir Pereira Cardoso – uma torre circular e vazada – a platéia dispunha-se verticalmente, para acompanhar as cenas que se passavam em diferentes níveis. No mesmo ano, Celso Nunes²¹ também propunha nova perspectiva para o espectador, em sua encenação de *O Casarão*, em que, a partir do método de Jerzy Grotowski, buscava uma relação mais próxima da platéia. O início da década de 70 contou com *Gracias Señor*, montada por José Celso Martinez Corrêa²², diretor que, anos depois, com o novo prédio do Teatro Oficina (projetado por Lina Bo Bardi e Edson Elito, aberto em 1993), pôde utilizar-se do céu como cenografia (abertura do teto do espaço) e da própria rua, como costuma fazer, em suas apresentações na época do carnaval.

¹⁹ (1939- ...)Diretora, há mais de trinta anos, da companhia francesa de repertório *Théâtre du Soleil*, Ariane tem devotado seu trabalho ao reencontro e à redefinição do papel original do teatro na sociedade, expressando sua responsabilidade para com o popular. Baseia os processos de sua companhia num trabalho coletivo, em que todos se envolvem, com a mesma responsabilidade artística, no espetáculo.

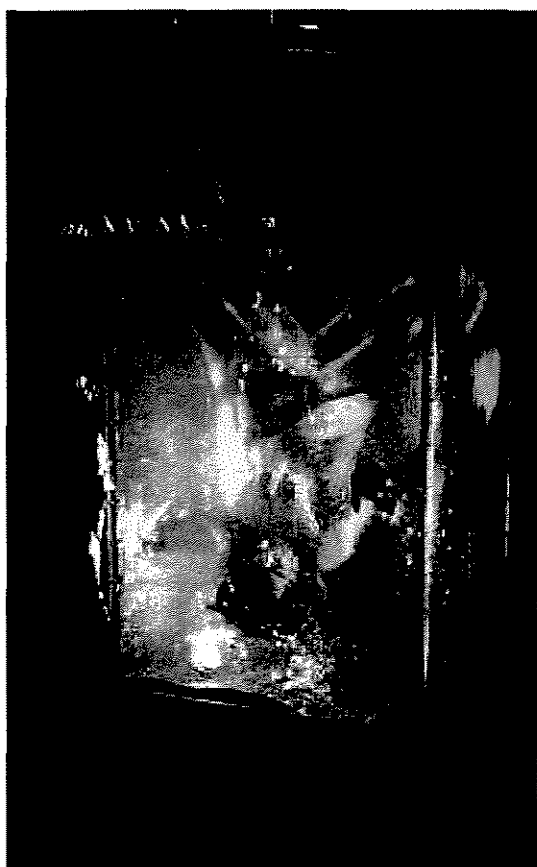
²⁰ Diretor argentino, radicado na França que montou, no Brasil, a marcante *Cemitério de Automóveis* (de Fernando Arrabal), em 1968, e *Torre de Babel* (também de Arrabal), em 1977.

²¹ Diretor brasileiro, dirigiu, entre outras, *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (de Fassbinder, 1982), *Rei Lear* (W. Shakespeare, 1983), *Grande e Pequeno* (Botho Strauss, 1985). Fundou o Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, junto ao grupo Pessoal do Vitor.

²² (1937- ...)Diretor brasileiro, dirigiu o Teatro Oficina, montando, em 1967, *O rei da Vela* (de Oswald de Andrade). Atualmente, dirige o grupo Uzyna Uzona, sediado no Teatro Oficina.



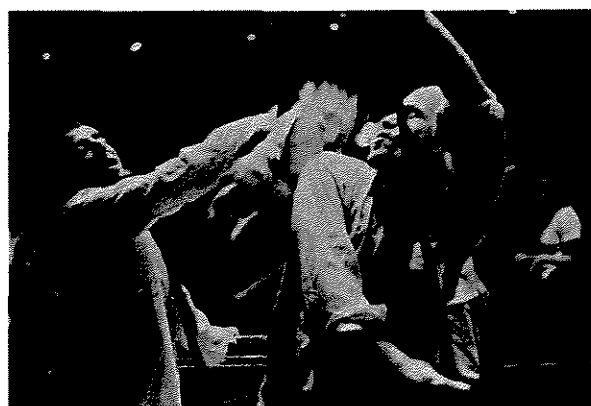
32. Cena do espetáculo *1789*, de Ariane Mnouchkine, 1971.



33. Cena de *SUZ/O/SUZ*, *La Fura dels Baus*, 1985



34. Cena de *M.T.M.*, *La Fura dels Baus*, 1985



35. *SUZ/O/SUZ* no Brasil, São Paulo, 1995.

Na década de 90, os encenadores continuaram buscando inovações espaciais, como exemplifica *Alice através do espelho*, montagem da carioca Armazém Companhia de Teatro²³, sob direção de Paulo de Moraes (1998 e 1999). O espetáculo inicia-se num saguão, em que os espectadores são convidados a tomar um chá “mágico” e a narrar a sensação provocada pelo mesmo. Inicia-se o espetáculo com o espectador como protagonista que deve fazer sua narração aos supostos intérpretes. Em seguida, os “protagonistas”- espectadores são convidados a passar por uma porta (ou seria o espelho de Alice?), que omite a experiência que os espera. Apenas ao atravessar a porta cada protagonista percebe, através da experiência vivida (e não dos olhos, da razão), que está mergulhando numa fábula, cuja entrada se dá por um ... escorregador. Assim, os espectadores continuam acompanhando (e fazendo) a saga de Alice, lidando com seu crescimento (o pé direito de um dos espaços cênicos abaixa-se, até que o espaço torna-se minúsculo, para a dimensão humana, obrigando os espectadores - protagonistas a agacharem-se no chão), com seus encontros, com o jogo de xadrez (cujo tabuleiro é montado no chão, e as peças são as personagens que passeiam por ele), etc.

Não poderíamos deixar de citar também a experiência do Teatro da Vertigem²⁴, companhia paulistana que desde sua primeira montagem vem trazendo a cena para espaços públicos. *Paraíso Perdido* foi montado numa igreja, *O livro de Jó*, num hospital e o recente *Apocalipse 1,11* num presídio, todos sob direção de Antônio Araújo. As encenações levam o público para os próprios ambientes da cena, e criticam, através da metáfora espacial, de maneira ácida e vertical, a realidade que circunda tais espaços:

²³ Companhia de teatro formada em 1987 no Paraná e sediada no Rio de Janeiro, desde 1998. Dirigida por Paulo de Moraes, montou *A ratoeira é o Gato* (1993), *A tempestade* (1994), *Édipo* (1995), *Out cry* (1997), *Sob o sol em meu leito após a água* (1997), *Esperando Godot* (1998).

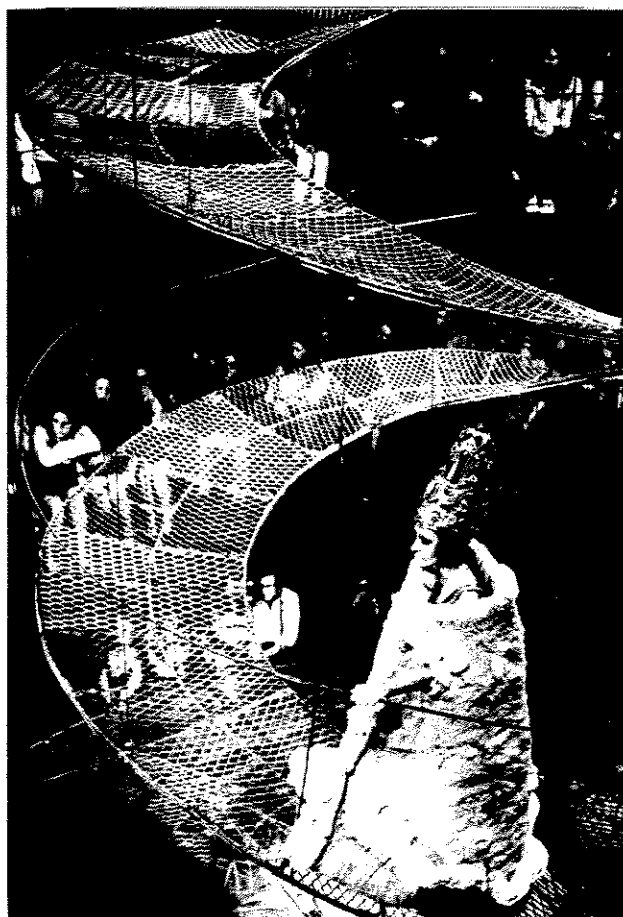
²⁴ Companhia de pesquisa teatral paulistana, formada em 1991, montou os espetáculos *Paraíso Perdido* (Igreja Santa Ifigênia, São Paulo, 1992), *O livro de Jó* (num hospital em São Paulo, 1995) e *Apocalipse 1,11* (num presídio desativado em São Paulo, 2000), tendo representado o Brasil em diversos Festivais Internacionais.

“A primeira metáfora desse nó inextrincável é o presídio, lugar onde se aloja a encenação [Apocalipse 1, 11]. Concreto e real, é também o símbolo da Babilônia moderna, lugar onde silenciou a harpa, não se ouve mais o canto do moinho nem a voz do marido e da mulher. É onde desejáramos circunscrever o mal e é, portanto, o lugar escolhido para mostrar como o que está dentro se parece com o que está fora”²⁵

As modificações da arquitetura teatral, portanto, verificadas no teatro contemporâneo, propuseram um conceito de recepção ativa, dialogando com o mundo da interatividade, reimpulsionado pela rede mundial da informática. Esta quebra organizacional instaura uma nova dinâmica nas salas de espetáculo, criando uma ficção que não exclui os espectadores, ao contrário, exige sua participação, sua vivência. Não é à toa que esse tipo de espetáculo seja cada vez mais procurado por uma plateia que vivencia um tempo dinâmico, em que a compreensão da informação não se dá mais por sua linearidade didática, mas pela interpretação que se faz dela, a partir da agilidade que lhe sugere o meio que a veicula.

Esta dinâmica será favorecida, segundo veremos, pela adoção de novas tecnologias, na linguagem da encenação teatral. A busca por uma linguagem que atinja mais diretamente a percepção, interferindo nos paradigmas da recepção, formula os elementos espaciais e tecnológicos como fundamentais na formulação da narrativa espetacular, mais dinâmica e imagética. Entendamos que a narrativa dramaturgica contemporânea também se modificou, tornando-se fragmentária, comportando silêncios muitas vezes preenchidos pela imagem.

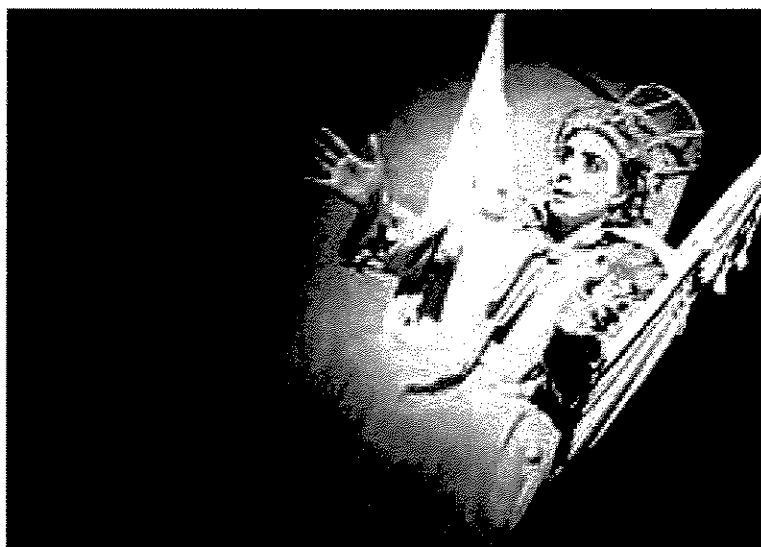
²⁵ ALVES DE LIMA, Mariângela. “O intrigante e pungente *Apocalipse 1,11*” (artigo publicado em O Estado de São Paulo, 21/01/2001), in *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*, São Paulo, Ano 1 n.º. 1, 2001, pp. 169-170.



36. *O Ealcão*, dirigida por Victor Garcia, 1969.



37. Inauguração do Teatro Oficina, projetado por Lina Bo Bardi, pela Companhia Uzyna Uzona, com o espetáculo *Ham-let*, dirigido por José Celso Martinez Correa, 1993.



38. *Cena de Alice através do espelho*, com a Companhia Armazém de Teatro, dirigida por Paulo de Moraes, 1999.

No entanto, a adoção, por si, destes elementos espetaculares como fundamentos de uma narrativa polissensorial mais dinâmica não garante, a nosso ver, a plena comunicação com a platéia nesta era pós-moderna. Essa linguagem integrada que se formula deve considerar-se como meio poético de veiculação de um conteúdo, base por vezes superficializada pela priorização estética, em detrimento da poética.

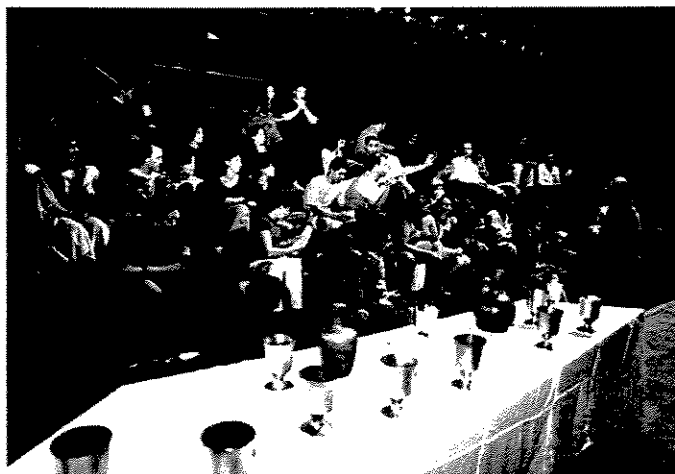
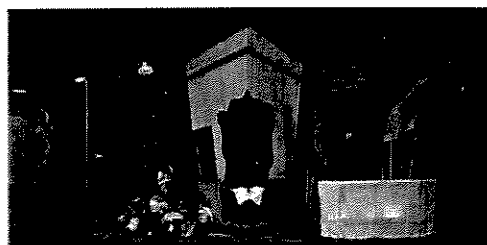
3. DRAMATURGIA



39. *Blue Heart*, de Caryl Churchill no Brasil; São Paulo, 1997.



40. *Apocalypse I, II*, do Teatro da Vertigem, apresentada no presídio do Hipódromo, São Paulo, 2001



41, 42 e 43. Cenas de *Não escrevi isto*, de Hugo Possolo, com os Parlapatões, Patifes e Paspalhões, São Paulo, 1998.

3.1. Do texto ao hipertexto.

Se um dos paradigmas para o teatro contemporâneo se constitui no embasamento formal, é preciso redimensionar a recepção – por parte do público. De fato, muitos grupos de pesquisa de linguagem têm experimentado novas formas de provocar a recepção, envolvendo o público de diversas maneiras em sua atitude dentro da espacialização cênica (a exemplo das montagens de Antônio Araújo e seu Teatro da Vertigem e *Não escrevi isto*, de Hugo Possolo e os Parlapatões, Patifes e Paspalhões¹) – o espectador não é mais um receptor passivo, ele é convidado para o interior da cena de modo a colocar-se dentro dela; muitas vezes, é ele quem escolhe o ponto de vista, para visualizá-la -, passando por formas mais aproximativas, como o toque, a ameaça, a provocação (*La Fura dels Baus* talvez seja o exemplo mais explícito desta forma de abordagem da plateia), até a recepção do texto dramaturgico, que abandona cada vez mais a linearidade, incitando o público a reconstruí-lo, a partir das cenas desconexas que lhe são oferecidas (*Blue Heart*, de Caryl Churchill²).

Os espetáculos do Teatro da Vertigem, como vimos, são montados sempre em espaços não convencionais, não propriamente por uma proposição estético-espacial, mas pela relação que estes espaços estabelecem entre os temas abordados e a plateia, como explica o diretor Antônio Araújo:

¹ Grupo paulistano de repertório, fundado em 1991. Montou *Nada de novo* (1992), *Sardanapalo* (1993), *U Fabuliô* (1996), *Piolim* (1997), *Não escrevi isto* (1998), ppp@WllmShakspre.br (1999), *Um chopes, dois pastel e uma porção de bobagem* (2000), *Pantagruel* (2001), entre outras.

² (1938 - ...) Dramaturga inglesa, iniciou sua carreira escrevendo peças radiofônicas, gênero que contribuiu para seu estilo sucinto e de liberdade espacial e temporal. Em 1974 começou a escrever para teatro, inicialmente no *Royal Court Theatre* e, depois, junto a grupos em que desenvolvia seu trabalho dentro do processo de ensaios. Seu trabalho caracteriza-se pelo não realismo, muitas vezes perpassando pelo *non-sense*, para abordar temas feministas e opressões sociais e sexuais. Escreveu, entre outras peças, *Light Shining on Buckinghamshire* (1976), *Vinegar Tom* (1976), *Cloud Nine* (1979), *A Mouthful of Birds* (1986), *Ice Cream* (1898) e *Mad Forest: A Play from Romania* (1990). Sua peça *Blue Heart*, foi apresentada no Brasil, em 1997, no Festival Internacional de Teatro da Cultura Inglesa, SP.

“ [...] O espaço vem justamente em decorrência daquilo que será discutido das questões que queremos tratar. Nos interessa, ao trazer o espectador a um local marcado por um registro emocional e de significados muito peculiar, que este local possa interferir, modificar, contribuir na sua leitura do espetáculo e na discussão por ele apresentada. Nesse sentido, talvez pudéssemos dizer que a opção por um espaço não-convencional está essencialmente centrada numa interferência na percepção do espectador, e não numa pesquisa arquitetônica ou numa ‘estética do espaço’. E esta interferência acaba também se dando numa esfera maior que a da simples experiência artística vivenciada pelos espectadores, configurando uma interferência que é social, uma interferência nas instituições (talvez exista aí um certo desejo utópico do teatro de se presentificar como uma força de ação, de transformação).”³

O interesse do grupo reside, portanto, em estabelecer uma outra relação com a platéia, de modo que esta receba a temática abordada por outros sentidos, que perpassam o racional, muitas vezes priorizado em espetáculos verborrágicos que encontram no palco fechado pela quarta parede um certo invólucro, um caráter intocável.

Em *Não escrevi isto*, Hugo Possolo propõe um texto fragmentado, que é acompanhado pelos espectadores nas diversas cenas que se espalham por um percurso circular, contando as imagens de sua vida que o revisitam no momento da morte. O programa do espetáculo advertia:

“São as imagens confusas de um mendigo moribundo que joga com o raciocínio do público que avaliará que fatos são os que realmente acontecem e quais são imaginação do mendigo.

As situações se tornam um quebra-cabeça anárquico. Artistas e público acabam traídos pela sua própria lógica. Traídos pela sua imaginação.”

³ ARAÚJO, Antônio. Texto publicado na *home-page* do Teatro da Vertigem (agosto de 2000)

A forma delineada para a encenação desse texto fragmentado foi a de um drama de estações, em que o público é conduzido por um túnel labiríntico, através do qual junta as peças de seu próprio quebra-cabeça.

Numa forma mais tradicional, Caryl Churchill apresentou sua fragmentada *Blue Heart*. Embora a montagem se desse em palco italiano, a fragmentação do texto, formalizada pelos gestos repetitivos dos atores, sugeriam uma conexão entre as cenas que ficava a cargo do espectador. O entendimento de cada uma dessas montagens está intrínseco à experiência que cada espectador saboreia, ao vivenciá-las e interpretá-las.

Sem dúvida a recepção é um dos aspectos a ser mais considerado, na era pós-moderna, em que todos os paradigmas de aquisição de conhecimento ou da informação estão se modificando numa velocidade progressiva. A mudança de dinâmica observada na recepção da realidade transfere-se ao campo artístico, através de proposições de linguagem. Se a forma tem sido, muitas vezes, o ponto de partida, está sendo moldada a uma plateia cada vez mais acostumada à fragmentação do hipertexto, ao esmaecimento dos afetos, do contato físico, à leitura imagética sobreposta à textual e à formulação de um todo, a partir de dados isolados. Notamos, porém, que, a exemplo das montagens supracitadas, a forma apropria-se de um ponto de vista crítico, ao envolver o espectador na construção do conteúdo que veicula.

Assim sendo, a contemporaneidade tem sido palco de um teatro cada vez mais cênico e cada vez menos literal. A era da encenação, que desde os anos 50 caracteriza a prática contemporânea, acompanha a era digital dos simulacros, em que estamos realmente “recebendo a mensagem da mídia, de que a sociedade provavelmente não seja nada mais do que um teatro total em operação [...]”⁴. Se vivemos realmente dentro deste grande simulacro em operação, é com ele que devemos dialogar e, se ele é composto cada vez mais de imagens e fragmentos, é esta a perspectiva das linguagens que constituem sua comunicação. A literalidade dramaturgica clássica, portanto, tem cedido espaço à dramaturgia que é elaborada dentro da sala de ensaios, em função da encenação. A montagem fiel de textos clássicos se torna cada vez mais escassa, cedendo espaço aos textos mais abertos, que permitem à encenação a apropriação de elementos diversos que dialoguem mais fluentemente com a plateia, através dessa “nova” linguagem que parece esboçar-se. Tal linguagem tem culminado muitas vezes na adoção da *mixed-media*, favorecendo um diálogo mais dinâmico com a plateia, mais abrangente, embasado no que chamaremos aqui de hipertexto teatral.

O advento desses hipertextos, formulados em função da comunicação da encenação, e, muitas vezes providos de imagens tecnológicas enquanto recursos narrativos, deve-se portanto, a um redimensionamento da questão da recepção teatral na cena contemporânea, tendo sido fruto de modificações dramaturgicas propostas ao longo do século. Vejamos, portanto, como a história da dramaturgia moderna desenvolveu-se, analisando quais os aspectos de recepção e de encenação que a modificaram, permitindo o advento dos chamados hipertextos.

⁴BLAU, Herbert. “The Remission of Play”, Wisconsin, University of Wisconsin Press, pp. 161-188, in COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1998, p. 1: “(...) really getting the message of the media that society may be nothing but a scenery after all with total theatre at the living end”. Tradução livre de Cohen.

3.2. O texto contemporâneo – contexto histórico

O início do século XX, como vimos, foi palco de muitas transformações cênicas paralelas ou subseqüentes, segundo contextualiza Anatol Rosenfeld

“à segunda revolução industrial e à expansão da técnica, às novas pesquisas científicas (sobretudo no campo da física, sociologia e psicologia), ao abandono do positivismo na filosofia e ao surgir de enormes metrópoles”¹.

Tais transformações revelavam os novos anseios do homem desta época, face às transformações acarretadas em sua sociedade.

No campo da dramaturgia, surgiam novos temas e novas formas organizacionais que, influenciando-se mutuamente, redimensionavam o modelo unitário de Aristóteles². Tal desenvolvimento culminaria, como veremos, no fragmentário pós-moderno e na incorporação de outras linguagens, que, adicionadas à textual, formulariam os hipertextos cênicos, elaborados pelos *dramaturg* contemporâneos.

Considerando as proposições de Jean-Pierre Ryngaert, em sua publicação *Ler o teatro contemporâneo*, temos, na dramaturgia contemporânea, basicamente dois modelos de textos; um ainda clássico, de escrita informativa e fechada “tanto quanto autoriza a aspiração imposta pela cena seguinte”³ e outro, cheio de vazios, de uma escrita que não se aprisiona no fornecimento de uma narrativa, que busca, em suas ausências, esboçar um sentido que excite o imaginário do espectador na construção da cena seguinte.

¹ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo. (Perspectiva), 1993, p. 107.

² A *Poética*, de Aristóteles, ao tratar do drama, definia três unidades básicas para esta arte (de ação, espacial e temporal), das quais a primeira (de ação) foi adotada como regra pela dramaturgia clássica. Hegel adicionaria a essa teoria o princípio de conflito, influenciando fortemente a dramaturgia dos séculos XVIII e XIX. Ver: PALLOTTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo. (Editora Ática), 1988.

³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo, (Martins Fontes), 1998, p. 8.

Este segundo modelo, portanto, desprende-se do modelo clássico dado por Aristóteles, para elaborar uma dramaturgia que depende muito mais da recepção, do imaginário do espectador, convidando-o a fazer parte da cena, na elaboração de seu sentido, através de uma leitura ativa, a partir de seu repertório associado às idéias dadas pela cena. Esta leitura ativa não depende mais tanto da compreensão textual da peça, mas sim da leitura da cena como um todo, de todos os signos por ela veiculados, de todos os *links* que compõem seu hipertexto, tal qual as livres opções que faz cada internauta, ao optar pelos *links* de sua navegação.

Historicamente, o modelo clássico de dramaturgia vem-se modificando desde a negação do realismo, pelos simbolistas. Anatol Rosenfeld, considerando a abordagem do inconsciente como principal inovação da dramaturgia moderna, contextualiza em *O caminho de Damasco* ou *O Sonho*⁴, de August Strindberg, a inauguração de uma prática que combatia o ilusionismo cênico,

“visando atingir a níveis mais profundos da realidade (exterior e interior), de acordo com as novas concepções, desfaz[endo] o ‘espaço euclidiano’ e o tempo cronológico do palco tradicional.”⁵

No prefácio da peça *O Sonho* de uma edição portuguesa, a citação de Jonh Gassner descreve os novos anseios de Strindberg:

⁴ Textos de August Strindberg (1898-1904 e 1929, respectivamente), dramaturgo sueco que influenciou os simbolistas e toda a dramaturgia moderna, através de suas formulações antinaturalistas (posteriores ao seu desligamento daquele movimento).

⁵ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo, (Perspectiva), 1993, p. 109.

“Strindberg teve de abandonar o drama realista para poder aproximar-se da realidade – a realidade das tensões e das visões; teve de abandonar o drama naturalista de forma a ser natural o seu projeto não-Euclidiano – o projeto da psicologia das profundidades, por um lado, o da experiência espiritual, por outro. [...] Strindberg mergulhou nos seus subterrâneos, naquilo a que alguns clamam o seu “inconsciente”. E foi um mundo aterrador e fascinante aquele que ele descobriu. Dele trouxe material suficientemente estranho para perturbar e apaixonar um público moderno que pôde encontrar as suas descobertas pessoais nas da moderna “metapsicologia”, e pôde contrapor a sua grotesca visão de mundo com a sua própria experiência do século vinte depois da Primeira Grande Guerra”.⁶

Data de então o início da busca por uma comunicação mais direta com a platéia, que propicia a quebra da ‘quarta parede’ naturalista que, com o ilusionismo que causava, impedia a aproximação da platéia com as profundezas do inconsciente, abordadas pelos dramaturgos modernos:

“Destruída a ‘quarta parede’, interrompe-se a ‘ilusão mágica’, visto que tendem a fundir-se o espaço e tempo fictícios do palco e o espaço e tempo empíricos da platéia”.⁷

Tal fusão redimensionava a questão da recepção pelo espectador do texto dramático, que passaria a ser elaborado em função da encenação e de suas proposições para a relação cena-espectador, com a prática contemporânea do teatro em sua característica “era da encenação”.

⁶ GASSNER, John. *Strindberg, “The Expressionist”*, in STRINDBERG, August. *O Sonho*. Lisboa (Editorial Estampa), s/d, prefácio p. 13.

⁷ ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo, (Perspectiva), 1993, p. 108.

Cronologicamente, Ryngaert localiza o advento do teatro contemporâneo na década de 50, em que se começou a buscar no teatro, a partir das proposições de Antonin Artaud, uma comunicação mais imediata, fundada no gesto e no grito, mais livre, portanto, das determinações textuais:

“Para converter o espectador, ou seja, permitir-lhe descobrir os recursos que carrega consigo, desde sempre, ele precisa encontrar um modo de comunicação mais imediato do que a linguagem verbal”⁸

Já em 1924, em um estudo, Artaud preconizava as idéias que reuniria anos mais tarde, em *O teatro e seu duplo*, a favor da encenação e do texto submisso às necessidades dela:

“A escravização ao autor, a submissão ao texto, que carga fúnebre! Mas cada texto engloba possibilidades infinitas. O espírito e não a letra do texto”.⁹

Em *O Teatro e seu duplo*, ao descrever as práticas do teatro de Bali, Artaud vangloria:

“É um teatro que elimina o autor em favor do que chamamos, na nossa gíria do teatro ocidental, o encenador”.¹⁰

E defende:

⁸ JAQUOT, Jean. “As vias da criação teatral” (a partir das anotações dos ensaios do *Living Theatre* para *Paradise Now*), 1970 in RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 47.

⁹ ARTAUD, Antonin (Estudo de 1924) in VIRMAU X, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, p. 85.

¹⁰ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa. (Fenda Edições), 1996, p. 59.

“Confiaremos à encenação e não ao texto o cuidado de materializar (...) os velhos conflitos”.¹¹

Tal teoria se justificaria numa carta a M.B.C. datada de 15 de setembro de 1931:

“[...] o teatro, arte independente e autônoma, tem de demarcar bem, para poder ressuscitar ou simplesmente viver, tudo o que o diferencia do texto, do mero discurso, da literatura e de todos os outros meios de expressão escritos e fixados.

Podemos perfeitamente continuar a conceber um teatro assente na preponderância do texto, de um texto cada vez mais palavroso, difuso e maçador, ao qual se subordinaria toda a estética da cena.

Mas esta concepção de teatro que consiste em pôr as pessoas sentadas num determinado número de cadeiras (...) a contar histórias umas às outras, por mais maravilhosas que sejam, se não é a negação total do teatro – que não necessita absolutamente nada de movimento para se tornar o que deveria ser-, é, pelo menos, sem dúvida, a sua corrupção”.¹²

As teorias de Artaud talvez não tenham alcançado sua concretização plena pela sua própria prática artística, mas influenciaram fortemente a encenação contemporânea e sua relação com a dramaturgia.

A influência de *O teatro e seu duplo* foi declarada por Jean Vilar em seu texto “O encenador e a obra dramática”¹³, não apenas no que se refere à sacralização do teatro, defendida por Vilar, mas à priorização da encenação, como praticou este encenador, segundo constatamos pelas inovações espaciais que propôs.

¹¹ ARTAUD, Antonin, in VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo. (Perspectiva), 1990, p. 85.

¹² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa. (Fenda Edições), 1996, p. 104.

¹³ VILAR, Jean. “Da tradição teatral” (*L’Arche*, 1955), in VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo. (Perspectiva:1990), p. 226.

A desarticulação da linguagem influenciaria a dramaturgia absurda de Eugène Ionesco¹⁴ e Samuel Becket¹⁵, e de muitos outros dramaturgos vanguardísticos, que ansiavam por uma ruptura com o classicismo. *O Teatro e seu duplo* antecedeu uma geração de dramaturgos que buscaram uma quebra com a linguagem clássica, rompendo com a primazia da palavra, em prol da construção da imagem cênica (Arthur Adamov¹⁶, Michel de Guedelrode¹⁷, Jean Tardieu¹⁸ e Jean Genet¹⁹).²⁰

¹⁴ (1912 - 1994). Dramaturgo romeno que viveu em seu país natal e na França. Um dos principais nomes do teatro do absurdo começou a escrever sua primeira peça (*The Bald Soprano*, 1950) por acaso, a partir de sentenças *non-sense* tiradas de um livro de estudos da língua inglesa. Entre suas peças, estão *The Lesson* (1951), *The Chairs* (1952) e *Rhinoceros* (1959). Publicou também escritos teóricos, entre os quais *Notes and Counternotes* (1962) e *Fragments of a journal* (1966).

¹⁵ (1906 - 1989). Dramaturgo irlandês que muda-se para a França em 1938, onde desenvolve quase que a totalidade de sua obra de teatro do absurdo. Entre suas peças, estão *Esperando Godot* (1952), *Fim de jogo* (1957) e *Dias Felizes* (1961). Escreveu também prosas narrativas (*O inominável*, 1957), poesias (*Whoroscope*, 1930) e ensaios (*Proust*, 1931 e *Dante ... Bruno. Vico ... Joyce*, 1929). Combatia a “grotesca falácia da arte realista – esse miserável depoimento de linha e superfície”, dedicando-se, em sua obra, à busca do eu, através da “profunda angústia existencial que ela apresenta”. Utiliza-se das palavras para ocultar, para tratar do ‘incerto, do contraditório, do impensável.’ Ver: ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro. (Zahar Editores), 1968, pp. 25-78.

¹⁶ (1908 - 1970). Dramaturgo russo que viveu na Alemanha e na Suíça. Fixando-se na França, ao 16 anos, quando se incorporou ao círculo surrealista. Escreveu uma teoria para o teatro do Absurdo (*L'Aveau*, 1946), antes mesmo de escrever sua primeira peça. Foi a partir da leitura de *O sonho* (de Strindberg) e da atenta observação de cenas de rua que começou a escrever para o teatro, em 1947: “o que mais marcou foram as falas dos transeuntes, sua solidão no meio do povo, a aterrorizante diversificação de seu modo de se expressar, da qual eu me deleitava em ouvir pedaços que, ligados a outros pedaços de conversa, pareciam transformar-se numa entidade composta cuja própria fragmentação se tornava garantia de sua verdade simbólica” (ADAMOV, Arthur. *Théâtre II* – Paris (Gallimard), 1955. “Note Préliminaire”, p. 8). Em 1957 abandona o teatro do absurdo, aderindo às idéias do teatro épico brechtiano, passando a escrever sobre temas sociais. Suicida-se, em 1970. Entre suas peças estão *La Parodie* (1947), *L'invasion* (1950), *Le professeur taranne* (1951), *Le Ping Pong* (1955), *Paolo Paoli* (1956). Entre seus escritos teóricos, em *Parce que je l'ai beaucoup aimé...*, de 1958, trata de Antonin Artaud. Ver: ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*, Rio de Janeiro. (Zahar Editores), 1968, pp. 78-111.

¹⁷ (1898 - 1962). Dramaturgo belga que explorava a idéia do “Teatro Total”, priorizando a percepção emotiva do espectador, perante a intelectual. Entre outras peças, escreveu *Images de la vie de Saint François d'Assise* (1927), *Barabbas* (1928), *Escorial* (1928), *Pantaglize* (1929) e *Magie Rouge* (1931).

¹⁸ (1903 - 1995). Poeta e dramaturgo francês debruçou-se sobre a experimentação das palavras e da linguagem, desvinculando-a, muitas vezes, de seu conteúdo conceitual e identificando-a com música, através de sua disposição rítmica e de sua sonoridade melódica. Em *Conversação Sinfonieta*, por exemplo, propõe três movimentos (*Allegro ma non troppo*, *Andante Sostenuto* e *Scherzo Vivace*) para dar vida a um texto “composto por fragmentos da mais corriqueira conversa (...) ou listas de comidas de que os personagens gostam, com instruções sobre a maneira de cozinhá-las”. *Uma voz sem ninguém* é um texto teatral sem nenhuma personagem, que apresenta uma voz em off, que narra situações ambientalizadas pela iluminação e pela cenografia. Entre outras peças, escreveu *Qui est là?* (1947), *A polidez inútil* (1947), *Fausto e Yorik*. Ver ESSLIN, Martin. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1968, p. 214.

Na década de sessenta, muitos encenadores e artistas apresentaram grande identidade com as teorias artaudianas, entre os quais destacam-se Peter Brook²¹, Jerzy Grotowski²² e o *Living Theatre*²³.

Tais artistas utilizaram-se de diferentes aplicações para as teorias artaudianas. Peter Brook iniciou trabalho de treinamento físico, baseado em técnicas do teatro oriental, junto aos atores da *Royal Shakespeare Company*, visando atingir o teatro “verdadeiramente metafísico”²⁴, idealizado por Artaud. Em 1968, com sua versão para o *Édipo*, de Sêneca²⁵, espalha o coro entre a platéia e pelo palco, visando o contato mais imediato com o público, contato esse que, desde as insatisfações de Artaud nos anos 50, apontava para uma nova perspectiva nos moldes da encenação.

Diferentemente de Peter Brook, que partira de *O Teatro e seu duplo*, para elaborar um método junto a seus atores, Grotowski só foi conhecer Artaud anos depois de iniciar seu trabalho no Teatro Laboratório em Opole, em 1959.

¹⁹(1910 - 1986). Poeta e dramaturgo francês foi criado por pais adotivos e, por ter roubado e se envolvido com a prostituição, foi preso por diversas vezes. Genet transpôs sua marginalidade para sua obra, através dos temas mais variados, embutidos em situações absurdas. Escreveu *Alto controle* (1949), *As Criadas* (1947), *O Balcão* (1956) e *Os Negros* (1958), entre outros textos teatrais e poemas, além do *Jornal du Voleur* (*Diário do Ladrão*, 1949).

²⁰ Ver o capítulo “Das repercussões imediatas à fecundidade póstuma” in VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, pp. 219-268.

²¹ (1925 - ...). Diretor inglês que apresentou à Inglaterra textos de Jean Cocteau e Jean-Paul Sartre, no início de sua carreira. Entre 1947 e 1950 dirigiu a *Royal Opera House*. Na década de 50 e início dos 60 dedicou-se a montagens shakespearianas (*Medida por Medida*, *Tito Andrônico* e *Rei Lear*). Em 1964 montou sua famosa *Marat/Sade* (de Peter Weiss), transformada em filme, em 1967. Entre suas montagens, destacam-se *Oedipus* (de Sêneca, 1968), *Timon de Atenas* (Paris, 1974), *Ubu Rei* (Paris, 1977), *Antônio e Cleópatra* (Londres, 1978). Também se aventurou pelo cinema, tendo dirigido *The Lord of the flies* (1963), *O Rei Lear* (1971), *Encontro com homens notáveis* (1979) e *O Mahabarata* (1989). Em 1971, fundou o Centro Internacional de Pesquisa Teatral, onde exerce seus conceitos de teatro, influenciados por Artaud e Grotowski.

²² Ver nota 14, [I, 2.2.] p. 60.

²³ Ver nota 13, [I, 2.2.] p.60.

²⁴ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, p. 242.

²⁵ Apresentado no *Old Vic*, em março de 1968.

Peter Brook descreve as coincidências que o aproximaram de Grotowski, comparando-as com as afinidades entre o trabalho de Grotowski e Artaud:

“Quando fundamos nosso próprio grupo de investigação teatral no LAMDA , em Londres, em 1964, faltava, todavia, muito, para a visita de Grotowski, e naquela época, o trabalho em grupo não era algo tão generalizado. Lembro-me muito bem que em determinada etapa de nosso trabalho, que consistia na experimentação com sons, vozes, gestos e movimentos, um amigo me disse: ‘Estive na Polônia há pouco tempo e conheci alguém que está fazendo um trabalho experimental que te interessaria muito’. Realmente, me interessou muito [...] Grotowski, por sua vez, me contou que em uma ocasião em que trabalhava com certos elementos que lhe pareciam interessantes, alguém lhe disse: ‘Tudo o que você está fazendo, está baseado em Artaud!’. E nessa época, Grotowski não tinha a menor idéia de quem era Artaud. Nem eu.”²⁶

A identificação das inquietações entre estes artistas, de diferentes partes da Europa, revela que a geração de encenadores dos 60 estava realmente disposta a propor uma forma mais abrangente de comunicação com o público, que lhe falasse não apenas por intermédio da palavra, mas que lhe despertasse os sentidos, através de uma dramaturgia da cena, que se esboçava em seus processos. A aproximação entre cena e plateia, a sonoridade, o gesto preciso eram elementos comuns que visavam uma linguagem narrativa menos textual e mais sensorial.

²⁶ BROOK, Peter. *Provocaciones – 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires (Ediciones Fausto), 1995, p. 54, tradução nossa.

Na mesma linha, caminhava o americano itinerante *Living Theatre*, que, a partir de seu “mestre”²⁷ inspirador, Artaud, buscava uma linguagem envolvente, liberta das limitações racionais do espetáculo textual. Um comentarista anônimo, acerca do espetáculo *Frankstein* (1965)²⁸ – considerado por Virmaux o de “resultado mais feliz e surpreendente”²⁹, em termos de influência artaudiana – afirmava:

“As palavras não são tomadas unicamente por sua significação gramatical, mas utilizadas sob o ângulo sonoro, percebidas como movimentos e se situam em vários níveis”³⁰

A busca por uma palavra sonora, em movimento, que envolvesse a platéia, sugerida por Artaud, caracterizava não só o trabalho do *Living Theatre* ou dos encenadores já citados, mas toda uma geração que surgia, como ressalta Virmaux:

“À primeira vista, o método deles [*Living Theatre*] parece derivar em linha direta de *O Teatro e seu Duplo* e se baseia nos mesmos pontos a partir dos quais toda uma geração – em geral, a da década de 60 – resolve tirar uma lição de Artaud: relegar o texto a um plano subalterno de simples elemento sonoro, conferindo primazia ao corpo e ao engajamento físico dos atores; o esboroar-se da razão em proveito do desencadeamento dos instintos, esforço permanente em conferir à representação um aspecto de cerimônia, desejo de acabar com um teatro que não é senão um jogo sem consequência, tentativa de abolir a divisão entre palco e platéia”.³¹

²⁷ Segundo a declaração de Julien Beck, fundador do *Living Theatre*, para a *Tréteaux*, n.3, jul 1967, p. 20: “O espectro de Artaud tornou-se nosso mestre” in VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, p. 245.

²⁸ Adaptação livre do romance homônimo de Mary Shelley estreou em Veneza em 1965, apresentando-se em Cassis (1966) e em Coen (1967).

²⁹ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, p. 246.

³⁰ *Id.* in *Tréteaux*, n.3, jul 1967, p. 20.

³¹ VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Perspectiva), 1990, p. 247.

A partir de 1968, a prática do trabalho em grupo multiplicou-se, e com ela, a criação coletiva, que acabou tirando do dramaturgo o *status* de sua função anterior, de oferecer um trabalho pronto. A criação coletiva passou a exigir do dramaturgo um trabalho conjunto, elaborado dentro da sala de ensaios, que fosse aberto à nova forma de encarar a cena, que descentralizava o foco no texto, ampliando-o a outras formas de expressão, priorizando o trabalho cênico, em função de um envolvimento maior por parte da recepção.

Com esta prática, os textos de autores começaram a ceder espaço aos textos de *dramaturgs*, que têm caracterizado grande parte da prática contemporânea teatral desde então.

3.3. Temáticas – do coletivo ao individual

“A grande dramaturgia, em geral, inspira-se numa idéia; e a idéia é pensamento que informa um novo movimento da história, uma nova imagem do homem”

(Eric Bentley)¹

Se a dramaturgia inspira-se sempre numa idéia que reflete a imagem histórica do homem no período em que está inserida, é preciso considerar as temáticas abordadas ao longo da história da dramaturgia, desde o modernismo até o que chamamos de dramaturgia contemporânea, a fim de que compreendamos a serviço de que ideologias se colocam os novos modos narrativos.

De certo que, por tratar-se de uma questão muito ampla, não daremos conta, neste estudo, de abordá-la de modo abrangente. Focaremos nosso trilhar histórico na passagem das ideologias do coletivo, para uma abordagem mais individual e subjetiva, que nos parece mais característica da prática dramatúrgica contemporânea, utilizando-nos dos exemplos mais evidentes dos respectivos períodos.

Segundo afirma Bentley, a prática moderna do teatro, a partir de 1850, debruçou-se em uma produção dramatúrgica voltada às idéias. Como exemplos dessa produção, Bentley cita Bernard Shaw² e Bertolt Brecht, ressaltando que

“[...] esse ‘drama de idéias’ é, entre outras coisas, um reconhecimento de que vivemos numa sociedade de idéias, num grau jamais conhecido na história, uma sociedade fremindo de teorias e explicações, uma sociedade criada para conhecer todas as teorias e explicações – ou, o que talvez propicie a melhor sátira, para semiconhecê-las [sic.]”³

¹ BENTLEY, Eric. *A experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1967, p. 111.

² George Bernard Shaw (1856 – 1950) dramaturgo e crítico teatral irlandês, de expressão inglesa, dentre suas peças destacam-se *O homem e as armas* (1898), *Major Bárbara* (1905), *Androcles e os Leões* (1913), *Saint Joan* (prêmio Nobel em 1925) e *Geneva* (1938).

³ *Id.*, pp. 125-126.

Cabe lembrar, que data de 1967 a publicação de Bentley, de modo que a sociedade à qual se refere apresenta uma efervescência de discussões políticas e sociais, pois a economia ainda não se unificou num sistema globalizado, tal qual acompanharia, anos mais tarde, a produção teatral contemporânea.

Se Shaw apenas sugeria uma produção “esquerdista”, sem nunca se ter aprofundado nela, priorizando uma peça “biológica” em que a idéia está “subentendida na idéia”⁴, Brecht mergulhou profundamente naquela produção, tendo sido reconhecido propriamente como um dramaturgo propagandista. Em suas teorias dramáticas, apresentava

“uma tentativa não só de substituição do teatro comercial ou capitalista, mas de fornecimento de um teatro propagandista e anticapitalista de *uma espécie mais intelectual*”⁵

Mas sua produção estava imbuída de uma dimensão histórica, como o próprio autor afirmaria:

“Certa vez, disse ele [Brecht] que, se o comunismo soviético não vencesse, suas obras não teriam futuro.”⁶

⁴ *Ibid.*, p. 127.

⁵ *Ibid.*, p. 133.

⁶ *Ibid.*, p. 132.

O comunismo soviético não venceu e a resistência dramaturgico-política, em certa medida, perdeu suas bases propagandísticas. Não se trata de questionar aqui a “eficácia” política ou social da dramaturgia brechtiana em nossos dias, mas de observar, na evolução histórica da produção dramaturgica, que a derrocada do socialismo e a globalização como efeito do atual sistema mundial sufocaram as práticas mais politizadas, em prol de uma busca pela identidade pessoal, em meio ao mundo dito globalizado.

Já vimos que a década de 60 promoveu uma explosão na produção coletiva, dada pela formação de diversos grupos. A aposta na criação coletiva, por esses grupos, abriu espaço para uma expressão mais individualizada que denotava uma preocupação muito maior com uma busca de identidade individual que uma propagação política de determinada ideologia. As personagens alegóricas encontradas no teatro politizado moderno (Brecht, Ernst Toller⁷, Georg Kaiser⁸) cediam espaço à subjetividade da busca do “eu”. Esses temas personalizados, quando expressaram teores políticos, fizeram-no por meio de circunstâncias cotidianas, de caráter privado.

⁷ (1893 - 1939). Dramaturgo alemão, expressionista, ativista político. Sua dramaturgia (*Transfiguração*, de 1919, *Missas e Homem*, de 1920, *Hinkemann*, de 1936), revelam sua ação socialista, através das personagens arquetípicas, reveladoras de um sistema falido, que apresentam. Toller ficou inválido, enquanto combatia durante a Primeira Guerra, o que o levou a praticar uma atividade pacifista. Anos mais tarde, em 1919, como socialista independente, foi eleito presidente do comitê central da revolucionária *Bavarian Sovietic Republic*, cargo que o levou à prisão, pela segunda vez.

⁸ (1878-1945). Dramaturgo expressionista alemão, revelava, em sua dramaturgia, o drama entre o homem e as máquinas dos tempos modernos, seja no sentido literal, da máquina industrial, seja no sentido político, da máquina capitalista. Sua obra mais conhecida, a trilogia *Gás* (*Os Corais*, de 1917, *Gás I*, de 1918 e *Gás II*, de 1920) “ênfatiza o tema de uma nova vida que se abre para aqueles que conseguem transcender as funções sociais anônimas – Operário, Secretário, Engenheiro, Cavalheiro, Bilionário – às quais a sociedade capitalista reduz o homem”. Entre suas peças, de caráter de protesto político-social, estão *O Cofre de Carl Sternheim* (1912) e *Da manhã até meia noite* (1916). Ver CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1984, p. 49.

Essa passagem da macro-estrutura (politizada, ampla), para a microestrutura de temas individuais, promoveu a aproximação do público a um teatro mais subjetivo, abordado pelo viés do individual. O contexto histórico interferiu verticalmente na mudança vetorial conteudística da cênica de então. A história dissolveu uma abordagem ideológica direta, refletindo uma sociedade mais voltada ao indivíduo.

Segundo Ryngaert, essa dissolução ideológica provocaria, na década de 80, um direcionamento do olhar teatral sobre si mesmo. A perda da referência ideológica suscitava a abordagem de temáticas mais introspectivas veiculadas por novas propostas para a encenação e, conseqüentemente, para a recepção. Se continuarmos tomando a questão da recepção como um dos fundamentos que levam o teatro a se repensar, podemos considerar que esta perda se reflete em novos anseios, por parte da recepção, revelando uma nova imagem do homem, a partir do novo modelo cultural mundial. A vitória do capitalismo sobre a efervescente política cultural das décadas anteriores levou o homem a voltar-se sobre si próprio e o espetáculo voltou-se sobre si mesmo, passando a priorizar, então, o espetáculo em si e suas diversas possibilidades.

Fredric Jameson, ao esboçar a lógica cultural do capitalismo tardio, em sua publicação *Pós-Modernismo*, define o terceiro estágio do capitalismo como “multinacional, sociedade do espetáculo ou da imagem, capitalismo da mídia, sistema mundial, pós modernismo”⁹. Segundo o autor, a lógica deste novo sistema econômico é cultural e caracteriza-se, entre outros aspectos, pela perda da historicidade.

⁹ JAMESON, Fredric. *Pós Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo (Editora Ática), 1997, p. 20.

A produção dramaturgica pós-moderna - se podemos contextualizá-la, segundo sugere Jameson, a partir de 1973 (com a crise do petróleo e o fim do padrão ouro-internacional, “o fim das guerras de libertação nacional e o começo do fim do comunismo tradicional”)¹⁰, como consequência das grandes transformações sociais e psicológicas dos anos 60 – tem, de fato, apontado para esta perda, debruçando-se sobre questões mais subjetivas, colocadas de uma maneira mais formal, voltada ao espetáculo.

A formalização e a subjetividade caracterizam textos contemporâneos, como os de Bernard Marie Coltes¹¹, Sam Shepard¹², Caryl Churchill¹³. Estes autores apresentam diálogos mais subjetivos e mais abertos, favorecendo a construção de uma linguagem mais própria (também pessoal e, portanto, individualizada), por parte da encenação (responsável pela materialização da poética aberta desta dramaturgia), numa busca de maior proximidade entre os sujeitos (da cena e da plateia). A experimentação de grupos como o *Living Theatre* e o *Théâtre du Soleil* também apontam para esse caminho, mesmo quando abordam temas politizados, como no caso do *Soleil*, de Ariane Mnouchkine -sua abordagem de temas como a revolução francesa se dá por meio de uma forma mais aproximativa, da cena, em relação ao espectador, suscitando seus sentidos, e não apenas sua racionalidade, como propunha o teatro épico de Bertolt Brecht.

¹⁰ *Id.*, p. 24

¹¹ (1948 - 1989) Dramaturgo francês, um dos expoentes mais evidentes do teatro contemporâneo, retratou nos diálogos incisivos de sua dramaturgia a marginalia e a loucura da sociedade contemporânea. Entre suas peças, destacam-se: *La nuit juste avant les forêts* (1977), *Sallinger* (1979), *Combat des nègres et des chiens* (1983) e, traduzidas para o português *Roberto Zucco* e *Na solidão dos campos de algodão* (publicadas em 1990).

¹² (1943- ...). Dramaturgo americano que aborda em sua dramaturgia fragmentada motivos pop, ficção científica entre outros elementos da cultura popular e jovem. Escreveu *The tooth of Crime* (1972), *Geography of a Horse Dreamer* (1974), *Killer's head* (1975), *Angel City* (1976), *Suicide in B flat* (1976), *A lie of the Mind* (1986). No final da década de setenta e início dos 80, tentou aplicar sua visão dramática não convencional a uma forma dramática mais convencional, para examinar a problemática e sangrenta relação familiar numa sociedade fragmentada. Desta fase, são as peças *Curse of Starving* (1976), *Buried child* (1978) e *True West* (1980).

¹³ Ver nota 2 [I., 3.1.], p. 73.

Esta preocupação com os sentidos da recepção revela a construção de uma encenação sinestésica, que pretende comunicar por meio das diferentes possibilidades sensíveis do espectador. A macro-estrutura histórica perdeu espaço para a micro-estrutura privada de temáticas mais subjetivas que, buscam um modelo de narrativa mais sinestésico, direcionado aos sentidos do receptor. A adoção de meios de transmissão de imagens tecnológicas, cada vez mais freqüentes em espetáculos contemporâneos, revela a imagem dessa “sociedade espetacular”, dessa “sociedade da imagem”, caracterizada por Jameson; uma sociedade que apreende discursos mais subjetivos e temáticas mais individualizadas, por meio de narrativas sinestésicas que não se baseiam puramente no texto verbalizado, mas num texto formado por todos os componentes utilizados pela encenação.

A forma hipertextual, portanto, adotada por muitas das encenações contemporâneas, veicula o pensamento que “revela o novo movimento da história” – menos histórico, mais pessoal. Menos racional, mais sinestésico. Menos linear, mais anárquico. Revelando [quiçá] um sentido libertário, que entenda o poético por si, como revolucionário.

3.4. Forma contemporânea - atomização e fragmentação

A narrativa dramática tradicional, baseada na unidade aristotélica, perdia espaço nas produções teatrais, desde a década de 50. O fim das narrativas, a que se assistiu em Becket, por exemplo, pode ser considerado como um reflexo da perda da narrativa em nossa cultura, ou, como a formação de um novo modo de narrativa.

Sob este segundo ponto de vista, observamos uma proliferação de micronarrativas, cujo sentido se dá pela costura da recepção, a partir de seu repertório. Se na arte contemporânea, e, especificamente, no teatro contemporâneo “tudo é representável”¹, é preciso atentar-se às subinformações que ele oferece, e, a partir delas, buscar o enlace do sentido geral.

A focalização na organização do texto desloca a narrativa clássica para esta microestrutura das subinformações. Becket não impõe um contexto específico. Sugere um contexto, através de subinformações que são completadas ou interpretadas na mente, através do imaginário do espectador.

Heiner Müller² narra fatos históricos através também de subinformações. Jean-François Peyret aponta para essa “crise da narração”, à qual preferimos nos referir como modificação no modo de narrar:

¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 31.

² (1929 - 1995). Dramaturgo, encenador e teatrólogo alemão sofreu influências temáticas de Brecht, utilizando-se, porém, de uma forma fragmentária, caracterizada pela intertextualidade através de citações e pela síntese apresentada em seus discursos, através do sublinhamento da palavra. Ver RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Müller*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1997. ou MÜLLER, Heiner. *Guerra sem Batalhas – Uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo (Estação Liberdade), 1997.

“Consequentemente isso pulula. Obtém-se uma proliferação de micronarrativas, de anedotas...Acontece uma coisa parecida com os *Sonnets*, de Shakespeare. Não é o grande enredo amoroso que importa, mas antes a maneira pela qual ele vai atomizar, se difundir, se tornar *nada de nada*, o que bem conhecemos desde Beckett. Mesmo o teatro de Heiner Müller, a partir de uma outra experiência constata essa crise da narração. Está claro que ele tenta reencontrar os narradores, achar alguma coisa para contar de nossa história.”³.

Por esta citação, percebemos de como o fator organizacional da narrativa influi no conteúdo, ou, como prefere Ryngaert, é influenciado pela “falta de conteúdo”:

“Trata-se, sem dúvida, nesse caso, de uma clivagem importante. Cada vez mais enredo (ou um enredo cada vez mais límpido) mas para dizer o que ? Repisar as velhas histórias?(...) Ou um enredo cada vez mais dissoluto, porque não há mais nada a dizer, ou porque é o único meio de encontrar os narradores e as necessidades da palavra diante de um mundo opaco?”⁴

Certamente, encontramos em Heiner Müller, narrativas mais compactas, que abordam, através do fragmentado, temas já bastante elaborados pela dramaturgia clássica, como é o caso de *Hamlet-Machine*⁵, ou de *Medeamaterial*⁶.

³ PEYRET, Jean-François. In RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 58.

⁴ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 59.

⁵ MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo (Editora Hucitec), 1987, pp. 24-32.

⁶ MÜLLER, Heiner. *Medeamaterial e outros textos*. São Paulo (Paz e Terra), 1993.

Notamos aí a necessidade não só da palavra, mas também do grito, diante da angústia do mundo que reflete, mas sua dramaturgia parece-nos estritamente vinculada a um pensamento cênico, que pressupõe uma narrativa cênica, que transcende a narrativa textual, centralizada na palavra. A expressão de uma crítica político-social é evidente na dramaturgia do autor, que o faz através de uma organização fragmentada, atomizada ou “dissoluta”, como define Ryngaert, o que, a nosso ver, não enfraquece o sentido ou a força conteudística daquilo que comunica.

Pelo contrário, este modelo de dramaturgia salienta o papel do encenador, que interpretará as palavras oferecidas “dissolutamente” pela narrativa, através de múltiplos signos, tal qual são sugeridos pelo próprio dramaturgo. Tal modelo de dramaturgia nos reporta, portanto, ao papel do encenador na dramaturgia contemporânea, visto que passa a cumprir também a função de autor. Um autor da cena, que tem nas palavras uma semântica de sua escrita, entre outras como a iluminação, a sonorização, a utilização do espaço, etc.

Nos aprofundaremos nesta modificação da função do diretor ao abordarmos o desenvolvimento da encenação contemporânea, mas cabe aqui citar Barthes, que lembra que o pensamento moderno, enquanto considera a representação como uma partitura, “um sistema de signos”, refunde o texto num conjunto significativo no qual o processo sensível da encenação ocupa amplamente o espaço.

O texto, neste sistema de signos, é mais uma ferramenta que, aliada à dinâmica da fragmentação narrativa, assim como aos neologismos criados por encenadores como Pina Baush⁷ e Bob Wilson⁸, às imagens tecnológicas, cada vez mais utilizadas por encenadores, compõem as notas que serão ligadas pela encenação, na partitura do espetáculo, dentro do pensamento pós-moderno.

Este encenador, enquanto autor propicia também, segundo Ryngaert, maior liberdade aos autores:

“Estes [os autores] se sentem menos tolhidos por convenções cênicas que evoluem muito depressa e que recuam os limites do ‘representável’ no sentido de uma maior liberdade e abstração, em todo caso, de uma relação menos estreita com o referente”.⁹

Essa relação menos estreita entre o dramaturgo e o referente possibilita, por um lado, maior proximidade entre o conteúdo e a forma que muitas vezes o veicula por si só, como já se via desde Marcel Duchamp.¹⁰ O artista plástico, considerado um dos pré-cursors da pós-modernidade (Jameson, por exemplo, o define, ao lado de Gertrude Stein¹¹ e Raymond Roussel¹², como verdadeiro pós-modernista “*avant la*

⁷ (1940- ...). Coreógrafa alemã, voltada à pesquisa em dança-teatro, apresentou uma linguagem mais imagética, baseada no movimento das personagens e em suas relações com espaços, iluminação, figurinos e adereços, em suas montagens.

⁸ (1941- ...) Encenador norte-americano que desde 1965 vem apresentando uma linguagem própria de encenação, embasada na junção de diferentes mídias. Seus textos são estruturados em forma de roteiro, dando ênfase não só à palavra, mas às imagens veiculadas pelas encenações. Ver GALIZIA, Luis Roberto. *Os Processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1986.

⁹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 70.

¹⁰ (1887 - 1968). Artista plástico francês, precursor do pós-modernismo, redimensionou a relação entre a obra de arte e a recepção. Ver PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O Castelo da Pureza*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1997.

¹¹ (1874 -1946). Dramaturga norte-americana, de influência cubista, sua dramaturgia caracteriza-se pela fragmentação e pela repetição. *Dr. Faustus Liga Luz*, encenado em 1999, por Renato Cohen é um exemplo de sua dramaturgia.

¹² (1877 - 1933). Poeta francês que, no final do século XIX propunha um objeto-dispositivo que criava obras de arte. Seu romance *Novas Impressões da África* influenciou fortemente Duchamp na concepção de alguns de seus *ready-mades*.

lettre”¹³), ao criar seus *ready-mades*¹⁴, considerados como “anti-obras de arte”¹⁵, acreditava nas formas, enquanto aparelhos de significação.

Nesta crença, parece-nos caminhar, desde os 50, também a dramaturgia contemporânea, que formaliza, em sua organização dramática, um aparelho dotado de significações estruturais.

“(…) parece impossível examinar as obras contemporâneas sem se sensibilizar com a maneira pela qual os autores inscrevem seus discursos em arquiteturas que já explicam o conteúdo. A dramaturgia não pode deixar de refletir sobre as formas de organização do diálogo, a fragmentação do tempo e do espaço, a evolução da noção de personagem, os diversos modos de compreender as modificações de uma linguagem menos do que nunca coberta por um assunto unificador.”¹⁶

A forma fragmentária produz, por si só, uma nova perspectiva que não comunica um discurso unitário, dotado de um objetivo final. Diferenciando-se agora da proposta brechtiana de intermediar as cenas através de títulos para que o público tivesse um espaço de reflexão, a fragmentação contemporânea utiliza-se dos tempos propostos por esta estrutura narrativa, enquanto silêncios que sugerem a conclusão por parte da plateia. Se o projeto de Brecht visava uma estrutura que conduzisse os espectadores a uma conclusão unitária, o contemporâneo reutiliza-se desta estrutura, convidando o espectador a uma conclusão pessoal, favorecida pelos “silêncios” da estrutura dramática. A formalização vincula-se ao conteúdo, que está formado na interpretação do leitor, a partir da organização da obra que lhe é oferecida. Não há, nesta organização contemporânea, a busca de uma significação ordenada, sua estrutura não está mais

¹³ Jameson, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo (Editora Ática), 1997, p. 30.

¹⁴ Obras criadas por Marcel Duchamp, a partir de 1913, que transformavam objetos de utilidade em ‘antiobras de arte’, dentre os quais *Roda de Bicicleta*, *Peine*, *Água e gás em todos os pavimentos*, *Saca-rolhas*, *Tabuleiro de xadrez de bolso*, *Fonte*, *Gioconda* e *Ar de Paris*.

¹⁵ PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1997. p. 19.

¹⁶ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 82.

organizada pela decomposição e recomposição proposta pelas “estruturas próprias” que se opunham dentro do enredo, grifadas por títulos, como propunha Brecht.¹⁷

Georges Banu comparou as propostas fragmentárias, em *Le théâtre sorties de secours*:

“Ao passo que para ele (Brecht) o fragmento devia renovar as energias necessárias para a concretização do Novo Mundo, desta vez o fragmento surgiu sobre o fundo das dúvidas que se têm quanto a ter acesso a esse mundo.[...] Depois de ter feito do fragmentário um sintoma da modernidade assim como da lucidez, descobre-se que a complacência pode espreitá-lo. A complacência do pequeno que se assume como tal, do não-acabado, em suma de uma fraqueza que se reconhece de maneira fácil demais nas práticas fragmentárias.”¹⁸

O que constatamos, no projeto contemporâneo, portanto, é a ausência de um discurso único, é a construção do campo de significações a partir de uma estrutura que se organiza de modo aberto. Interpretada por Banu como uma fraqueza, por Jean-François Lyotard como o fim das grandes narrativas, essa estruturação dirige à recepção possibilidades de reelaboração, tal qual a organização hipertextual, que, a partir de *links*, oferece a seu leitor, possibilidades múltiplas de navegação. Acentuamos aqui o caráter receptivo dessa nova dramaturgia, que se modifica de acordo com os paradigmas de nossa sociedade *high tech*. A formalização, estruturada como campo signico, em que, através da organização oferece-se o conteúdo a ser interpretado pelo leitor, acompanha uma nova forma de recepção na comunicação, independentemente da postura ideológica que tenhamos perante a funcionalidade deste discurso, no caso, vangloriada por Lyotard e fragilizada por Banu.

¹⁷ Ver *O pequeno organon para o teatro*, escritos teóricos de Brecht, publicados em 1948.

¹⁸ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 87.

Diferentemente do que se assistia anteriormente, a dramaturgia contemporânea não se funda num modelo (como proposto por Aristóteles, por exemplo) ou antimodelo (como vimos em Brecht), mas antes, numa hibridização de modelos, não elaborada, que abre espaço para textos *non sense*, de significação organizada em sua estrutura aberta a interpretações múltiplas por parte da recepção. Esta liberdade amplia as possibilidades da abordagem temporal na cena, que se desprende da unidade idealizada por Aristóteles e retomada pelo classicismo, ou da verossimilhança preconizada pela escola que antecedeu o modernismo. As referências à memória, ao futuro, a interrupção temporal para comentários distanciados para a platéia, a perda da noção do tempo pelas personagens da ação dramática (Becket), a interrupção do tempo ritualístico, como praticada pelas *performances*, tomaram o lugar da unidade dramática.

Esta nova dimensão temporal implica em nova abordagem espacial, uma vez que permite o paralelismo entre épocas e espaços diferentes. Considerando o presente perpétuo assinalado por tantos teóricos acerca do pós-modernismo e já ilustrado por Marcel Duchamp em recortes como *Nu Descendo a Escada*, denotamos a impossibilidade de abordagem linear de um presente que não se estabelece dentro desta lógica progressiva.

Armand Gatti¹⁹, ao produzir seu “teatro de possibilidades”, a partir de várias dimensões e épocas criadas pelo espaço-tempo dramático, visando “dar conta do homem que se cria de maneira perpétua”²⁰, determina o “tempo fatalidade” de sua dramaturgia, cuja recepção foi ilustrada em uma entrevista sua a garis que assistiram a seu espetáculo *La vie imaginaire de l'eboueur Auguste G* (*A vida imaginária do gari Auguste G*):

¹⁹ (1924 - ...). Escritor, dramaturgo e diretor nascido em Mônaco, escreveu diversos textos para teatro como *Notre tranchée de chaque jour* (1966), *Le Chat sauvage* (1970) e *La Deuxième Existence du camp de Tatenberg* (1962). Iniciou sua carreira de diretor com a montagem de *Chroniques d'une planète provisoire*, em 1963, tendo sido *La vie imaginaire de l'eboueur Auguste G* sua segunda montagem.

²⁰ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes). 1998, p. 127.

“Como eu lhes perguntasse se as diferentes formas de temporalidade não os tinham incomodado (a mistura dos tempos era, na verdade, o que mais se criticara), eles conversaram e me deram esta resposta, que acho excelente[...]: ‘não sabemos se entendemos direito mas é isso: alguns de nós têm televisão, no noticiário nos mostram coisas que aconteceram ontem, outras que aconteceram hoje, em Paris, Moscou, Londres, e tudo isso em seqüência; é isso sua temporalidade?’.”²¹

Notamos que esta nova organização espaço-temporal deflagra, antes de um discurso teórico-ideológico, uma necessidade de comunicação com uma plateia acostumada à linguagem do fragmentário, do simultâneo, da abordagem de um presente contínuo, que se refaz a cada instante pelos diversos meios da comunicação, no caso exemplificado pela percepção dos garis, o noticiário de televisão.

Para sua dramaturgia, esta abordagem não linear é uma ferramenta de diálogo com seu tempo, a partir de uma experiência política e humana e não de uma simples opção formal.

“Se no mesmo instante e ao mesmo tempo podemos dar uma injeção de passado em um presente e partir para o futuro, damos conta de um procedimento muito mais verdadeiro. A sucessão das imagens, dos pensamentos é a linguagem do homem que é perpetuamente criada.”²²

²¹ GATTI, Auguste. Entrevista publicada no periódico *La Nef*, em 1967, in RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 127.

²² GATTI, Auguste. Entrevista para o periódico *Les Lettres Françaises*, em agosto de 1965 in RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, p. 128.

O dramaturgo nos mostra, portanto, um procedimento que parte de um diagnóstico da recepção em sua realidade. A formalização, para ele, não é uma questão meramente estrutural, nem ideológica, mas antes, uma necessidade de manutenção da comunicação teatral, num tempo em que os paradigmas de espaço-tempo são modificados pelos diferentes meios da comunicação.

A abordagem temática também sofre influências da diferenciação estrutural. Já foi dito que temas individuais ganharam frente os temas históricos. Estes, no entanto, quando são abordados, geralmente são aproximados da realidade social de nosso “presente contínuo”, tal como pode ser exemplificado pelos “épicas” do *Théâtre du Soleil*, de Ariane Mnouchkine: *1789 – A revolução deve parar quando atingir a felicidade perfeita*, (*L'avant Scène*, 1973) e *1793 – A cidade revolucionária existe* (*L'Avant Scène*, 1973). Nestes espetáculos, as questões datadas são aproximadas da realidade social e presente do país de Ariane, além da aproximação espacial dos atores em relação à platéia, numa narrativa feita quase que individualmente. A forma aproxima o conteúdo, e o “individualiza”, uma vez que se aproveita da história, para retratar uma realidade específica.

A narrativa tradicional, linear e unitária, perde espaço nesta liberdade dramatúrgica contemporânea, propondo mais questionamentos de um presente, do que soluções revolucionárias para uma política a ser combatida.

“Pode-se ver nisso o indício de uma espécie de imperialismo da consciência contemporânea que ainda se alimenta de acontecimentos passados sob condição de aproveitá-los sem demora, da impaciência de uma época em que a percepção do instante teria primazia sobre o longo trabalho de restituição precisa da História. (...) Na falta de um ponto de vista ideológico seguro, a narrativa se entrega à dúvida. A consciência é admitida como inteiramente subjetiva quando a busca individual é submetida às vacilações da memória. Ela recorre aos pontos de vista múltiplos e à refração prismática para compreender um mundo instável, considerado entre a ordem

e a desordem. A fragmentação não é uma palavra de ordem de cunho modernista, mas na maioria das vezes é a expressão de um questionamento, até mesmo de uma angústia, sobre a verdade dos fatos e seus desdobramentos. Ao passo que Gatti mostrava otimismo ao falar das ‘possibilidades’ desta ubiquidade narrativa, a desconstrução agiu jogando a responsabilidade para o campo do leitor e submetendo-o, por sua vez, às incertezas da decifração.”²³

A forma da enunciação também sofre modificações, na dramaturgia contemporânea, como pôde ser exemplificado em alguns espetáculos supra-citados. Sem que busquemos a origem destas modificações, se é precursora ou consequência da “morte das grandes narrativas”, anunciada por Jean-François Lyotard, atentemos à questão formal: a forma da dupla enunciação, convencional, em que determinadas personagens, com certos aspectos psicológicos, dialogam entre si visando atingir o espectador, passa a ser cada vez menos freqüente, cedendo espaço a um diálogo mais direto entre autor e espectador. Já não importa tanto que personagem enuncie esta ou aquela idéia, mas sim, a idéia em si, do autor, transmitida ao espectador. O contexto não se dá mais de forma realista a partir da determinação de quem fala, mas sim a partir do contexto extra-linguístico, dos elementos cênicos que formam o hipertexto teatral que veiculam um discurso mais direto, menos textual, cujo fluxo atinge o espectador que toma para si a responsabilidade da interpretação. Não é mais a personalidade da personagem que justifica um discurso, criando uma moral. É a interpretação do espectador que, recebendo o discurso de forma direta sem o intermédio psicológico da personagem, formula, ou não, sua própria moral perante o hipertexto com que se relaciona.

²³ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998, pp. 132-133.

Ou seja, a dramaturgia contemporânea, com novos paradigmas de forma e conteúdo diretamente ligados ao retrato de uma época de múltiplos discursos diretos, distante das vanguardas “pregadoras” do modernismo exige, cada vez mais, do tempo em que está inserida (de acordo com a mecânica “lógica” deste tempo de transmissão binária, digital), a individualidade interpretativa de seus espectadores. A recepção tem outros paradigmas, estritamente ligados às transformações da comunicação de massa, estabelecidas pela dinâmica televisiva, *mediática*, digital.

Cabe a nós, dentro de nossa proposta, identificar a validade dos novos recursos significantes dentro deste novo hipertexto cênico enquanto recursos de comunicação efetivamente narrativos. Se a contemporaneidade nos permite, e, segundo acreditamos, a partir das exigências da nova recepção, mais dinâmica, mais imagética, a liberdade de importar cada vez mais novos *links*, tal qual a adoção da imagem tecnológica como elemento de narrativa, é preciso que avaliemos em que medida esta narrativa se concretiza. Não basta inovar a forma, segundo acreditamos, para garantir o conteúdo. Vimos que, a partir de Duchamp a forma determina um conteúdo, mas no caso de uma narrativa cênica, que pretenda comunicar um discurso, ainda que livre das amarras convencionais de linearidade, é preciso dar à forma um formato sógnico. Ou seja, não basta a importação de novos meios, se aquilo que veiculam não estiver estritamente ligado ao campo sógnico dos outros elementos hipertextuais, visando a recepção do espectador, ainda que esta subentenda uma interpretação individual.

3.5. Dramaturgia imagética - *performance* e rubricas

Traçaremos um panorama mais detalhado da evolução da arte da *performance*, ao abordarmos as linhas de interpretação desenvolvidas no século XX. Antecipemos aqui apenas o aspecto do uso da palavra na arte *performática* que nos parece verticalmente influente na narrativa *multimediática* contemporânea.

A arte da *performance* proclamou o uso da palavra através da exploração de sua sonoridade. Artaud já propusera a transformação da finalidade da palavra no teatro, em defesa da formulação de uma ‘poesia no espaço que se confunde com a feitiçaria’:

“Transformar a finalidade da palavra, no teatro, é utilizá-la num sentido concreto e espacial, combinando-a com tudo que no teatro é espacial e significativo no domínio do concreto; é manipulá-la como um objeto sólido, um objeto que perturba as coisas, primeiro na atmosfera, depois num domínio infinitamente mais misterioso e secreto (...)”¹

A *performance* materializou a proposição artaudiana, encontrando na palavra um meio de aproximação com o ritualístico, não embasado na comunicação racional, através dos significantes das palavras. Elas tomam, assim, um valor signico embasado mais por sua estrutura fonética do que por sua significância. Glusberg localiza a não-significância adotada pela *performance* em seus gestos e comportamentos transgressores, em “atos mágicos” aos quais atribui a riqueza de simbolismo performática (e ritualística). Numa analogia ao que Artaud teria pretendido como ‘confusão com a feitiçaria’ para a finalidade teatral, encontramos em Glusberg:

¹ ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Lisboa (Editora Fenda), 1996, p. 71.

“O ritual é não-significante, no sentido de pertencer, intrinsecamente, ao registro do que não tem sentido, do que não possui significado, em termos saussurianos, isto é, um ‘significado convencional’. Porém, o ritual é rico em simbolismo, dado o fato de ser a matriz na qual se estruturam um grande número de cerimônias.

Por outro lado, o **simbolismo oculto é elemento constitutivo da magia**. O mistério da profundidade do rito é impenetrável, apesar do tipo de comportamento exibido poder ser repetido por qualquer um. Uma semiótica gestual que leve em conta este tipo de ação estará próxima de compreender as origens da experiência mística e a um passo também do entendimento da natureza da experiência artística (particularmente a experiência do *performer*)”.²

Vemos que a retomada do caráter ritualístico trouxe à dramaturgia da *performance* uma busca pelo não significativo e, portanto, uma transferência de foco para o formal. Ressaltemos ainda, que a dramaturgia da *performance* não se configura como a dramaturgia cênica tradicional, embasada nas falas das personagens – a *performance* não se apóia no verbal: parte de um impulso pessoal que faz do *performer* o autor de sua dramaturgia física. O caráter físico engloba a enunciação das palavras e, assim, cabe ao *performer* escolher se elas entram na configuração de sua apresentação, como e para que entram.

² GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo. (Perspectiva), 1987, pp. 115-116 (grifo nosso)

A fragmentação dramatúrgica que acompanhamos no capítulo anterior encontra, na *performance* sua radicalização mais profunda: a palavra é atomizada em sua origem – ela se apresenta por si; isenta de contexto sintático, a palavra é parte do corpo físico que a enuncia. A dramaturgia performática, portanto, configura-se não no papel, mas em cena, no momento presente do ato da *performance* e engloba tudo aquilo que estiver em relação com o corpo vivo do *performer* (palavras, tecnologias, máscaras, animais, etc).

Por fim, um último ponto a abordar nessa trilha que antecede a dramaturgia *multimidiática* é a consideração da rubrica como elemento de corporificação da dramaturgia cênica tradicional, e, portanto, como materialização da dramaturgia “virtual” que ela configura. A rubrica, sendo visualizada em cena, configura uma dramaturgia paralela: as indicações do autor para a cena imaginada. Nela, estão as ações, ambientações e intenções imaginadas pelo autor. A discussão é antiga e cabe aqui seu apontamento pela inversão que as rubricas sofreram, com o advento dos *dramaturg* e a elaboração dramatúrgica como organização textual das falas e ações construídas em cena e editadas posteriormente, no papel (e não mais, previamente, como se dava na dramaturgia clássica).

Tomemos o ponto de vista de Marvin Carlson, apontado por Luis Fernando Ramos, ao contrapor-se à divisão estritamente verbal de Michael Issacharof entre os modos diegético (narrativo) e mimético (dramático), relativos à fala e à ação:

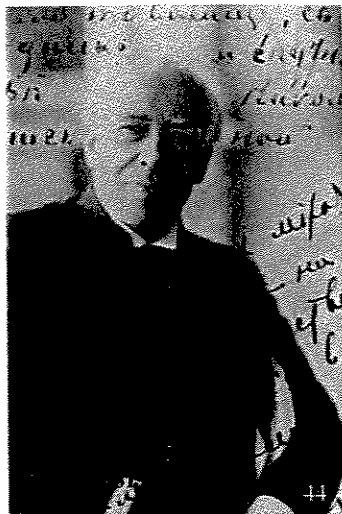
“Carlson (...) foi mais longe ao apontar que a rubrica, mesmo existindo à parte do diálogo ficcional, poderia ser lida apropriadamente como integrante da ficção da peça (...); o fato delas não resultarem em falas no espetáculo não as livraria de participarem do modo diegético”.³

Vemos, no pensamento de Carlson a consideração da narrativa da ação, ou seja: a ação como uma dos elementos narrativos do espetáculo. A seu exemplo, estendemos essa concepção a todos os elementos utilizados pela narrativa cênica. Todos os signos veiculados pelos diversos elementos (iluminação, espaço cênico, dramaturgia e interpretação são os que mais enfocamos em nosso estudo) vêm a exercer seu papel essencial à narrativa espetacular que, por sua vez, configura-se como uma diegética híbrida – que comunica através dos discursos verbal, imagético e sonoro. A narrativa cênica, sob este ponto de vista, configurará o que chamaremos de dramaturgia *multimidiática*, ou dramaturgia do espetáculo.

³ RAMOS, Luis Fernando. “A rubrica como literatura da teatralidade: modelos textuais & poéticas da cena.(artigo) - *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*, São Paulo: 2001, ano 1, nº. 1, p. 11.

4. INTERPRETAÇÃO

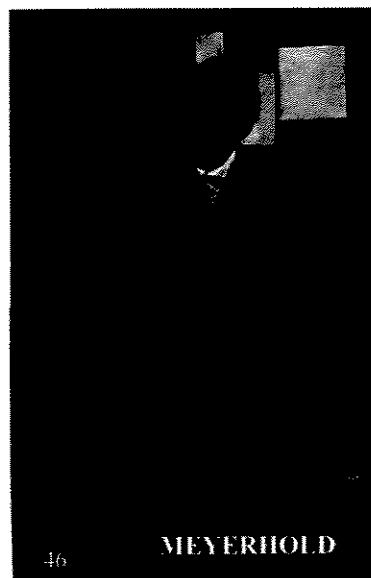
Fragment of Ophelia. Markham



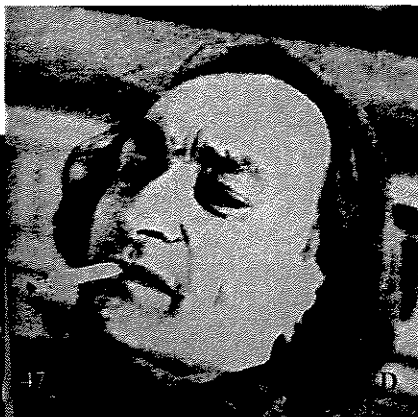
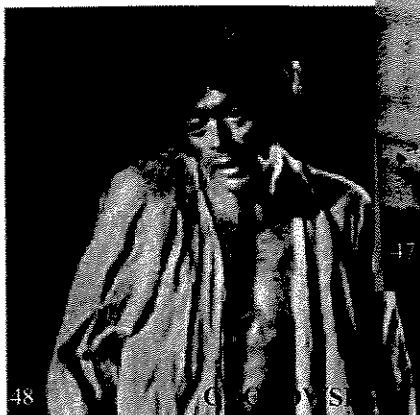
45

Mr. Grouching

C
R
A
I
G



MEYERHOLD



47



49



50

Photo: Tony D'Urso



51



52

OPEN THEATRE

Para abordar o ator contemporâneo, participante do processo criativo nas encenações *multimediáticas* (que por sua própria natureza multidisciplinar, contam com as criações coletivas de seus integrantes), pareceu-nos fundamental traçar um desenvolvimento histórico da evolução do trabalho do intérprete, que nos esclarecesse as origens deste atuante que dialoga, em cena, com diversos suportes. Focamos nossa pesquisa no ator ocidental, embora citações de trabalhos orientais tenham sido fundamentais nos processos criativos de muitos diretores e pensadores abordados neste panorama. Embasamos nossos estudos no traçado proposto por Enio Carvalho, em sua *História e formação do ator*, acrescentando alguns diretores e considerações não abordadas pelo autor, além do traçado do trabalho do *performer*, cujo desenvolvimento pareceu-nos fundamental para a formação do ator contemporâneo das encenações *multimediáticas*, uma vez que a *performance* foi importante divulgadora do uso da tecnologia nas atividades cênicas. Por último, salientamos que nossa abordagem histórica propõe um passeio pelo desenvolvimento do trabalho do intérprete na linha do tempo, para esclarecer pontos de intersecção ou repulsa entre o trabalho do ator *multimediático* e outras linhas anteriores, servindo, portanto, como base para nossa reflexão. Cientes da importância de alguns pensadores aqui citados, não nos verticalizamos em seus trabalhos, citando, apenas os pontos que nos pareciam mais relevantes como influência do ator do *multimediático*.

4.1. Hypokrités – origens e evolução do ator

antigüidade

Historicamente, podemos situar a origem do ator como “veículo de expressão de uma ação cênica para um determinado público” nos cerimoniais religiosos das festas dionisiacas ou nas festividades profanas da Grécia antiga. Segundo Enio Carvalho, a origem do ator “confunde-se com a do próprio homem”¹, na medida em que o instinto de representação é inerente ao homem, que desenvolve gestos visando a comunicação. Enio cita três origens para o teatro: uma, partindo do pressuposto da representação como característica humana, vinculada à história da humanidade, outra, situada nas origens da dança e, finalmente, uma terceira, atrelada aos cerimoniais religiosos.

No Egito do Antigo Império a dança já servia para representar entidades naturais. Nas cerimônias funerárias de culto ao Deus Osíris um sacerdote recitava o comentário exegético, enquanto outros fiéis, geralmente maquiados e vestidos de indumentárias, desenvolviam evoluções cênicas.

Na Índia, a origem do drama remonta ao criador do mundo, Brahama, que teria idealizado uma “arte ao mesmo tempo audível e visível para a compreensão de qualquer homem”.² De caráter religioso, o teatro hindu desenvolveu técnicas específicas de movimentos corpóreos que teriam influenciado, dois anos antes da era cristã, o teatro chinês. A Ópera de Pequim conserva ainda estas técnicas herdadas, apresentando o rigor da disciplina do ator oriental. A ausência de cenário no teatro chinês estabeleceu convenções corpóreas que permitem ao espectador assimilar espaços e condições a que a personagem representada está sujeita (a personagem em ambiente escuro é simbolizada pelo “tatear” do ator, etc.).

¹ CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 12.

² *Id.*, p. 15.

A convenção corpórea também se mantém presente no teatro japonês. O teatro *nô*, através de rigoroso treinamento conserva as técnicas e convenções tradicionais. Também o *kabuki*, desde o século XVII conta com uma extensa simbologia convencionada, principalmente no que tange às ações corpóreas (o rosto é anulado pelo uso da máscara, a representação está intimamente vinculada ao gestual mimético) e à indumentária.

gregos

O primeiro ator ocidental de que se tem notícia é o grego Téspis que acrescentou um prólogo e um discurso ao coro, apresentando sua primeira tragédia em 534 ou 535 a.C., durante as Olimpíadas. A Ésquilo se atribui a criação do ator específico, pois foi ele quem primeiro escreveu para que mais de um ator representasse:

“Aquele primeiro ator introduzido por Téspis, o *protagonistés*, permitiu o diálogo entre o ator e o coro. O segundo ator, introduzido por Ésquilo, o *deuteronistés*, propiciou a criação do conflito. O coro foi perdendo, assim, sua função principal no desenvolvimento da tragédia, crescendo, por outro lado, a importância dos atores”.³

Estes dois primeiros atores “oficiais” ocidentais criavam o texto e representavam os protagonistas, apresentando, portanto, suas próprias visões das personagens, uma vez que não sofriam do “hiato” entre a personagem criada pelo autor e a personagem representada pelo ator. Notamos que os primórdios do teatro ocidental já apresentavam aspectos importantes para o que mais adiante vamos definir como “ator-criador” – o início da dramaturgia ocidental está intimamente ligado ao início da interpretação, através da criação total de uma personagem, desde sua escrita, até sua representação.

³ *Ibid.*, p. 20.

Não abordaremos aqui os parâmetros criativos da dramaturgia da Grécia antiga, atrelada a valores sociais e religiosos; nos importa apenas sublinhar a origem do teatro ocidental como uma prática criativa que tinha início na invenção da personagem e chegava a público através da representação da mesma pelo próprio criador da personagem.

Sófocles alterou esta prática, uma vez que se dedicava apenas à dramaturgia (a partir de 449 a .C., ano em que se instituiu os concursos para atores, os protagonistas passaram a ser designados pelo Estado), contribuindo, através da separação entre o poeta e a cena, com a especialização da função do ator. Além disso, foi ele quem introduziu várias personagens à tragédia grega e, com elas, o terceiro ator (*tritagonistés*) – a divisão dessas várias personagens entre os três atores trágicos exigia diferentes criações para cada ator. A função do intérprete se distanciou, com Sófocles, da criação original da personagem - a especialização das funções na tragédia grega permitiu, por um lado, que o ator ampliasse suas possibilidades de criação através da representação de várias personagens numa mesma tragédia e limitou, por outro, a criação total de uma personagem, como acontecia com os autores-atores Téspis e Ésquilo.

Dramaturgicamente, as contribuições de Sófocles foram sem dúvida, riquíssimas para o desenvolvimento do teatro ocidental. Ironicamente, assistiu-se ao nascimento, desenvolvimento e declínio da tragédia em menos de um século:

“Vêmo-la nascer em Atenas, aí florescer e degenerar quase no espaço de um século”⁴.

⁴ VERNANT, Jean-Pierre e PIERRE, Vidal-Naquet. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo (Perspectiva), 1999, p. 2.

Enquanto ela decaía, o ator ganhava cada vez mais importância – a expressão corporal superava a priorização das palavras e nasciam as primeiras improvisações com *mimos* que se baseavam na imitação dos tipos cômicos da sociedade.

romanos

A religiosidade levou os atores à Roma, chamados para aplacar, em 364 a.C. pragas atribuídas à ira dos deuses. Mais interessados em jogos, corridas e circo, os romanos foram influenciados pelo “decadente” teatro grego, e acrescentaram a esse o caráter espetacular, cultivado por sua cultura. Antes do século II, Roma assistiu à chegada de atores populares da cidade de Atela, da Campânia (de colonização grega) que apresentavam pequenas cenas improvisadas, sobre tipos (mascarados) com padrões de comportamento conhecidos. Estas *atelanas* foram profissionalizadas e inseridas, posteriormente, em festividades estatais. São consideradas um dos ancestrais da *commedia dell'arte*.

Paralelamente às *atelanas*, o Império Romano assistia aos *mimos* improvisados por atores e atrizes, sem o uso de palavras ou máscaras: as expressões corporal e fisionômicas distinguiam os atores dos *mimos* dos atores das *atelanas*. Os *mimos* eram cômicos, realistas e grosseiros e exploravam o gosto popular, “parodiando os assuntos da dramaturgia e da mitologia greco-romana”.⁵ Ganharam forma literária por volta de 50 d.C. em textos que exigiam, muitas vezes, cinco atores. O caráter luxurioso e violento dos mimos, no entanto, foi negado e perseguido com a instituição do Cristianismo. Os últimos tempos romanos das invasões bárbaras fecharam os teatros e os atores passaram a viver das pantomimas e das acrobacias, refletindo, com seus apelos grosseiros, a sociedade decadente que representavam.

⁵ CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo. (Editora Ática), 1989, p. 24.

idade média

No período entre os séculos VI e IX, as invasões bárbaras mantiveram o teatro como atividade marginalizada, sobrevivente apenas através de comediantes que se misturavam a bufões e menestrelis, apresentando-se esporadicamente em ruas, praças e em castelos. Logo nasceria desta prática, a *commedia dell'arte*.

A igreja, preocupada em converter as festividades populares e pagãs foi, aos poucos as transformando em festejos cristãos; assim foi com os ritos à fertilidade (metaforizados pelos ovos de páscoa), etc. Não tardou que a igreja retomasse as atividades teatrais para catequizar, através dos sentidos, utilizando-se dos espetáculos. Assim surgiu, no século IX, o primeiro drama pascal, ainda encenado nos dias atuais:

“os sacerdotes teriam sido, assim, os primeiros atores do renascimento do teatro ocidental”.⁶

Aos poucos o drama litúrgico foi se deslocando para o exterior das igrejas e agregando pessoas do povo, das universidades e mimos ambulantes em suas representações. Com isso, foi perdendo o caráter divino e ganhando tons cômicos e farsescos, principalmente nas representações populares das figuras daimoniacas. Nasceram os *clowns*, cujo repertório se perpetuaria ao longo dos séculos. O caráter religioso das representações foi se dissolvendo e não tardaram as censuras eclesiásticas. No século XVI, em contrapartida, fortaleceram-se os dramas da paixão, que ganharam dimensões maiores, com a confecção de cenários e figurinos, formando os chamados mistérios (do latim *ministerium*, “ofício”) medievais.

⁶ COHEN, Gustave. *Le théâtre en France au Moyen âge*. Paris (Presses Universitaires de France), 1948. p. 70-74. In CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo. (Editora Ática), 1989, p. 29.

Surgiram, inicialmente na França, os palcos de estrados, dispostos em diferentes locais, que caracterizaram os dramas de estação. Esses palcos simultâneos foram retomados pelos expressionistas e voltaram à voga na prática contemporânea do teatro. A separação completa entre o teatro e a igreja herdaria desta “itinerância” as carroças medievais que abrigariam as representações ambulantes da *commedia dell’arte*.

No que tange à forma interpretativa, variava entre os atores, conforme as personagens que representavam: quanto mais ligadas à liturgia, mais formais e impostadas eram as personagens (gestos simbólicos padronizados, vozes solenes); quanto mais populares, maior a liberdade de criação dos atores que buscavam o tom cômico, servindo-se de um naturalismo muitas vezes espontâneo.

O teatro profano medieval, além da atividade dos trovadores e seus jograis, desenvolveu duas linhas, paralelas às representações religiosas acima citadas: a farsa social (mantida por nobres que divertiam-se com as críticas feitas a seus adversários) e a moralidade (que visava, inicialmente, objetivos educativos, através da alegoria, mas que logo introduziu a figura do bobo, abrangendo um humorismo típico, representado por personagens de rosto pintado de branco, mantido até hoje pelos *clowns*). Foi também nessa época que surgiram as *sotties* (“peça dos ‘sots’ – loucos – que, debaixo da máscara da loucura, atacam os poderosos e os costumes”⁷), farsas de crítica social que alimentavam o teatro popular burguês.

⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo. (Editora Perspectiva), 1999, p. 368.

renascimento

A Itália foi o primeiro país a quebrar, culturalmente, com o mundo medieval do império de Deus, em busca de uma produção cultural mais antropocêntrica, livre das tradições religiosas. A ascensão econômica italiana, durante o século XV, transportou para a burguesia o encargo de classe portadora da cultura, em detrimento dos cavaleiros medievais, dedicados ao espírito. A nova ordem era imbuída de um sentido mais prático e racional, livre das autoridades civis e religiosas.

Neste contexto surgia o teatro da corte que retomava obras de Sêneca e Plauto, misturando o elogio ao passado (através da [re]glorificação do homem e seus feitos) à festividade de então – manteve-se o luxo decorativo e ostensivo das farsas e dramas profanos, em prol da esteticidade dos espetáculos humanisticamente revistos. Os gêneros dramáticos preferidos deste teatro cortesão foram a comédia, a pastoral e o *intermezzo*. A comédia erudita afastou-se do modelo antigo, ampliando o leque de possibilidades de atuação, já que os atores aproximavam cada vez mais suas personagens à vida diária. Os gestos tradicionais cederam espaço à improvisação; os grandes gestos, dos dramas de estação medievais foram trocados por movimentos, gestos mais medidos, próprios para o espaço fechado em que eram apresentadas estas representações. As nuances das personagens ficaram mais evidentes pelos gestos (como caráter, idade, sexo, situação social) e pelo deslocamento da função da palavra, tal qual a descreve Enio Carvalho:

“A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram também elementos da interpretação da palavra, daí ela ter se revestido de um caráter declamatório. Quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão”.⁸

⁸ CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo. (Editora Ática), 1989, pp. 38-39.

O Renascimento, através da profissionalização dos atores (o italiano Ângelo Beolco [1502-1542] é considerado o “pai do profissionalismo italiano e, até mesmo europeu”⁹), assistiu à inauguração de uma nova época, do culto da individualidade – os atores começaram a ficar conhecidos, as primeiras biografias foram escritas, a vida privada tornava-se conhecida. Surgiram, assim, as primeiras vedetes. A disposição espacial cênica também favoreceu este culto à individualidade, uma vez que, diferentemente dos atores medievais, os renascentistas representavam em palco italiano – eram assistidos, observados pelo espectador.

A França sofreu um processo de profissionalização teatral tardio, em relação à Itália, devido à centralização do poder real, que limitava a influência da corte francesa. As primeiras companhias a se apresentarem naquele país, foram as italianas. Na primeira metade do século XVI, Jean de l’Espine, o primeiro a se profissionalizar, tentou montar a primeira companhia teatral profissional francesa (até então, o teatro francês era praticado por companhias diletantes). A influência italiana mostrava-se inevitável ao teatro francês,

“conforme atestava a sólida admiração de Jean-Baptiste Poquelin [1622 – 1673], cognominado Molière, por Tibério Fiorilli [1609-1694], cognominado Scaramouche”.¹⁰

⁹ *Id.*, p. 39.

¹⁰ *Ibid.*, p. 41.

commedia dell'arte

Enquanto decaía a comédia erudita, dada a concorrência do drama lírico, evoluía, por sua vez, a comédia popular, que enfatizava o uso do corpo na expressão cênica. Liberta das amarras textuais e dos modelos antigos, a comédia popular expandiu-se, juntando grupos de atores advindos de diversas camadas sociais. Herdando a tradição da improvisação dos *mimos* ambulantes (que se adaptavam aos costumes do lugar em que apresentavam), esta comédia estava enraizada na própria vida popular, tendo evoluído em sentido oposto ao do teatro literário e humanista.

“O dualismo entre teatro literário e teatro popular ressurge na forma mais rígida. Os dois teatros desenvolvem-se independentemente um do outro, no mais geométrico paralelismo: eles se desconhecem. E a diferença básica já começa a ser esta: o teatro das Cortes é escrito, forma-se imediatamente sobre os modelos gregos e latinos, e não consegue alcançar resultados propriamente teatrais; o teatro do povo é improvisado, leva quase dois séculos antes de se formar definitivamente, não tem quase modelos e alcança resultados exclusivamente teatrais”¹¹

Os atores desenvolviam técnicas de improvisação, de expressão corporal, repertório gestual e técnicas vocais, na busca da própria despersonalização. Estas técnicas eram passadas de uma geração a outra, num rigoroso treinamento disciplinado, que incluía ainda estudo de música, dança, mimo, esgrima e acrobacias. O estilo direto, livre de convenções literárias e fundado na relação imediata com o espectador que, estando num espaço livre e aberto pode distrair-se com qualquer elemento estranho à cena, exigia um virtuosismo habilidosamente construído. Muitas vezes a aparência da improvisação era fundada num jogo meticulosamente marcado e propiciado pela habilidade dos atores.

¹¹ JACOBBI, Ruggero. *A expressão dramática*. Rio de Janeiro (INL/MEC), 1956, p. 22. in CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 42.

As apresentações não se baseavam num texto escrito, mas em roteiros sobre os quais os atores improvisavam, inspirados em fragmentos de comédias eruditas e em máscaras que representavam tipos advindos de diferentes regiões italianas. O uso dessas máscaras foi se aperfeiçoando, ganhando novos assuntos que passaram a ser esboçados nos *canovaccios*, especialmente escritos para essas representações.

influências populares

A importância das técnicas desenvolvidas e passadas de geração para geração da *commedia dell'arte* foi fundamental para o desenvolvimento técnico e profissional do ator. Enio de Carvalho ressaltava a influência sofrida por várias companhias italianas e francesas, em especial a francesa Companhia de Molière, assim como o espanhol Lope de Rueda (1510 – 1565), precursor da personagem cômica *Gracioso* aprimorada pelo teatro de Lope de Vega (1562 – 1635). A Inglaterra deste período construía seus primeiros teatros estáveis (*The Theatre*, Londres, 1576, *The Curtain*, *The Rose*, *The Swan* e *The Fortune* em 1600) e incentivava a proteção de companhias por parte de um nobre. A chegada do jovem ator William Shakespeare (1564 – 1616) à cena londrina, em 1586, foi abrigada por uma política de assecuridade profissional ao ator. Shakespeare atuou em várias companhias e tornou-se co-proprietário do *The Globe* em 1599. Quatro anos mais tarde passaria a dedicar-se à dramaturgia e ao empresariado teatral.

Essa efervescência teatral renascentista deve-se ao vigor das companhias ambulantes que a antecederam. Como define Enio Carvalho:

“o teatro renascentista contentava-se (...) com decorações simples e alusivas, reservando à palavra, ao gesto e ao traje, portanto ao ator, o efeito mais sugestivo (...) A transformação mais radical da organização e da estrutura do teatro, num paralelo com a renascença, resultou do fato de que o teatro se profissionalizou cada vez mais. Enquanto o teatro escolar e o teatro das ordens religiosas permaneceram teatros diletantes (...), o profissionalismo do teatro conquistou toda a Europa com as companhias ambulantes dos diversos países.”¹²

século XVIII

A estabilidade dos teatros já ganhara a Europa e a prática da improvisação cedia espaço para o desenvolvimento dramático e o aperfeiçoamento de sua interpretação. A primeira metade do século XVIII já contava com uma escola para atores, na Alemanha. Nesse mesmo país, a atriz Frederica Carolina Neuber (1697 – 1760) estabelecia critérios de disciplina e moralidade para seus atores, além de cuidar de sua dicção, em prol da construção de uma expressividade estruturada. Eliminava-se, em sua companhia, cada vez mais a improvisação, retomando o classismo francês dramático como base para uma interpretação formalizada.

Contrário à formalização neuberiana, o diretor de cena Gotthold Ephraim Lessing (1729 – 1781) procurou promover uma interpretação mais próxima do realismo, buscada pela academia de atores fundada por seu ator Konrad Eckhof (1720 – 1778), em 1753, onde procurava corrigir o exagero do modo de recitar neuberiano. Lessing acreditava que o ator deveria ver-se e escutar-se, visando participar da plástica e da poesia cênica – enquanto transmissor da poesia, o ator deveria ter uma preocupação especial com seu aprimoramento técnico na projeção da palavra.

¹² CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo. (Editora Ática), 1989, p. 50.

A preocupação com a formação do intérprete, assim como a simplificação dos estilos de interpretação que se notou nos principais atores deste período por toda a Europa (David Garrik [1717 – 1779] e Edmund Kean [1787 – 1833], na Inglaterra, Adrienne Lecouvreur [1692 – 1730] e Marie – Françoise Marchan [1713 – 1803], na França) logo foi elaborada teoricamente; o século das luzes francês, que proclamava a razão contra mitos e misticismos, foi o palco para a escrita do *Paradoxo sobre o Comediante* (1773, publicado postumamente, em 1830) de Denis Diderot (1713 – 1784), a primeira grande teoria de que se tem notícia, para o trabalho cênico do ator.

Em seu *Paradoxo*, Diderot, inspirado no trabalho de atores como Garrik, propõe que o ator sirva-se de uma interpretação fria, distante de suas próprias emoções - que sempre se mostravam exageradas em cena. Acreditando no verdadeiro cênico não como uma mera imitação da natureza, mas como uma

“(...) conformidade das ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo ideal imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante”¹³,

o teórico acredita que o grande ator é aquele que observa os homens sensíveis e que, a partir de sua reflexão, lhes adiciona ou subtrai características para melhorá-lo.

A Alemanha de então também assistia a teorizações sobre o trabalho do intérprete e sobre o trabalho cênico, em geral, pelas mãos de Lessing e Johann Wolfgang Goethe (1740 – 1832), ambos imbuídos pelo espírito libertador a que se assistiria no Romantismo.

¹³ DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*. Tradução e notas de J. Guinsberg. São Paulo (Abril Cultural), 1973. p. 465.

século XIX

A virada do século assistiu ao nascimento da crônica e da crítica teatrais divulgadas nos periódicos que, não deixando de falar da vida dos atores, contribuíram para o cultivo, perante o público, do estrelato. A prática de grupo, das companhias do século anterior, foi se descaracterizando, em prol do desenvolvimento de carreiras solo. Neste contexto, surgiram os atores-pensadores do teatro que, com suas formulações, contribuíram para difundir o chamado academicismo da interpretação, com suas regras formais para o gestual e a impostação. A arte da interpretação herdou da *commedia dell'arte* as técnicas de improviso e o classicismo francês foi, aos poucos, sendo abandonado pela nova geração de atores que se imbuía cada vez mais no espírito romântico, rumo ao sucessor naturalismo.

No Brasil, a formalização do trabalho do intérprete do século XIX foi bem ilustrada pelas *Lições Dramáticas* publicadas por João Caetano, em 1862. Neste livro, o autor sugere regras de um formalismo exacerbado, sugerindo desde soluções para a elaboração da ação, até tempos determinados de pausas para as respirações entre as falas da personagem.

Tal formalização, no entanto, foi mostrando-se fria para a representação das personagens. A busca pela representação dos sentimentos humanos, com sua vitalidade e suas oscilações foi-se verticalizando, encontrando grande representatividade no trabalho de Sarah Bernhardt (Henriette Rosine Bernard, 1844 – 1923) que encantou a *Commedie Française* com sua vivacidade na multiplicidade de personagens femininas e masculinas que levou à cena. Sarah influenciou fortemente o trabalho de outros intérpretes, na busca pelo naturalismo.

século XX

O século XX, como vimos, através dos elementos abordados anteriormente, acompanhou diversas e intensas modificações culturais e, conseqüentemente teatrais, promovidas, sobretudo, pela efervescência das escolas modernistas. A multiplicidade de proposições elaboradas neste século, para o trabalho do intérprete, dificulta a exposição de um panorama aprofundado. Apontaremos apenas, nas páginas seguintes, as idéias principais de pensadores ou diretores ou grupos de teatro, no que tange à suas formulações sobre o ofício do ator e suas implicações no trabalho do ator-criador. Como este panorama pretende apenas indicar o percurso da evolução histórica do trabalho do intérprete, focado nos fatores que o conduziram à busca de uma interpretação que se relacionasse com os recursos que a cênica foi adquirindo, tomamos a liberdade de, além de deixar muitas figuras propositoras de lado, esboçar resumidamente as idéias de cada um, entendendo que seu estudo verticalizado afastaria-nos de nosso objeto de pesquisa.

STANISLAVSKI

Fundador do Teatro de Arte de Moscou, ao lado de Nemrovitch-Danchenko¹⁴, Constantin Stanislavski¹⁵ inaugurou o chamado naturalismo psicológico, através de seu trabalho prático junto a seu teatro e de suas formulações teóricas, fundadas na psicologia experimental. Seu sistema propõe uma investigação do ator sobre si próprio para, num segundo momento, curvar-se sobre a personagem e sua reconstrução psicológica. Stanislavski e Dantchenko partiram dos seguintes princípios para o trabalho a ser desenvolvido em seu teatro:

¹⁴ Vladimir Nemirovitch-Dantchenko (1858 - 1943) autor e diretor russo.

¹⁵ Constantin Serguéievitch Alexéiev (1863 – 1938), ator, diretor e teatrólogo russo. Estudou na Escola Dramática de Moscou, foi diretor do setor de Teatro da Sociedade Moscovita de Arte e de Literatura, antes de fundar, em 1898, o Teatro de Arte de Moscou. Autor de *Minha vida na arte* (1925), *A preparação do ator* (1936) e das publicações póstumas *A construção da personagem* (1949) e *A criação de um papel* (1961), é considerado o pai do naturalismo, pela grande influência que sua escola exerceu e exerce até hoje no trabalho do intérprete.

“luta contra a falsa teatralidade, contra o convencionalismo dos atores, aplicação do princípio de fidelidade histórica [...] e escolha de um repertório orientado, de um modo geral, para o naturalismo.”¹⁶

Seguindo estas orientações, suas primeiras publicações abordam o caráter psicológico de busca do ator pela fé cênica para, posteriormente, abordar o treinamento físico, fundamental no desenvolvimento da forma externa que garante a caracterização interior da personagem pelo intérprete.

Stanislavski influenciou diversos diretores de forma contraditória, uma vez que seu método foi publicado em partes, num espaço longo de tempo. O *Actor's Studio*, de Nova York, por exemplo, apoiou-se nas primeiras considerações do diretor russo, para formar, pelas mãos de Lee Strasberg (1901 – 1983) o estilo adotado por inúmeros atores de Hollywood. No Brasil, o grande difusor do sistema stanislavskiano foi Eugênio Kusnet (1898 – 1975) que, embora afirme não ser “nenhum especialista em Stanislavski”¹⁷, assimilou a metodologia do “Mestre”, “por ser o único baseado nos estudos da própria natureza humana”¹⁸.

¹⁶ STANISLAVSKI, Constantin in CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 80.

¹⁷ KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. São Paulo (Editora Hucitec). Rio de Janeiro (Instituto Brasileiro de Arte e Cultura), 1992, p. XXI.

¹⁸ *Id.*, p. XX.

MEYERHOLD

Filiado, por dez anos, ao Teatro de Arte de Moscou, Meyerhold¹⁹ fundou a Sociedade do Drama Novo, em 1902, em busca de uma cênica mais assumidamente representativa, baseada na forma e no ritmo, enfocando o trabalho físico-formal do intérprete, em detrimento da palavra. Trabalhou, primeiramente o simbolismo, a partir de encenações de Maeterlink e, depois de assumir diante do espectador, as convenções cênicas, sublinhando o teatro como ilusório, desenvolveu o teatro construtivista, que contava com o espectador e sua imaginação, na construção do ambiente - formalizado em cena – da peça. Artista multidisciplinar, Meyerhold dedicou-se a diversas técnicas corporais (circo, dança, *commedia dell'arte*, teatro *nô* e ópera chinesa) e rítmicas (dança e música), antes de elaborar sua biomecânica – sistema de treinamento físico que formaliza ações fundadas na vetorização de opostos, associadas a uma cadência rítmica.

GORDON CRAIG

Combatendo o caráter expositivo do realismo, Edward Gordon Craig propõe sua teoria da super-marionete, valorizando os aspectos visuais das encenações, através de um ator mais estático e coreográfico que busca símbolos para expressar-se, afastando-se da identificação ‘empobrecedora’ dos naturalistas. Segundo suas proposições para a supermarionete, com o abandono do realismo,

¹⁹ Karl Theodore-Kasimir (Vsevolod Emilievitch Meyerhol, 1874 - 1942), diretor russo, elaborador da biomecânica.

“Não existirá mais nenhuma personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; nenhuma personagem viva em que as fraquezas e as comoções da carne sejam visíveis. O ator desaparecerá e no seu lugar veremos uma personagem inanimada - que se poderá chamar (...) a "Super-marionete" - até que tenha conquistado um nome mais glorioso.”²⁰

Craig [como foi exposto em ‘Iluminação’] defendia a igualdade de importância para todos os elementos cênicos, controlados pelo diretor, e favor da unidade conceitual, importantíssima para a formulação da narrativa *multimidiática* (que não pode lidar apenas com a colagem de diversos meios, deve focar-se numa unidade para que os diversos meios componham a narrativa espetacular) de algumas encenações contemporâneas.

BRECHT

A década de 30 pôde ter acesso aos primeiros escritos sobre a interpretação de Bertolt Brecht. *Diálogo sobre a arte de representar* (1929) propõe aos atores que demonstrem, em cena, as relações, o comportamento e a capacidade humanas de forma descritiva, consciente e sugestiva, apoiando-se numa atitude cerebral e litúrgica, provocando o distanciamento entre o ator e a personagem, entre o espectador e a cena e, em última instância entre o espectador e si mesmo. Estas formulações foram lapidadas anos depois, quando Brecht elaborou seu conceito de distanciamento que visava promover no espectador a estranheza que o levaria a observar criticamente fatos que aceitava como estabelecidos. No *Diálogo de A compra do latão* (1939-40), propõe o ‘autodistanciamento’ para o intérprete, que deve servir de modelo ao espectador: alguém que aja como alguém que tem seus atos constantemente observados.

²⁰ GORDON CRAIG, Edward “O ator e a super-marionete”, 1907 in BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques. *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian), 1996, p. 391. Tradução nossa.

Em *Nova técnica de representação* (1940), Brecht apresenta suas elaborações acerca do *gestus*, fundamental para a compreensão e interpretação da obra:

“Por *gestus*, Brecht entende um certo número de gestos que formam um conjunto, formam um todo e expressam uma conduta, como a amabilidade ou a cólera, etc. Cada cena tem sua atitude fundamental, como já ensinava Stanislavski. É ao redor dela que deve centrar-se a interpretação.

Mas a obra inteira revela também uma atitude geral que constitui o *gestus* fundamental”²¹.

ARTAUD

As principais proposições de Antonin Artaud para o trabalho do intérprete estão reunidas em seu *O teatro e seu duplo* (1938) em que ele propõe um ator entregue à sua natureza instintiva, em busca da purificação. Vislumbrando um ator liberto que, dominando seu corpo é capaz de expressar-se no momento e da forma oportunas, Artaud despreza a dramaturgia, em prol de uma expressão mais direta entre o ator e o espectador. O teatro da crueldade, por ele proposto, reflete ações exasperadas e uma contínua busca pela renovação:

“É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, um sentido em que o homem, sem receio, se torne senhor do que ainda não existe e lhe dê existência. A tudo o que não nasceu pode ainda ser dada vida, desde que não nos contentemos em ser meros órgãos de gravação”²².

²¹ DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona (Oikos-tau, s.a. – Ediciones), 1968, pp. 65-66. Tradução nossa.

²² ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Lisboa (Fenda Edições), 1996, p. 15. Tradução nossa.

GROTOWSKI

Centrado no trabalho do ator, visando a essência teatral, Jerzy Grotowski elabora sua busca por um teatro pobre, fundado na entrega total do ator à sua arte, a partir de seu total despojamento, desnudamento e doação. A relação ator-platéia modifica-se, de acordo com a essência do tema abordado.

Como abordaremos mais adiante, o teatro pobre de Grotowski influenciará a arte da *performance*, pois sua busca pela verdade essencial despoja o intérprete de máscaras, viola os estereótipos de sua visão de mundo, seus sentimentos convencionais e esquemas de julgamento. Esta atitude, amplamente difundida pelos *performers* exigiu, em ambas as artes (de Grotowski e da *performance*), tanto uma atitude de entrega total do intérprete com relação a sua arte, quanto uma modificação de relação com o espectador, mais ligada à comunicação sensorial e próxima.

LIVING THEATRE

Fundamentando seu trabalho nas proposições artaudianas, o novaiorquino *Living Theatre*, de Judith Malina e Julien Beck, desde 1959, buscou um sentido de comunhão libertária entre atores e espectadores. Organizados em uma comunidade e fundamentados na mística oriental, seus integrantes propunham a revolução e a anarquia, combatendo qualquer modo de proibição. O espetáculo *Paradise Now*, síntese das idéias do grupo, foi proibido, em 1968, no Festival de Avignon, pela radicalidade de sua contestação.

Combatendo o naturalismo stanislavskiano, os atores do *Living* elaboraram uma linguagem fundada no inconsciente, no ritualístico, privilegiando o processo laboratorial às apresentações públicas.

OPEN THEATRE

Foi do *Living* que saiu, em 1963, o ator Joseph Chaikin que, após um período de dedicação total ao sistema da comunidade, buscou outras formas de trabalho, fundando o *Open Theatre* que, como já sugere o próprio nome, era aberto a qualquer forma de interpretação. O *Open* contava com uma filosofia receptiva a qualquer técnica que favorecesse o encontro entre o ator e o espectador, caráter integrativo que pode ser compreendido pelo percurso profissional do fundador. Chaikin estudou com Strasberg, trabalhou com o *Living Theatre*, com Peter Brook, conheceu Grotowski e apresentou-se no *Berliner Ensemble*, diversidade que o fez acreditar num teatro universal, como uma forma de comunicação ‘superior’. Visando favorecer a teatralidade, Chaikin investia na dinamicidade do processo e em sua evolução, em detrimento de um sistema organizado de trabalho com os atores.

ODIN THEATRE

Considerado discípulo de Grotowski (com quem estudou entre 1961 e 1963), o italiano Eugênio Barba fundou em 1964, na Dinamarca, o *Odin Theatre*, caracterizado pela busca coletiva de superação das dificuldades internas e externas à prática teatral. Como modelo de conduta para o ator, Barba adotou a prática do rito, a partir de seus estudos sobre a história das religiões na Universidade de Oslo. Tal prática permitiu desenvolver um modo de reação diferente ao da vida cotidiana aos diversos estados de espírito – angústia, alegria, medo, entusiasmo.

Buscando valorizar o material humano, Barba prioriza a disciplina dos intérpretes – seu caráter, moral e ética, e não suas virtuosidades, valorizando, assim, o material humano, em detrimento do técnico – para tentar mudar o mundo, os atores de Barba devem, primeiro, mudar a si próprios. No treinamento físico, o foco é dado às motivações e impulsos que levam o corpo a reagir de uma forma ou de outra. Desta forma, o trabalho vocal depende do rendimento corporal, é uma consequência da ação física. A busca por impulsos resultantes da subjetividade do intérprete, enraizados em sua memória corpórea, permite o desenvolvimento de uma linguagem individualizada, pessoal.

No Brasil, a filosofia “antropológica” do Odin influenciou fortemente o trabalho de Luis Otávio Burnier, fundador do Núcleo de pesquisas interdisciplinar - LUME, que desenvolve até hoje suas atividades junto à Universidade Estadual de Campinas, SP. O LUME apóia-se igualmente numa pesquisa pessoal do intérprete, em busca, através de atividades físicas, de sua expressão individualizada, através dos seus próprios modos de reação física.

BOAL

Elaborador do teatro do oprimido, Augusto Boal²³ acredita num teatro de ação social que vê o espectador como um atuante-protagonista. Deste modo, os atores do teatro do oprimido não são, necessariamente, atores profissionais, mas cidadãos que “desentorpeçam seu corpo, comprometido pelas tarefas cotidianas da sociedade capitalista”²⁴

O sistema do Coringa, proposto por Boal, permite que o ator assuma o caráter dialético, exigido por seu teatro, uma vez que assume mais de uma personagem, utilizando-se, ora da empatia, ora do distanciamento.

PETER BROOK

Acreditando no teatro como um lugar de encontro com a vida, mas com uma vida mais vívida e interessante do que a cotidiana, Peter Brook propõe um ator íntegro, equilibrado e disponível. Para o diretor,

²³ Augusto Boal (1932 - ...), professor, autor e teatrólogo brasileiro, estudou dramaturgia, direção e história do teatro na Universidade de Colúmbia (EUA). De volta ao Brasil, trabalhou junto ao Teatro Oficina, participou do Centro Popular de Cultura, dirigiu o grupo Opinião e participou por 15 anos do Teatro de Arena de São Paulo, onde encorajou a Feira de Opinião (1968) e dirigiu diversos espetáculos, entre eles *Arena conta Zumbi* (1965-67) e *Arena conta Tiradentes* (1967). Por decorrência do golpe militar, agravado pela instituição do AI-5 (em 1968), Boal foi preso, tortura e exilado do Brasil, em 1971. Mudou-se para a Argentina, onde residiu até 1976, trabalhando em diversos países latino-americanos. Entre 1976 e 1986 morou na Europa, criando, nem Paris, o Centro do Teatro do Oprimido. Voltou ao Brasil em 1986, criando o segundo CTO no Rio de Janeiro, onde foi eleito vereador, em 1992. É autor de *Teatro do oprimido* (1975), *200 exercícios e jogos para o ator e o não-ator com vontade de dizer algo através do teatro* (1977), *Técnicas latino-americanas de teatro popular* (1979), *Stop: c'est magique!* (1980), *Jogos para atores e não atores* (1992) e *O Arco-íris do desejo* (1995), além de várias peças teatrais e novelas populares.

²⁴ In CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 96.

“para que as intenções do ator fiquem totalmente claras, com vivacidade intelectual, emoção verdadeira, um corpo equilibrado e disponível, os três elementos - pensamento, sentimento e corpo - devem estar em perfeita harmonia. Só então ele cumprirá o requisito de ser mais intenso, em curto espaço de tempo, do que é em sua casa”²⁵

Brook enfatiza a intuição em seu processo criativo, em cima da qual se aplica procedimentos técnicos. Vê a racionalidade pura, como elemento morto para o trabalho do ator, que deve sempre estar em busca do “peixe dourado” – aquele, pescado num momento de graça,

“de algum lugar do inconsciente coletivo mítico, daquele vasto oceano cujos limites nunca foram descobertos, cujas profundezas nunca foram suficientemente exploradas”.²⁶

Em busca desses momentos preciosos, o ator deve ter pensamento, sentimento e corpo em harmonia, contrapondo-se às atitudes corriqueiras de sua vida cotidiana. Neste estado, consegue revelar algo mais do que aquilo que compreende de sua personagem – esse “algo mais” precioso, metaforizado pelo diretor na figura do “peixe dourado”:

“O ator não deve só revelar o que compreende: deve levar o mistério de seu papel a seu próprio nível pessoal. E ali deve deixar que seu papel ressoe em si, que vibre em tudo aquilo a que ele jamais teria acesso por conta própria”²⁷

²⁵ BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 2000, p. 14.

²⁶ *Id.*, p. 72.

²⁷ “El actor no debe solo revelar lo que comprende: debe llevar el misterio de su papel a su propio nivel personal. Y allí debe dejar que su papel resuene en él, que vibre en todo aquello a lo cual él jamás podría acceder por su exclusiva cuenta” in. BROOK, Peter. *Provocaciones – 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires (Ediciones Fausto), 1989, p. 66. Tradução nossa.

4.2. Criação, representação e tecnologia na *performance*

A palavra *performance* teria entrado, segundo Jorge Glusberg, na língua inglesa, através da francesa, como derivação de *per-formare*, que, em latim, significa realizar. O termo é amplo, de difícil definição, uma vez que é utilizado em vários gêneros artísticos, como aponta Rosângela Leote de Souza Silva:

“Ocorre, na verdade, uma proliferação de conceitos sobre aquilo que seja *performance* e percebo que há *performance* de cunho teatral plástico, musical, de dança, manifestativo (político-social) ou multimídia”¹

Para Renato Cohen, a *performance* se define como uma expressão cênica em função do espaço e do tempo. Cohen parte da caracterização de expressão cênica de Jacó Guinsburg (“uma tríade composta de atuante, texto e público”), sublinhando que, na *performance*, o atuante não precisa ser um ator, o texto pode ser um conjunto de signos simbólicos, icônicos ou indiciais e a presença do público pode não se limitar à assistência, abrangendo sua participação.²

Tendo surgido de artistas plásticos transformados em sujeitos e objetos de sua arte, a *performance* utiliza-se de uma linguagem híbrida, em que o atuante torna-se o próprio signo. Esta linguagem híbrida, fundindo paradigmas de diversas linguagens (plástica, cênica, tecnológica) atinge

“com frequência o caráter multimídia, ou seja, a associação de vários meios ao estilo da colagem.”³

¹ SILVA, Rosângela Leote de Souza. *Da Performance ao vídeo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 1994, p. 15.

² COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, pp. 28-30.

³ SILVA, Rosângela Leote de Souza. *Da Performance ao vídeo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 1994, p. 33.

Júlio Plaza ainda complementar:

“A *performance* é uma atuação aqui, agora, no tempo e no espaço real de um sujeito ou sujeitos quer utilizam ou não parafernálias e objetos de tecnologias [...]”.⁴

No caso do uso das chamadas “parafernálias”, a emissão pretende provocar no espectador uma recepção mais cognitivo-sensória do que racional, através do *multiplex code*, definido por Richard Schener⁵, como o resultado desta emissão.

O redimensionamento do signo artístico, desde Duchamp com seus *ready-mades* que davam valor de arte a objetos industrializados, provocou a discussão da não arte, ou do a-artista, definido por Alan Kaprow. A arte da *performance* surgiu com a intenção ideológica de ruptura com a arte estabelecida, visando a dessacralização da arte em prol do resgate do caráter ritualístico que lhe devolveria sua função vívida de interventora e modificadora social. Segundo Cohen:

“A *performance* está ontologicamente ligada a um movimento maior, uma maneira de se encarar a arte; a *live art*. A *live art* é arte ao vivo e também a arte viva. É uma forma de se ver arte em que se procura uma aproximação direta coma vida, em que se estimula o espontâneo, o natural , em detrimento do elaborado, do ensaiado”.⁶

⁴ *Id.*, p. 36.

⁵ In COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 30.

⁶ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 38.

Apesar de a *live art* apropriar-se de ações, sons, fatos e posturas cotidianas, diferencia-se, segundo Cohen, do naturalismo, por não intencionar representar o real e sim, reelaborar a realidade, uma vez que considera a representação fiel de um objeto como a própria morte do objeto; para ele, a obra de arte tem vida própria, e é nisso que a *live art* diferencia-se do naturalismo.

Como gênero artístico independente, a arte da *performance* emerge a partir do início dos anos setenta. A obra que lhe deu início, segundo Jorge Glusberg, foi *Untitled Event* (1952), em que John Cage reuniu 5 artes distintas (teatro, poesia, pintura, dança e música), formando uma sexta arte, em que imperava o acaso e a indeterminação. Cage atuava, então, no *Black Mountain College*, na Carolina do Norte, que, aberto em 1936, passou a ser o centro das artes experimentais, dado o fechamento da *Bauhaus* pelos nazistas. Além dos silêncios e ruídos inseridos na música de John Cage, o *Black Mountain* lançou a dança descompassada e não coreografada de Mercê Cunningham.

Muitos são os antecessores da arte da *performance*. Cohen associa seu início, enquanto arte instituída, ao advento da modernidade, marcado, nas artes cênicas, pela apresentação de *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, em dezembro de 1896, espetáculo apresentado em Paris, que rompeu com os padrões estáticos vigentes até então. Jarry já tinha publicado, em setembro do mesmo ano, o artigo *Da inutilidade do teatral no teatro*⁷, em que, além de preconizar um cenário que simbolizasse um significado interior que englobasse o mundo proposto pelo dramaturgo, propunha um ator evocativo que lidasse mais com a abstração.

⁷ JARRY, Alfred. "De l'inutilité du théâtre au théâtre". Paris (*Mercur de France*), setembro de 1896. in CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à modernidade*. São Paulo (Fundação Editora da UNESP), 1997, pp. 284-285.

Mas é a partir de 1910, com o movimento futurista italiano e sua radicalização de idéias e de prática artística, que o embrião da *performance* contemporânea começa a se formar. Nesta década, as *seratas* italianas repercutem por toda a Europa e é em Zurique (na neutra Suíça que abrigava artistas fugidos da guerra), no *Cabaret Voltaire* que nasce o Dadaísmo. O Dadá se expande pela Europa e suas atividades concentram-se em Paris. Nesta cidade, a apresentação dos espetáculos *Parade* (de Jean Cocteau) e *Las Mamelles de Tirésias* (de Apollinaire) e o lançamento, por André Breton (entre outros) da revista *Littérature* propiciam o desenvolvimento das bases do pensamento surrealista.

Atacando o realismo, o surrealismo trouxe várias inovações cênicas, ampliando o espaço e as possibilidades de representação simbólica, imbuído pelos universos onírico e fantástico. Os surrealistas passam a divulgar suas idéias através de espetáculos e de atitudes escandalosas, marcadas por “passeatas literárias” que chamam a atenção para suas idéias.

No mesmo período, a *Bauhaus* alemã investiga a integração entre arte e tecnologia, “num ponto de vista humanista”⁸, sendo a primeira instituição de arte a organizar *workshops* de *performance*. Em 1923 a Primeira Semana de Arte da *Bauhaus* tendo como temática “Arte e tecnologia – Uma nova unidade” apresenta trabalhos de caráter intermediático, explorando, sob a coordenação de Ludwig Hirschfeld-Mack e Kurt Schwedfeger, o cinetismo de composições não figurativas e, sob a coordenação de Oscar Schelemmer (diretor do Departamento de Teatro e Dança da *Bauhaus*), a relação entre o homem e a máquina. Em 1936 é aberto, na Carolina do Norte, o *Black Mountain College*, acima referido. Em 1959, o eixo desloca-se para Nova York, onde se assiste, com Alan Kaprow (em *18 happenings in 6 parts*) o advento do *happening* que, integrando diversas mídias (artes plásticas, teatro, *art-collage*, música, dança, etc), configura-se como precursor do espetáculo *multimidiático*, objeto de estudo desta pesquisa.

⁸ *Ibid.*, p. 42.

A década de 60 assistiu o florescimento da contra-cultura e do movimento *hippie* que, buscando atingir as propostas humanistas da época, desdobram-se sobre experimentos cênicos (*happenings*), com tendência para a multilinguagem. A busca de conceituação para essas tendências encontrou vários enfoques, como o de Joseh Beuys, que focalizava a ação (*Aktion*), o de Wolf Vostell, que focalizava a fusão (*de-collage* – desfazer uma colagem) e o de Claes Oldenburg, que focalizava a atuação (foi ele quem primeiro usou o termo *performance*). Jorge Glusberg apresenta uma descrição do gênero, de 1965:

“Articula sonhos e atitudes. Não é abstrato nem figurativo, não é trágico nem cômico. Renova-se em cada ocasião. Toda pessoa presente a um *happening* participa dele. É o fim da noção de atores e público. Num *happening*, pode-se mudar de ‘estado’ à vontade. Cada um no seu tempo e ritmo. Já não existe mais uma só ‘direção’ como no teatro ou no museu, nem mais ferres atrás das grades como no zoológico”.⁹

Paras exemplificar a difusão do hibridismo de linguagem, podemos citar dois importantes eventos da década de 60: O Festival Fluxus, de 1963, na Academia de Artes de Düsseldorf, organizado pelo multicriador Joseph Beuys, de acordo com o espírito do movimento FLUXUS (“teatro neo-barroco de mixed-mídia”¹⁰, idealizado por George Maciunas, cujos concertos misturavam *happenings*, música experimental, poesias e *performances* individuais) e as Noites de Arte e Tecnologia, apresentadas em Nova York, 1966, pela EAT, centro que, como a *Bauhaus* buscava o concílio entre arte e tecnologia, em prol de uma arte intermídia.

⁹ GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1987, p. 34.

¹⁰ *Id.*, p. 38.

A integração incorporada pelo *happening*, desde o teatro ritual proposto por Artaud, passando pelo laboratorial de Grotowski, até o dialético de Brecht, integrando as novas tendências da dança de Martha Graham e Yvonne Rainier, associada à importância da movimentação física do artista, frisada na *action painting* de Jackson Pollock foram fundamentais para a aproximação entre as cênicas e as plásticas que se assistiria nas *performances* das décadas de 70 e 80. A sistematização das formas corporais e de sua inter-relação com o espaço e com a plateia, apontada pela *body art* também fomentou a abordagem plástica da cena, culminando no abandono do verbal. Na década de 70 esses experimentos passam a incorporar suportes tecnológicos, configurando, então, a chamada *performance art*.

A *performance*, enfim consiste na transformação do artista em sua própria obra ou em sujeito e objeto de sua obra de arte. Pretende liberar a arte do ilusionismo e do artificialismo. Centra-se no corpo, nas investigações sobre o corpo e em suas variadas exposições, visando a relação entre este e o público, os fenômenos da percepção. Um caráter social predomina nesta arte que aborda alienação, solidão, massificação e declínio espiritual. *Performance* enquanto desarticulação dos mecanismos do teatro clássico, é a forma de trabalho de Bob Wilson.

Cohen coloca que a *performance* trabalha “ritualmente com as questões existenciais básicas”¹¹, resgatando a ideia da arte pela arte, livre de ditames comerciais ou políticos:

¹¹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 45.

“A apresentação de uma *performance* muitas vezes causa choque na platéia (acostumada aos clichês e à previsibilidade do teatro). A *performance* é basicamente uma arte de intervenção, modificadora, que visa causar uma transformação no receptor. A *performance* não é, na sua essência, uma arte de fruição, nem uma arte que se proponha a ser estética”.¹²

A princípio, nossa leitura nos sugere um certo ranço preconceituoso por parte do autor com relação à prática puramente cênica (e sua “previsibilidade”). Ora, observando o avanço das cênicas, desde a edição de Cohen (1989), percebemos que a arte do palco se apropriou de muitos termos da chamada *performance art* e que temos assistido a uma imensa gama de espetáculos chamados alternativos (graças a sua não aceitação mercadológica diante das possíveis empresas patrocinadoras, desde a implantação da política de incentivo fiscal, adotada no Brasil, que delegou às empresas de iniciativa privada a eleição dos espetáculos a serem financiados com verba pública), que não se baseiam em conceitos tradicionais, de linearidade aristotélica e que, muitas vezes, chocam o público, sem que, por isso sejam previsíveis, como apontado pelo autor. Não podemos considerar a produção cênica, desde a explosão da prática de teatros de grupo, na década de 60, pelas produções comerciais que, em geral, desdobram-se apenas sobre o agradar, através de recursos de encantamento e de comédia. A cena contemporânea rompeu com regras clássicas, graças ao advento de diversos movimentos artísticos e hoje tende a configurar-se como espetáculo *multimediativo*, que, tal qual a *performance* ou, como nos parece, qualquer atitude artística impulsionada pelo questionamento da realidade, visa causar “uma transformação no receptor”, seja ela através do choque, do riso ou da comoção. O simples fato de emocionar a platéia, já provoca, minimamente, uma transformação de estado, seja ela efêmera ou mais prolongada, quando é lembrada pelo espectador em diferentes momentos posteriores.

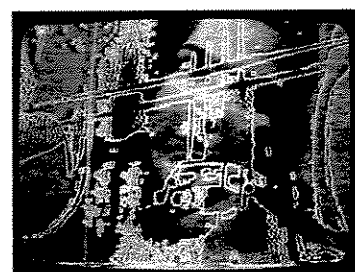
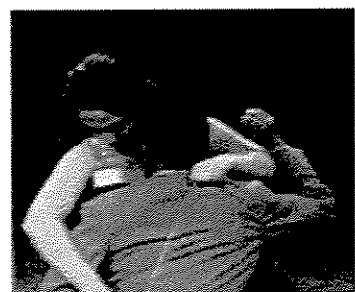
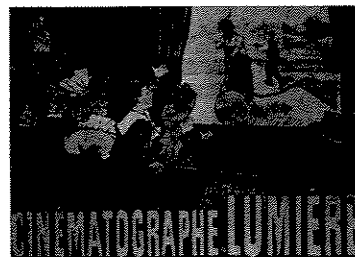
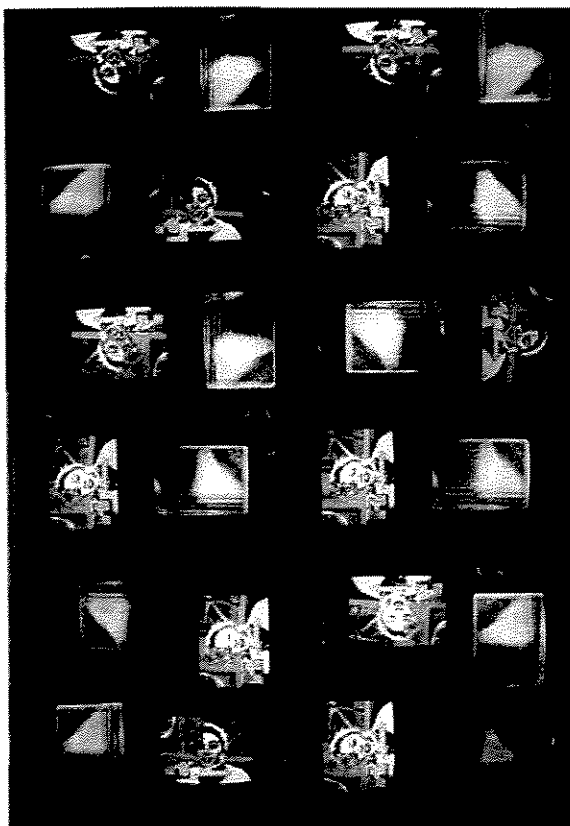
¹² *Id.*, pp. 45-46.

Cohen diferencia a *performance* da chamada “arte-arte” pela sua falta de intencionalidade e profissionalismo, apoiando-se em proposições de Alan Kaprow, em seu manifesto pela não-arte: “É difícil deixar de admitir que (...) os movimentos aleatórios entrelaçados dos fregueses de um supermercado são mais ricos que qualquer dança contemporânea”¹³. Afirma, Cohen que “a vida, em certos instantes, é arte, e supera ao mesmo tempo tentativas arbitrárias (no sentido de não partirem de um impulso verdadeiro) de imitá-las”.¹⁴ Ora, o que seria, então, um impulso verdadeiro? Toda proposta de representação, seja ela absolutamente formalizada e milimetricamente repetida, parte de um impulso original que a gerou – seja dramático, temático, musical, ou de qualquer natureza. Mesmo a arte política parte de uma insatisfação social, com o intuito de intervir sobre uma realidade dominante. O que Cohen chama de “verdadeiro”, consideramos como “essencial”, no sentido de que, nos parece que o autor esteja remetendo-se a impulsos inconscientes, não codificados pelo atuante da *performance* em códigos que sejam racionalmente partilhados com o espectador. Esta característica da [de algumas] *performance[s]*, no entanto, não invalida o impulso “verdadeiro” ou genuíno dos artistas que se apóiam num modo de produção menos anárquico, mais organizado, e com sintagmas escolhidos, para a representação do tema por eles abordado; a própria escolha do tema artístico é verdadeira, parte de uma necessidade do artista, seja ela da ordem que for – discordamos dessa abordagem do *performer* como o único, dentre os artistas, verdadeiro, mesmo porque, partindo dos pressupostos de Kaprow, somos todos artistas, em nossas vidas cotidianas – “a vida é arte”, como coloca Cohen – o que diferencia artistas de não artistas é justamente a intencionalidade: quando um artista expõe suas idéias sobre a necessidade de não-intencionalidade já está envolto por sua intenção artística: nos parece inevitável. Assim como qualquer *performer* que saia de sua casa, ocupe um espaço qualquer e apresente uma relação espaço-temporal com sua suposta plateia, já terá sido movido por sua intencionalidade de, no mínimo, comunicar.

¹³KAPROW, Allan. “A Educação do A-Artista”. *Revista Malasartes*, 3, pp. 34-36, 1976. In COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 46.

¹⁴COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 46.

5. INSERÇÃO DA IMAGEM TECNOLÓGICA NA CENA CONTEMPORÂNEA



53. Cartaz de divulgação do cinematógrafo dos irmãos Lumière.
54. Cena do filme *La Voyage dans la lune*, de Méliès, 1902.
55. *Global groove*, de Nam June Paik, 1973.
56. *Global groove*, de Nam June Paik, 1974.
57. *Conversations*, de Vito Acconci, 1971.
58. Circuito de TVs de Nam June Paik, s/d.

Esboçaremos aqui um estudo na inserção da imagem tecnológica na cênica contemporânea. Partindo do histórico da *performance*, com sua introdução videográfica em apresentações ao vivo, abordaremos, em primeira instância, a imagem tecnológica captada e projetada por meio de suportes videográficos (deixando de lado imagens captadas e projetadas por outros suportes, como o cinematográfico e o fotográfico). Esta opção, de priorização do videográfico como meio de inserção da imagem tecnológica na cena se deu, neste estudo, por dois motivos: o primeiro refere-se ao aumento da utilização deste suporte na cênica brasileira, escolha que supomos partir das facilidades econômicas de acesso que o suporte oferece (o advento do VHS – *Video Home System* democratizou o acesso a produções imagético-tecnológicas); o segundo motivo funda-se em nossa experiência prática proposta nesta pesquisa, que se limitou, num primeiro momento à elaboração de imagens videográficas para a narrativa do espetáculo “Ofélia em Off”. No decorrer do processo, recorreremos a outros suportes, como o episcópio e o projetor de *slides*, mas como elementos de projeção aumentativa das imagens apresentadas em cena, no palco. Portanto, estes suportes apareceram como recursos de aproximação entre a cena e a recepção. Sendo a elaboração videográfica prévia, mais complexa e imutável, no decorrer da representação cênica, daremos maior enfoque à sua utilização como recurso narrativo. Para tanto, iniciaremos com definições do que entendemos por imagem tecnológica e, em seguida, esboçaremos sua introdução e desenvolvimento na cênica contemporânea.

5.1. Definições

Tomando a definição da imagem eletrônica de Arlindo Machado, apresentada por Rita de Cássia Gusmão, que entende imagem eletrônica como “todas as modalidades de mensagens que se fazem exibir ou se deixam ‘ler’ na grade mosaicada do receptor de tevê”¹, abordaremos a imagem videográfica como todas as modalidades de mensagem que se fazem exibir na linguagem mosaicada televisiva, através de um suporte de projeção tecnológico. Estaremos dando ênfase ao suporte videográfico, que capta a imagem por meio de varredura eletrônica, sintetizando temporalmente, “um conjunto de formas em mutação”.² Essa síntese engloba o conjunto de fenômenos significantes que são ‘lidos’ na mensagem transmitida.

Como recurso aqui abordado como promotor da narrativa cênica, estes signos configuram, quando somados, por relação, à significância apresentada no palco, o universo sógnico da representação cênica *multimediática*. Cinética, por basear-se no movimento (tanto cênico, dos atores, quanto tecnológico, das imagens), a arte do espetáculo *multimediático* configurar-se-á também, como veremos, como sinestésica, por vetorizar uma relação mais sensorial, de sinestesia dos sentidos (principalmente visual e auditivo) do receptor (espectador).

¹ GUSMÃO, Rita de Cássia Santos Buarque de. *Videografia e teatro – Presença e influência do vídeo na arte cênica ao vivo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 2000, p. 9

² “Isto quer dizer que a imagem videográfica existe na duração da informação que é transmitida à tela. Em termos técnicos, a câmera de vídeo varre eletronicamente o quadro em gravação, e o divide em 300 mil ou mais pontos luminosos cromáticos; para cada um, é emitido um impulso elétrico proporcional à quantidade de luz daquela área. Para garantir a continuidade dos movimentos na gravação, e conseqüentemente na exibição, são necessárias, pelo menos, 25 varreduras por segundo; o movimento é simulado pela sucessão rápida de cenas estáticas. O sistema tem que transmitir mais de 4 milhões de impulsos elétricos por segundo para fornecer uma imagem detalhada de uma cena em movimento para a tela. Os sinais são modulados e impressos na fita magnética, onde são retidos na ordem impressa, ou enviados diretamente ao aparelho receptor de televisão, que reconstitui as imagens tão rapidamente que o olho humano não percebe sua construção seqüencial” in GUSMÃO, Rita de Cássia Santos Buarque de. *Videografia e teatro – Presença e influência do vídeo na arte cênica ao vivo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 2000, pp. 28-29.

5.2. Evolução

A invenção do cinematógrafo, pelos irmãos Lumière, e sua primeira projeção no *Grand Café*, em Paris (1895), marcariam o início de uma constante reformulação de paradigmas estéticos da arte cinética não imaginada pelos inventores franceses, de acordo com a frase que se atribui a eles, que afirma que

“o cinema é uma arte sem futuro”.¹

As primeiras projeções das fotografias animadas apresentavam planos de sequência sem intenção de narrativa. A imagem de bombeiros trabalhando, de um jardineiro ou de um bebê sendo alimentado funcionavam mais como um *marketing* do próprio suporte. Georges Méliès², encantado com as projeções dos irmãos Lumière, adquire seu cinematógrafo e dá início a suas próprias experimentações, introduzindo a narrativa na sétima arte. O início do século XX assiste a busca de maior dramaticidade na produção desta arte e com Griffith³ e sua inserção da narrativa espacial (comportando narrativas paralelas), ao nascimento das regras do cinema clássico.

Essa nova narrativa que surgia rapidamente foi adotada pela cena teatral, uma vez que seu mais novo concorrente na área do entretenimento começava a apresentar ao público uma nova forma de percepção da representação artística:

¹ Frase atribuída aos irmãos Louis e Auguste Lumière, inventores do cinematógrafo, citada por Jean-Luc Godard, no filme *Desprezo* (1965).

² Georges Méliès (1861-1938). Diretor (e também produtor, roteirista, cenógrafo e ator) francês que realizou mais de 500 filmes. Destacou-se com *Voyage dans la lune* (1902), sendo considerado o criador do cinema-espetáculo, por ter introduzido inúmeras trucagens em contraposição ao cinema-verdade dos Lumière. Manteve, em seus filmes, a ótica teatral, promovida pela câmera parada e pela ausência de montagem.

³ David Wark Griffith (1875-1948). Produtor e diretor norte-americano, deu fim à imobilidade da câmera, tendo dirigido, entre outros, *O Nascimento de uma nação* (1915), *Intolerância* (1916) e *O Libertador* (1930). Ver XAVIER, Ismail. *D. W. Griffith*. São Paulo (Ed. Brasiliense), 1984.

“Ele [o cinema] oferece ao espectador uma nova forma de perceber o espaço, o espaço no qual se desenvolve a história do filme. O ponto principal é a mobilidade deste espaço, a multiplicidade dos ângulos de visão, a rapidez com que se passa de um plano a outro sem se perder a visão global: pode-se passar de um detalhe a outro e vice-versa. Era impossível a linguagem cinematográfica não influir no Teatro e não produzir polêmicas”.⁴

Além dos fatores estéticos, o cinema representava, de certa forma, uma ameaça para o teatro, pois o número de espectadores teatrais decrescia proporcionalmente ao crescimento de espectadores cinematográficos:

“O cinema rapidamente provoca mudanças ao nível social e na percepção do público, atingindo diretamente o teatro. Lembramos que no início do século o cinema já era uma indústria e rapidamente atingiu a massa”.⁵

A multiplicidade cinematográfica viria rapidamente a ser adotada pela arte cênica, não apenas nas mudanças espaciais e temporais que ajudou a provocar no teatro, mas diretamente, com a adoção de imagens filmadas em espetáculos teatrais. Ivan Goll, em sua montagem de *Matusalém*⁶ exemplifica esta adoção já na década de vinte.

⁴ MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989, p. 48.

⁵ *Id.*, p48.

⁶ Peça de vanguarda, apresentada no *Théâtre Michel*, em 1924, dirigida por Ivan Goll, que incluía trechos filmados, dirigidos por Jean Painlevé. in ESSLIN, Martin. *Artaud*. São Paulo (Cultrix : Editora da Universidade de São Paulo), 1978, p. 24.

A linguagem da imagem tecnológica começa a se aprofundar, no entanto, a partir da década de trinta, com as experimentações cinematográficas expressionistas que introduzem a estilização da dimensão temporal na imagem produzida mecanicamente. O expressionismo alemão foi o primeiro a pensar a codificação psicológica na imagem cinematográfica, remetendo-se à atividade intelectual da recepção, ou seja: introduzindo a estilização, o expressionismo criava recursos de linguagem que, através da intelecção do espectador, expressava aspectos subjetivos da imagem apresentada.

Com o aparecimento do vídeo, na década de 50, a produção e utilização da dimensão espaço-temporal imagética sofrem transformações radicais. A captação do movimento pelo vídeo permitiu a passagem entre o imóvel e o móvel, repercutindo conseqüências para a recepção da imagem. Raymond Bellour analisa a relação de colaboração que o advento do vídeo pôde estabelecer com o cinema, em seu *Entre-imagens*, a partir do momento em que o cinema se viu pressionado pelo que o modificava “por seu conluio (direto ou indireto) com o vídeo”⁷. Tratando do percurso de dois artistas, um videográfico (Thierry Kuntzel) e outro, cinematográfico (Jean-Luc Godard), o autor delineia dois movimentos que permitem conceber a realidade do “entre-imagens”:

“O primeiro conduziu em direção à pintura, a partir de um determinado momento, tanto o cinema quanto sua reflexão – como se a violência peculiar ao vídeo (em relação à representação em geral) tivesse tornado (novamente) inevitável a questão, situando-a de maneira mais aguda no cinema todo (e no vídeo-arte, é claro, que se nutre da pintura). O segundo movimento aproximou a imagem (o cinema e o vídeo, um por meio do outro, mas também a foto) da literatura e da linguagem. Da literatura, pelas posições de enunciação, a natureza do gesto criador, a indeterminação das obras, sua capacidade reflexiva.

⁷ BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas (Papirus), 1997, p. 14.

Da linguagem, no sentido em que as palavras se incorporaram cada vez mais à imagem (em lugar de apenas imiscuir-se nela, como acontecia no cinema mudo, que pressentira esse impulso)”⁸

Nesta citação do autor percebemos o hibridismo ainda maior que o vídeo veio a, de certa forma, impor à linguagem cinematográfica, que sofreu modificações de enunciação, de natureza de seus gestos, etc. A incorporação das palavras à imagem contribuiu para a formulação de uma linguagem mais sinestésica, de mistura de sentidos na recepção. Extensa às artes cênicas, a partir da década de 20 - que já incorporava cenas cinematográficas em encenações teatrais -, essa linguagem híbrida foi mais explorada a partir da década de 50, com os primeiros *performers* que se utilizaram do vídeo, radicalizada na década de 70, com os *performers* e *video-performers* e redimensionada nos 90, pelos espetáculos *multimediáticos*.

Antes mesmo do lançamento (pela Sony, em 1965) dos chamados *portpacks* (equipamentos portáteis), dois artistas do FLUXUS⁹, Wolf Vostell e Nam June Paik, já questionavam a imagem eletrônica e seu suporte televisivo em seus trabalhos, sendo, separadamente, precursores da *videoperformance* - que apareceria com o surgimento dos sintetizadores de vídeo (o primeiro foi criado pelo próprio Paik, ao lado do engenheiro eletrônico Shuya Abe, no final da década de 60) e se desenvolveria na década de 70.

⁸ *Id.*, pp. 15-16.

⁹ Movimento fundado em 1962, idealizado por George Maciunas, classificado por seu idealizador como “Teatro ‘neobarroco’ de *mixed-media*, cujo manifesto apresenta: “A arte Fluxus não leva em consideração a distinção entre arte e não arte, não leva em consideração a indispensabilidade, a exclusividade, a individualidade, a ambição do artista; não considera toda pretensão de significação, variedade, inspiração, trabalho, complexidade, profundidade, grandeza e institucionalização. Lutamos, isso sim, por qualidades não estruturais, não teatrais e, por impressões de um evento simples e natural, de um objeto, de um jogo, de uma *gag*. Somos uma fusão de Spike, Jones, Cage e Duchamp”. In GLUSBER, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1987, p. 38

O ataque à materialidade televisiva foi o aspecto abordado, inicialmente, por eles. A ameaça da colocação do espectador como receptáculo alienado, dominado pelo “*mass-media*” levou Wolf Vostell a demonstrar sua inconformidade, através do ataque material (com tiros de armas, invólucros de arame ou cimento) à monitores da nova mídia. Em outro trabalho, Vostell filmou em 16mm (*The sun is your head*) imagens propositadamente desreguladas de uma tela de televisão.

Nam June Paik trabalhava a desmaterialização, porém, não através do físico televisivo (os monitores destruídos por Vostell), mas pela desconstrução da imagem, através de sua própria estrutura imaterial, criando uma mensagem também imaterial que veiculava “feixes de elétrons reajustados a partir de interferência eletromagnética”.¹⁰ Outro trabalho de Paik apresentava os circuitos de televisor invertidos.

O advento dos sintetizadores de vídeo permitiu que os artistas utilizassem do meio para produzir o anti-meio, instaurando uma nova sintaxe, através de suas experimentações estéticas:

“A arte dos anos 70 teve no vídeo um espelho e um utensílio versátil. As pesquisas sobre o corpo, sobre a imagem de narração, sobre o espaço energético das relações naturais e sociais, sobre as definições elementares dos processos de arte, encontraram no vídeo grandes possibilidades de reflexão e de expressão”.¹¹

¹⁰ SOUZA, Rosângela da Silva Leote de. *Da Performance ao vídeo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 1994, p. 44.

¹¹ FAGONE, Vitório. *Video frente a vídeo*, in SOUZA, Rosângela da Silva Leote de. *Da Performance ao vídeo*. Campinas (Editora da Universidade Estadual de Campinas), 1994, p. 143.

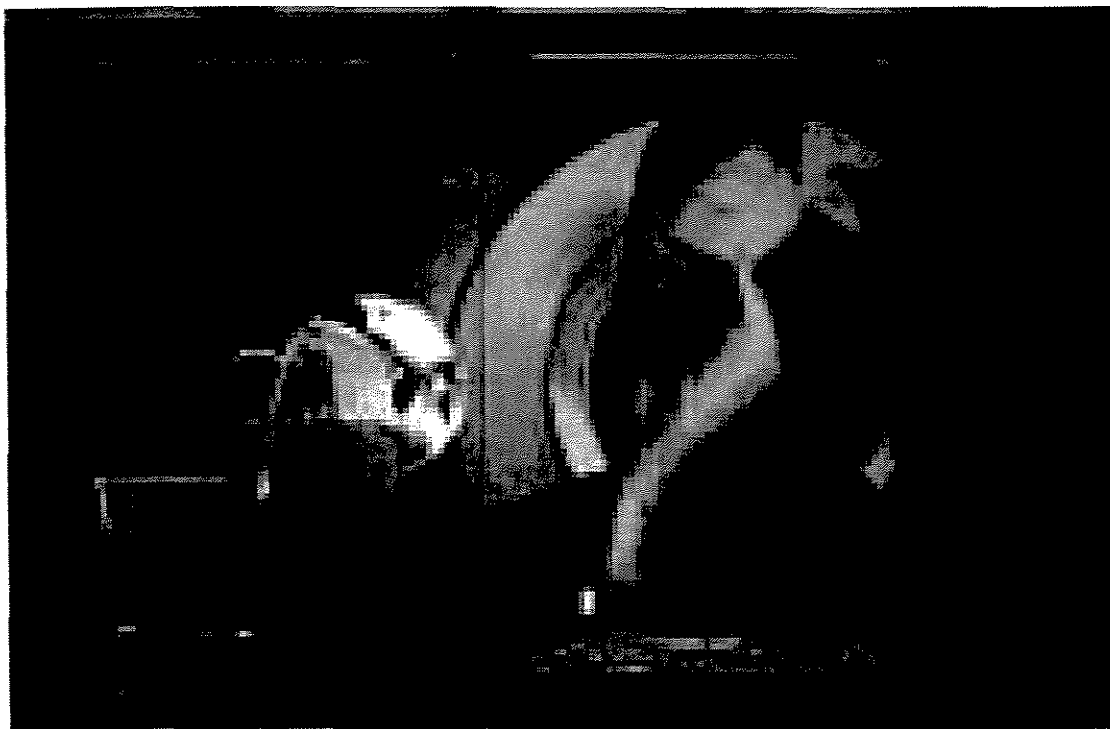
Muitos artistas investiram na nova arte, como Bruce Nauman, Vito Acconci, Richard Serra, Nancy Holt, Peter Campus, Juan Downey, Frank Gillette, Ira Schneider, Joan Jonas e Gina Paine. Em 1969, uma primeira mostra, em Nova York (*Howard Wise Gallery*), intitulada *TV as a Creative Medium*, apresentou um fórum de discussão, fomentando a arte nascente. No ano seguinte, a exemplo da primeira, o *Rose Art Museum* lançou a *Vision e Television*, em Boston.

Os trabalhos de vídeo começaram a ser formulados para o diálogo “cênico” a partir de Vito Acconci, com seu *Claim* (1971) em que o público, separado do *videoperformer*, assistia a suas pancadas, munido com uma barra de ferro e de olhos vendados, nas paredes, enquanto ouvia as ameaças do *performer*, tudo em tempo real.

Trabalhos como estes se multiplicaram ao longo daquela década. O caráter cênico em que os inserimos deve-se à utilização da definição de Jacó Guinsberg, já apresentada anteriormente, que entende a cênica como uma tríade composta de atuante, texto e público. Ora, os trabalhos de *videoperformance* eram fundados nesta tríade, ainda que seus textos possam ser traduzidos em berros, ameaças, ou signos imagéticos. A integração do vídeo ao trabalho performático permitiu o desenvolvimento de um novo paradigma representacional para a cênica que herdou do cinema as narrativas múltiplas e imagéticas. Além disso, as *videoperformances* fomentaram a fragmentação da representação corporal, instituindo novos paradigmas para a interpretação diante ou não das câmeras. O aumentativo possibilitado pelas lentes videográficas foi muito explorado tanto no cinema (a partir da formulação da linguagem videográfica, como defende Raymond Bellour em seu *Entre – Imagens*¹²), como nas *videoperformances* e na vídeo-arte e, na instância que nos interessa neste estudo, na cena contemporânea, em seus espetáculos *multimediáticos*, que apropriam-se dos paradigmas elaborados com a arte do vídeo, para integrá-los a suas composições narrativas.

¹² *Op. Cit.* Capítulo: “Dentre os corpos”, pp. 186-229

6. O ESPETÁCULO MULTIMEDIÁTICO E SUA NARRATIVA CÊNICO-TECNOLÓGICA



59. Robert Lepage em seu espetáculo *The far side of the moon*, São Paulo, 2001.

Abordamos, até aqui, um apanhado histórico teatral, no que tange à evolução dos elementos que estamos considerando como sógnicos na formulação da narrativa cênica contemporânea e que, organizados de maneira híbrida, compõem os aspectos abordados pela narrativa espetacular do *multimediático*.

Entendendo a narrativa *multimediática* contemporânea como aquela que, dirigindo-se a um público acostumado cada vez mais a linguagens híbridas, de narrativas hipertextuais, apóia-se numa dramaturgia fragmentada, intercalada pelos silêncios do não-verbal e pelos sintagmas do discurso imagético, comporta os elementos espaciais, de iluminação, de sonorização e de interpretação como significantes fundamentais na comunicação de sua estória, relacionaremos, a seguir, o percurso anteriormente levantado com nossas proposições para uma narrativa cênica *multimediática*, destacando os elementos que consideramos fundamentais para a integração cena-tecnologia, em prol desta narrativa híbrida.

6.1. Da recepção

O carácter híbrido da narrativa *multimediática*, fragmentado pela própria natureza múltipla que a compõe, pressupõe uma atitude participativa da recepção, no alinhamento dos significantes polissensoriais eleitos pela encenação.

Assim, a relação entre os significantes, somada à recepção imaginativa possibilitam a formulação da leitura desta narrativa espetacular, que não se baseia prioritariamente no verbal para a comunicação plena de sua composição. O uso de imagens, de espaços, de sons e de luzes significantes propõe uma composição menos racional que é aberta a preenchimentos imaginativos e associativos por parte da recepção. A encenação, a partir do tema abordado, elege elementos dramáticos, espaciais, imagéticos e interpretativos que são oferecidos como ferramentas de composição à imaginação do espectador. Assim, como na *performance*, o espetáculo *multimediático* envereda-se por uma comunicação mais sensorial, elaborando sintagmas de percepção mais subjetivos, dirigidos às percepções visual, auditiva, às vezes tátil e olfativa do espectador, que a assimila não de uma forma organizada, através do intelecto, mas a partir do trabalho associativo de sua imaginação.

6.2. Da iluminação

Vimos como foi introduzido o primeiro recurso de tecnologia elétrica, acompanhando o desenvolvimento da estética da iluminação, em suas diferentes propostas. Através das proposições de Lugné-Poë, Gordon Craig e Appia, percebemos como a luz deixou de criar uma atmosfera apenas ambiental, para ganhar o campo da narrativa, através do recorte de espaços, da relação rítmica com o jogo dos atores e do emprego de cores como referentes de uma simbologia onírica. Passamos pelos experimentos da *Bauhaus*, com sua proposição de um espetáculo de luz e som, formulador de uma poética visual-auditiva.

Este desenvolvimento estético, aliado a novos recursos que não param de se aperfeiçoar trazem à cena contemporânea um leque de possibilidades de uso da iluminação como elemento de grande eficácia narrativa. A luz, concebida a partir do jogo de relações que se estabelece na encenação *multimediática* traz à vista do espectador nuances de imagens definidas por cores, ritmos, sombras e ausências. Ela não enfatiza ou desvirtua apenas os elementos apresentados na cena ao vivo, como também interfere profundamente nas cenas veiculadas por suportes de projeção imagética. Seus desenhos, projetados no espaço cênico criam imagens animadas, tal qual concebia Jarry, quando da encenação de seu *Ubu Rei* – imagens que comportam um discurso visual, fundado no não verbal, iluminado pelas formas dinâmicas de comunicação que compõem a materialização de uma simbologia mais aproximada do campo imaginário do espectador atual.

6.3. Do espaço

Considerado um dos elementos significantes da narrativa espetacular, o espaço cênico, em suas duas dimensões (a do espaço representado e a do espaço físico) comporta uma multiplicidade de informações que vem a contribuir com a recepção, em sua formulação participativa.

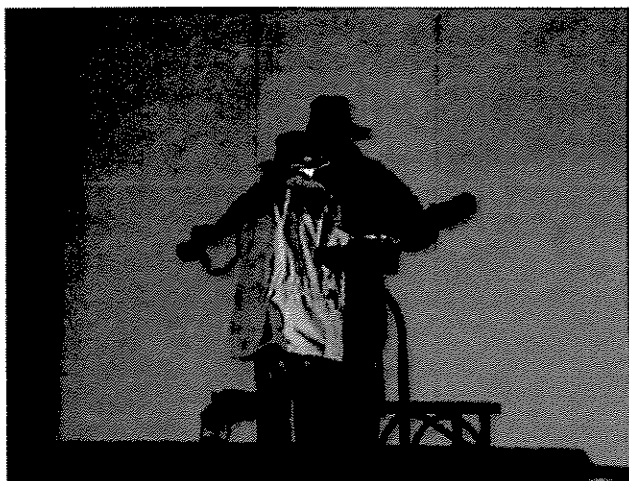
No percurso do desenvolvimento espacial cênico, abordamos duas dimensões: a do espaço representado (ficcional) e a do espaço físico (real). No que se refere ao ficcional, partimos dos objetos reais adotados pelos Meiningen e de sua adoção por Antoine, como elementos que se relacionavam com os intérpretes. Testemunhamos a influência destes sobre o naturalismo stanislavskiano e seu contraponto no ponto de vista simbolista, da imagem cênica como imagem animada. Vimos como a marcante *Ubu Rei* abriu espaço para novas concepções cenográficas, como a de Meyerhold, que desnudou a maquinaria cênica e ressaltou a relação entre elementos cenográficos e intérpretes. A exemplo de Meyerhold, notamos a importância que Brecht deu a esta relação, ressaltando, por sua vez, um espaço histórico, representante das relações sociais. Este traçado possibilitou-nos a percepção do espaço representado como um espaço dinâmico que se modifica de acordo com as realidades representadas e com os modos eleitos para esta representação.

O espaço representado refere-se ao espaço ficcional e aborda-o através da relação entre os elementos cenográficos e o desenvolvimento narrativo-cênico. Cada elemento cenográfico, portanto relaciona-se diretamente com as cenas, com o desenvolvimento espetacular, referindo-se, através desta relação, ao espaço ficcional. O uso ilustrativo de cenários ambientais (como telões de fundo, mobílias “enfeite”) não contribui com a narrativa *multimidiática*, na medida em que se funda na apresentação da referência contextual e não na construção, através das relações híbridas entre a cena e a recepção, do espaço representado. Os signos oferecidos pela encenação *multimidiática* encontram significação na elaboração imaginativa da recepção, através das relações cênicas com que se estabelecem.

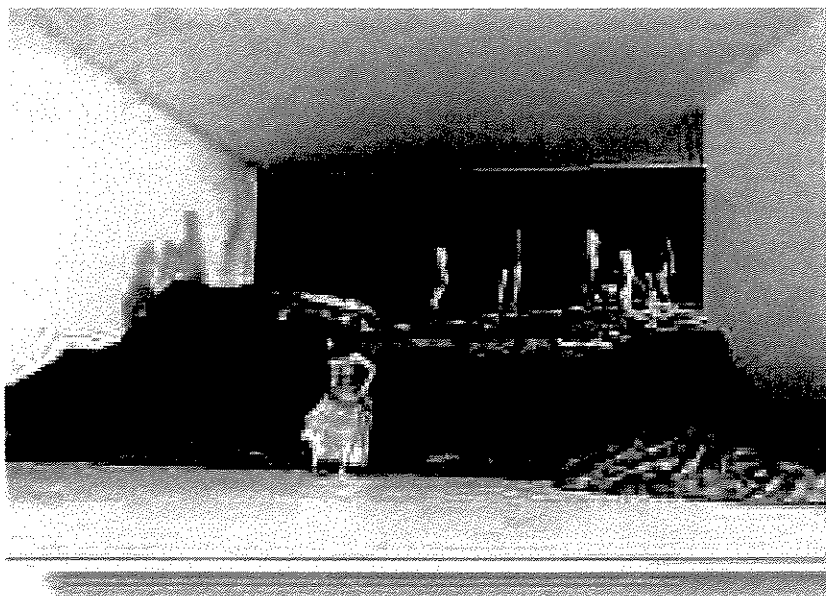
O uso de inserções imagéticas amplia o espaço ficcional, trazendo para o palco espaços externos à cena ao vivo. Esta explosão espacial implica também numa relação cênico-narrativa que contextualize o espaço externo na cena ficcional representada porque, de outro modo, estaria apenas referindo-se de modo ilustrativo a um espaço externo. Salientamos com isto que a cena *multimediática*, tal qual a pensamos, utiliza-se de recursos que contribuem com a construção desta narrativa híbrida que, por sua própria natureza configura-se sempre através de relações. As inserções espaciais, por meio de recursos tecnológicos se fazem quando se configuram como elemento intrínseco à narrativa cênica. Dois exemplos antagônicos podem ajudar a visualizar o uso híbrido e o uso ilustrativo que estamos tentando contrapor:

Robert Lepage, em seu espetáculo *The far side of the moon* explode o espaço cênico ao esconder os elementos cenográficos e projetar numa tela de fundo a imagem, em *travelling*, de uma estrada; em cena, a personagem, com um capacete na cabeça, sentada de perfil para o público, numa cadeira, simula uma viagem de moto. Neste exemplo, a inserção espacial relaciona-se com a cena ao vivo e é esta relação que, através da conjunção das linguagens videográfica e cênica, permite a contextualização espacial referida pelo espetáculo. Ou seja, a linguagem videográfica é utilizada em função da narrativa cênica para referir-se a um espaço externo ao palco.

Pina Baush, em *Masurca Fogo* nos mostra uma cena em que, a projeção de um músico tocando sanfona num espaço exterior abrange toda a dimensão do palco, enquanto dançarinos, aos pares, executam sua *performance* em cena. A referência espacial da projeção não encontra no palco nenhum elemento de relação, a não ser, através da música que está sendo dançada pelos casais. Mas a inserção imagética do espaço externo ocupa todo o palco de modo que, por sua grandeza física, acaba sobrepondo-se à *performance* dos dançarinos. Vemos neste exemplo um conflito entre as linguagens videográfica e cênica que são apresentadas por sobreposição, sem que sua relação ofereça ao espectador um significativo que contextualize os espaços representados e sua relação (seja ela de intersecção ou de contraposição).



60 e 61. Robert Lepage em *The far side of the moon*,
São Paulo, 2001



62. *Masurca Fogo*, de Pina Baush, São Paulo, 2000.

O uso de imagens tecnológicas na cênica ao vivo permite inúmeras inserções espaciais, dificilmente representadas no palco. Porém, ao considerarmos o espetáculo *multimidiático*, entendemos que este uso pressupõe a formulação de uma nova linguagem, partir da relação entre as possibilidades oferecidas pela linguagem do suporte utilizado (videográfico, cinematográfico, etc) e sua eficácia na linguagem cênica.

Temos assistido, nos últimos anos a explosão de suportes de imagens tecnológicas nos palcos de teatro, mas, muitas vezes, testemunhamos seu uso descuidado, desde problemas técnicos de captação e projeção imagética até, sobretudo, sua inserção cênica de maneira despropositada, ilustrativa, como elemento espetacular, dado o caráter hipnótico da imagem tecnológica. O fascínio que a imagem tecnológica oferece à recepção é notado desde suas primeiras projeções, datadas do fim do século XIX. Este fascínio, porém deve ser considerado pela produção de um espetáculo cênico que se proponha ao uso de projeções imagéticas, na medida em essas, quando paralelas à ação cênica, tendem a sobrepor-se à cena ao vivo, “engolindo-a”.

Com relação à evolução do espaço físico, acompanhamos como se deu o abandono do teatro italiano, desde as proposições de Wagner que, a partir de seu conceito de obra de arte total, aumentou a distância entre a cena e a platéia, favorecendo a visibilidade e a acústica, além de democratizar o espaço, abolindo galerias. Percebemos, com Wagner, a importância da arquitetura teatral para a recepção da obra; seu ideal de obra completa contribuiu no planejamento de um espaço mais voltado à obra de arte em si, e sua relação com a platéia, do que com a atividade social da ida ao teatro.

Já em Peter Behrens e Georg Fuchs, notamos, além da inserção da cena em relevo, com suas escadas no palco, a necessidade de aproximação entre o espectador e a cena que culminaria na busca, de Max Reinhardt, por espaços alternativos, como a arena, o circo, igrejas, praças e salas de exposições; busca essa, institucionalizada anos mais tarde por Vilar, com o lançamento do Festival de Avignon.

Gropius, como vimos, projetou seu teatro total, para espetáculos de teatro, cinema e esportivos. Vemos no pensamento de Gropius, assim como em Wagner, a necessidade de pensar o espaço físico cênico como um espaço de múltiplas possibilidades. O espaço ideal *multimediático* talvez fosse esse: um teatro total, como idealizado por Gropius, que disponibilizasse de recursos técnicos para todos os suportes que vêm sendo utilizados e que fosse fisicamente maleável, para que melhor se adaptasse à relação entre a cena e a platéia eleita pela encenação. Infelizmente, o teatro de Gropius nunca foi construído, mas seu pensamento perdurou até a contemporaneidade que assiste a uma produção cada vez maior de espetáculos que se utilizam de muitos meios, que necessitam de um espaço projetado para tanto.

Acompanhamos as ressonâncias das proposições de Artaud, que pregavam a dissolução da distância entre a cena e a platéia, numa fusão dos extremos, em Grotowski, com seu intimismo, nos grupos da década de 70 e, indiretamente, em Ariane Mnouchkine, com sua inserção de espectadores na cena. Com relação à priorização do aumento ou negação da ilusão cênica, percebemos a importância do mascaramento da maquinaria, por Craig, em favor do primeiro e, seu oposto, em Brecht que idealizava um espectador ciente de seu distanciamento com relação à cena representada.

Este percurso histórico nos permitiu notar a interferência do espaço físico na relação entre a cena e sua percepção, pela platéia, relação que se tem mostrado cada vez mais sinestésica e cinética nos espetáculos *multimediáticos* que apresentam uma narrativa híbrida para os sentidos do espectador. Dois pontos nos parecem de grande

importância para o abrigo deste tipo de espetáculo: o primeiro tange à forma de recepção e o segundo a aspectos técnicos que estas montagens comportam.

No que se refere à recepção, já vimos que o espetáculo *multimidiático* pressupõe a participação do espectador na composição da narrativa híbrida. A relação espacial entre cena e espectador é determinada, então, por uma escolha estética (do encenador ou do cenógrafo) que prioriza aspectos favoráveis à percepção da narrativa cênica por parte do espectador. Notamos que a cena contemporânea, desde Victor Garcia e *Gracias Señor*, de Zé Celso, até as mais recentes produções de Paulo de Moraes e do Teatro da Vertigem (deixando aqui uma ampla lacuna das intensas experimentações espaciais a que temos assistido) indica uma grande tendência de aproximação entre os extremos, através da inserção física do espectador na cena. Mas ao lidarmos com o espetáculo *multimidiático* (e considerarmos suas dificuldades de produção no Brasil) ressaltamos que um outro fator interfere verticalmente na escolha do espaço de apresentações: o fator técnico (uma vez que adaptar um espaço alternativo para essas produções implica num relevante aumento de orçamento).

A utilização de recursos de projeção e de amplificação sonora (imagens e sonoplastia eletrônicas) implica numa série de fatores técnicos diretamente relacionados à escolha do espaço físico da representação *multimidiática*. Visibilidade do espaço cênico (considerando a visibilidade dos atores e das projeções), acústica, capacidade elétrica, estrutura de iluminação, possibilidade de *blackout* (às vezes necessário para as projeções imagéticas), entre outros fatores, influenciam diretamente nas condições de recepção do espetáculo, limitando, muitas vezes, a adoção de espaços alternativos (já que a maioria das tradicionais ‘caixas pretas’ são projetadas - ou facilmente adaptadas - para comportarem tecnicamente este tipo de necessidade). Considerando, porém, possibilidades ideais de produção, pensamos que o *multimidiático* pode e deve ser representado em uma gama imensa de espaços, tecnicamente adaptados para comportarem todas as linguagens utilizadas nestas encenações.

6.4. Da dramaturgia

O percurso histórico dramático mostrou-nos o desenvolvimento narrativo até a cena contemporânea, localizando de onde surgiram as propostas fragmentárias cada vez mais difundidas no panorama atual. Vejamos como o *multimidiático* lida com estas propostas, considerando os aspectos imagéticos e não verbais de sua narrativa.

A natureza híbrida do espetáculo *multimidiático* requer uma dramaturgia que abrigue múltiplas linguagens. O desenvolvimento dramático destes espetáculos se dá pela integração dos diversos fatores cênicos que comportam sua narrativa híbrida. Por isso nos referimos a uma dramaturgia espetacular que, abordando as diferentes linguagens utilizadas pela encenação, configura-se como um roteiro que comporta não apenas as relações entre as personagens (como se via na dramaturgia tradicional), mas as relações cênicas que se estabelecem entre os vários elementos.

A dramaturgia *multimidiática*, portanto, não apresenta o desenvolvimento dramático através, unicamente, dos conflitos das personagens, expressos por suas falas e indicações de ações. Os roteiros de projeção imagética, por exemplo, devem ser pensados em função da relação entre estas e as imagens de palco. A própria natureza do roteiro implica na inserção de um outro modo de escrita para o *multimidiático* – a escrita herdada do cinema, com sua linguagem técnica. Outras inserções devem ser elaboradas, de modo que se estabeleça uma linguagem acessível que permita ao “leitor” desta dramaturgia a compreensão das relações signícas entre os diversos elementos que estão “postos no papel”.

Ressaltemos, porém, que a linguagem híbrida nasce (geralmente, como vimos, desde o aparecimento dos *dramaturgs* e as criações coletivas da década de 70) de um processo vivo, de ensaios, em que se acumulam as propostas surgidas das improvisações coletivas (entre os diversos criadores envolvidos). Isto implica que esta dramaturgia pode partir de um material escrito (ou de várias fontes prévias) sem que, necessariamente configure-se num material escrito - considerando que o roteiro do *multimediático* tem como finalidade primeira a encenação e não sua documentação literária. Mas cabe ressaltar que, mesmo configurando-se apenas como materialização cênica, esta dramaturgia (parecida, neste aspecto, com a “dramaturgia viva” da *performance*) deve considerar as diferentes linguagens dos suportes que se utiliza para a elaboração de uma terceira linguagem: a linguagem polissêmica de múltiplas relações.

Já vimos, ao considerarmos a relação imagético-espacial, que a pura inserção de projeções imagéticas não garante a eficácia narrativa das imagens propostas, dentro do espetáculo. A narrativa *multimediática* constrói uma multiplicidade de signos que são alinhavados pela relação mútua entre elementos cênicos, tecnológicos e recepção. Para que a recepção, no entanto, tenha condições de assimilar a linguagem híbrida, deve-se considerar as relações vitais entre os signos propostos, para que não se corra o risco de oferecer um espetáculo puramente metalinguístico, resultante de um acúmulo gratuito de polissemias.

As inserções tecnológicas na cênica ao vivo, advinda das *performances*, abriram o caminho para esta narrativa polissêmica da cena contemporânea. Um paralelo entre o uso do texto falado na *performance*, como proposto por Renato Cohen e seu uso na narrativa *multimediática* aqui proposta ajudar-nos-á a esclarecer a narrativa imagética não apoiada no verbal, como elemento de composição da narrativa cênica.

Abordando a *performance* como evento recebido mais sensorialmente do que intelectualmente, Cohen entende todos os elementos da *performance* como de igual importância, uma vez que não se trata da arte do texto dramático, ou da arte do ator, etc. Para ele, assim como propomos neste estudo, todos os elementos utilizados na *performance* (sejam eles cenográficos, tecnológicos, animados ou não) são de igual importância na construção simbólica do evento, que vai ser lido mais emocionalmente do que racionalmente. Livre da narrativa linear aristotélica, a *performance*, assim como os espetáculos *multimidiáticos* de narrativa não-linear, apóiam-se no fragmentário das *collages*, para criar um universo sócio simbólico e imagético. O uso do texto, portanto, não é fundamental para a compreensão do campo sócio proposto. Observamos, porém uma diferença de abordagem: enquanto Cohen propõe uma utilização puramente formal do texto nas *performances*, acreditamos que o texto, quando utilizado, age como elemento essencial (assim como todos os outros, seja projeção de imagens, objetos cenográficos, intervenções sonoras) na narrativa hípersócio do espetáculo *multimidiático*:

“(...) quando se utiliza do texto, na *performance*, ele não vai ser narrativo; em muitos casos, o texto estará sendo utilizado muito mais pela sonoridade que pelo seu conteúdo (utiliza-se o texto como significante e não como significado), funcionando como uma *sound poetry*”.¹

¹ COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Perspectiva e Editora da Universidade de São Paulo), 1989, p. 68.

Ao contrário deste uso significativo, apontado por Cohen, nas *performances*, propomos o uso do texto enquanto significado parcial da narrativa cênica. Ou seja, o texto, somado a todos os demais elementos que compõem a cena *multimidiática* contemporânea, está em função da narrativa espetacular que não conta [necessariamente], uma história linear, mas que apresenta uma narrativa fragmentada, costurada pela recepção, através dos diversos componentes: textuais, imagéticos, sonoros, sensoriais.

O uso dos elementos narrativos, portanto, não deve ser ilustrativo, uma vez que sobrepostos dois elementos referentes ao mesmo significativo (uma personagem está triste: o ator a interpreta com tristeza e a música reforça esse estado de alma) estariam atuando como pleonásticos: um deles seria dispensável à narrativa espetacular.

Repare que não nos referimos à narrativa como uma narrativa histórica, necessariamente. A narrativa espetacular de montagens *multimidiáticas* é a narrativa da cena, que pode abordar tanto uma história vivida por uma personagem, quanto situações circunstanciais, que não se baseiem numa história ou em fatos ocorridos. Neste caso, a narrativa é mais subjetiva: refere-se à evolução de estados de espírito humanos, ou a sentimentos, etc. Mas contando sempre com elementos signícos que ofereçam à recepção uma interpretação racional do que está sendo contado pela obra, independentemente de suas sugestões subjetivas.

Ainda a respeito do texto, Cohen coloca que a fala, na *performance*, geralmente é dita por intermédio de microfones ou gravadores, o que explica:

“A principal razão para essa ‘eletronificação’, a nosso ver, é que a arte é reflexo do tempo, do *modus vivendi* de uma sociedade; estamos em plena era da eletrônica, da cibernética. O som que fica no subconsciente é o som da mídia – o som da televisão, do rádio, da música eletrônica, do computador”.²

A nosso ver, o uso da amplificação sonora da voz, assim como de qualquer outro elemento eleito para a encenação *multimidiática* (seja ele de suporte eletrônico ou não) está a serviço da narrativa cênica: parte de uma opção do encenador, ou dos demais criadores, para conduzir a narrativa, acentuando algum aspecto: seja o de distorcer a voz natural da personagem representada, seja o de frisar algo que deve ser ouvido com ênfase, seja o de negar a tecnologia através de seu uso, etc. Não nos parece que a incorporação das tecnologias pela arte tenha se dado por conta, apenas, das facilidades que seu desenvolvimento gerou em termos de difusão, para sua adoção na produção cênica, mas sim pelo viés de uma escolha, já exemplificada por Nam June Paik, que se utilizava de sintetizadores de vídeo para criticar a desumanização provocada pela vanglorização da tecnologia. Ou seja, o uso gratuito de tecnologias nos parece comprometer o caráter narrativo destes elementos, em suas relações com a cênica. Frisamos, ainda uma vez que, para se comportarem como narrativos, esses elementos devem ser pensados como fundamentais, por essa dramaturgia fragmentária e polissêmica do *multimidiático*.

² *Id.*, pp.74-75.

6.5. Da interpretação

Percebemos, no percurso histórico da interpretação, a multiplicidade de linhas de pensamento para a arte do intérprete que se oferece ao panorama contemporâneo. Assim como nas outras áreas, parece-nos que a cênica atual, filha que é do dito pós-modernismo, tem apontado para a rearticulação e mesclagem de diversos processos interpretativos, na busca de uma formulação apropriada para a linguagem eleita.

O caráter *multimidiático* da cênica aqui abordada não se limita aos elementos utilizados como narrativos pela encenação, estendendo-se às criações interpretativas dos atores que se aventuram nestes espetáculos. De fato, assistimos no panorama contemporâneo a uma multiplicidade de especializações fragmentárias para o intérprete; os diferentes tipos de treinamentos adotados variam desde jogos (capoeira, lutas), danças (clássica, moderna, contemporânea, *street-dance*, etc), circo, até reelaborações de propostas de treinamento do ator, como a biomecânica de Meyerhold, técnicas da *commedia dell'arte*, entre outros. O gênero também parece se configurar como uma especialização, e não é raro perceber as preferências ou tendências de alguns intérpretes por um dos gêneros (cômico, trágico, etc), em detrimento dos demais. Com relação à abordagem da personagem, a diversidade não é menor e processos antagônicos, por vezes, convivem paralela ou harmoniosamente numa mesma encenação.

O que se configura é uma multiplicidade de experiências que, quando colocadas lado a lado numa sala de ensaios apontam para uma diversidade que, ao que nos parece, deve ser verticalizada pelo processo. A negação das técnicas dos intérpretes em prol de uma linha de trabalho pré-definida já desconfigura, a priori, a natureza múltipla das encenações por nós abordadas. Renato Cohen já aponta que, desde os 80, a cênica tem se contraposto à experiência moderna (fundada em gênero, interpretação naturalista, na dramaturgia pré-escrita) para configurar uma teatralidade inseminada num 'topos transcultural que presentifica os dialogismos entre signos regionais e universais (...) entre as culturas consagradas e suas bordas':

“No mundo contemporâneo impõe-se sobre os modelos de unidade e lógica de ações dramáticas, do apogeu e da catarse, e de suas atualizações do século XIX – como a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total), proposta por Richard Wagner, ou a poética cênica de Gordon Craig (que buscam afinal uma unidade através da presença de um criador-atuante) – um modelo de justaposição. Este modelo é amplificado pelas tecnologias em que se operalizam os fragmentos, a emissão múltipla, os procedimentos de *collage*, montagem e mediação”.¹

Entendamos que a emissão dos intérpretes está inserida na emissão múltipla do espetáculo *multimidiático*. Assim sendo, a reunião de artistas advindos de escolas de formação diferentes e de experiências e especializações não unificadas num denominador comum, vem a contribuir com a hibridização narrativa, desde que a encenação proponha-se a explorar a diversidade de que dispõe. O que propomos é, em última instância, que o intérprete deste espetáculo de encenador, encontre espaço para sua livre expressão, através das técnicas de que dispõe, dentro, é claro, da coerência narrativa delineada pela montagem. Desta forma, o *multimidiático* pode configurar-se como um espetáculo da cena, organizado pelo encenador, mas formulado a partir das múltiplas criações dos artistas que, juntos e em processo, o concebem.

A experiência da *performance* já abriu o espaço libertário do intérprete que passou a colocar-se como autor de sua própria obra. Ora, se a palavra interpretação já pressupõe um ponto de vista do ator em relação àquilo que representa (*ele* interpreta a personagem), não cabe, como vemos, ao encenador moldar no ator a personagem apresentada. É numa relação de troca, que ambos compõem, juntos, a forma representativa que melhor encontrarem.

¹ COHEN, Renato. “Cartografia da cena contemporânea: matrizes teóricas e interculturalidade” (artigo) in *Sala Preta – revista do Departamento de artes Cênicas – ECA – USP*. São Paulo, 2001, ano 1, nº. 1, p. 106.

É certo que esta multiplicidade deve ser conduzida por um encaminhamento que melhor aproveite as diversidades, dentro da linha narrativa eleita pela encenação. Práticas de exercícios, trocas de experiências e sugestões de direcionamentos nos parecem bem-vindas nesse processo que, ao que tudo indica (para seu benefício), ainda não encontrou uma fórmula própria que o tenha limitado a uma prática única nessa experiência vasta que é a arte da interpretação.

Dentro dessa diversidade, os elementos tecnológicos explorados pela *multimidiática* vêm a contribuir, em sua relação com a cena, com as opções de linhas de interpretação feitas no processo de ensaios. Assim, uma inserção imagética pode ressaltar o psicologismo de uma personagem, referindo-se a seu universo pessoal, convidando a recepção a um processo de identificação ou, por outro lado, destacar dialéticas da personagem, através de contraposições (imagens x falas, imagens x ações cênicas) que requisitem da plateia a formulação de um ponto de vista distanciado.

Não nos parece, portanto que a cena *multimidiática* aponte para uma ou outra linha de interpretação ou vislumbre um treinamento técnico específico para os atores. Os muitos meios utilizados pela contemporaneidade configuram-se como ferramentas de articulação dessa linguagem híbrida que se instrumentaliza da máquina, do homem e de suas múltiplas possibilidades numa busca primitiva que é a da comunicação artística. Intérpretes relacionam-se com suportes tecnológicos, através, portanto, das técnicas ou abordagens que se apresentem como mais (criativamente) estimulantes e (formalmente) apropriadas na formulação dessa narrativa híbrida que, em última instância, não visa senão o diálogo, a comunicação.

6.6. Das imagens tecnológicas

Assim como os demais elementos utilizados pela encenação contemporânea, na linha do que definimos como espetáculo *multimidiático*, a imagem tecnológica configura-se como elemento narrativo, compondo uma polissemia imagética que transmite ao espectador signos fundamentais em sua elaboração receptiva da obra.

A relação cênica entre os elementos configura a unidade discursiva, oferecendo ao espectador um hibridismo coerente, não fundado na aleatoriedade formal. Textos, interpretação, espaço e imagens tecnológicas relacionam-se para formarem uma linguagem unitária que não tem um fim em si mesma, mas na elaboração da narrativa a ser oferecida para a recepção e redimensionada por esta. As múltiplas formas estão, portanto, a serviço da composição deste discurso polissêmico e não a serviço de uma forma por si só.

Vimos que o uso da imagem tecnológica interfere nos demais elementos, seja pela explosão espacial que ela oferece, pelo redimensionamento dramático, a partir de sua linguagem não verbal ou até mesmo pelas diferentes nuances de interpretação que exige do ator ao contracenar com ela. Como todos os elementos narrativos, a imagem tecnológica insere-se no jogo cênico e é essa relação, de interferências mútuas que compõe a narrativa *multimidiática*.

A qualidade da imagem tecnológica comporta diferentes naturezas, caracterizadas por seus suportes, e, assim, engloba múltiplas linguagens que devem ser exploradas de forma a otimizar a formação dessa outra linguagem, caracterizada pelo jogo de relações cênico que configuram a narrativa. As imagens tecnológicas utilizadas pelo espetáculo *multimidiático*, portanto, devem ser criadas, elaboradas e inseridas no espetáculo em função da eficácia narrativa que estabeleçam dentro da encenação.

PARTE II

Ofélia em Off



um exercício *multimediático*

“Theatre is an adventure that is bigger than we are; an adventure which we embark on with many questions, but virtually no answers”

(Robert Lepage)¹

Nesta parte nos ateremos, principalmente, a uma abordagem descritiva do processo de concepção e ensaios do espetáculo **Ofélia em Off**, que propusemos como parte prática desta pesquisa, a partir do uso dos elementos cênicos abordados anteriormente em seu desenvolvimento histórico (espaço cênico, iluminação, dramaturgia, interpretação e recursos tecnológicos) como configuradores de uma narrativa *multimidiática*, espetacular e híbrida, conforme nossas proposições anteriores.

O caráter descritivo, com considerações por vezes subjetivas de que nos utilizaremos deve-se ao fato de estarmos ainda em meio ao processo (sobretudo por dificuldades financeiras de produção do projeto que impediram suas apresentações públicas até o momento atual) nos impossibilita um distanciamento maior, propulsor de uma abordagem puramente reflexiva ou analítica.

Apontaremos, assim, as questões que nos levaram à proposição de uma encenação *multimidiática*, com base, principalmente na relação narrativa entre as cenas propriamente teatrais e as cenas veiculadas por suportes videográficos, e as reflexões que as dificuldades e revelações do processo nos suscitaram. Valeremo-nos, por vezes, como já foi dito, de imagens mais subjetivas, dado o próprio caráter empírico, apoiando-nos em sua importância na pesquisa prático-científica da arte.

¹ LEPAGE, Robert. In CHAREST, Rémy. *Robert Lepage: Connecting Flights*. Nova York (TCG Edition), 1999, p. 21. (“O teatro é uma aventura maior que nós; uma aventura na qual embarcamos com muitas questões mas verdadeiramente sem repostas” – Tradução nossa).

A título de flexão paradigmática, citaremos, por vezes, o espetáculo CADA FALSO, montado anteriormente (1999) pelo grupo NT2aM, de direção nossa, não por (como gostaríamos de esclarecer) representar um modelo poético ao qual nos apegamos mas por oferecer uma experiência empírica de um processo *multimediativo* (esclarecemos mais uma vez: bastante limitado, em termos de produção) que foi finalizado em suas apresentações públicas. Entendemos que este espetáculo contribui para esta pesquisa, na medida em que sua concepção e elaboração proporcionaram questionamentos propulsores à proposição da mesma.

Finalmente, gostaríamos de dividir nossas dificuldades em realizar um projeto prático junto à Academia, dado o pouco investimento que a Universidade destina à área artística. Esta restrição fez com que partíssemos para uma metodologia de produção muito mais ligada a espetáculos comerciais, baseada na busca de incentivos da iniciativa privada que, como se sabe, ainda não abriu suas portas a produções experimentais - que, por sua própria natureza investigativa, não garantem um resultado de sucesso promotor da marca patrocinadora, junto a seu público consumidor. Entenda-se a palavra sucesso, tal como é concebida nesta fase de capitalismo globalizado - “sucesso de bilheteria”, de “casa cheia” - em que a arte tem se tornado cada vez mais um produto de consumo; seu sucesso não equivale mais aos resultados “bem sucedidos”, perante os objetivos propostos, mas está diretamente ligado ao quanto é consumido, e, portanto, indiretamente ligado ao quanto foi investido em mídia, na divulgação comercial do produto. Esta experiência agonizou-nos não só, de imediato, por ter impedido-nos de finalizar, com apresentações públicas, nosso projeto prático dentro do prazo academicamente previsto, mas, num nível mais profundo, por revelar a imensa crise à qual está submetida a produção experimental da cultura brasileira; por trás desta dificuldade, revela-se um ciclo de dependências que nos faz entender “na pele” (e não apenas ideologicamente) a profundidade com que o sistema capitalista tardio está enraizado em nossa sociedade. Afinal, “quando a fome bate à porta”, o artista abre, forçosamente, mão de seus vínculos ideológicos e inspiradores, cedendo ao desestímulo e à desistência, perante uma sociedade que não lhe dá ouvidos.

1. ORIGENS

O interesse em estudar a relação narrativa entre a cênica e as projeções imagéticas nasceu de dois estímulos: o primeiro, mais subjetivo, diretamente ligado ao fascínio individual pelas duas linguagens; o segundo, mais empírico, ligado ao questionamento da eficácia comunicacional teatral, em termos rítmicos e narrativos, perante um público cada vez mais assimilado a meios imagéticos e metafóricos de comunicação.

Três foram as experiências fundamentais que nos levaram a este estudo: a primeira nasceu do questionamento da relação entre cena e plateia observada em nosso primeiro espetáculo, *revólver – o novo testamento segundo a morfina*¹. As apresentações deste espetáculo nada convencional no que tangia ao ritmo cênico, nos suscitaram questionamentos acerca da efetividade comunicacional do teatro para um público cada vez mais habituado a uma linguagem imagética e dinâmica imposta pelos mídias. A necessidade de uma linguagem menos textual, fundada numa recepção não apoiada em um processo primeiramente racional tornava-se cada vez mais latente. Em 1998, o contato com o espetáculo *multimediático Agulhas e Ópio*², despertou-nos para a possibilidade do uso da imagem tecnológica na cena contemporânea, em prol desta comunicação mais sensível que buscávamos. Em contrapartida, a experiência com o espetáculo *100 objetos para representar o mundo*³ revelou-nos que o simples uso de tecnologias num espetáculo cênico não garantia uma comunicação mais dinâmica.

¹ Primeiro espetáculo do grupo NT2aM, *revólver* (1995 – 97) contou com a dramaturgia de Antônio Rogério Toscano e co-direção deste conosco. No elenco, os atores Rita Wirtti e João André formulavam imagens inspiradas no universo *pop* de Andy Warhol, não elaborando uma interpretação ilustrativa, para a narrativa fragmentada de Toscano. As músicas de Lou Reed foram apresentadas pelas versões do *crooner* Marcel Rocha que, em outros momentos, interferia magistralmente na narrativa cênica, através dos recursos por ele explorados, de sua guitarra.

² *Les Aiguilles et L'Opium*, monólogo *multimediático*, escrito e dirigido por Robert Lepage, interpretado na versão trazida para o Brasil (Festival de Teatro de Curitiba), em 1998, pelo argentino Nestor Sayed.

³ Espetáculo *multimediático*, dirigido pelo inglês Peter Greenaway (1942, ...), apresentado no Sesc Vila Mariana, São Paulo, em 1998.

Parecia-nos, assim, que as imagens projetadas num espetáculo deveriam ser intrínsecas à narrativa deste, para não se tornarem apenas cenográficas e ilustrativas (como nos mostraram, muitas vezes, as usadas por Greenaway), e, portanto, dispensáveis na comunicação do enredo proposto ao público. Assim, nasceu a proposição desta pesquisa, que desde seu início previa o exercício cênico, agora formulado no espetáculo *Ofélia em Off*.

Dado o caráter prático que quisemos dar à pesquisa, por acreditarmos na importância da experiência nas formulações teóricas teatrais⁴, não pudemos deixar de considerar as fases que se relacionavam diretamente com a formulação de uma narrativa hipertextual: a confecção do material dramaturgico do qual partiríamos, o processo de ensaios que prepararia os atores para uma formalização interpretativa mais imagética e, finalmente, a concepção das interferências tecnológicas como elementos fundamentais à narrativa proposta.

⁴ o próprio vocábulo teatral explicita sua natureza empírica: teatro: lugar em que se vê; peça, em inglês, *play*: jogo; atuar: colocar em ação, em francês, *jouer*: jogar; José Celso Martinez Corrêa salientou bem a importância da ação no nome de seu espaço cênico: T E A T (R) O OFICINA (TE- ATO), ligando a prática do ofício [oficina] a uma ação [ato] que se faz para alguém que a veja [te].

2. PRIMEIROS PASSOS

2.1. Dramaturgia?

No início, era uma idéia, nascida de uma inquietação: imagens tecnológicas como elementos narrativos de uma encenação. Partimos para a primeira fase: a da escolha do texto. Um mergulho em textos dramáticos onde procurávamos o esboço de imagens que nos parecessem fortemente narrativas.

Chegamos em Heiner Müller, com seus poemas dramáticos, fundados na fragmentação contemporânea discutida anteriormente, e *Hamlet-Machine* nos seduziu. Desta dramaturgia partiu nossa primeira idéia de encenação, uma vez que nos suscitava uma sequência rica de imagens passíveis de composição, com as palavras, de uma narrativa híbrida. A colagem textual elaborada por Müller apresenta aspectos dinâmicos, desde o ritmo do texto, até a amplitude de interpretações cênicas que sua estrutura aberta oferece. A forma parecia ideal, para o tipo de encenação ao qual nos propúnhamos, porém, ao finalizar a primeira proposta de encenação para o poema, deparamo-nos com a percepção de que esboçávamos uma obra que, como tal, não podia sustentar-se apenas em sua forma dramatúrgico-cênica, mas deveria canalizar nossa expressão sobretudo por seu conteúdo. Heiner Müller fascinou-nos com sua versão de *Hamlet*, mas a temática político-corrosiva de uma Alemanha datada, enraizada no poema, evidenciou-se muito distante de nossa vivência e interesses pessoais.

Deste primeiro roteiro, elaborado a partir de *Hamlet-Machine*, dada a maior proximidade temática (a paixão e o universo feminino, abordados anteriormente, em CADA FALSO) tiramos nossa protagonista Ofélia e seu conflito de relações. O tema nos pareceu mais interessante, artisticamente e requisitou um estudo sobre o original shakespeariano.

Tal estudo, fundado basicamente na dramaturgia revelou a segunda dificuldade de concretização de nossa idéia: a busca por elaborações de imagens que, configurando-se como elementos narrativos, acrescentassem às abordagens textuais a narrativa da encenação.

Dramaticamente, a trajetória da Ofélia de Shakespeare está intrinsecamente ligada ao percurso hameltiano, como todas as trajetórias criadas nessa tragédia pelo “Bardo”. Teríamos que esboçar um roteiro que, ao mesmo tempo desse conta de um percurso independente para nossa protagonista, sem, no entanto, depender, para isso, de uma narrativa prioritariamente verbal. Ou seja, teríamos que elaborar uma dramaturgia própria para o objetivo de abordagem híbrida ao qual nos tínhamos proposto.

Nesta fase árdua, muitas vezes nos debatemos não só com as dificuldades próprias de tal processo, como resoluções dramáticas não fundadas em nosso tão enraizado verbal comunicacional cênico, mas também com a incerteza de nossa capacidade para criar um material suficientemente alinhavado, nestes fragmentos de Ofélia.

Apoiamo-nos, então, na idéia de criar uma narrativa fragmentada em que a protagonista contasse, através de cartas (escritas, lidas, rememoradas, imagéticas) direcionadas a seu irmão ausente-espectador de suas confissões, sua trajetória pessoal que a levou a sua suposta loucura a, finalmente, a seu afogamento. O recurso destas cartas pareceu-nos estimulante na criação imagética, pois sua metalinguagem narrativa permitia muitas formas de representação e possibilitava um alinhamento, através da unidade lingüística, à colagem de textos e fragmentos de e sobre Ofélia de que partia nosso roteiro.

Utilizando-nos do original shakespeariano, do já citado *Hamlet-machine*, de poemas de Rimbaud e Baudelaire e de outras referências que aproximavam-nos da protagonista, confeccionamos nove versões de roteiros de encenação, que foram desenvolvidos ao longo de 17 meses, entre abril de 2000 e setembro de 2001.

Elaborado numa forma fragmentada em 13 quadros que apresentam a protagonista narrando sua história, através de imagens, lembranças e ações representificadas, o roteiro final sofreu interferências do processo de ensaios, ganhando mais vivacidade ao sair do papel e passar pela boca-corpo-sensibilidade dos intérpretes, que contribuíram, conscientemente ou não, para suas modificações até a versão atual, apresentada na íntegra, nas páginas que se seguem.

De acordo com nossa proposta *multimidiática*, o roteiro descreve todas as interferências cênicas que, esperamos, compõem a narrativa híbrida, hipertextual do espetáculo. Parte destas interferências foram criadas a priori, por nós, e modificadas ao longo dos processos de orientação acadêmica e de ensaios, somando-se a elas, outras interferências nascidas destas ricas etapas de trocas criativas e questionadoras, que foram fundamentais para a composição deste trabalho. O roteiro que se segue foi, portanto, organizado por nós a partir de múltiplas colaborações dos artistas envolvidos que se foram somando, ao longo do processo.

2.2. Roteiro de encenação

Ofélia em Off

Ofélia 1 - Água / Suavidade

Ofélia 2 - Fogo / paixão

Ofélia 3 - Ar / loucura

Ofélia 4 - Terra / maternidade

Ofélia 5 - Concreto / Consciência

℥

O Pai

Personagens “virtuais”:

O pai caricaturizado

O irmão

Em azul: interferências imagético-tecnológicas

Em vermelho: interferências de iluminação e sonorização

Em itálico: rubricas de ação e interpretação

PRÓLOGO

Black-out. No telão é projetado o vídeo que apresenta liricamente o suicídio de Ofélias. Em off, ouve-se o poema de Arthur Rimbaud:

ROTEIRO:

OFF	IMAGEM	SOM
Sobre a onda calma e negra em que as estrelas dormem,	Tela negra – vazio Fusão para um céu estrelado./ Fusão para um letreiro “ todo homem, toda mulher é uma estrela ”	Som de vento, bem sutil, quase imperceptível
Flutua a branca Ofélia feito um grande lírio,	Desce a câmera até uma corredeira, focando e acompanhando um lírio que desce pelas águas (noite)	Vento sutil
Flutua muito lentamente, deitada em seus longos véus...	<i>Close-up</i> em Ofélia 5, olhos fechados, como que num suspiro triste e saudoso (noite)	Vento sutil ...
-Dos longes bosques se escuta os halalis.	Câmera abre, abaixo de Ofélia 5, um abismo revelando a metrópole imponente. Ofélia, em primeiro plano, com os cabelos espalhados ao redor da cabeça, feito um véu negro. Ela está deitada sobre uma prancha, de modo que só vemos ela e a cidade abaixo/atrás de si, iluminada por sua colorida artificialidade.	<i>Fade in</i> de Ruído de máquinas/ Trânsito, ao longe
Mais de mil anos há que essa triste Ofélia	Volta a câmera para a tristonha Ofélia 5 (<i>close</i>)	<i>Fade out</i> do ruído, <i>fade in</i> de barulho de água de rio
Passa, fantasma branco, ao léu do negro rio.	Fusão do rosto de 5 com o de 1, intercalado pela imagem da queda de uma cachoeira. Um contraponto: 1 é pura, esperançosa (dia), enquanto 5 é desgostosa, amarga, cansada (noite).	Água
Mais de mil anos há que essa doce louca Murmura sua romança à brisa da noite.	Plano aberto. Dia. Ofélia 1, ajoelhada, vestida de branco, com flores pelos cabelos, catando flores à beira de um rio.	água
Ó, pálida Ofélia! Bela como a neve!	foco na imagem do rosto de Ofélia 1 refletida pela água do rio	Água
Sim, morreste, criança, arrastada por um rio!	um lírio escapa das mãos de Ofélia 1 e desce o rio. A câmera acompanha o lírio	água
É que os ventos vindos dos montes da Noruega	<i>Close</i> em um lírio nos cabelos de Ofélia 3, que balança num trapézio (a imagem, fechada, acompanha o balançar da flor) - dia / na camada de baixo: o lírio continua descendo o rio - dia)	Fusão da água com uma melodia bem baixinha, quase imperceptível

Disseram-te baixinho o ardor da liberdade; É que um sopro, envolvendo os teus cabelos longos, À teu espírito sonhador estranhos sons levou;	Câmera parada, de baixo para cima e de costas para Ofélia 3, revela seu balanço. Ela joga, sorridente a cabeça para trás, cada vez que o balanço retorna para perto da câmera / na camada de baixo: os pés de Ofélia 1 mergulhando na água- dia (<i>fade out em Ofélia 3</i>)	Melodia
Que teu coração escutou o canto da Natureza Nas folhas do arvoredo e nos suspiros das noites;	fusão dos pés de Ofélia 1 na água, com a imagem focada de um fogo Corte, camada 1: A imagem do lírio descendo o rio - dia/ Corte: foco na saia de Ofélia 1 e na água. Conforme ela se afasta, em busca do lírio, a câmera (parada) revela seu corpo correndo a favor da correnteza – dia (a imagem do fogo permanece, difusa, na camada de baixo)	Fusão da melodia com barulho de fogo.
É que esse imenso arquejo, a voz de loucos mares, Feriu teu jovem seio, humano e doce em demasia;	A camada do fogo volta a se sobrepor: Plano vai se abrindo, revela inicialmente um lírio que está sendo queimado (entardecer). Conforme o movimento da câmera, vemos Ofélia 2 (que segura a flor), deitada em posição quase fetal, buscando contato com o calor do fogo, triste e saudosa.	Fogo, brasas estourando
É que, em manhã de Abril, um belo cavaleiro pálido, Pobre louco, em silêncio, a teus pés se ajoelhou!	Continua o movimento da câmera, até focar os pés solitários de 2, que se esfregam, como que para espantar o frio	Fogo mais alto,
Céu! Amor! Liberdade! Que sonho, pobre Louca! Te fez fundir-se a ele, feito a neve ao fogo:	corte para os pés de 1 entrando na água, novamente / Corte: 1 boiando na água, descendo a corredeira do rio Camada 2: repete o balanço de 3	<i>Fade out....</i> fogo <i>Fade in</i> água
Tuas grandes visões sufocaram-te a fala _E o infinito aterrou teus olhos azuis!	olhos de Ofélia 1 focados/ camada 2: anoitecer – o mesmo jardim em que estava Ofélia 1. Olhos de Ofélia 4 em close-up. Câmera vai abrindo, ela está sentindo o perfume de um lírio que segura com afínco.	<i>Fade in</i> de som de cachoeira, bem baixinho
-E o Poeta é quem diz que ao raio das estrelas Vens procurar, à noite, as flores que colheste;	Câmera continua abrindo, mesmo quadro de Ofélia 1: 4 está ajoelhada, olhando o rio Camada 2: Ofélia 1 descendo a corredeira	Som de cachoeira aumentando
E sobre as águas viu, deitada em seus longos véus, Flutuar a branca Ofélia, feito um grande lírio ¹ .	<i>fade out</i> em 4 – Ofélia 1 boiando, com seu vestido branco, afogada descendo a corredeira....	Som de chuva torrencial
	foco na água.... FADE OUT	<i>Fade out</i>

FIM da PROJEÇÃO

¹ RIMBAUD, Arthur. "Ophélie" in *Poésies Complètes*. Paris (Éditions Gallimard), 1963, pp. 26-27. Tradução livre.

Do palco, ouve-se um grito latente.

Um flash de luz revela H, no centro do palco. Black-out. Fade in suave da canção Green Arrow (Yo la tengo). Sons de grilos, o palco ainda escuro. Com a entrada dos primeiros acordes, sobe lentamente um foco a pino em Ofélia³ que jaz sobre uma lápide de concreto. Ouvem-se passos, pontuados pela melodia da canção.

H entra no foco, olha atentamente para o corpo que jaz.

Há um misto de ternura e desespero em sua atitude.

Em off, suavemente, sua voz: “Jamais duvide de que te amo”.

H deposita um lírio sobre o corpo morto de Ofélia. Afasta-se

Ainda ao som dos passos de H (e da canção), enquanto o foco de Ofélia vai descendo em resistência, no telão, um letreiro saindo da imagem da água, anuncia:

“Esperança”

ascende-se um corredor de luz no mesmo caminho que foi trilhado por H.

Ofélia 4 (vestida de branco, suja de terra, empurrando uma carriola de jardim, como a um carrinho de bebê). Atravessa a cena, cantando uma cantiga de ninar. Pára junto a um punhado de terra e despeja a terra dentro da carriola.

Ofélia 4 : *(dirige-se docemente ao carrinho) você quer dilacerar meu coração?*

Música e luz violentas invadem a cena, revelando diversas Ofélias, cada uma ocupada com uma ação física:

Ofélia 1 - esfrega alucinadamente um tecido branco numa bacia, cheia de leite

Ofélia 2 - queima cartas e mais cartas

Ofélia 3 - jaz na lápide

Ofélia 4 - planta flores vermelhas no montinho de terra

Ofélia 5 - com um microfone na mão, entra, vestida de preto (mesmo figurino de H)

Ofélia 5: *(para o público)* EU FUI OFÉLIA. Fonte de filosofia fiel, filha fidalga, fantoche farsesca dos fantasmas que frearam minha felicidade. Ofertei-me facilmente, foi essa minha falha: falsifiquei a futilidade fabricada que me foi oferecida. Infâmia: com ela, afastei-me das faíscas festivas que abrasavam meu coração, meu corpo, minha alma. Fiquei só, com minha fome. FRIO. FEBRE. Fracasso de mim mesma, afundei-me em meu vazio. Estou só, com o feto fétido dessa minha trajetória falida.

(as demais Ofélias inconscientemente, incomodam-se com suas falas)

Ofélia 5: *(como que numa resposta)* Fragilidade, teu nome é Ofélia. *(música interrompe-se, num repente).* Que a força do teu canto vença a frieza de tua ação funesta!

Black-out.

QUADRO I – “Pureza”

(o vídeo anuncia o leiteiro, em caracteres brancos que, durante a cena, tornam-se avermelhados)

OFÉLIA 5 – *(ao microfone, apresentando Ofélia 3)* Eu era Ofélia:

Ofélia 3 entra, com papéis e um lápis. Fica paralela a Ofélia 5, do outro lado do palco. Põe-se a escrever. No centro da cena, Ofélia 1 lavando o rosto e penteando os cabelos. Dita trechos da carta que está sendo escrita por Ofélia 3 e comentada por Ofélia 5.

***ROTEIRO:**

TELÃO (imagens em PB e Sépia)	PALCO
Tela 1: Imagem de um trem partindo da esquerda para direita/ corte da câmera para frente). Camada 2: a câmera acompanha (de cima e de lado) um par de botas (calçadas pelo irmão), que caminha no ritmo compassado do trem, num corredor comprido. Os passos vão ficando cada vez mais apressados, acompanhados pelo barulho do trem	
Tela 2: Camada 1: continua a camada do trem Camada 2: (câmera parada perto do chão, junto a porta do táxi) o vulto do irmão fechando a porta de um táxi / corte: (câmera atrás do táxi, enquadrando o carro e a rua) o táxi partindo.	Ofélia 3 -Meu Querido, Ofélia 1 - Tô com saudades de seus cuidadosos conselhos... Ofélia 3 – Não manda mais notícias?
Tela 3: fusão da imagem do trem, com a de um avião decolando.	Ofélias 1 e 3 – Aposto que anda envolvido com alguma <i>femme fatale</i>.. Ofélia 1 – Que outro motivo poderia afastar meu dedicado irmão do aconchego do berço familiar?..
Tela 4: Corte: vários cartões postais do mundo todo, enviados para Ofélia (cada postal é gravado em suas duas faces, indicando o texto: “Para Ofélia. Saudades do seu irmão” – eles vão se acumulando um sobre o outro – um efeito de velocidade é dado na edição)	Ofélia 3- Bem, nesse caso, sugiro que aja inversamente a tudo que me aconselhou:
Tela 5: Foco nas faces escritas dos postais, revelando recomendações do irmão: “Ofélia, se cuida” “Ofélia, seja recatada, hein?”	Ofélia 1 – <i>(imitando o irmão)</i>: “Seja recatada, saiba colocar-se em seu lugar, afaste-se do homem que ama.... etc, etc, etc”.
Tela 6: Foco no último postal, com os dizeres: “Ofélia, como vai você?”	Ofélia 1 – bobo! Ofélia 3 - <i>(reelaborando)</i> francamente... quanta bobagem, hein?

FIM DA PROJEÇÃO

Ofélia 1 – Assim, à distância, posso te revelar que o combustível-motor das ações de sua irmãzinha não tem sido outro, senão o amor... *(termina de se pentear e vai torcer seu lençol)*

Ofélia 3 – Aquele, tão proibido pelos conselhos fraternos e paternos E posso te garantir que você se precipitou, ao julgar que a tão distinta máquina corporal, produtora de razões e incertezas que instigam ainda mais o meu amor, nunca me pertenceria... Quero dizer que ELE É MEU...(ri) e, se tivesse palavras, te descreveria com detalhes como é que isso se deu.

No fim das falas da carta cai a luz em Ofélia 3

Ofélia 1, terminando de torcer seu lençol branco, pendura-o atrás da “lápide” de cimento, numa cordinha de varal. Entra H. Uma seqüência de ações deve revelar a atração entre ambos. H colhe as flores vermelhas plantadas na cena anterior e, numa ação envolvente, oferece-as para Ofélia 1 que, num jogo com o lençol, desaparece de cena, sendo substituída por Ofélia 2. H e Ofélia 2 dançam, de modo a representar um encontro sexual.

Ofélia 1 aparece num outro plano, sobre sua bacia, tomando banho. Conforme o movimento do casal (que deve acontecer defronte o lençol, que sugere uma cama em plano vertical), a água de seu banho vai sendo substituída por pétalas vermelhas.

Som de respiração. Blackout no casal, no ápice do movimento. Vai descendo em resistência a luz em Ofélia 1. Foco em uma bacia, com água vermelha. Som de batidas na porta.

Ofélia 3 *(de seu canto)*: Paro por aqui, pois nosso Pai parece ansioso por falar comigo.

Espero notícias suas, anseio em saber como vai a viagem, e como vai, sobretudo, seu coração. Saudosamente, Sua irmã, Ofélia.

(Ofélia 3 retira-se)

QUADRO 2 = “Culpa” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Entra o Pai. Sua sombra aparece projetada atrás de si. Enquanto ele fala, a sombra vai tomando uma dimensão exorbitante e Ofélia vai encolhendo-se, ficando cabisbaixa. O pai é uma figura grotesca e zombeteira, o contraponto cômico da família.

O pai: Ofélia?

Ofélia 1: Diga, Pai.

O pai: Ora, ora, ora, Vejo que a minha filhinha parece bemfeliz?

Ofélia 1: É mesmo?

O pai: É...parece sim...e será que o papai aqui podia saber o motivo dessa felicidade repentina?

Ofélia 1: *(reticente)* Bem, eu...

O pai: Hum Hum...nada de enrolação!!!

Ofélia 1 : Enrolação?...Não, é que...

O pai: Já vi que eu vou ter que ser mais direto, não é?

Ofélia 1: Como assim?

O pai: Como assim? Em primeiro lugar, filha minha não sai por aí dando trela pra homem nenhum, na frente de todo mundo.

Ofélia 1: Pai...?

O pai: em segundo lugar, Ofélia, não sei se você lembra QUEM é o homem em questão. Se a tua reputação não te interessa, minha filha, lembre-se ao menos, de onde vem o dinheiro que paga a tua comida e os teus vestidos.

Ofélia 1: pai, eu não acredito que...

O pai: Em outras palavras, Ofélia, você está proibida de dar corda a esse romancezinho. Comporte-se como te convém como minha filha. Pensa no teu futuro, menina! Ou você imagina que esse sujeito quer mais de você, além da tua pureza, Ofélia?

(O pai, sorridente, chacoalha zombateiramente um molho de chaves)

Ofélia 1 : ...

O pai: presta muita atenção nessa minha ORDEM!

Barulho insuportável de chave fechando a porta. A sombra do pai some aos poucos, enquanto ouvem-se seus passos pesados afastando-se. Sobre Ofélia, encolhida num canto, a projeção de uma grande fechadura. Pausa. Ressoa o eco do pai: “TUA PUREZA. REPUTAÇÃO! FUTURO. MINHA ORDEM”. Uma balada suave vai cobrindo o eco das palavras do pai.

Ofélia 1 só, com sua culpa. Sobre ela, a projeção de uma gaiola..

QUADRO 3 - “Sob o sol da tortura” (leiteiro no vídeo)

A iluminação torna-se densa. A música cede espaço a um silêncio incômodo. Esse silêncio é quebrado pela entrada de Ofélia 2 que tenta, em vão, abrir a porta. Sem êxito, encontra uma rosa jogada no chão e começa a despetalá-la, jogando desapercebidamente as pétalas em 1.

Ofélia 2 – Bem me quer, mal me quer. Querer, não querer. Desejar, recusar. Sim, não. Ser, não ser.

(Olha piedosamente para 1, como que recordando-se de seu estado.)

Ofélia 2 – Que importância tem essa prisão, comparada à escravidão de minha alma?

(Começa a brincar com um projetor de slides, dialogando com imagens de H, de céu, etc.)

Arrombaria mil portões, se ouvisse teus lábios clamando por minha companhia.

Ama-me? Sei que sim, pois acredito em tuas palavras. Diz que me ama com sinceridade... assim, reconhece que não foi fácil minha conquista. Se também você me julgasse fácil, me vestiria de virginal novamente e te negaria meu corpo. E assim, me seduziria novamente, num ciclo infinito de relações apaixonadas. Julgue-me leviana quem quiser, o fato é que estou perdida...louca de amor.

(Entra Ofélia 3 e, como numa ação rotineira, tenta abrir a porta, sem se surpreender com o fato de que esteja trancada. Senta-se em seu trapézio. Sobre ela, 2 projeta a imagem de uma gaiola.)

Ofélia 3 : Poderia ter sido mais prudente, confesso.

Ofélia 2: e se o tivesse sido, mais generosamente ainda me ofereceria.

(Projeta a imagem de um céu azul e ensolarado sobre 3)

Ofélia 3: Minha bondade é como o mar: sem fim, e tão funda quanto ele...

Ofélia 2: *(projetando agora um céu de um vermelho intenso)* Posso dar sem medida, que muito mais me sobra.

(Entra Ofélia 4, segurando uma boneca. Sonolenta, deita-se na cama tentando prender-se ao sono. Agitada, aborrece-se com a imensidão da cama vazia e agarra-se à boneca. Num repente, senta-se na cama, observando o quarto que lhe parece demasiadamente escuro. Temerosamente, dirige-se até a porta, como se previsse que estaria trancada. Investe contra a maçaneta, ininterruptamente, até ser vencida pelo cansaço)

Ofélia 4: Ar.... Eu preciso de ar... *(Pausa. Chamando, baixinho)* Mãe? *(Desolada, agarra-se à boneca e retorna à cama)*

QUADRO 4 = “RUPTURA”

Barulho no trinco da porta. (todas reagem) Pausa. Barulho vindo de cima, talvez de vidraça quebrando. Do urdimento, surge H, todo desfigurado, por conta de ter se arrastado para conseguir adentrar o quarto trancado de Ofélia. Traz consigo um ramalhete de flores vermelhas e uma carta. Relaciona-se apenas com Ofélia 2, embora o diálogo se dê com as demais Ofélias

H: *(referindo-se ao seu estado):* Uau! Você está inacessível, hein?

Ofélia 3: Questão de moral. REPUTAÇÃO. HONRA.

H: HONRA? E quem é que nesse fim de mundo teve a pachorra de te trancafiar, questionando tua HONRA?

Ofélia 3: Quem? Quem mais me resta, senão meu pai?

H: *(acolhendo-a)* Sabe bem que ele fez isso por ordem de seu digníssimo patrão – o atual marido de minha mãe. *(Concluindo)* Não bastava afastar-me dela.... quer me privar, pelo visto, de ambas as mulheres que amo.

Ofélia 4: Sinto falta de minha mãe... é esquisito... não sei quase nada sobre ela...

H: Melhor assim... Eu julgava conhecer bem a minha e, no entanto... Casou-se ainda de luto, me mostrando o quanto o amor da mulher é curto.

Ofélia 3 : *(Provocando-o)* Acha que seja?

H: Ser ou não ser?

Ofélia 3: *(Insistindo)* Eis a questão.

H: É essa a questão?

Ofélia 3 : Será?... Acredita no destino? ... Quem sabe não é nobre sofrer passivamente?

H : Um carma? Que nobreza há no sofrimento? Talvez mais nobre seja agir: pegar numa arma e dar um ponto final às angústias.

Ofélia 1 : Morrer?

H: Morrer ou dormir. E no sono sufocar as dores de amores e a fome da carne a que estamos sujeitos... cada vez mais

H e Ofélia 2 beijam-se demoradamente.

Ofélia 2 :...Uma consumaçãoArdentemente desejável:

Ofélia 3: Morrer - Dormir - Dormir! Talvez sonhar

H: Sonhar? *(ri)* Este é o equívoco! Pois são os pesadelos da morte que bloqueiam nossas ações.

Ofélia 3 : E esse PENSAR PENSAR PENSAR torna a vida LONGA LONGA LONGA

H: É menina...Se uma arma garantisse sossego à alma, quem suportaria as surras e os insultos do mundo?

Ofélia 1 :A opressão?

H: A arrogância?

Ofélia 2 : O amor humilhado?

H: A injustiça?

Ofélia 1 :A prepotência?

H: E os inúteis que nos enchem o saco...

Ofélia 3 : Quem se manteria calado nessa vida servil, se o repouso da alma fosse certo ao livrarmo-nos dela?

H: E assim, ficamos com as angústias que já temos, e não sofremos com as que desconhecemos.

Ofélia 3 : REFLETIMOS REFLETIMOS REFLETIMOS e nos acovardamos

H: Atitudes decisivas transformam-se na fraqueza pálida do pensamento
Atitudes de vigor, de coragem, refletidas demais, saem de seu caminho.

Ofélia 4 (*delirando*): Perdem o nome de ação.

Luz desce no plano da cena, iluminando apenas Ofélia 2 e H. Seguem numa sequência de ações sensual e sexualmente sugestivas, que permeará o decorrer do próximo quadro.

QUADRO 5 = “Confissão” (letreiro anunciado pelo vídeo)

Ofélia 5 entra em cena no plano abaixo e posiciona-se ao lado de um monitor, cenografado como um confessionário, com a imagem caricatural do pai (HQ). Atrás do monitor, o Pai, agindo naturalmente.

Ofélia 5 , confessando-se, ironicamente (nitidamente está representando um papel):
Pai?

P: Que foi, Ofélia? Que cara é essa?

Ofélia: Não sei por onde começar, mas acho melhor que você saiba logo....

P: Pelo amor de Deus, o que? Diga logo, deixe tuas frescuras de lado!

Ofélia 5 : É que, bem, eu estava no meu quarto, como você ordenou e... Eu tentei evitar, mas...o senhor se esqueceu da laje... Chegou de um jeito que... a calça aberta, as meias imundas, tão pálido, tão branco, tremendo, o olhar...apavorado.... Como se tivesse saído do inferno para vir contar os horrores que viveu.

P: E o que ele disse?

Enquanto Ofélia 5 descreve a cena, as imagens do telão revelam a cena do quadro 1, enquanto H e Ofélia 2 permanecem com suas ações que devem fazer o contraponto com as ações relatadas por Ofélia 5.

Ofélia 5 : Nada... Apenas me puxou pelo pulso, e me apertou com força; Depois, se afastou um pouco e com a outra mão começou a estudar-me tão atentamente... como se fosse... me esculpir. E assim ficou, por tanto tempo. Afinal, como que num abraço absoluto, sacudiu-me inteira, primeiro o braço, e para cima e para baixo, e movendo três vezes a cabeça, deu um gemido tão doloroso e tão profundo, que parecia espedaçar-lhe o corpo inteiro... como se aquele fosse o último suspiro. Depois, deixou-me ... livre.

Entra Ofélia 4. 2 e 4 dirigem-se ao armário e, através de sua porta, ficam frente a frente, como num espelho, observando seu corpo. Ofélia 4, grávida. Ofélia 2 feliz. Ofélia 4, temerosa.

Ofélia 5 : Com a cabeça voltada para trás, foi andando para frente, como um cego, atravessando a porta sem olhar, os olhos fixos em mim, ... até não mais me ver.

Entregou-me esta carta

Entrega a carta a O pai e sai de cena.

Desce a luz em Ofélias 2 e 4.

QUADRO 6 – “Juramento” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Ao som de “Rosa”, de Pixinguinha, O pai lê a carta, enquanto Ofélia 3 e H, no trapézio, adornam-se com adereços de noivos, como num ritual íntimo.

P: *(lendo a carta, juntamente com H, que dirige-se a Ofélia):* “**Jamais duvide de que te amo**”

(desce a luz em H e Ofélia 3).

O pai : Sujeitinho irresponsável... Primeiro, contrapõe-se ao casamento da mãe com o tio, querendo que a administração de seus bens fiquem à mercê da dor pela morte do pai. Agora, esse atrevimento com Ofélia. Sempre achei os livros uma péssima influência - o conceito de tradição, família e propriedade desse rapaz ficou bem abalado com tanto estudo...Isso não pode ficar assim! Não, não, não, não, não. Preciso arrumar um argumento que salve a reputação de minha filha...e a minha, é claro. Hummm... Corromper-lhe a razão! Que privação pode ser pior para um homem que se coloca à frente dos costumes de seu tempo, do que a de sua RAZÃO? É isso! Humm.... mas como? Pensa, Polônio....elabore uma de suas idéias brilhantes! *(analisa a carta, vislumbrando orgulhosamente uma idéia)* Ofélia, minha querida!!! Ta aqui.... a nossa salvação...Delírio de amor!!! Um rapazinho perdidamente apaixonado, que perde a razão e ameaça a sanidade da família! Eis a melhor explicação para o comportamento desse rapaz, e, pensando bem, até que me é vantajoso ter a filha como objeto dessa loucura. Bem, o melhor a fazer é armar uma ratoeira: o ratinho vem pegar seu queijinho alvo...o papai aqui documenta tudo....e leva ao patrão. Provo que seu enteadozinho rebelde enlouqueceu, salvo minha Ofélia e garanto nosso futuro...Polônio....você é o MÁXIMO!!!

Luz em Ofélias 2 e 4 que fecham a porta do armário e dirigem-se à platéia:

QUADRO 7 – “Boas novas” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Ofélia 2: *(esbanjando alegria)* Querido irmão,

Ofélia 4: *(sem compreender a alegria de 2)* prepare seu coração

Ofélia 2: pois tenho NOVIDADES!!!

Ofélia 4: *(quase gaguejando)* Não sei por onde começar...

Ofélia 2: Talvez o melhor seja explicar como me sinto.

Ofélia 4: Toda vez que meu corpo chorava suas lágrimas de sangue, constatando mais um fracasso de suas perpetuação, um estranho vazio tomava conta de mim.

Ofélia 2: Era como um alerta que periodicamente me lembrava de minha solidão.

Ofélia 4: E por mais que eu tentasse me livrar dessa solidão...

Ofélia 2: *(constatando)* Era em vão. Pois essa máquina corpórea temia em reafirmá-la!

Ofélias 2 e 4: Agora, porém, o curso de minha vida mudou e sinto-me...

(olham-se e comparando-se, explicam, simultaneamente):

Ofélia 2: ... COMPLETA

Ofélia 4: ...completamente insegura *(olham-se. Ofélia 2 repreende Ofélia 4, antecipando-se)*

Ofélia 2: Finalmente saberei...

Ofélia 4:... o que é a maternidade?

Ofélias 2 e 4: *(Olham-se e chamam):* Mãe?

Ofélia 2: MÃE: que engraçado!

(Ofélia 4 vacila, temendo a determinação de 2)

Ofélia 2: A perpetuação da inquietação de meu amor! *(em tom maternal, para Ofélia 4):* GERAR...**GERAR**

Ofélia 4: Um ser... mais um para, como o pai, desafiar os vícios de seu tempo!

Ofélia 2: *(encarando a platéia)* Logo, logo, querido tio, você poderá ninar o fruto do amor do qual tanto duvidou.

Ofélia 4: *(incerta)* E ainda duvida?

Desce a luz em Ofélia 4

QUADRO 8- “Segredos” (leteiro anunciado pelo vídeo)

Outro plano do espaço cênico. H, de pijama, óculos, se não for demais, uma toca na cabeça. Caminha de um lado para outro...Seus pensamentos roubam-lhe o sono.

H: Ser ou não ser? Esta é a MINHA QUESTÃO!

(desconfiado) Será que é nobre sofrer passivamente o destino?

(conclui, sem convicção) Talvez mais nobre seja agir... pegar numa arma e dar um ponto final às angústias.

(deita-se em sua cama e cobre-se, feito um menino assustado) Morrer?

(virando-se para o outro lado) Morrer ou dormir. E no sono sufocar as dores de amores e a fome da carne a que estamos sujeitos... cada vez mais *(lembrando-se com desejo)*....Ai, mas QUE BEIJO!!!!

Uma mulher...Ardentemente desejável:

Morrer - Dormir, que besteira! O bom seria sonhar...

(levanta-se, num repente, com raiva do que disse)

Sonhar!!! É um equívoco! *(começa a atolar suas roupas em uma mala)* Pesadelos da morte nos impedem de agir.

E esse PENSAR PENSAR PENSAR é uma bela desculpa para ficar aqui PARALISADO. *(fecha a mala e conclui, sinceramente)*: Se tivesse mesmo coragem, não suportaria as surras, os insultos do mundo, a opressão, a arrogância do orgulhoso, a humilhação, a injustiça, a prepotência, ETC, ETC, ETC. Metia uma bala no peito e...PUMBA!

Mas, dada essa covardia...à ação!

(sai de mala na mão, ainda de pijama)

QUADRO 9 – “Ofélia – Máquina” (letreiro anunciado pelo vídeo)

Ofélia 3 entra em cena com uma máquina de datilografia. Ao canto, datilografa uma carta, cujo texto será transmitido pelo vídeo. Som de máquina de escrever. A carta é lida por Ofélias 3 e comentada por 5:

Querido irmão,

Nosso pai anda definitivamente transtornado. (*Ofélia 1 entra empurrada em cena, , ridiculamente vestida e exageradamente maquiada*) Está obstinado em arrumar um modo de limpar minha reputação. RE – PUTA – AÇÃO ... (*Entra o pai, com uma câmara na mão. Retoca a maquiagem de Ofélia 1, e ensaia o melhor enquadramento*) Mácula imperdoável em sua carreira. Paradoxal é o racionalismo de seu método: consiste em comprovar o IRRACIONAL. (*O pai checa o monitor que veicula a imagem de Ofélia, mostrando-se satisfeito com o resultado*). A isca, é claro, sou eu, e minha paixão que se tornou ingrediente fundamental para a fabricação da loucura do pai de meu filho. Com ela, ele se alia ao patrão (*o pai dá um close em algum homem da platéia*), assaltante lascivo da avó viúva (*o pai enquadra agora uma mulher da platéia*) do teu sobrinho, e, assim garante sua aposentadoria tranqüila. E eu, Ofélia – máquina quisera ser Electra para suportar o desenlace dessa encenação. (*o pai se esconde na primeira fila da platéia*). Temerosamente, Ofélia.

Entra H em cena, de pijama e com a mala na mão, dirigindo-se à platéia:

H : Ser ? Ou NÃO ser:

Ofélia 5 (*Apontando para o palco*): Esta é a questão. (*Sai*)

No telão, as cenas da trepada, do diálogo entre H e Ofélia e dos trapézios editadas rapidamente.

H: (*dirigindo-se a Ofélia*) Devagar, agora! A bela Ofélia! Menina, ao pecar, lembre-se de todas as minhas orações.

Ofélia 1: (*Sua voz está distorcida por algum efeito que a torne ARTIFICIAL*) Oi... quanto tempo... como vai?

H: (*entrando no jogo irônico de Ofélia*) bem, bem, bem.

Ofélia 1 :Queria te devolver umas coisas...

Entra Ofélia 3. De um canto exhibe para a platéia as flores e a carta que ganhara de H

H: Devolver? O que, se nunca te dei NADA?

Ofélia 1 : Você sabe que deu

Ofélia 2 *entra do outro lado e dirige-se à platéia:* E com elas, momentos inesquecíveis, imortalizados em meu coração.

Ofélia 1 (*em sua representação*) : Mas uma vez que perderam o perfume, toma!

Ofélia 3: Estão tornando nostálgica a lembrança contínua da tua ausência.

H: (*Saindo do jogo*) Ah... Você é honesta?

Ofélias 1, 3 e 2: (*pedindo a H que disfarce*) O que?

H: Você é bela?

Ofélia 1 : *(Espantada com o comportamento de H, como que numa justificativa)* O que quer dizer?

H: Que, se você é honesta e bela, tua honestidade, tua “castidade”, tua virtude não deveriam admitir qualquer intimidade com a beleza.

Ofélia 1: Ah é?

Ofélia 2: E que relação poderia ser melhor do que a da beleza

Ofélia 3 : com a virtude?

H: O poder da beleza transforma a honestidade em puta, *(mostra-lhe o monitor)* mais depressa do que a força da honestidade possa fazer casta a beleza. *(segura o rosto de Ofélia entre as mãos, diz, num cochicho)* Antes isso era um paradoxo, *(largando-a)* mas agora se faz verdade. Eu te amei, um dia.

Ofélias 1, 2 e 3 : Sabemos que sim.

H: *(rindo)* "sabemos"? Pois não devia ter acreditado em meu amor. A virtude não pode ser enxertada em tronco velho sem pegar seu cheiro. Eu nunca te amei.

Ofélia 1 : Enganou-me?

Ofélia 2: O que é que te faz agir assim?

Ofélia 3: Dê me um MOTIVO!

H: *(Volta para perto de Ofélia, implorando-lhe com amor)* Vai prum convento. Ou prefere gerar pecadores? *(Entra Ofélia 4 e exhibe sua barriga, agora maior, para a*

platéia) Eu também sou razoavelmente virtuoso. Ainda assim posso me acusar de tais coisas que talvez fosse melhor que minha mãe tivesse dado à luz. Sou arrogante, vingativo, ambicioso; com mais crimes na consciência do que pensamentos para concebê-los, imaginação para desenvolve-los, tempo para executá-los. Que fazem indivíduos como eu rastejando entre o céu e a terra? Somos todos rematados canalhas, todos! Não acredite em Nenhum de nós. (*Soltando-a, volta a falar alto*). Vai, vai prum convento. Onde está teu pai?

Ofélia 1 : (*Olhando fixamente para a câmera*) Em casa.

H: (*Olhando fixamente para a câmera*) Pois que as portas fiquem bem fechadas, para que não vá fazer o papel de otário noutro lugar. Adeus. (*faz menção de sair. Volta, tirando uma flauta da mala*). Não quer tocar essa flauta?

Ofélia 1: Você sabe que eu não saberia!

H: Por favor, eu suplico!

Ofélia 1 : Não sei nem onde pôr os dedos...

H: É tão fácil quanto mentir. Governa-se os buracos com os dedos e sopra-se com a boca... ela nos dá uma música eloqüente....

Ofélia 3: Sabe que eu não tenho o talento!

H: (*Olhando para Ofélia 3*) Pois veja só que coisa mais insignificante você me considera! (*a Ofélia 2*) Em mim você quer tocar (*à Ofélia 3*), pretende conhecer demais os meus registros, (*a Ofélia 1*) pensa que pode dedilhar o coração do meu mistério. (*a Ofélia 2*) Se acha capaz de me fazer, da nota mais baixa ao topo da escala. (*a Ofélia 4*) Há muita música neste pequeno instrumento e você é incapaz de fazê-lo falar.

(a Ofélia 1) ACHA que eu sou mais fácil de tocar do que uma flauta? *(aos monitores)*
Pode me chamar do instrumento que quiser – pode me dedilhar o quanto quiser, que não
vai me arrancar o menor som... *(sai)*

H: *(voltando)* Se você se casar, leva esta praga como presente: embora seja casta como
o gelo e pura como a neve, será sempre perseguida pela calúnia. *(Aproxima-se,
pedindo)* Vai pro teu convento, vai. Se precisa mesmo casar, casa com um imbecil ...
(Alto) Os espertos sabem muito bem em que monstros vocês os transformam. Vai prum
convento...prum bordel *(pausa)*. Tenho ouvido falar também, e muito, de como você se
maquia. Teus pais te deram uma cara e você fabrica outra. E você rebola *(começa a
manipulá-la)*, você meneia *(meneia-lhe a cabeça)*, você anda lentamente, você fala
imitando as crianças e faz sua malícia passar por inocência. Pra mim chega! Foi isso que
me enlouqueceu. ENLOUQUECEU, não é? Ah...quanto a casamentos... Foi-se o tempo!
Sorte dos que já estão casados... continuarão todos vivos - exceto um. *(dirigindo-se à
câmera)* O RESTO fica como está. *(volta-se para Ofélia)* Prum bordel - vai!

Ofélia 1 permanece estática, no centro do espaço cênico. Ofélia 4 corre para a cama na
qual espalha terra, distribuindo as flores vermelhas ao seu redor. Ofélias 2 e 3
observam. *H, ao sair de cena, tropeça no fio da câmera (chuviscos no monitor) .*

O pai grita, como que vítima de um choque.

H - o que é isso? *(conclui para a platéia)* Provavelmente, um rato.

*(Sai. No monitor, a tela exibe um sangue que escorre e, em seguida um letreiro:
"Daddy is dead" Entram os primeiros acordes da canção SHADOWS – Yo La Tengo)*
Ofélias paralisadas com a morte do pai.

Ofélia 1: *(gritando)* PAI!!!!!!!

Ofélia 4, ao microfone, canta Shadows (Yo la Tengo). Desce lentamente a luz, no palco.

QUADRO 10 – “Solidão” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Ofélia 5 entra em cena e entrega a Ofélia 4 um retrato, dos caricaturais, do pai. Ofélia 4, cantarolando baixinho, arruma o retrato na cama, com as flores e uma cruz.

Ofélia 1 entra em cena puxando carinhosamente uma TV. Seu movimento revela aos poucos, a imagem do pai. Ouve-se a campainha de um telefone. Ofélia 2 entra em cena com um aparelho de telefone na mão, e o tira do gancho. Em off, ouve-se baixinho: “Chamada a cobrar....para aceitá-la...” No monitor de Ofélia 1, uma mensagem de H:

H (do monitor): Ofélia, tive que partir às pressas... queria só conversar... ao menos ouvir tua voz... Ofélia? Off...

(Sai Ofélia 1 . Ofélia 2 dá um pause na imagem de H e começa a beijar a tela... Dança com o monitor, como que querendo tornar real a imagem de H)

Ofélias 4 e 5, lendo uma carta: Queridíssimo irmão,

Estou confusa e, absolutamente só. Julgamos conhecer os outros e sequer sabemos do que somos capazes. Das poucas atitudes que tomei na vida, nenhuma foi elaborada nessa minha mente passiva e, no entanto... seu reflexo me corrói, feito um espelho que me escancara a alma. Antes, quis compreender as motivações do sujeito amado, mas agora, sinto-me indigna, diante da minha própria submissão. Quis sentir-me abandonada, mas percebo que abandonei a mim mesma, deixando minhas vontades à mercê dos que julgava maiores...

E os maiores se foram. Meu amor matou nosso pai. Meu amor partiu. Uma vida me espera... Que terei eu a oferecer? Rogo que volte imediatamente. Ainda uma vez, Ofélia.

QUADRO II – “Inspiração” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Das laterais, surgem Ofélias 1 e 2, cada uma com um microfone, uma carta, e uma flor na mão. Ofélia 4 permanece na cama, arrumando seu leito de morte. Ofélia 3 entra em cena, com os olhos vendados, sem destino. Dirige-se a uma corda indiana, que desce do urdimento, no centro da cena. Cartas começam a cair do urdimento. Enquanto Ofélia 3 roda na corda indiana, Ofélias 1, 2 e 4 narram a estória da moça afogada.

No telão, rodam palavras e imagens que atormentam a memória de Ofélia.

Ofélias 1, 2 e 4: Era uma boa e doce criatura, que crescera no círculo acanhado de suas ocupações domésticas. Não conhecia outra espécie de prazer, senão ir, vez por outra, aos domingos, passear nos arredores da vila. Mas sua natureza ardente sentiu, afinal, certas solicitações mais íntimas e seus divertimentos de outrora perderam aos poucos todo o interesse, até que ela saiu de seu retraimento porque encontrou alguém para o qual a impeliu um sentimento desconhecido e poderoso. Ela esquece o mundo e não ouve, não sente, não vê senão esse alguém, só ele existe para ela, só a ele deseja. Promessas sempre e sempre repetidas transformam suas esperanças em certezas, carícias ousadas açulam seus desejos, acabam cativando completamente sua alma. Quando, enfim, estende os braços para a realização de todos os seus votos...aquele a quem tanto amava abandona-a . Ei-la privada de todas as faculdades de sentir e pensar. Vê diante de si um abismo; em torno, trevas e só trevas: nenhuma perspectiva para o futuro, nenhuma consolação, nenhum raio de esperança porque ele a deixou, aquele, unicamente em que se sentia viver. Não vê o universo ao redor, nem aqueles que poderiam substituir o bem perdido, sente-se só, abandonada para sempre. Então, alucinada pela angústia horrível que lhe constringe o coração, precipita-se na morte, que a espiava de todos os lados, a fim de nela afogar todos os seus tormentos...²

No fim da narrativa, cada Ofélia deposita sua flor ao redor da cama de Ofélia 4 e saem de cena. Ofélia 4 atravessa a cena, com o bebê no colo, cantando a canção do início.

² GOETHE, Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo (Círculo do Livro S.A.), 1989

QUADRO 12 = “Loucura?” (leiteiro anunciado pelo vídeo)

Ofélia 5, só, no centro do palco.

Ofélia 5 : EU ERA OFÉLIA. Sentava-me à beira-mar e PERMANECia. A ressaca roubava-me os pensamentos. Nada mais ressoava em mim

Entram as demais Ofélias e vestem-na em uma camisa de força

Ofélia 5: O meu eu foi fabricado: personagem secundária submissa à incompreensão do novo. O novo não me choca mais. Nada de novo sob o SOL DA TORTURA. Nem ÓDIO, nem DESPREZO, nem REVOLTA. A MORTE atravessa o dormitório, a pele, a mente e o coração, numa intimidade absoluta. Calo-me, diante da sua sedução.

No telão, a imagem do irmão surge. A luz no palco se funde com uma luz intensa sobre a platéia.

As demais Ofélias, vestindo os mesmos camisolões do início, estão espalhadas pela sala.

Ofélia 1 – Meu querido...

Ofélia 2 - Que bom que voltou

Ofélia 3 - veio para o enterro, não foi?

Ofélia 4 - Dizem que teve um fim feliz

Ofélia 1 - Ao menos morreu por mãos carinhosas

Ofélia 2 – E sedentas... se serviram de meu coração que chorava suas lágrimas.

Ofélia 3 - Sabemos o que somos, mas não sabemos no que podemos nos transformar.

Ofélia 1 – O amor perfeito corrói o pensamento.

Ofélia 2 – Deixo-te essas flores como herança.

Ofélia 4 – Chegaste tarde demais... perderam a cor e o perfume...

Uma iluminação azul volta a tomar o palco, revelando o mesmo quarto, agora, em ruínas. Pela janela aberta vê-se a paisagem da cidade ao longe (projeção da paisagem do vídeo de abertura). Relógios espalhados pelas paredes pontuam a cena com seu tique-taque incessante. O armário e a cama, destruídos. Em volta da cama, flores...muitas flores. A caricatura do pai. Uma cruz. Uma banheira que estivera esquecida no canto do palco, até então. Várias Ofélias agonizam, nos diferentes planos oferecidos pelo espaço.

Ofélia 1 - afogada, numa banheira velha, de bruços, com o vestido branco volumoso boiando, misturado às flores secas que bóiam na água.

Ofélia 2 - jogada a um canto, pulsos cortados, vestida em restos do véu branco inundado de sangue. Queima as cartas que escrevera ao irmão.

Ofélia 3 - enforcada, numa corda presa ao teto, uma camisola branca, tecido fino, comprida, a ponto de cobrir-lhe os pés.

Ofélia 4 - Deitada de bruços, na cama destruída, agarrada ao bebê morto

Ofélia 5 - de frente para o público, numa cadeira, com uma garrafa `a mão. Perto de si, outras garrafas e vidros de comprimidos jogados, abertos, vazios.

Foco a pino em Ofélia 5

Ofélia 5 : Eu sou Ofélia

(foco a pino em Ofélia 1) casta como o gelo, apodrecida pelo rio;

(foco a pino em Ofélia 2) bela como a neve tingida pela vermelhidão vívida do viver;

(foco a pino em Ofélia 3) sufocada por meu CÉREBRO;

(foco a pino em Ofélia 4) perpetuamente só.

Som de chuva torrencial.

Ofélia 5 : Ontem deixei de me matar. Arrebentei meu cativoiro. Escancarei a janela para que o vento pudesse entrar. Mas não entrou. Ensurdeço com o grito do mundo. Queimo minha história. Sufoco meu filho. Fui aniquilada de meu ser. E assim, aniquilo minha memória. Meu coração, há muito dilacerado. Perco a razão. Livre dela, ganho o direito de ser... E de ir para a rua, vestida em meu sangue.

Ao fundo da platéia, projeta-se a mesma imagem de água do início. Ofélia 1, com a mesma roupa da Ofélia da imagem sobe no tecido, "nadando". Queda brusca. Permanece a projeção. Ofélia morta.

Barulho de chuva aumenta.

Em off, ouve-se a mesma voz do poema do início:

Quando fores dormir, ó bela tenebrosa,
Num negro mausoléu de mármore, e não
Tiveres por alcova a morada senão
Uma fossa profunda e uma timba chuvosa;

Quando a pedra, oprimindo essa carne medrosa
E esses flancos sensuais de morna lassidão,
Impedir de querer e arfar teu coração
E teus pés de seguir a trilha a venturosa,

O túmulo que tem um confidente em mim
-Porque o túmulo sempre há de entender o poeta-
Na insônia sepulcral dessas noites sem fim,

Dir-te-á: “De que serviu, cortesã incompleta,
Não ter tido o que em vão choram os mortos sós?”
-E o verme te roerás como um remorso atroz³

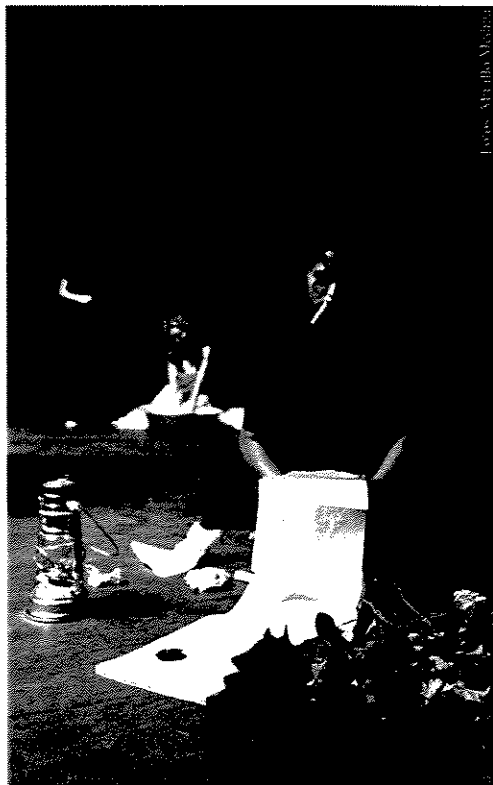
Black-out. Letreiros com os créditos projetados no telão.

FIM

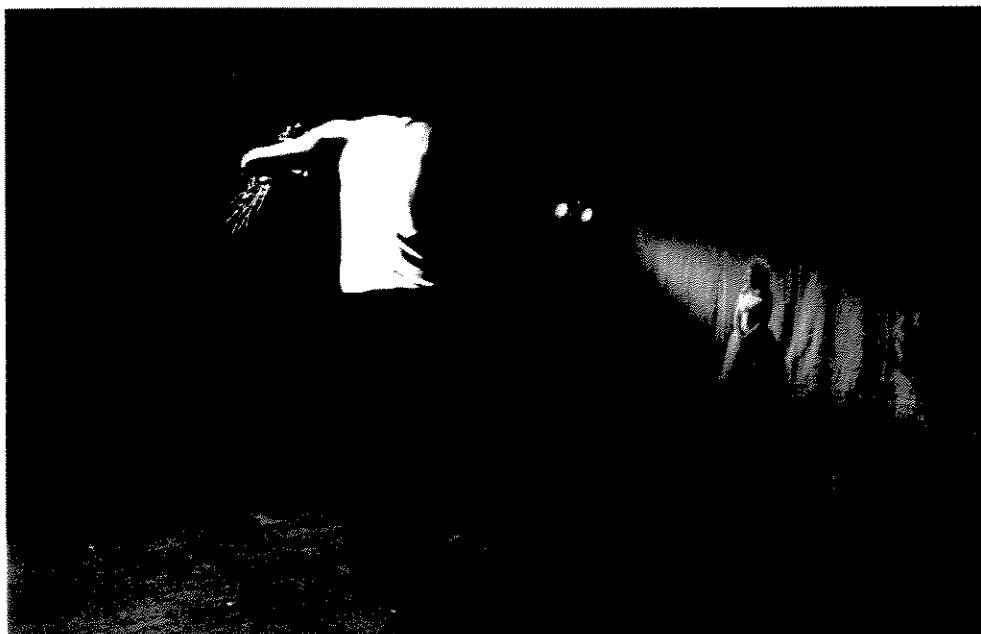
³ BAUDELAIRE, Charles. “Remorso Póstumo”. in ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do mal” de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro (Editora José Olympio), s/d, pp. 51-53.



Rachel Brumana e Keila Taschini



Rachel Brumana, Verônica Mello e Keila Taschini.



66. *Frólogo* – Emílio Moreira e Keila Taschini

3. O PROCESSO

“We have to learn to accept that meaning comes to us after the fact”

(Robert Lepage)¹

3.1. Interpretação

O processo de ensaios teve início em maio de 2001. Como material inicial, dispúnhamos de uma das versões anteriores do roteiro, partida do princípio (pré-concebido) de construção de uma narrativa híbrida. No elenco, atores que, formados numa mesma escola, apresentavam experiências em linhas de trabalho diferentes, entre a comédia, o circo, a *commédia dell'arte*, a interpretação para vídeo, o canto e a *performance*.

Não partimos de um treinamento específico para a formulação de uma linguagem comum, mas de improvisações corporais que suscitassem uma forma representativa para as personas indicadas pelo material dramaturgico (Ofélia 1 ligada à água, 2 ao fogo, 3 ao ar, 4 à terra, 5 ao concreto e H à incerteza). A construção corporal foi, portanto, o primeiro passo dado, inspirada nas imagens que os elementos associados às personagens geravam.

¹ LEPAGE, Robert. In CHAREST, Rémy. *Robert Lepage: Connecting Flights*. Nova York (TCG Edition), 1999, p. 28. [“temos que aprender a aceitar que o significado chega a nós depois do fato”. Tradução nossa]

A partir destas posturas, esboçamos um trabalho de partitura corporal que aliava ação física a frases desconexas do texto, compondo um percurso de cada personagem dentro da narrativa dramatúrgica. Este trabalho foi de grande eficácia na compreensão da evolução da personagem Ofélia no percurso dramatúrgico, trazendo elementos específicos para cada uma das intérpretes que viam suas personagens saindo de uma “fase anterior” e adentrando numa “fase posterior” à fase que interpretavam. As improvisações revelaram contradições dramatúrgicas, nas formulações do percurso de Ofélia, que foram contornadas no texto, a partir do material prático.

Numa terceira fase, enfim, partimos para um esboço de cenas, baseando-nos no material levantado com as partituras. A natureza formal das construções de postura e ações suscitou, nesta etapa, discussões acerca das contradições entre um pensamento naturalista (vinculado às falas das personagens) e uma abordagem prática fundada na forma (representação externa das personagens). O processo revelou que esta construção parecia mais fluente para alguns dos intérpretes (vale ressaltar que foi nesta abordagem que baseamo-nos em montagem anterior – CADA FALSO – que contava com Keila Taschini e Emílio Moreira, também presentes no processo referido e que não apresentaram dificuldades em lidar com a contradição forma artificial x conteúdo naturalista) e menos fluente para outros.

Estas discussões foram fundamentais para reformulações dramatúrgicas que careciam de uma abordagem específica das personagens, a partir da visão que o intérprete esboçava para elas. As colaborações de Rachel Brumana e Áurea Carolina se deram, neste momento, nesse sentido – a forma que delineavam fisicamente para as personagens não encontrava ressonância nas palavras tiradas do roteiro dramatúrgico, que soavam falsas e artificiais. Tentamos, então, a partir desta observação, adequar as falas ao perfil das personas que as atrizes construía. Foi daí que surgiu a citação de *Romeu e Julieta* no texto, como uma possibilidade de imprimir a Ofélia 2 um caráter mais genuíno, um “fogo mais adolescente”, menos experiente, buscado pela intérprete.

A maior dificuldade encontrada nesta etapa deu-se no âmbito estrutural: os *multi* meios propostos pela montagem exigiam condições físicas para os ensaios de que não dispúnhamos (altura e estrutura para montar os aparelhos aéreos circenses, projetores de vídeo ou mesmo condições para gravar cenas experimentais de vídeo). Deparamo-nos aqui com as pré-condições que o processo, por sua natureza híbrida que sugere a criação como um todo, a partir dos elementos propostos, exigia: espaço e tecnologia disponíveis que permitissem a experimentação das relações cena-tecnologia propostas e não apenas as suposições (“neste momento o vídeo interfere com essas imagens”) com que estávamos, precariamente, lidando. Constatada essa dificuldade, interrompemos os ensaios, em setembro de 2001, objetivando levantar recursos de produção que viabilizassem o caráter experimental ao qual nos tínhamos proposto.

O processo, no entanto, revelou a importância da colaboração criativa no *multimidiático*, assim como a necessidade da relação efetiva entre a cena ao vivo e as interferências tecnológicas quando se propõe a utilizá-las de modo narrativo, através da comunhão dos discursos verbais e imagéticos (cênico-tecnológicos). As interferências imagéticas, estando estritamente ligadas à cênica influenciam verticalmente no trabalho dos intérpretes, uma vez que são eles, através de suas opções interpretativas, que ligam os elementos narrativos das imagens tecnológicas aos elementos apresentados ao vivo, no palco.

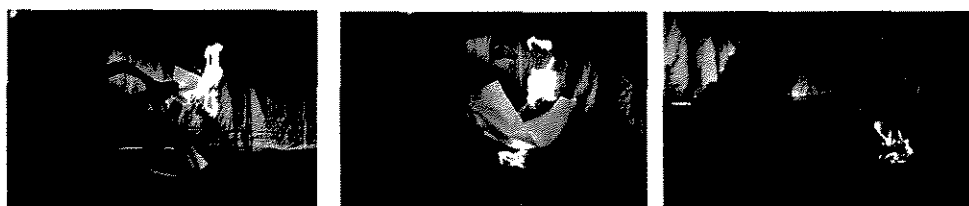


Foto: Muriilo Mediat

67. *Frólogo* – Rachel Brumana

3.2. Iluminação e espaço

A iluminação foi sendo concebida como elemento de recorte espacial, de sugestão simbólica, de inversão temporal e de intermediação entre cena ao vivo e cena tecnológica no decorrer do processo de escrita do roteiro. Os ensaios contribuíram com seu desenvolvimento, pois dele nasceram intervenções intrínsecas à cena, como o uso de uma lamparina para as cartas escritas quase que proibitivamente por Ofélia 3. Como elemento rítmico importante à interligação fluente das cenas (quadros) e como pincel que colore e borra, revelando ou ocultando a imagem cênica, a luz pretende-se como fundamental na sugestão de oscilações do “estado de espírito” de Ofélia, contribuindo fundamentalmente na narrativa imagética do percurso da protagonista. Por questões estruturais, sua eficácia não pôde ser experimentada, até então, permanecendo no papel e no imaginário até que venha a ser alterada pelas revelações do processo empírico.

O espaço representado, de início, foi pensado como o quarto-cativeiro de Ofélia (atemporal), em que a protagonista se trancafia, para revelar, intimamente, a um interlocutor *voyeur*, suas insatisfações e motivações no percurso do amor interrompido que experienciou. A escolha se deu pela relação íntima que este espaço sugere (Ofélia **em Off**) e sua conveniência para as revelações não aparecidas no original, pelo isolamento social que o espaço representa e pelo testemunho que o quarto simboliza das relações importantes para a protagonista (é no quarto que ela conhece H intimamente, assim como é lá que seu pai a “confina”, nesse mesmo ambiente que ela escreve suas infinitas cartas para o irmão ausente, etc.). Para ambientá-lo, optamos pela utilização mínima dos elementos essenciais para as ações das personagens (o armário e a “cama”, simbolizada por um lençol branco, “excessivamente lavado” por Ofélia 1).

A idéia original era que o único espaço externo a ser utilizado fosse o espaço do afogamento de Ofélia, através do vídeo inicial e da explosão espacial da cena final (Ofélias agonizando em meio à platéia). O processo logo revelou a carência de referências a outros espaços: o do encontro primeiro entre Ofélia e H, a referência ao afastamento do irmão, o paralelismo entre o “ser ou não ser” amoroso (Ofélias e H) e o “ser ou não ser” existencial (H). Estas inserções não se mostraram problemáticas: para o encontro de H e Ofélia utilizamos da relação ativa com o lençol que, pendurado num varal por Ofélia 1 sugere um espaço exterior; o irmão foi referido (sem que fosse totalmente revelado) através de um vídeo (de seu roteiro) que remete a imagens de afastamento constante; o espaço do monólogo hamletiano foi pensado num paralelismo com nossa abordagem de Ofélia e ambientado no travesseiro, espaço íntimo de nosso protagonista masculino.

O espaço representado em encenações *multimidiáticas* conta também com um espaço virtual – aquele que é inserido em cena, explodindo a relação cênico-espacial, através de inserções imagéticas. Utilizamos deste espaço ao apresentarmos, logo de início, a cena do afogamento de Ofélia, veiculada por imagens ambientadas na natureza (uma cachoeira), relacionando cada Ofélia com o elemento natural que a inspirou (água, fogo, ar e terra). A idéia partiu da contraposição entre o espaço videográfico - cujas imagens são acompanhadas por uma elegia a Ofélia (Rimbaud) - com sua conotação quase real (documentária) e seu caráter datado (gravado anteriormente) e o espaço cênico, real-ficcional, espaço do improvável, que vem apresentar a protagonista tal qual nunca foi vista. O vídeo pretende a apresentação de uma Ofélia clássica, a doce Ofélia que se afoga numa linda cachoeira, ao som das belas palavras de Rimbaud, através de um suporte hipnotizante por natureza. A cena pretende a apresentação de Ofélias e sua trajetória pelas amargas palavras de Ofélia 5, inspirada em Müller – uma Ofélia sobrevivente, que permanece, com a dor de saber de sua passividade e de seu eterno presente contínuo:

“ESPERA FERROZ / NA TERRÍVEL ARMADURA / MILÊNIO

(mar profundo. Ofélia na cadeira de rodas. Passam peixes, ruínas, cadáveres e pedaços de cadáveres)

OFÉLIA: (...) Aqui fala Electra. No coração das trevas. Sob o sol da tortura. Para as metrópoles do mundo. Em nome das vítimas. Rejeito todo o sêmem que recebi”.¹

A projeção final (água de cachoeira, enquanto Ofélia afoga-se no palco) faz referência à primeira, trazendo, agora a morte para o espaço do improvável e do “ao vivo”, depois que Ofélia revelou sua trajetória, mostrando uma face possível para sua suposta loucura.

Os demais espaços virtuais abordam referências da memória e do imaginário de Ofélia (mais diretamente, através de projeções de cenas já vistas no palco, ou indiretamente, como na projeção das palavras que atordoam a mente da protagonista, quando seu pai morre pelas mãos de seu amado): é o caso da imagem do irmão partindo, da lembrança do encontro sexual com H, etc. Estes espaços possibilitam a veiculação de um espaço-temporal, permitindo à narrativa fragmentária que se desdobre ainda em outra dimensão nos vários tempos com que ela brinca (temos o paralelismo de tempos entre Ofélias, já que uma sucede a outra e que 5 conta a estória vivida pelas outras quatro, além dos desdobramentos propostos pelos vídeos).

¹ MÜLLER, Heiner. *Hamlet-machine*. In *Teatro de Heiner Müller*. São Paulo (Hucitec), 1997, p. 32 (cena final).

Além destes, o espectador é inserido no espaço da cena, como personagem (rei e rainha) deste espaço cênico temporal que insiste em presentificar a tragédia da protagonista. Paradoxalmente, o mesmo veículo (os monitores) apresenta os quadros através de títulos e imagens, como que colocando a tragédia no passado (imagens gravadas, pré-elaboradas, datadas), permitindo um distanciamento do espectador que, nesses momentos, assiste a uma história contada em quadros que não o inserem ativamente.

Em relação ao espaço físico foi originalmente pensado pela relação palco-platéia tradicional, que seria quebrada na cena final. A opção por esta relação se deu pela identificação proposta entre irmão ausente (de Ofélia) e platéia, a quem a protagonista se dirige para revelar sua trajetória. A distância nos parecia, assim, interessante. Além disso, o uso de projeção videográfica num telão e de monitores de TV exigia um posicionamento da platéia frontal, de modo que sua visibilidade não fosse prejudicada. Esta relação foi repensada quando surgiu a sugestão de apresentarmos-nos no Teatro Oficina; a arquitetura de Lina Bo Bardi com suas variadas possibilidades de relevos espaciais e a estrutura tecnológica de que dispõe o teatro - uma rede para 20 monitores e *datashow* - (além, é claro, do *glamour* histórico daquele espaço) seduziram a equipe. O redimensionamento dos elementos cenográficos proposto por Reinaldo Cônsoli, nessa ocasião também encantou a todos, mas logo foi abandonado pela inviabilidade de levarmos a idéia adiante. Retomamos, então, a relação inicial, guardando, da experiência, a constatação de que o material cênico levantado possibilita outras relações espaciais que não apenas a inicialmente proposta.



Fotos: Murilo Medina



68 e 69. *Frólogo* – Emílio Moreira, como *H*

3.3. Relações tecnológicas

As primeiras relações tecnológicas, como já dissemos, inseriram-se logo de início, na elaboração dramatúrgica. O roteiro de encenação previa, igualmente (não no sentido quantitativo, mas qualitativo) os diálogos e/ou monólogos interpretados pelos atores e os roteiros videográficos que comportavam as imagens narrativas, fossem elas próprias das cenas, fossem elas acompanhadas de inscrições verbais, como títulos de quadros, nas “entre-cenas”.

A princípio, não contávamos com diálogos nas cenas de vídeo, que compunham entre si uma unidade prioritariamente imagética. No decorrer do processo, no entanto, percebemos (através dos ensaios) um hiato narrativo, próprio do deslocamento do protagonismo shakespeariano, de Hamlet para Ofélia. Como a trajetória original desta estava diretamente submissa à trajetória de seu amado - praticamente abolida em nossa versão - necessitávamos de uma ligação que esclarecesse a partida de Hamlet da Dinamarca para a Inglaterra, promotora da solidão de Ofélia (que acabara de perder o pai, único remanescente de sua família na Dinamarca) e, em nossa interpretação, propulsora do ato final da tragédia da personagem: seu afogamento. Para preencher este hiato, utilizamo-nos de um recurso videográfico que, apoiado na natureza tecnológica do suporte e em nossa visão “contemporaneizada” da tragédia, apresenta H deixando uma mensagem de secretária eletrônica para Ofélia, esclarecendo sua ausência e reforçando a hipótese de seu amor por nossa protagonista. Tal recurso, o único a inserir o verbo falado (por uma personagem) em uma interferência videográfica no espetáculo, apresenta um duplo narrativo apoiado em parte na imagem (que mostra H distante, num espaço exterior ao espaço da representação) e em parte no verbo (a personagem explica sua ausência, como que numa desculpa, fundamental para que salientássemos nossa escolha pela leitura que vê Hamlet como um apaixonado também).

Assim como essa, outras interferências (como as não videográficas) se mostraram necessárias e/ou convenientes, de acordo com a elaboração das cenas feita a partir do jogo entre os atores. É o caso do uso do episcópio, cuja proposta nasceu de improvisações de Juliana Pikel, intérprete de Ofélia 3, que compôs uma personagem que escrevia sem cessar. A intenção de sua escrita revelava características do estado da personagem, ou seja: a raiva era lida pela intensidade que a intérprete dava aos pontos finais de suas cartas; a incerteza, às lentas reticências que configurava no papel, e assim por diante. Nestas improvisações, percebemos a importância do papel e do lápis na construção desta personagem e, mais do que isso, aquilo que os instrumentos imprimiam, como signos comunicacionais reveladores de imagens ausentes no roteiro dramático, nascidas das proposições da intérprete em sua leitura da personagem. A revelação de sua escrita pareceu-nos, neste momento, fundamental no processo comunicacional do jogo *multimidiático* do espetáculo: além de ver, pela intenção da intérprete como a personagem reage fisicamente às palavras que escreve, o espectador tomava contato (através da ampliação episcópica simultânea à escrita) com os signos inscritos, que não correspondiam necessariamente às palavras ditas, mas sintetizavam, através de pontuações, as intenções subliminares de nossa protagonista, em seus momentos de revelação íntima.

A incorporação do episcópio nasceu, portanto, da cena, como recurso de ampliação de uma leitura da intérprete, tão fundamental quanto as palavras ditas por ela, nesse processo colaborativo, de narrativa hipertextual.

Outras interferências, sobretudo as sonoras, nasceram do jogo entre os atores. Foi também em uma improvisação que Verônica Melo, intérprete de Ofélia 5, criou os grifos verbais, amplificados por seu microfone, aos textos das outras Ofélias, criando um jogo de leitura crítica, proposto por nossa direção e, no entanto alheio a nosso roteiro dramático. A criação da intérprete foi fundamental para a composição narrativo-crítica desta personagem, que ansiávamos, mas que muitas vezes não conseguíamos transpor para o papel, como rubricas dramáticas.

Estas interferências dos atores alimentaram cada vez mais, durante o processo, nossa crença numa narrativa hipertextual que se apoiava cada vez menos na dramaturgia e cada vez mais nas imagens propostas nos ensaios. A fragilidade textual foi, assim, enriquecida por uma narrativa imagética, que tanto ansiávamos e que se mostrou muito mais fértil numa sala de ensaios, nascida do jogo teatral, do que em frente ao computador, num trabalho solitário de rubricas, que muitas vezes vinham, exatamente em sentido oposto, a calar a riqueza viva desta etapa chamada ensaios, que promove uma criação coletiva, fundada na cooperação mútua entre criadores, na formulação da narrativa cênica. Voltamos aqui a sublinhar, num “entre- parênteses”, a vivacidade de um processo apoiado mais no jogo cênico, do que nas formulações anteriores a ele, inscritas num papel, com o objetivo de estabelecer uma comunicação hipertextual, perante os espectadores, que englobe os diversos signos da encenação nascidos de uma forma muito mais vívida, junto à equipe criativa que formula esse hipertexto.



Foto: Murillo Medina

70. *Prólogo* - Keila Taschini como *Ofelia*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"The further on I go, oh, the less I know"

(Peter Gabriel)

Esboçamos, na primeira parte, uma trajetória que conduziu-nos historicamente às elaborações da cênica contemporânea objetivando a contextualização do uso da imagem tecnológica como elemento de narrativa na prática contemporânea teatral. Na segunda parte apresentamos uma proposta desse uso, numa encenação *multimediática* que se configura mais como uma provocativa nascida de questionamentos intelectuais que ansiavam por respostas advindas da prática. Notamos, contudo, que no lugar das respostas esperadas, outros questionamentos revelaram-se. É esta sensação cíclica que nos leva a "fechar" este estudo de maneira reticente, emprestando as palavras de Potienbnyá:

"O ouvinte pode entender bem melhor que o falante o que a palavra esconde, e o leitor pode apreender melhor que o próprio poeta a 'idéia' de sua obra. A essência, a força da obra não reside no que o autor subentendeu por ela mas na maneira como age sobre o leitor ou espectador; conseqüentemente reside em seu conteúdo possível"¹

¹ POTIENBNYÁ, A. A. in VIGOTSKI, L. S. *A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo (Martins Fontes), 1999, p. XXI.

FONTES

BIBLIOGRAFIA

PARTE I

- ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. São Paulo (Difusão Européia do Livro), 1964
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Lisboa, Portugal (Editora Fenda), 1996.
- BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1985.
- BARTHES, Roland. *Elementos de Semiologia*. São Paulo (Editora Cultrix), 1971.
- _____. *Mythologies*. Paris (Éditions du Seuil), 1957.
- BAUDRILLARD, Jean. *Tela Total: Mito - Ironias da Era do Virtual e da Imagem*. Porto Alegre (Sulina), 1997.
- BELLOUR, Raymond. *Entre-Imagens*. Campinas (Papirus), 1997.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência viva do teatro*. Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1967.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo (Perspectiva), 2001.
- BLIKSTEIN, Izidoro. *Kaspar Hauser ou a fabricação da realidade*. São Paulo (Editora Cultrix), 1990.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de e SCHERER, Jacques (org). *Estética teatral – textos de Platão a Brecht*. Lisboa (Fundação Calouste Gulbenkian), 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro (Nova Fronteira), 1978.
- BROCKETT, Oscar G. *History of the theatre*. USA (Simon & Schuster, Inc), 1991.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu espaço*. Rio de Janeiro (Editora Vozes), 1970.
- _____. *Provocaciones – 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires (Ediciones Fausto), 1989.
- _____. *A Porta Aberta; reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 2000.
- BORBA FILHO, Hermilo. *História do espetáculo*. Rio de Janeiro (Edições O Cruzeiro), 1968.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro – Estudo histórico-crítico, dos gregos à modernidade*. São Paulo: (Fundação Editora da UNESP), 1997.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo (Companhia das Letras), 1990.
- CARDINAL, Roger. *O Expressionismo*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1984.
- CARVALHO, Enio. *História e formação do ator*. São Paulo (Ática), 1989.
- CHAREST, Rémy. *Robert Lepage: Connecting Flights*. Nova York (TCG Edition), 1999.

- COELHO NETTO, José Teixeira. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo (Editora Iluminuras Ltda), 1995.
- _____. *Em cena, o sentido: semiologia do teatro*. São Paulo (Duas Cidades), 1980.
- _____. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1983.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1989.
- _____. *Work in Progress na cena contemporânea*, São Paulo (Editora Perspectiva), 1998
- DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Barcelona (Oikos-tau, s.a. - Ediciones), 1968.
- DIDEROT, Denis. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo (Editora Brasiliense), 1986.
- _____. *Paradoxo sobre o comediante*. (Trad. e notas de J. Guinsberg),. São Paulo (Abril Cultural), 1973
- ESSLIN, Martin. *Artaud*, São Paulo (Cultrix: Ed. da Universidade de São Paulo), 1978.
- _____. *O Teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1968.
- _____. *Uma anatomia do drama*. Rio de Janeiro (Zahar Editores), 1978.
- GALIZIA, Luz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1986.
- GARDNER, James. *Cultura ou Lixo?* Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1996.
- GLUSBERG, Jorge. *A Arte da Performance*. São Paulo (Perspectiva), 1987.
- GUSMÃO, Rita de Cássia Santos Buarque de. *Videografia e teatro: presença e influência da videografia na arte cênica ao vivo*. Campinas (Editora da UNICAMP), 2000.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo – A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo (Editora Ática), 1997.
- KAPLAN, E. Ann. *O mal Estar no Pós-Modernismo*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1993.
- LÉVY, Pierre. *As Tecnologias da Inteligência*, São Paulo (Editora 34), 1998.
- LYOTARD, Jean-François. *Moralidades Pós- Modernas*. Campinas (Papirus), 1996.
- LUCCHESI, Marco Américo (org.). *Artaud – a nostalgia do mais*. Rio de Janeiro (Numem Editora), 1989.
- MANTOVANI, Anna. *Cenografia*. São Paulo (Editora Ática), 1989.
- McLUHAN, Marshall. *Os meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo (Cultrix), 1996.
- MÜLLER, Heiner. *Guerra sem Batalha – uma vida entre duas ditaduras*. São Paulo (Estação Liberdade), 1997.
- PALLOTTINI, Renata. *Introdução à Dramaturgia*. São Paulo (Editora Ática), 1988.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1999.
- PAZ, Otávio. *Marcel Duchamp ou O castelo da Pureza*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1997.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht – Vida e obra*. Rio de Janeiro (Paz e terra), 1979.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Müller*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1997.
- ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1974.

- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1993.
- ROUBINE, Jean Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro (Jorge Zahar Editor), 1998.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo (Martins Fontes), 1996.
- _____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo (Martins Fontes), 1998.
- SÁ, Nelson de. *Diversidade – um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo (Editora Hucitec), 1997.
- SANTAELLA, Lúcia. *O que é Semiótica*. São Paulo (Editora Brasiliense), 1983.
- SARAIVA, Hamilton Figueiredo. *Iluminação teatral: história, estética e técnica*. São Paulo (Editora da Universidade de São Paulo), 1989.
- SOURIAU, Etienne. *As duzentas mil situações dramáticas*. São Paulo (Editora Ática), 1993.
- SOUZA, Rosângela da Silva Leote de. *Da Performance ao vídeo*. Campinas (Editora da UNICAMP), 1994.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro (Civilização Brasileira), 1989.
- STRINDBERG, August. *O Sonho*. Portugal (Editoria Estampa), s/d.
- TULARD, Jean. *Dicionário de cinema – os diretores*. Porto Alegre (L&PM Editores), 1996.
- VERNANT, Jean-Pierre e PIERRE, Vidal-Naquet. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo (Perspectiva), 1999.
- VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo (Editora Perspectiva), 1990.

ARTIGOS

- BERNSTEIN, Ana. “A performance solo e o sujeito autobiográfico”. in *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*. São Paulo, Ano 1 nº 1, 2001, pp. 91-104
- COHEN, Renato. “Teatro brasileiro contemporâneo: matrizes teóricas e interculturalidade” in *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*. São Paulo, Ano 1 nº. 1, 2001, pp. 105-116.
- HABERMAS, Jürgen, *Modernity - an Incomplete Project*, in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic*, WA, 1983.
- _____. “Modernidade versus Pós-Modernidade” *Arte em revista*, 7, 1983, pp. 86-91.
- LIMA, Mariângela Alves de. “O intrigante e pungente *Apocalipse 1, 11*” in *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*. São Paulo, Ano 1 nº. 1, 2001, pp. 169-170.
- RAMOS, Luis Fernando. “A rubrica como literatura da teatralidade” in *Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*. São Paulo, Ano 1 nº. 1, 2001, pp. 9-22.

PARTE II

- ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das "Flores do mal" de Charles Baudelaire*. Rio de Janeiro (José Olympio), s/d.
- COMPARATO, DOC. *Da Criação ao Roteiro*. Rio de Janeiro (Rocco), 1995.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro (Francisco Alves), 1997.
- BRANT, Leonardo. *Mercado Cultural*. São Paulo (Escrituras), 2001.
- BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Rio de Janeiro (José Olympio), 1988.
- CHEVALIER, Jean. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro (José Olympio), 1993.
- DURÁN, Juan J.. *Iluminação para Video e Cinema*. São Paulo (P. O Box), 1993.
- FRYE, Northrop. *Sobre Shakespeare*. São Paulo (Editora da Universidade de São Paulo: Criação & Crítica), 1999.
- GOETHE, Wolfgang. *Os sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo (Círculo do Livro S.A.), 1989.
- MÜLLER, Heiner. *Quatro textos para teatro*. São Paulo (Editora Hucitec), 1987.
- PAGLIA, Camille. *Personas sexuais – arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson*. São Paulo (Companhia das Letras), 1992.
- RIMBAUD, Arthur. *Poésies complètes*. Paris (Éditions Gallimard), 1963.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. (Tradução de Millor Fernandes). Porto Alegre (L&PM), 1999.
- _____. *Hamlet*. (Tradução, introdução e notas de Geraldo de Carvalho Silos). Rio de Janeiro (Ed. JB), 1984.
- _____. *Hamlet*. (Tradução de Carlos Alberto Nunes). Rio de Janeiro (Ediouro S.A.), s/d.222
- _____. *A Tragédia de Hamlet – Príncipe da Dinamarca*. (Tradução e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo (Abril Cultural, coleção "Teatro Vivo"), 1976.
- TCHEKHOV, Antón. *A gaivota*. (Tradução de Bárbara Heliodora). São Paulo (Editora da Universidade de São Paulo: "Em Cena"; 4), 2000.
- VIGOTSKY, Lev Semenovitch. *A Tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca*. São Paulo (Martins Fontes), 1999.
- WEKWERTH. *Diálogos sobre a encenação – um manual de direção teatral*. São Paulo (Editora Hucitec), 1997.

ESPETÁCULOS

- Alice através do espelho*. Encenação: Paulo de Moraes. Sesc Anchieta, São Paulo, 1999.
- Apocalipse 1, 11*. Encenação: Antônio Araújo. Presídio do Hipódromo, São Paulo, 2000.
- Blue Heart*. (de Caryl Churchill). Encenação: Max Stafford-Clark. Cultura Inglesa, São Paulo, 1997.
- Masurca Fogo*. Encenação: Pina Baush. Teatro Alfa Real, São Paulo, 2000.
- Não escrevi isto*. Direção: Hugo Possolo. Sesc Pompéia, São Paulo, 1998.
- Nedless and Opium*. Encenação: Robert Lepage. Festival de Teatro de Curitiba, Curitiba, 1998.
- O livro de Jó*. Encenação: Antônio Araújo. São Paulo, 1994.
- Paraíso Perdido*. Encenação: Antônio Araújo. Igreja de Santa Ifigênia, São Paulo, 1992.
- The far side of the moon*. Encenação: Robert Lepage. Carlton Arts, São Paulo, 2001.

ILUSTRAÇÕES

Livros

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu Duplo*. Lisboa, Portugal (Editora Fenda), 1996. [47]
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. São Paulo (Perspectiva), 2001. [5, 7, 12, 13, 19, 20, 21, 22, 24]
- BROOK, Peter. *Provocaciones – 40 años de exploración en el teatro*. Buenos Aires (Ediciones Fausto), 1989. [51]
- DESUCHÉ, Jacques. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*. Baecelona (Oikos-tau, s.a.- Ediciones), 1968. [17, 18]
- EWEN, Frederic. *Bertolt Brecht – sua vida, sua arte, seu tempo*. São Paulo (Editora Globo), 1991. [49]
- LEVY, Clóvis. *Teatro brasileiro – um panorama do século XX*. Rio de Janeiro (FUNARTE), São Paulo (Atração Produções Ilimitadas), 1997. [36, 37]
- SÁ, Nelson de. *Divers/idade – um guia para o teatro dos anos 90*. São Paulo (Editora Hucitec), 1997. [35]

Revistas

- Sala Preta – revista do Departamento de Artes Cênicas – ECA – USP*, São Paulo, Ano 1 n°. 1, 2001, (“Imagens do Apocalipse”, ensaio fotográfico de João Caldas para o espetáculo *Apocalipse 1,11*)pp. 135-163. [40]
- Máscara*. México (Escenologia, A C), Ano 3, n°s 11-12, outubro 1992/outubro 1996. (Fotos de Tony D’Urso, Roque Castellanos e do arquivo Escenologia de Grotowski e seus espetáculos). [28, 29]

Programas de espetáculos

- Blue Heart*. (de Caryl Churchill). Encenação: Max Stafford-Clark. Cultura Inglesa, São Paulo, 1997. [39]

Sites

www.anarca-bolo.ch [25, 27]

www.artekmedia.net/artofrussia/museum (/Gordoncraig/) [45]

www.cinescene.com [53, 54]

www.cmoa.org [55]

www.digital.nypl.org [2, 3, 4]

www.estadao.com.br (23/01/98) [38], (16/05/01) [59]

www.geocities.com/mvscenografia/ [6, 8, 9, 10, 11]

www.geocities.com/namjunepaik/ [1, 56]

www.gigantedellamontagna.it [30]

www.guggenheimcollection.org [57]

www.lafura.com [33, 34]

www.max.mmlc.northwestern.edu/drama/directors (/Stanislavski/) [44], (/Meyerhold/). [15, 16, 46]

www.nationaltreatre.org.uk [60, 61]

www.odin.dk [50]

www.parlapatoes.com.br [41, 42, 43]

www.primeirasedicoes.expresso.pt (01/05/98). [62]

www.stuartcollection.ucsd.edu [58]

www.theatre-du-soleil.fr [32]

www.urans.edu (/almanac/) [14]

www.wiliqueen.com [63]