

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Artes

Luciana Paula Castilho Barone

Sete Afluentes para Robert Lepage



Doutorado em Multimeios

Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos

Campinas
2007

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA

BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

Bibliotecário: Helena Joana Flipsen – CRB-8ª / 5283

B268s Barone, Luciana Paula Castilho.
Sete Afluentes para Robert Lepage / Luciana Paula
Castilho Barone. – Campinas, SP : [s.n.], 2007.

Orientador: Antonio Fernando da Conceição Passos.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Lepage, Robert 2. Ex Machina. 3. Representação
teatral. 4. Cena. 5. Poética. 6. Imagens. 7. Cinema – Canadá.
I. Passos, Antonio Fernando da Conceição. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Título em inglês: Seven streams to Robert Lepage.

Palavras-chave em inglês (Keywords): Lepage, Robert, Ex Machina, Theatre,
Scene, Poetics, Images, Cinema – Canadá.

Área de Concentração: Multimeios.

Titulação: Doutor em Multimeios.

Banca Examinadora: Antonio Fernando da Conceição Passos, Verônica Fabrini
Machado de Almeida, Március César Soares Freire, Elisabeth Bauch
Zimmermann, Márcio Aurélio Pires de Almeida.

Data da Defesa: 07-02-2007.

Programa de Pós-Graduação em Multimeios.

Luciana Paula Castilho Barone

Sete Afluentes para Robert Lepage

Este exemplar é a redação final da
Defesa de Tese defendida pela Sra.
Luciana Paula Castilho Barone e
aprovada pela Comissão Julgadora em
07/02/2007.

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

Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Multimeios, do
Instituto de Artes da Universidade
Estadual de Campinas, para obtenção
do título de Doutor em Multimeios
Orientador: Prof. Dr. Antonio Fernando
da Conceição Passos

Campinas
2007

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

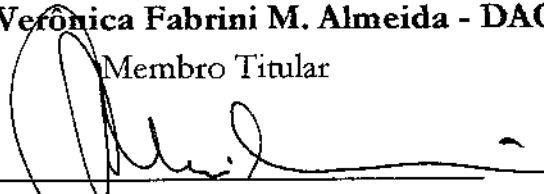
Defesa de Tese de Doutorado em Multimeios, apresentada pela
Doutoranda **Luciana Paula Castilho Barone - R.A. 9310**, como parte dos requisitos
para a obtenção do título de **Doutor em Multimeios**, apresentada perante a Banca
Examinadora:



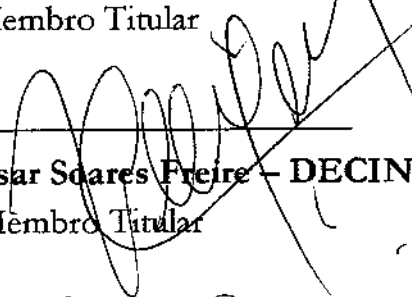
Prof. Dr. Antonio Fernando da Conceição Passos - DECINE/IA
Presidente/Orientador



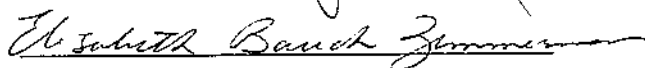
Profa. Dra. Verônica Fabrini M. Almeida - DAC/IA
Membro Titular



Prof. Dr. Márcio Aurélio Pires de Almeida - CPG/IA
Membro Titular



Prof. Dr. Marcius César Soares Freire - DECINE/IA
Membro Titular



Profa. Dra. Elisabeth Bauch Zimmermann - DACO/IA
Membro Titular

200749059

*Para meus pais, Júlia e Ângelo,
meus primeiros e eternos formadores e
para Rui Mendes, que me mostra a beleza
onde às vezes não enxergo.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço especialmente a Fernando Passos, que neste longo processo de orientação, iniciado no Mestrado, contribuiu generosa e profundamente com minha formação artística, intelectual e com meu crescimento pessoal;

imensamente ao Ex Machina, que me recebeu de braços, portas e arquivos abertos, e particularmente a Micheline Beaulieu que sempre me auxiliou com muita disponibilidade e simpatia, atendendo às necessidades que minha pesquisa apresentava;

a Robert Lepage, não só por sua obra, tão preciosa e marcante em minha vida, mas também por sua ‘memória de elefante’ que me socorreu, quando julgava que não encontraria respostas;

à Universidade de Laval, a cujo acervo tive livre acesso, bem como às professoras Hérbert Chantal e Irène-Perelli Comtos, por terem me recebido, quando de minha inesperada visita;

ao Instituto de Artes da UNICAMP, cenário de tantos aprendizados inesquecíveis;

aos professores Verônica Fabrini e Márcio Aurélio, pelas contribuições à minha pesquisa e, sobretudo, pela maestria de ensinarem arte através da arte;

ao professor Március Freire, pelas muitas contribuições, da primeira à última banca, e por ter sugerido a abordagem da obra de Lepage como objeto de pesquisa de doutorado;

a Gabriela Diamante, por ter me apresentado à obra deste encenador;

a minha irmã, Ana Cláudia Barone, pelo material que me enviou da França;

aos artistas e amigos que fizeram de *Ofélia em Off* um sonho possível;

ao Teatro de Alvenaria, que me confia a direção de seu trabalho, pelo qual tenho imenso respeito, admiração e carinho

e à CAPES, pelo financiamento desta pesquisa, através do Programa de Bolsa de Doutorado, pelo período de junho de 2004 a dezembro de 2006.

RESUMO

Este trabalho desdobra-se sobre a obra do encenador canadense Robert Lepage, refletindo sobre o modo pelo qual ele traz à cena teatral ou cinematográfica determinados elementos, criando, através do jogo entre eles, uma poética singular e híbrida. Partindo do processo criativo da autora na encenação de *Ofélia em Off* e das memórias de sua experiência como espectadora da cena lepagiana, o trabalho apresenta, através das memórias de Robert Lepage, passagens de sua trajetória pessoal, relacionando suas possíveis repercussões sobre o processo de criação do encenador. Através de sete espetáculos criados e dirigidos por Robert Lepage (*Vinci, Trilogia dos Dragões, Agulhas e Ópio, Os Sete Afluentes do Rio Ota, Elsinore, Geometria dos Milagres e A Face Oculta da Lua*), é analisado o modo singular pelo qual o encenador faz uso de sete elementos recorrentes em sua arte: o idioma, os objetos, as imagens, o espaço, a palavra, a memória e o jogo. Apresentando a obra cinematográfica de Lepage, através da sinopse dos filmes *Le Polygraphe, Nô, Le Confessional e La Face Cachée de la Lune*, relaciona sua criação teatral à cinematográfica, confluindo para a singularidade de sua poética multidisciplinar e híbrida. Nas conclusões, o trabalho apresenta as ressonâncias da pesquisa sobre a prática e o pensar artístico da autora, relacionando ainda a harmônica interdisciplinaridade da poética lepagiana e sua abertura à recepção criativa do público a uma visão contemporânea de mundo que parece apontar para a integração dos opostos como elementos complementares, na dissolução de dualidades, correntemente tidas como irreconciliáveis.

Palavras-chave: Lepage, Robert; Ex Machina; Representação teatral; Cena; Poética; Imagens; Cinema - Canadá.

ABSTRACT

This dissertation discusses the work of the Canadian director Robert Lepage. It proposes to reflect on his method of bringing specific elements to theater or cinema, creating, through the dialectics between them, a singular and hybrid poetics. A director herself, the dissertation's author uses as a foundation her own creative process (in the play *Ofélia em Off*) and her experience as a spectator of Lepage's works. She then examines Lepage's memoirs and parts of his personal trajectory, relating their possible repercussions on his work. Focusing on seven theatrical pieces created and directed by Robert Lepage (*The Dragon's Trilogy*, *Vinci*, , *Needles and Opium*, *The Seven Streams Of the River Ota*, *Elsinore*, *Geometry of Miracles* and *The Far side of the Moon*), the author analyses Lepage's unique methods in treating seven elements: language, objects, images, space, words, memory, and games. Examining Lepage's cinematographic work, via his films *Le Polygraphe*, *Nô*, *Le Confessional* and *The Far side of the Moon*, the author relates Lepage's theater to his cinema, bringing together the singularity of his multidisciplinary and hybrid poetics. In her conclusions, the author shows how researching Lepage's work has resonated in her own artistic praxis and thought, relating Lepage's harmonic, interdisciplinary poetics and his openness to the audience's creative participation to a contemporary vision of the world, one that seems to point to the integration of opposites as complementary, dissolving dualities normally seen as irreconcilable.

Key words: Lepage, Robert; Ex Machina; Theatre; Scene; Poetics; Images; Cinema – Canada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	01
PARTE I - Através do espelho.....	05
1. reflexos da alma:.....	05
a encenação de Ofélia em Off.....	06
2. reflexos da mente.....	35
PARTE II – Memórias.....	65
Primeiro Sinal	65
Segundo Sinal	67
Terceiro Sinal	69
PARTE III – Obra Teatral: as encenações e suas trajetórias.....	95
<i>Prólogo</i>	96
Sete espetáculos.....	101
1. Trilogia dos Dragões.....	101
2. Vinci.....	120
<i>Intermezzo</i>	131
3. Agulhas e Ópio.....	134
<i>Intermezzo: 103, Rue Dalhousie: La Caserne d'ex Machina</i>	147
4. Os Sete Afluentes do Rio Ota.....	152
5. Elsinore.....	175
6. Geometria dos Milagres.....	176
7. A Face Oculta da Lua.....	186
PARTE IV – Estética Teatral: os aspectos cênicos da poética híbrida de Robert Lepage.....	201
1. idioma e identidade.....	201
2. os objetos.....	213
3. as imagens.....	228
4. o espaço	254
5. a palavra	271
6. a memória	273
7. o jogo	286
PARTE V – Obra Cinematográfica	289
1. Pré Estréia	289
2. Os Filmes: sinopses.....	290
3. Do teatro ao cinema.....	295
PARTE VI – Conclusões	305
PARTE VII – Referências	313

INTRODUÇÃO

Me paraliso diante da beleza e do fascínio. Quantas vezes não suspirei, me encantei ou me emocionei com frases, pensamentos, metáforas de Robert Lepage. Quantas vezes não me vi inapta a apresentá-lo, diante do papel. Ao descobrir o criador, o homem por trás da arte, igualmente encantador, igualmente genuíno, igualmente surpreendente, me fascinava, cada vez mais, ao mesmo tempo em que me podava por saber, sempre, que suas palavras funcionam como seu teatro: são tão magicamente ligadas e formulam uma imagem tão preciosa, que tentar narrá-las, descrevê-las, ou enquadrá-las dentro de uma abordagem acadêmica seria quase como que aprisioná-las. A poesia parece agraciar o espaço de Robert Lepage. Há poesia em cada pequeno detalhe. No que ele diz, no tom gentil de sua voz, até mesmo em seu delicado e imponente gestual, durante uma entrevista.

Minha maior dificuldade, ou desafio, nesta pesquisa, foi o de apropriar-me daquilo que ia conhecendo, desvelando, aos poucos, através das línguas, sempre estrangeiras e encontrar uma forma própria, que delineasse a avalanche em mim provocada por sua arte, por sua poesia e por sua fascinante postura diante das questões acerca do mundo, da arte e da vida que lhe são colocadas.

Minha maior felicidade foi ter tido a oportunidade - que, alongada pelo medo que me paralisava na produção, me mergulhava, por outro lado, na conquista de intimidade com o material que nunca cessa de chegar -, de ter conhecido, continente abaixo, alguns dos encantos deste universo que ele parece recriar a cada dia.

Deparei-me, inúmeras vezes, ao longo desta pesquisa, com a necessidade de desmitificação de seu objeto. Mas a cada nova entrevista que lia, a cada novo vídeo que assistia, era tomada novamente pela estupefação de uma poética tão envolvente, justamente pela simplicidade com que aborda a humanidade das personagens em cena.

Minha primeira abordagem focava a integração da tecnologia à narrativa espetacular de Lepage, mas conforme fui conhecendo sua obra, fui compreendendo que o que nela me fascinava não era este aspecto isolado, mas sua poética híbrida que, em sua capacidade de comunhão de elementos, nos conduz através da estória à intimidade do universo por ela abordada, desligando-nos por completo da realidade.

A obra de Robert Lepage, como espero que o leitor possa perceber ao longo das páginas que se seguem, tem a incrível capacidade de levar o espectador a dobrar-se sobre si próprio, quando colocado diante dos conflitos vividos por suas personagens. Através de suas encenações, em que, por vezes seu próprio ponto de vista artístico é questionado pela voz de alguma personagem que faça eco a seus pensamentos, muitas vezes fui levada a pensar aspectos da obra de arte cênica, da encenação, da poética imagética e de minha própria prática artística, bem como de seus acarretamentos éticos, tantas vezes questionados pelos artistas-personagens que Lepage leva ao palco.

A arte me levou à pesquisa. É na busca pelo aprendizado artístico que encontro prazer na pesquisa. Assim, a pesquisa acadêmica só faz sentido para mim quando efetivamente ecoa sobre minhas inquietações artísticas. E Robert Lepage ecoa, ressoa, põe em xeque. Esta é, então, a forma que encontrei para abordar sua obra: através do eco que ela surtiu sobre meu fazer artístico.

A primeira parte desta pesquisa aborda, assim, a trilha que percorri desde minha dissertação de Mestrado em que, analisando a integração dos elementos cênicos como elementos narrativos na dramaturgia da cena contemporânea, propus o roteiro de encenação de *Ofélia em Off*, espetáculo que vim a montar em 2003, já matriculada no curso de Doutorado e sobre o qual se focam as primeiras reflexões sobre encenação deste estudo. Seu título, “Através do Espelho”, refere-se à citação “*Look into the mirror*”, de um dos espetáculos de Lepage, em que ele, através da viagem empreendida pelo protagonista em busca de sua real motivação artística, convida-nos a olharmos para nós mesmos em nossa busca artística que é, em última instância uma busca única, pessoal.

A primeira parte segue, portanto, a lógica artisticamente proposta por Lepage: nela procuro encontrar em minha própria prática artística aspectos que reflitam meus anseios cênicos.

Na segunda parte, parto de minhas próprias memórias acerca do impacto que sofri ao assistir pela primeira vez um espetáculo de Lepage, para, então, adentrar em sua biografia relatada principalmente a partir de memórias do encenador traçadas em suas entrevistas. Nesta parte procuro contextualizar não apenas em que circunstâncias a arte teatral foi se moldando como estética na vida do encenador, mas sobretudo, os reflexos que seu pensamento pessoal espelham em sua obra.

Na terceira parte, apresento a descrição de sete dos espetáculos de Robert Lepage - a partir dos registros videográficos (cedidos pelo arquivo da companhia Ex Machina) ou assistidos por mim ao vivo (quando apresentados no Brasil) -, escolhidos pela ressonância que causaram em sua carreira, abrangendo desde as primeiras produções do *Théâtre Repère* a serem apresentadas internacionalmente (*Trilogia dos Dragões* e *Vinci*), passando, em respeito à ordem cronológica, pela produção do Centro Nacional de Artes (*Agulhas e Ópio*) e pelas principais produções de seu grupo atual, o Ex Machina (*Elsinore*, *Sete Afluentes do Rio Ota*, *A Face Oculta da Lua* e *Geometria dos Milagres*). Embora um tanto descritiva, esta apresentação de cada espetáculo mostrou-se fundamental para a boa compreensão da parte seguinte em que citarei as montagens como conhecidas do leitor. Espero ter conseguido compensar a substituição do espetáculo ao vivo por textos descritivos, em alguma medida, através das longas citações e das fotografias que visam aproximar o leitor da beleza poética da cena lepagiana. Nesta parte também, apresento a trajetória profissional de Lepage, entre um espetáculo e outro, que poderá fornecer ao leitor uma visão geral do desenvolvimento de sua carreira.

Na quarta parte, adentro na estética teatral de Robert Lepage, buscando, através da análise de sete elementos que entendo como essenciais a sua poética, refletir sobre o desenvolvimento de sua obra e sobre como estes aspectos eleitos, no jogo não hierárquico de sua cena, compõem essa narrativa híbrida que parece caracterizar sua estética teatral.

Assim, o idioma enquanto identidade, os objetos, as imagens, o espaço, a palavra, a memória e o jogo são analisados nos espetáculos, ainda em sua ordem cronológica, traçando o desenvolvimento de sua poética, através da adoção e do aperfeiçoamento de cada aspecto, no decorrer de sua obra.

Na quinta parte, debruço-me sobre a obra cinematográfica de Lepage, relacionando-a com os aspectos que caracterizam sua poética, traçados no capítulo anterior.

Na sexta parte, procuro associar a poética híbrida e aberta de Robert Lepage a vertentes do pensamento contemporâneo que apostam na multidisciplinaridade e na comunhão entre o objetivo e o subjetivo como aspectos complementares de uma visão de mundo menos sectária, como identifico no pensamento complexo de Edgar Morin, na estética de Umberto Eco e em algumas abordagens da ciência contemporânea. Finalizo este estudo com as contribuições que a pesquisa tem acarretado em minha formação artística, apresentando, na sétima parte, as referências bibliográficas, videográficas, fonográficas e virtuais em que me baseei para a elaboração da pesquisa.

Sete são as partes em que ela se divide. Sete são os espetáculos por ela abordados. Sete são os elementos cênicos destacados da obra de Lepage. Espero poder compartilhar com o leitor, nestes sete afluentes que me conduziram a Robert Lepage, do fascínio que sua poética me causa e, assim sendo, não ponderei as citações do próprio encenador, bem como reflexões bastante pessoais, ao longo deste estudo. Visando uma maior fidelidade às imagens criadas por Robert Lepage, bem como por seus teóricos, mantive todas as citações em suas línguas originais, apresentando traduções livres em notas de rodapé. As referências teóricas, que abundavam em minha abordagem primeira, foram sendo excluídas na medida em que se tornavam estreitas, diante das metáforas que incitam o imaginário, harmoniosamente elaboradas por Lepage. Incitar a imaginação de seus espectadores é ao que Lepage nos convida, em sua cena. Citar verdades teóricas para melhor embasar academicamente meu trabalho só viria a negar toda a magia de que se constitui seu objeto. Que ele fale por si só! Boa viagem!

PARTE I - Através do Espelho

1. Reflexos da alma

Look into the mirror

And if you're going to be sick

Just open the window

(Robert Lepage – *Vinci*)

Quero poder brincar com a linguagem

Quero cantar meus sentidos livremente

Embarque comigo, aprecie a paisagem

Recolha, caso encontre, possível semente.

a encenação de *Ofélia em Off*

Por que Ofélia?

Porque estou em 1998, amo loucamente, não sou correspondida e me dói. Basicamente isso. Sempre me encantei com essa personagem e questionei o aspecto louco e meio infantilizado que encontrava em suas interpretações fílmicas.

Queria dar voz a uma personagem feminina que amasse loucamente e não encontrasse caminho para viver mutuamente esse sentimento. Mas não queria que essa voz fosse ignorante dos obstáculos que travavam seu caminho. Optei, então, por traçar um percurso, entre várias Ofélias que revelassem o desenvolvimento de uma personagem doce, que, deparando-se com as paredes que lhe são construídas à frente de seus sentimentos, fosse se tornando amarga, rumo a um mundo contemporaneizado, que parece impedir a fluência orgânica das relações intersubjetivas.

Desdobramentos

Tracei cinco aspectos para a personalidade de Ofélia. Parti da Ofélia que via constantemente, nas interpretações que me incomodavam da original shakespeareana: uma Ofélia pura, ingênua, que desconhece as complexidades que circundam o nascimento de seu amor. Para ela, sugeri a água como fonte inspiradora. Água límpida, que segue seu caminho de pureza, em movimentos circulares que envolvem seu único objetivo: o sujeito amado. Mas não queria falar de uma menina que tivesse morrido sem experimentar o desejo realizado no corpo do outro.

Inspirei-me então no fogo ardente, para personificar o que chamamos de Ofélia 2: aquela que se deixa seduzir e que seduz, envolvendo-se na dança crepitante da paixão carnalizada. Uma Ofélia impulsiva, que age com o corpo, as mãos que tocam, as pernas que ataçam, o sexo que aflora. Movida pela música do desejo, esta Ofélia presentifica na peça o encontro amoroso com o sujeito amado, não cedendo espaço à dúvida do amor que se faz na cama.

Mas a impulsividade não traria à cena a reflexão que queria traçar para esta personagem que escolhe. Ofélia 3 entra em cena, então, feito o ar que a tudo toca, para levantar algumas questões sempre colocadas na boca do homem medieval que conhece em Witemberg as possibilidades humanas de um renascimento que está para eclodir. Sem temer o chavão, quero mesmo sugerir que “por trás de um grande homem, há sempre uma grande mulher”. Ora, Ofélia vive a seu modo, seu “ser ou não ser”. Boneca manipulada, quer ser socialmente a mulher aceita, a mulher que se entregou ao sujeito amado, a mulher socialmente por ele escolhida. Mas é tolhida pelo pai, essa força social que quer traçar seu caminho. Rebelde, Ofélia 3 puxa o assunto com seu amado, questionando se seria nobre sofrer passivamente o destino, ou, como sugere o amado, dar fim às angústias. Ela questiona, ele aponta o caminho da morte. Ela aceita. Ele não. Covardemente, se corrige.... “Morrer ou ... dormir”. Ela quer sonhar. Ele quer no sono sufocar suas dores de amores e a fome da carne a que estão sujeitos neste diálogo que se dá na cama, logo após a trepada. Para ela, “morrer ou dormir, tanto faz”, desde que seja a seu lado. Para ele, sonhar é um equívoco. Ofélia 3, com seus questionamentos, traz à cena o conflito ‘masculino x feminino’.

Ofélia 4, materializando a relação de 2 em seu ventre, traz em si o filho, fruto da relação sexual. Seu questionamento é o que fazer, pois é uma Ofélia abandonada pelo pai, pelo irmão, pelo amado, órfã de mãe. Espera um filho, sem nenhuma perspectiva. Ligada à terra que nutre aquilo que nasce, é, no entanto, terra infértil, pois não tem nada a oferecer à semente que gemina. Solitária, só lhe resta dar voz às sombras que a perseguem.

É dela que surge Ofélia zero, essa mulher despida de tudo, nada mais lhe resta, reduzida ao pó em que seu corpo logo vai se desintegrar. Dela renasce a narradora contemporânea, que vem contar sua trajetória de mulher que se afogou em seu amor, por não ter agido e ter cedido às circunstâncias shakespearianas. Uma Ofélia descrente, inspirada na poesia pessimista de Heiner Müller de um tempo que não traz a aurora esperançosa do amanhã.

Homens não são desdobrados. São apresentados pela perspectiva de Ofélia que vai se modificando, ao longo do desenvolvimento de sua personalidade. Não têm nome: H é o homem amado por ela. O que é ressaltado é o amor e não o amor por ele, este sujeito localizável. O pai não é Polônio, mas O Pai, que reprime em nome de seus interesses. Um pai mais ligado ao mundo político que o cerca do que à dor da filha que lhe implora, em seu canto, por atenção. São essas figuras masculinas que Ofélia traz à cena, para falar de sua trajetória. O Irmão é um ser ausente, virtualizado pelo vídeo que o distancia da própria encenação.

Forma e enredo

Poesia, diálogos, dança, canto e vídeo, elementos que se intercalam na construção das cartas que a protagonista escreve ao irmão-espectador distante de suas angústias. O espetáculo é dividido em 13 quadros, apresentados por letreiros de vídeo que intitulam os sentimentos ou situações vividas pela protagonista:

Esperança – apresentação de cada uma das personagens por imagens que as ligam com os elementos que as inspiraram (água, fogo, ar, terra, pó e concreto), pela perspectiva poética de Rimbaud, em seu *Ofélia*, materializado pela masculinidade da voz de Edson Montenegro.

Inocência – primeira carta de Ofélia, escrita pela reflexiva Ofélia 3 e vivida, através de sua memória, por Ofélia 1 e 2. O conteúdo é o encontro com o sujeito amado, desde a atração, até a relação sexual. O vídeo revela a partida do irmão, contextualizando a distância, encurtada pela tentativa de aproximação da personagem, através da carta que a ele endereça.

Culpa – proibição pelo Pai do relacionamento de Ofélia com o sujeito amado, devido às diferenças sociais entre os dois e à posição do Pai de subalterno ao padrao de H.

Sob o sol da Tortura - Ofélia trancafiada vivencia seu castigo. Reação de cada Ofélia à imposição paterna, através de suas diferentes tentativas de abrir a porta do quarto trancada pelo pai. A porta do quarto trancafia e dá asas à intimidade desta protagonista ainda adolescente.

Ruptura – É pela laje que H adentra o quarto trancado de Ofélia. Lá se encontram e trocam afetos e palavras. Palavras imortalizadas pelo teatro ocidental, neste quarto, se dividindo entre as bocas que se tocam. Palavras sobre ação, sonho e morte. Uma morte sedutora à qual Ofélia aceita se submeter.

Confissão – Ofélia 5, se passando pela inocente 1, conta ao pai que seu quarto fora invadido pelo sujeito amado, que agia de modo esquisito. O vídeo revela a esquisitice: uma sedução envolvente, à qual Ofélia não resiste. As palavras sofistas da narradora, em cena, convencem o Pai que, em sua interpretação primária, supõe a loucura do príncipe.

Juramento – O Pai lê a carta de juras de amor que H deixara para Ofélia. Quanto abuso! O sujeito, além de se contrapor ao casamento materno, agora se atrevendo para o lado da inocente filha. O Pai arma um plano, que, tendo como isca a filha, provará a suposta loucura do príncipe, reconstruindo a reputação da filha, garantindo sua própria aposentadoria, frente a seu novo patrão, o atual rei.

Boas Novas - É com felicidade e medo que Ofélia 2 e 4 contam ao irmão de sua gravidez. A contraposição de ambas revela as dúvidas da protagonista. 2 é sempre seu momento de alegria. 4, seu momento de temeridade.

Segredos - Neste quadro solitário, H retoma seu diálogo com Ofélia, certo de que a questão “ser ou não ser” é sua. Lembra-se do corpo da menina amada, quer sonhar, mas precisa agir, pois “pesadelos da morte impedem nossas ações”. Faz as malas para partir, sem saber com quem encontrará em seu caminho.

Ofélia-Máquina - Vestida para trair, Ofélia está em cena na encenação armada pelo Pai. H percebe seu jogo. Acredita e desacredita, eclodindo num misto de afeto e rancor. Ofélia 1, em sua inocência, sem saber como agir, boneca manipulada que é. 2 ressentido seu amor. 3 questiona a postura hamletiana. 4 chora sua angústia. Zero nada tem a reagir. Ofélia-Máquina despede-se assim de seu amado, que parte dali, para longe daquela que ama e chama de puta. Só, Ofélia canta sua dor, tentando ainda se apegar às lembranças dos afetos do Pai e de H.

In the Shadows, when I end up loved
They help me see that I finally won
We wait in your heart.
(YO LA TENGO, 1997, faixa 10)¹

Solidão – Depois de receber um telefonema de H, querendo se despedir direito, Ofélia 4 apela, em sua última carta, ao retorno de seu irmão, pois seu amado matou seu Pai, partiu e ela está só, com um filho no ventre, sem ter o que oferecer. Enquanto fala, tricota a roupa do seu filho, lenço vermelho que a une a Ofélia zero, que desfaz o tricot. Ofélia 4, com suas agulhas, comete o infanticídio, Ofélia zero recolhe, pelo meio de suas pernas o lenço-sangue que lhe resta, pois não teria nada a oferecer.

¹ Tradução livre: “As trevas, onde acabei sendo amado / Me ajudam a enxergar que finalmente venci. / Esperamos em seu coração”

Inspiração – Distanciadas, as atrizes narram, com um microfone, a cena da moça afogada, de *Werther* (Goethe), enquanto Ofélia 3 roda numa corda indiana, em seu devaneio aéreo e Ofélia zero revive as ações das demais Ofélias, representando seu momento de dúvida, geralmente interpretado como loucura. Ao som de *Angie* (Rolling Stones), a cena representa a inspiração da peça (o amor incondicional de Werther) e a inspiração ao afogamento, logo vivido por Ofélia.

Vazio – Já isenta de vida em seus olhos e gestos, Ofélia zero atravessa, em passos lentos, o palco, dando espaço para a entrada de Ofélia 5.

Loucura? - Ofélia 5, inspirada em Heiner Müller conta que era Ofélia, que se “sentava à beira-mar e permanecia”. Nada mais ressoava em si. Nem ódio, nem desprezo, nem revolta. A morte atravessa seu dormitório, com a entrada das demais Ofélias, preparando-se para um suicídio coletivo, consciente ou inconscientemente inspirado na montagem de *Werther*, de Márcio Tadeu (1994). O irmão retorna, em seu vídeo tardio. Sua imagem apenas observa tristemente à morte destas encantadoras Ofélias, na água, na forca, no cortar dos pulsos, no engolir de comprimidos, no jogar-se cegamente ao abismo. Sobrevive apenas Ofélia 5, essa memória contemporânea de um amor morto. Destrói o quarto.

Sai do quarto. Ao som de “Remorso Póstumo”, de Baudelaire (1985), Ofélia 1 se afoga, escorregando por um tecido sobre o qual é projetada a imagem de água de uma cachoeira. A voz de Gal Costa encerra a peça, deixando no ar um resquício de esperança:

Não se afobe não, que nada é pra já
Amores serão sempre amáveis
Futuros amantes, quiçá
Se amarão, sem saber
Com o amor que eu um dia
Deixei pra você.
(BUARQUE in COSTA, 1995, faixa 12)

A experiência

A estréia de *Ofélia em Off* se deu em 2003, depois de um longo período de escrita do texto, ensaios iniciais, levantamento de recursos para produção, nova etapa de ensaios e, finalmente, a tão ansiada relação com o público.

Vários fatores contribuíram para que este espetáculo marcasse minha trajetória com lembranças felizes. Desde a construção do texto, orientada por Fernando Passos que me incitava questionamentos sobre a singularidade simbólica, passando pela escolha do elenco que aos poucos foi trazendo atores ímpares para cada personagem, marcada pela sociedade com Keila Taschini e Verônica Mello para a produção, que foi impecável, até a descoberta da Casa das Caldeiras, num casamento espacial extremamente feliz, abençoado pelo talento do cenógrafo Reinaldo Cônsoli. A espera pelo momento certo foi extremamente recompensada pelas graduais conquistas que alcançávamos.

A proposta de encenação nasceu com minha pesquisa de mestrado sobre a relação dos diversos elementos cênicos na narrativa espetacular contemporânea. Me propunha, então, a escrever um roteiro de encenação que apontasse os elementos utilizados (espaço, texto, iluminação, projeção videográfica, trilha sonora) compondo uma narrativa não fundada apenas no texto, mas na composição cênica como um todo.

O Vídeo

O primeiro elemento com que me preocupei foi o vídeo e sua relação com a cena. O espetáculo foi dividido em quadros que eram apresentados por um título projetado.

Me contrapunha ao vídeo utilizado apenas como referência espacial de um espaço que eclodia o palco. Ansiava por um vídeo que pudesse se assumir como linguagem integrada ao espetáculo cênico. Iniciava a peça com uma projeção que apresentava cada Ofélia em um espaço externo que a relacionasse com o elemento que servira de inspiração para a criação das personagens: água, fogo, ar, terra, concreto e pó. Assim, Ofélia 1 boiava numa cachoeira, 2 queimava cartas ao fogo, 3 deleitava-se com o vento em um balanço ao ar livre, 4 plantava flores na terra, 5 observava a cidade contemporânea do topo de um edifício e zero jazia, antecipando o pó em que se tornaria. Esta projeção contava com o poema de Rimbaud, sobre a “branca Ofélia, igual a um grande lírio”, dando ao Prólogo esse caráter puramente videográfico e poético, logo quebrado pela entrada de Ofélia 5 em cena, sob luz estroboscópica e música eletrônica, anunciando ao microfone que foi esta Ofélia poética que acabamos de ver.

O segundo vídeo apresentava a partida do irmão, em uma estação de trem, enquanto Ofélia 1 vivia a primeira carta escrita por Ofélia 3 e narrada por 5, que as apresenta (“Eu era Ofélia”). O irmão que teria desacreditado no amor de H por Ofélia, aparecia virtualmente, apresentando sua distância da protagonista, que revela a falta que dele sente. A música pontuou a edição do vídeo e orquestrava as falas do palco, conduzindo a temporalidade mesclada proposta pela cena (o passado da partida do irmão e da vivência de Ofélia 1, o presente da escrita da carta de 3, relida por Ofélia 5 como que num tempo futuro). Assim, propunha um diálogo entre as imagens, a música, as falas e os gestos, em minha busca por uma narrativa mesclada.

O vídeo subsequente era projetado na quinta cena, **Confissão**: em cena, Ofélia 5, fazendo a voz doce de Ofélia 1, contava ao pai sobre o comportamento estranho de H, enquanto ao fundo, às costas do Pai, os espectadores acompanhavam a memória de Ofélia, em cena que H adentra seu quarto e ambos se seduzem, concretizando o amor carnal. O discurso irônico e ambíguo de Ofélia 5, em cena, para o Pai, se contrapunha aos fatos por ela lembrados, na projeção videográfica:

(ao som de Rosa, instrumental, interpretada por Baden Powell)

Ofélia 5 - Apenas me puxou pelo pulso, e me apertou com força; *(no vídeo, H a pega pelo pulso e beija-lhe a mão)*

Ofélia 5 - Depois, se afastou um pouco e com a outra mão começou a estudar-me tão atentamente... como se fosse... me esculpir. *(H acaricia seu rosto, deita-se em seu colo e ali permanece)*

Ofélia 5 - E assim ficou, por tanto tempo. *(H brinca com o véu que Ofélia estava a costurar, pega-a no colo feito noiva em noite de núpcias e roda-a em seus braços. Coloca-a de volta ao chão e começa a despi-la. Num quadro mais distante, vemos ambos sobre a cama de Ofélia, num abraço absoluto)*

Ofélia 5 - Afinal, como que num abraço absoluto, sacudi-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 espadaçar-lhe o corpo inteiro... como se aquele fosse o último suspiro. Depois, deixou-me ... livre. *(fim da projeção)*

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 .

Na cena seguinte, o Pai lê em cena a carta de H, mentalmente, enquanto o vídeo revela Ofélia dormindo e H escrevendo-lhe uma carta, ainda em seu quarto. Voz de H alternada com a de Ofélia, em *off*, no vídeo (ao som de *Rosa*, instrumental, interpretada por Hermeto Paschoal e de barulhos de uma máquina de datilografia):

Ao ídolo de minha alma, à celestial e bela Ofélia,

Que em teu superiormente alvo seio, estas palavras, pobres em verso, diante da beleza que as inspiram, ecoem na intensidade de sua sinceridade...

Se as estrelas são chama e o sol tem movimento,
São coisas de que podes duvidar
Suspeita que a verdade esteja a nos lograr
Mas de meu infinito amor não duvides um momento
Querida Ofélia,
Não tenho habilidade com os versos,
nem saberia traduzir meus suspiros em palavras,
mas creia que meu amor por você é insuperável,
meu supremo encanto, insuperável.

Adeus.

Teu, para todo o sempre, minha querida menina, enquanto
essa máquina corpórea me pertencer.

H.



Rui Mendes

Juramento – Cena de **Ofélia em Off** - Viga Espaço Cênico, São Paulo, 2005.

No fim da projeção, sobe a luz do Pai, que comenta a carta e o atrevimento de H. Feito a cena anterior, este quadro continua a contrapor os fatos ocorridos com Ofélia à leitura que o Pai faz de sua relação amorosa.

Na cena **Ofélia Máquina**, a carta que Ofélia escreve em cena é projetada no telão, em um e-mail enviado ao irmão. O conteúdo é o transtorno do Pai, com seu plano de fazer de Ofélia uma isca para garantir, junto ao patrão, sua aposentadoria tranqüila, ao provar, através de um vídeo, a suposta loucura de H.



Murillo Medina

Ofélia Máquina - cena de **Ofélia em Off** – Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003.

A cena do encontro de H com Ofélia 1 é gravada em uma câmera pelo Pai, e projetada em um monitor à platéia, que neste momento faz o papel de rei e rainha, a quem se destina o vídeo produzido no palco. No final da cena, quando H parte, revoltado, tropeça no fio da câmera, causando um choque mortal ao Pai de Ofélia, cuja morte é representada pela projeção de um monitor fora do ar, no telão, com os dizeres, em vermelho, ao som de sirene: DADDY is DEAD.

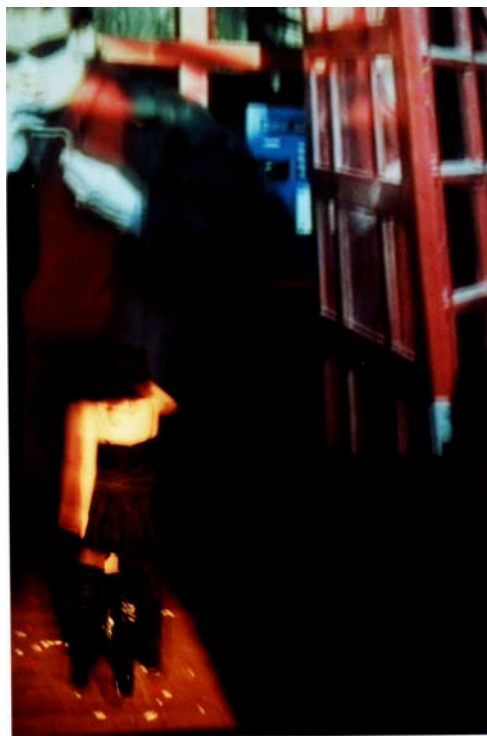


Murilo Medina

Ofélia Máquina - cena de ***Ofélia em Off*** – Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003.

Este vídeo, para mim, é o mais divertido de todos, pois brinca com a situação dramática vivida por Ofélia, esta morte quase inverossímil, já que nossa adaptação não conta com a presença do rei, a quem Hamlet pensa matar no original shakespeariano. O vídeo quase que informa a morte do pai, vítima de um suposto choque elétrico. Sua morte, nesta versão, não é o que importa, mas sim a dor que ela traz à protagonista e a contradição de ter sido causada por seu amado. Assim, a dificuldade dramática ganhou solução e graça, nesta resolução videográfica que quase informa a morte do pai, brincando com as palavras e a imagem.

Em **Solidão**, H liga a cobrar para Ofélia, para se desculpar pelo modo como partiu. Ofélia desliga o telefone, sem responder. H aparece, ao fundo, ligando de um orelhão, enquanto no palco, Ofélias silenciam a resposta negada ao amado.



Murillo Medina

Solidão – Cena de **Ofélia em Off**
Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003

Em **Inspiração**, no vídeo que considero o mais poético do espetáculo, várias imagens de Ofélias pintadas ao longo dos séculos XVII – XXI são projetadas ao fundo, em fusão com palavras que atormentam a cabeça de Ofélia, que roda em uma corda indiana enquanto as demais atrizes narram a história da moça afogada de Goethe. *Angie* dá o tom melódico à cena que antecede o desespero solitário de Ofélia, instantes antes de sua morte. O ensaio desta cena foi o mais minucioso, pois cada uma das falas tinha seu lugar na música, editada com o vídeo, que trazia palavras que coincidiam com as palavras ditas pelas atrizes. O som da música e dos microfones era minuciosamente regulado, nesta cena que, como um parênteses na trajetória da protagonista, pretendia tocar “sinestesticamente” os espectadores, desligados, por um instante, da trajetória linear, para esta licença poética.



Rui Mendes

Inspiração, cena de **Ofélia em Off** – Viga Espaço Cênico, São Paulo, 2005.

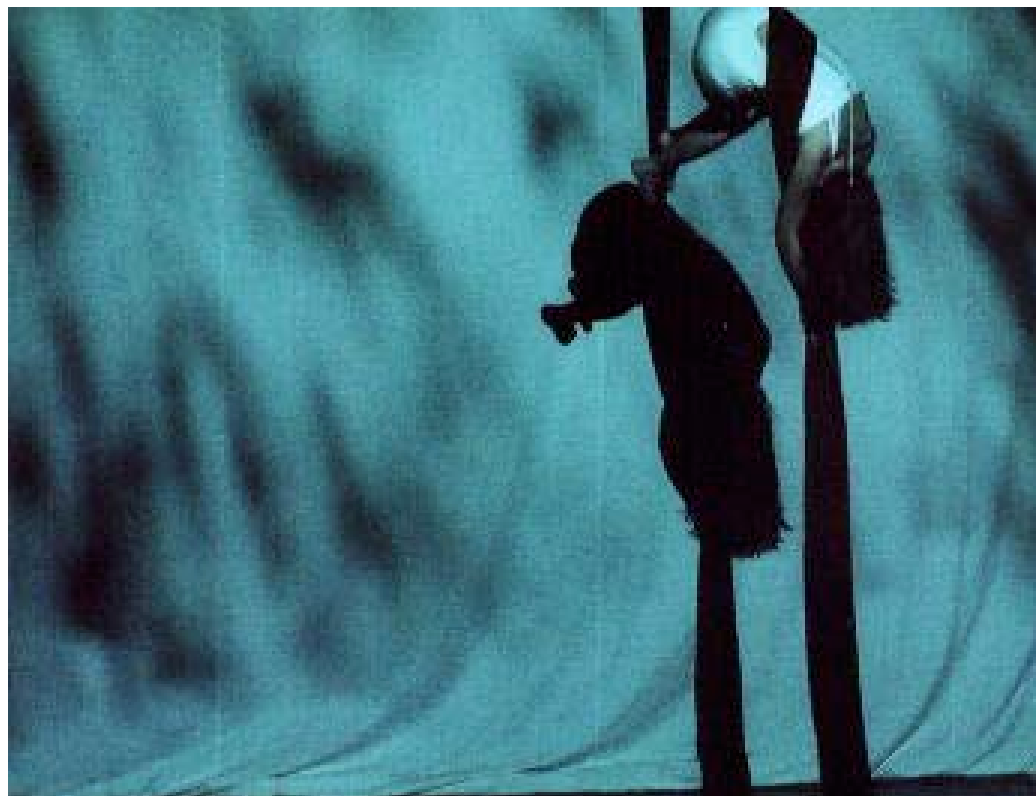
O Irmão virtual volta à cena, adentrando o espaço cênico, em vídeo previamente gravado no espaço da encenação. Aqui, o espaço se amplifica e o Irmão apenas observa, tardiamente, o estado já quase agonizante de Ofélia. Sua presença permanece virtual, amplificando a solidão da protagonista.



Murillo Medina

Loucura?, cena de **Ofélia em Off** – Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003

O vídeo final é o que mais se mescla à cena de palco, pois é em sua imagem que Ofélia 1 se afoga; ela em cena, a água projetada e sua sombra fundindo-se com a água virtual. Entre o poema de Baudelaire (“Remorso Póstumo” *in* BAUDELAIRE, 1985) e *Futuros Amantes*, de Chico Buarque, finda-se o espetáculo com esta morte lenta da bela Ofélia, a quem o “verme roerá como um remorso atroz”.



Rui Mendes

Loucura?, cena de **Ofélia em Off** – Viga Espaço Cênico, São Paulo, 2005.

Foi também o vídeo o responsável pela adoção da linguagem circense, em minha busca pela criação de imagens poéticas que narrassem sem o auxílio do verbo. Em **Inspiração e Loucura?**, acredito ter atingido este objetivo, com o movimento dado pelos aparelhos aéreos circenses, as músicas instrumentais e as imagens em movimento projetadas.

A Trilha da Trilha

Música é fundamental. Não sei dirigir sem ela. Esteve presente desde as primeiras improvisações de *Ofélia em Off*, que se davam a partir de construções físicas das personagens. A música pedia um ritmo, um tempo, um estado. Se precisava estimular outro estado, precisava de outra música. Assim foi em *Ofélia*. Assim que gosto de trabalhar.

A trilha de *Ofélia em Off* foi surgindo aos poucos, juntamente com a criação das cenas. A primeira que apareceu foi *Rosa* (PIXINGUINHA e SOUZA, 1937), já indicada pelo roteiro dramaturgico. *Rosa* foi uma escolha racional, por sua letra, intrinsecamente ligada à imagem que queria para o amor de H por *Ofélia*:

Tu és divina e graciosa, estátua majestosa
Do amor, por Deus esculturada
E formada com o ardor da alma da mais linda flor
do mais ativo olor que na vida é preferida pelo beija-flor
Se Deus me fora tão clemente aqui neste ambiente
De luz, formada numa tela deslumbrante e bela
Meu coração junto ao teu lanceado
Pregado e crucificado sobre a rósea cruz do arfante peito teu
Tu és a forma ideal, estátua magistral
Oh alma perenal do meu primeiro amor, sublime amor
Tu és de Deus a soberana flor
Tu és de Deus a criação que em todo coração sepultas o amor
O riso, a fé, a dor, em sândalos olentes, cheios de sabor,
Em vozes tão dolentes como um sonho em flor.
És Láctea estrela,
És mãe da realeza,
És tudo, enfim que tem de belo em todo resplendor da santa
natureza
Perdão, se ousou confessar-te, eu hei de sempre amar-te
Ó flor, meu peito não resiste
Oh, meu Deus, quanto é triste
a incerteza de um amor que mais me faz penar
por esperar em conduzir-te um dia aos pés do altar
Jurar, aos pés do onipotente, em prece comovente de dor
E receber a unção de tua gratidão
Depois de remir meus desejos em nuvens de beijos,
Hei de te envolver até meu padecer de todo fenecer.

Mas queria, para as cenas, apenas a indicação desta racionalidade, apenas sugerir a letra, através da melodia, como se ela fosse um subtexto para os espectadores. Assim, foi longa a procura até encontrar as versões instrumentais de Baden Powell (1998) e Hermeto Paschoal (2000), que foram integradas aos vídeos de **Confissão** e **Juramento**.

Outro momento marcante para mim, na escolha da trilha, se deu numa noite em que fui com um casal de amigos ao *show* de uma banda que adoravam, que eu não conhecia: *Yo La Tengo*. Cantaram, nesta noite, uma canção que me emocionou e que muito me dizia de Ofélia. Mas não decorei os versos que falavam de olhos tristes. Procurei pela canção em todos os CDs que encontrava da banda, mas não a achava. Só fui reencontrá-la anos depois, já durante a temporada de **Ofélia em Off** e, me lembrando dos versos que me tocaram [*“Tears are in your eyes, tonight”*], incorporei-a ao final do espetáculo, à saída dos espectadores. Mas a escuta cautelosa de *Yo La Tengo* trouxe duas belíssimas canções ao espetáculo. Uma para o retorno de H, quando Ofélia jaz, ainda no **Prólogo: Green Arrow** (YO LA TENGO, 1997, faixa 10) é uma mistura de delicados sons de grilos com uma melodia triste e uma percussão singela que, ao fim da música, marca os passos tristes de H, inconformado com a morte da amada. A outra, **Shadows** (YO LA TENGO, 1997, faixa 6) - rearranjada por meu irmão, Paulo Barone, e interpretada ao vivo pela voz de Áurea Carolina, atriz que interpreta Ofélia 4 - fala das sombras em que Ofélia se vê mergulhada, quando da morte de seu Pai, agravada pela partida do assassino; seu amado:

Scold me, that's all you've got to say
Coldly hurt me and turn away
You say I'm not sorry that
I'm resolved to what is next
I head for the shadows



Rui Mendes



Coreografia para *Shadows* – **Ofélia em Off** –
Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003

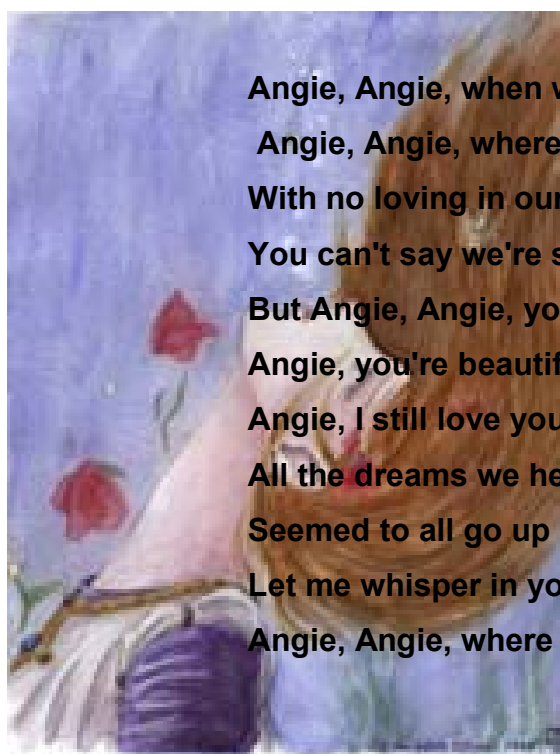
Hold me, taking it back in tears
You've told me,
Slowly confessed your fears
But I've got myself to protect
It's too soon for me to forget
I wait in the shadows
In the shadows, where I end up loved
They help me see that I've finally won
We wait in your heart
So until I truly believe
That your words convey what you
mean
I wait in the shadows
I don't mind the shadows (1)

Nesta cena, imediatamente posterior à morte do Pai e à partida de H, Ofélia zero, já sem ninguém, em um devaneio, tenta prender-se à imagem do Pai e do amado H, numa coreografia marcada por luz e sombras.

² Tradução Livre: “Repreender me, isso é tudo que você tem a exprimir / Friamente, machuca-me e vai embora / Você diz que eu não me arrependo de estar decidido pelo que vem / Eu sigo para a escuridão / Abrace-me, recebendo de volta em lágrimas / Você me disse, lentamente confessou seus medos / Mas eu tenho a mim mesmo para proteger / É muito cedo para mim pra esquecer / Eu espero na escuridão / As trevas, onde eu acabei sendo amado / Me ajudam a enxergar que finalmente venci / Esperamos em seu coração / Então até que eu realmente acredite / Que suas palavras transmitem o que você pretende / Eu espero na escuridão / Eu espero na escuridão / Eu não me importo com a escuridão”.

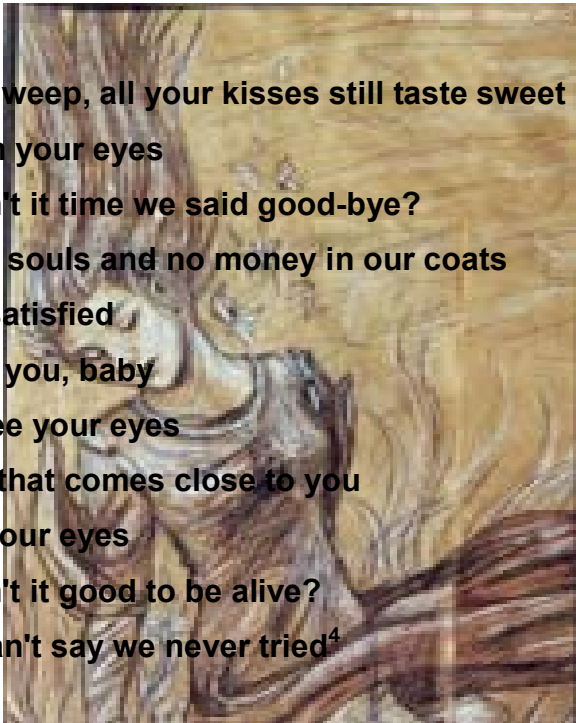
Obs: *Shadows* significa sombras, podendo significar, no plural, solidão ou escuridão.

Angie (JAGGER e RICHARDS, 1973) surgiu de um desejo antigo de criar um número para trapézio com a canção. Ao elaborar a cena **Inspiração**, a partir do texto de Goethe, com uma corda indiana, a canção me veio à cabeça e então me lembrei da versão instrumental da orquestra de Boston, que é a interpretação sobre a qual o vídeo da cena foi editado. Particularmente, adoro *Rolling Stones* e uma versão orquestrada me pareceu bastante propícia para a cena que mescla o clássico Goethe a imagens clássicas e contemporâneas de pinturas de Ofélia. Tal qual os tempos confusos na cabeça de Ofélia, nesta cena que a inspirará à morte, anteriormente comentada em conversa íntima com seu amado. A referência da música é quase um desejo de ouvi-la pela boca do amado:



**Angie, Angie, when will those clouds all disappear?
Angie, Angie, where will it lead us from here?
With no loving in our souls and no money in our coats
You can't say we're satisfied
But Angie, Angie, you can't say we never tried
Angie, you're beautiful, but ain't it time we said good-bye?
Angie, I still love you, remember all those nights we cried?
All the dreams we held so close
Seemed to all go up in smoke
Let me whisper in your ear:
Angie, Angie, where will it lead us from here?³**

³ Tradução livre: “Angie, Angie, quando essas nuvens todas vão desaparecer? / Para onde isso vai nos levar? / Sem amor em nossas almas e sem dinheiro em nossos casacos / Você não pode dizer que estamos satisfeitos / Mas Angie, Angie, você não pode dizer que nunca tentamos / Angie, Angie, você é linda, mas não está na hora de dizermos adeus? / Angie, Angie, eu ainda te amo, lembra-se de todas as noites que choramos? / Todos os sonhos que mantivemos tão próximos parecem ter se esvaecido em fumaça / Deixe-me cochichar a seus ouvidos / Angie, Angie, para onde isso vai nos levar?”



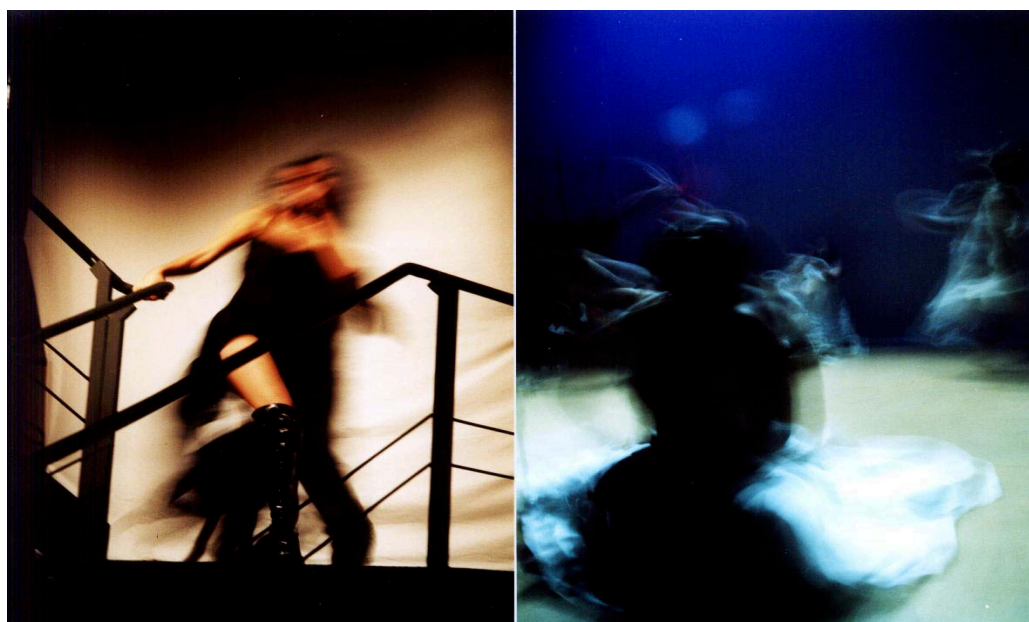
**Oh, Angie, don't you weep, all your kisses still taste sweet
I hate that sadness in your eyes
But Angie, Angie, ain't it time we said good-bye?
With no loving in our souls and no money in our coats
You can't say we're satisfied
But Angie, I still love you, baby
Ev'rywhere I look I see your eyes
There ain't a woman that comes close to you
Come on Baby, dry your eyes
But Angie, Angie, ain't it good to be alive?
Angie, Angie, they can't say we never tried⁴**

H partiu sem despedida. Ofélia chora só, sua dupla despedida desejada – a do Pai e do amado. Os versos da canção não ilustram a cena, mas permanecem, como em *Rosa*, suspensos na memória do espectador, pela melodia recorrente. Há um estranhamento da versão orquestrada para o *rock* que, ao que me parece, favorece esta suspensão. O texto de Goethe, dito ao microfone, quase num cochicho, pelas atrizes, amplifica os ecos da mente agora estonteante de Ofélia. Ela roda em si mesma, e imagens de sua memória e referências de Ofélias afogadas sobrepõem-se sobre a tela gigante que projeta sua sombra. O desligamento da narrativa leva o espectador para dentro do devaneio de Ofélia, este seu estar perdida, na profundidade estonteante de seu amor. É chegada a hora de Ofélia dizer adeus, sim. E de dizer, à maneira romântica de Goethe, com a própria morte, embalada pela eternizada melodia doce de Ofélia, esse anjo de candura. Essa Angie de olhos eternamente molhados.

⁴ Tradução livre: “Oh, Angie, não chore, todos os seus beijos ainda têm um gosto doce / Eu odeio essa tristeza em seus olhos / Mas Angie, Angie, não é hora de dizermos adeus? / Sem amor em nossas almas, nem dinheiro em nossos casacos, você não pode dizer que estejamos satisfeitos / Mas, Angie, eu ainda te amo, querida / Em todo lugar que olho, vejo seus olhos / Não há mulher que chegue a seus pés / Vamos lá, querida, seque seus olhos / Mas Angie, Angie, não é bom estarmos vivos? / Angie, não se pode dizer que não tenhamos tentado.”

For what you dream off (DIGWEED e MUIR, 1996, faixa 10), apareceu no início dos ensaios. O tom eletrônico da música, com suas batidas marcantes, dava às atrizes o tom frenético que queria, para suas ações, no **Prólogo**, um instante anterior à morte. A narrativa de Ofélia 5, com suas aliteraões e sua velocidade, casou-se perfeitamente com o momento de suspensão da música, que permaneceu no espetáculo, abrindo e fechando a ação no palco. A música é o contraponto contemporâneo de Ofélia 5, essa Ofélia urbana, que sobrevive na amargura ao amor que um dia sentiu com a intensidade dos românticos. Seu texto é dito em alto e bom tom, ao microfone, ao som dessas batidas quase que ensurdecedoras para a delicadeza das demais Ofélias, que clamam por um instante eternizado de silêncio:

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. 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)*.



Murillo Medina

Prólogo, cena de *Ofélia em Off* – Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003.

A mesma música volta em seu alto volume, ao final do espetáculo, depois da morte das demais Ofélias, quando a narradora destrói seu quarto, sua memória, seu amor:



Murillo Medina

Cena final, **Ofélia em Off**, Viga Espaço Cênico, São Paulo, 2005

Ofélia 5 : Ontem deixei de me matar. Arrebentei meu cativeiro. 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 vir para o hoje, vestida em meu nada.

(sai do quarto, batendo a porta com força. Blackout)

A última música a chegar à peça veio por sugestão de Ana Lúcia Casatti, intérprete de Ofélia zero – *Spiegel im Spiegel* (PÄRT, s/d) deu a tonalidade aos passos lentos e cegos de sua personagem que caminha em linha reta, rumo ao precipício. O pianinho suave, de tonalidade predominantemente aguda, marcada por esparsos graves cortantes, introduz Ofélia zero ainda no **Prólogo**, com seu questionamento quase inaudível:

Ofélia 0 : você quer dilacerar meu coração?



Prólogo , Cena de **Ofélia em Off**, Viga Espaço Cênico, São Paulo, 2005.

Figurinos

Tenho muita dificuldade em visualizar figurinos. Geralmente, parto de uma idéia conceitual e conto com a criação do figurinista. Em *Ofélia em Off*, tivemos muitas dificuldades em estabelecer um consenso, o que acabou gerando certo desconforto na criação. A unidade de uma equipe, neste sentido, me parece fundamental. A unidade necessita de concessões, se as idéias não se integram à linguagem do espetáculo. E concessões nem sempre são bem-vindas quando se trata de criação artística.

A idéia da qual partimos, na elaboração dos figurinos, era a de fundir os tempos, através da vestimenta das atrizes, diferenciando, pelo figurino o tempo de Ofélia 5 e de Ofélia zero, das demais Ofélias. A cor também era fundamental, ligada à cada elemento inspirador da personagem. Queríamos uma roupa que revelasse o ambiente íntimo de Ofélia.

A primeira idéia era o uso de camisolas, que acabou se restringindo a uma mesma camisola que passava de uma personagem a outra, conforme a trama salientasse sua ação. A Ofélia de camisola é a Ofélia em foco na cena. As demais estão na periferia da cena, reagindo às circunstâncias vividas pela Ofélia em questão.

Surgiu a idéia de uma roupa base, que diferenciasses cada Ofélia pela cor. Queríamos um corpete e uma calçola, que pudessem ser usados por baixo da camisola. Muitas foram as discussões sobre esta roupa e encontramos muita resistência por parte da figurinista.

Outra dificuldade residiu nas condições de produção. Contamos, em *Ofélia em Off* com o apoio de tecidos, o que favoreceu-nos imensamente. Mas a época da escolha dos tecidos antecedeu à criação e, assim acabamos produzindo as roupas-base das Ofélias, com os tecidos pesados que obtivemos para a confecção dos telões.

Tecido é aquilo que abraça a personagem. Aquilo que a envolve e aquilo que ela aparenta. Não entendo de tecidos, tecnicamente, mas os vejo, em cena, como a pele da personagem que os veste. Penso em figurinos, pela personalidade.

Ofélia 5, para mim, era o desdobramento feminino do sujeito amado: aquela que pensa, aquela que fala, verborrágica, que não age. Permanece, através dos tempos, ao longo das culturas, como uma Ofélia que não foi, porque não agiu de acordo com seus sentimentos, mas embalada por sua imponente razão. A parte masculina da fragilizada Ofélia. Em minha cabeça, Ofélia 5 se vestia como H: toda de preto, de calça e camisa, uma roupa que transmitisse sobriedade, luto e nenhum sentimento. Uma Ofélia metalizada, que fala através do microfone, para que sua voz se imponha, num mundo incapaz de dar ouvidos aos sentimentos românticos do amor idealizado. Uma Ofélia de luto, que vivesse às margens de um mundo tomado pelo concreto, por ele modulado. Ofélia 5 morre, tal qual Hamlet, num duelo entre suas personalidades que não encontram vazão. Permanece viva-morta, feito o espectro do pai de Hamlet, que precisa de vingança, materializada aqui, pela narratividade espetacular de seu amor.

Chegamos em um vestido preto, mal cortado, que parte do mesmo princípio da gola hamletiana, mas que conta com um feminino que por vezes se revela, nas pernas mal cobertas pelo preto onipresente. Botas altas, pesadas, de vinil, marcam seus passos irreversíveis. Ofélia 5 se contrapõe a tudo que foi, em seu negro triste e sem vida.

H veste preto. H veste-se de razão. Em sua razão não há cores, o colorido de sua vivência está na voz imortalizada de Ofélia. H está no entre espaço, no limiar entre pensamento e ação. Seus sentimentos pairam, neste entre-espço, materializando-se em ações ocultas pelas paredes do quarto da amada. Em público, na cena **Ofélia-Máquina**, assume a persona daquele que age. Esconde seu amor, em nome de uma ética que condena Ofélia-manipulada. Na intimidade de seu quarto, na cena **Segredos**, veste um camisolão, que dá roupagem a sua fragilidade, a seu encanto amoroso, a seus questionamentos íntimos. Mas logo veste sua carcaça preta, para partir, em exílio forçado, frente a fraqueza de cometer a morte imposta, o amor desejado, o enfrentamento do outro. Negro é a cor de seu estado, num figurino cortado em linhas retilíneas, que escondam as possibilidades sinuosas de sua personalidade marcada para ser ou não ser. H não é. Não age. Não se mata. Vive esse questionamento na escuridão de sua roupagem atemporal.

Rui Mendes

Ofélia zero, em seu tecido esvoaçante, deixa transparecer o nada corporal ao qual está reduzida. Seu figurino, encontrado em um brechó, é, para mim, o mais belo da peça, pois sintetiza o estado corroído da personagem, dotada de leveza. A mesma leveza que imaginava para as demais Ofélias, adolescentes, tomadas pela pureza de um amor proibido.



Murillo Medina

Ofélia em Off. Casa das Caldeiras, 2003.
À frente, Ofélia Zero, em seu figurino esvoaçante.

Gosto, assim, da predominância do branco, nos figurinos das demais Ofélias, quebrado pela cor que identifica cada uma: creme, quase branco, para a pura e inocente Ofélia 1, vermelho para a fogosa Ofélia 2, azul para o pensamento inquietante da aérea Ofélia 3, terra para a maternal Ofélia 4 e de volta ao branco para a nula Ofélia zero. Saias com corte mais ousado para 2, mais clássico, para 1, mais masculinizado, para 3 e mais abalado para a grávida 4, ajudam a delinear estas diferentes *personas* que vimos numa mesma personagem. Sinto falta, no entanto, da leveza, da sinuosidade que marca o feminino, capaz de gerar o amor tão grandioso que buscamos representar em *Ofélia em Off*.

Murillo Medina

O Pai, símbolo da repressão, visto pela ótica clássica daquele que trancafiava a porta, veste o clássico veludo, num figurino pesado que não revela quase nada de seu corpo. Um roupão sobretudo, de um verde escuro quase límbico que se contrapõe à geração à qual se conflituava. Carrega sempre um molho de chaves, que anunciam sua aproximação, com seu tilitintar simbólico. Chaves que trancafiavam o sonhar leve de Ofélia, como está trancafiado o corpo do Pai, em seu pensamento calculista e racional. Nele, vislumbrava uma figura patética, que aparece de chinelos, na tradução da figurinista. Um Pai imponente, que caminha com os chinelinhos rastejantes, de quem sonha com uma aposentadoria tranqüila, livre de qualquer conflito com seus superiores. O verde quase absurdo do figurino do Pai parece colocá-lo em contraste com este universo que contrapõe sonho e realidade, pensamento e ação, desejo e repressão. O Pai reprime, sem questionar. Age linearmente, sob seu figurino sufocante, que carrega com a naturalidade de quem convive bem com as idéias estacionadas.

Murillo Medina

Cenografia

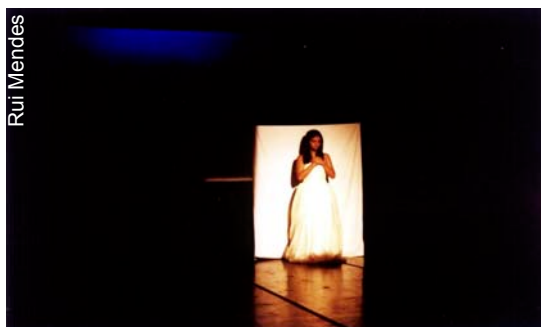
Tive a felicidade de conhecer Reinaldo Cônsoli. Arquiteto, de formação, conheci-o quando fui iluminar um espetáculo em São Carlos, pelo então projeto do TUSP, onde ele atuava e concebia a cenografia. *Ao Violador* (de Oswaldo Dragun) foi dirigida por Antônio Rogério Toscano, que me apresentou a Reinaldo. A cenografia era belíssima e absolutamente integrada à ação da peça, que se desenrolava pelo simbolismo de duas cadeiras enormes de ferro, que se transmutavam, conforme a necessidade da ação.

Nos reencontramos já em São Paulo, para um outro projeto de Toscano, de que participei num curto espaço de tempo. Foi então, que nos unimos para o projeto cenográfico de *Ofélia em Off*, que encontrou múltiplas versões na criatividade, de Reinaldo Cônsoli, aberta às imposições espaciais e às limitações de produção.

A proposta final do cenógrafo, já para o espaço da Casa das Caldeiras, contrapunha o mundo contemporaneizado de Ofélia 5 ao mundo íntimo e sentimental das demais Ofélias, trancafiadas em seu quarto atemporal. O quarto era delimitado por uma moldura do metálico *box-truss*, e pela porta e escadaria de ferro do espaço do Salão dos Tanques, onde se dava a representação. Ao fundo, um imenso telão acolhia as projeções, que ganharam uma dimensão grandiosa, proporcional ao espaço físico. O mesmo telão, servia de cama para Ofélia e H, alterando a perspectiva dos espectadores que viam a cena da cama como que do teto do quarto. Um outro tecido saía desse telão, formando outra cama, na horizontal, reconstruindo a visão frontal da platéia.

A predominância do branco interno, em contraponto com o metálico externo, permitia o tingimento, pela iluminação, desse espaço simbólico, do interior de Ofélia. A preocupação de Cônsoli com o diálogo entre a cenografia e a ação, o universo simbólico, a iluminação, muito acrescentaram à encenação, desde a ambientação, até a interferência direta na ação das personagens, a exemplo da criação da coreografia de H e Ofélia 2 que se inicia no espaço externo, representado pelo varal em que Ofélia 1 estendia um lençol, que

se transforma em uma cama vertical, inúmeras vezes ampliada, na grande cama de fundo, que toma todo o quarto, dando grande amplidão à cena de amor que simboliza todo o motor do espetáculo.



Diferentes dimensões da cama cenográfica em ***Ofélia em Off***

Esse diálogo com a cenografia, sua interferência no trabalho de todos exemplifica, para mim, o jogo que é a encenação, dos diversos elementos que vão contracenando, para formar a grande narrativa espetacular que necessita de cada pequeno detalhe na constituição do universo simbólico que elabora. Criação colaborativa que questiona aqui, acrescenta acolá, modifica ali, em prol da representação essencial e da eterna busca do belo.

2. Reflexos da mente

Espaço

Gosto de espaços alternativos. Provavelmente por formação. O Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP, onde estudei teatro de 1993 a 1996, não dispõe ainda de um teatro italiano, a tradicional caixa-preta, com sua separação fronteiriça entre palco e platéia. Assim, como estudantes, éramos levados a pensar a cena como parte integrante de um espaço vivo que tínhamos, forçosamente que elaborar. Desde então, penso o espaço como cenografia. Os poucos recursos que as produções de que participo dispõem constituem outro elemento favorável a pensar o espaço como cenografia em si. Assim, não vejo a cenografia como algo que se constrói a partir da temática da montagem, mas procuro sempre um espaço que comporte cenograficamente o espaço da representação.

Cadafalso foi representada pela primeira vez no Tendal da Lapa, antigo matadouro que abriga há anos a Casa de Cultura da Lapa, em São Paulo. Ensaiávamos lá e, em contrapartida, nos comprometíamos a oferecer apresentações gratuitas do resultado no espaço. O Tendal conta com um pequeno auditório com piso de madeira e praticáveis nos quais se monta um palquinho, além de cadeiras móveis que são utilizadas para a platéia. Como sala de ensaio é bastante confortável, mas o saguão externo, com seu piso de paralelepípedos e sua janela de grade que permite ver o trem da linha da Lapa passando e trepidando o solo se mostrou muito mais eloquente para nossa representação do mito de Medéia. O espaço foi quem nos deu o retorno de Medéia, chegando de trem, centenas de anos depois, para um reencontro com seu amado Jasão.

A idéia inicial era uma releitura contemporânea do mito que propusesse o reencontro da amarga Medéia, com o marido que a abandonara em nome da ambição. O trem, além da beleza do contraste de sua luz fria interna com a noite que caía ao fundo da cena (através da janela), trazia para dentro a idéia de tempo a que o movimento dele nos remete. A volta de Medéia, a vinda do passado, de um passado distante, era simbolizada por aquele trem que passava e deixava em cena um vestígio do passado, amargurado pela presença rancorosa da fêmea inconformada que entrava, então, em cena.

O espaço da representação era a casa de Jasão, invadida pela ex-mulher. Uma mesa e duas cadeiras ambientavam as cenas que se alternavam entre presente e passado. Os materiais antigos da construção do matadouro favoreciam essa volta temporal, proposta pelo texto.

Esta relação temporal que o espaço possa oferecer me encanta, pois envolve o espectador de uma ambientação na qual ele mesmo é inserido. O espectador não é colocado à parte da encenação, mas é parte dela, inserido no ambiente ao qual as personagens retornam. A atmosfera antiga não está colocada no palco, lugar para o qual o espectador olha, como quem olha para um passado distante de si, representado por artifícios cenográficos, mas está presente no edifício da representação, que envolve o espectador em sua relação com o espaço todo. Ele adentra um ambiente antigo, senta-se em seu interior e tudo o que o envolve são os tijolos, grades e paralelepípedos originais da construção. O espectador é convidado a adentrar o universo da representação e a relação temporal proposta pela cenografia não é um significante artificialmente elaborado no espaço da cena. É um símbolo vivo impresso nas marcas temporais das paredes, na ferrugem dos ferros, com seu cheiro visível que propõe relação recíproca e não unilateral.

Outra experiência bastante gratificante que vivi foi a representação de *Ofélia em Off* (2003) na Casa das Caldeiras, primeira sede das indústrias Matarazzo, no bairro da Barra Funda. O espaço, tombado pela prefeitura de São Paulo, inseria espectadores no quarto de Ofélia, que, trancafiada pelo pai, contava através de cartas secretas, seu ponto de vista sobre sua trajetória amorosa. Essa relação de *voyerismo*, proposta pelo espetáculo, exigia que os espectadores adentrassem a intimidade de Ofélia. A escolha do quarto, como local de maior intimidade, exigia uma relação de quem está dentro, oculto, observado um momento íntimo da personagem. A platéia era formada de uma pequena arquibancada e de almofadas e tapetes que convidavam os espectadores a aconchegarem-se na periferia oculta do quarto da representação.



Murillo Medina

Ofélia em Off, roteiro e direção de Luciana Barone, Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003.

A construção do Salão dos Tanques, sedimentada por tijolos aparentes, conta com enormes janelas e um pé direito de mais de 20m que possibilitaram a grandiosidade que o espetáculo necessitava, para as projeções videográficas que se davam ao longo da representação. Os tanques e máquinas aparentes traziam para a cena a relação temporal entre o antigo e o novo, o clássico e o contemporâneo, colocado em xeque, na peça, pela relação entre Ofélia 1, que vive o tempo narrado, e Ofélia 5, que narra seu passado, com as amarguras de um presente dos tempos pós-industriais, do qual é fantasma remanescente, memória amarga de uma amor não vivido. O espectador, contemporâneo de Ofélia 5, sentava-se embaixo desse maquinário aparente, tendo, em seu campo de visão, este ambiente antigo, grandioso, que enclausura as dimensões de um amor remoto que leva a personagem ao suicídio. A separação entre cena e platéia se dava por um pequeno desnível no chão do espaço, que fazia da platéia uma periferia observadora deste universo íntimo, antigo, perpétuo. O espaço da representação remetia à perpetuação desse sentimento que se repete, abraçando o espectador para dentro dele, mas colocando-o ao lado do maquinário, como que querendo lembrá-lo de sua identificação temporal com esta Ofélia 5, narradora amarga, que já não se ilude com as perspectivas românticas do amor puro de Goethe. A representação, que misturava textos de Shakespeare, Goethe, Rimbaud, Baudelaire e trazia inspiração explícita de *Hamlet-Machine*, de Heiner Müller, carecia de um espaço que inserisse o espectador num ambiente de miscelânea temporal e me parece que fomos muito felizes em encontrar o espaço do Salão dos Tanques, na Casa das Caldeiras, pequeno complexo, esquecido quase às margens da Marginal, na complexa organização urbana da metrópole paulistana.

Lembro-me de comentários de espectadores, que tinham que parar o carro e fazer um percurso a pé, dando a volta no edifício, guiados apenas por uma iluminação singela que os conduzia ao Salão dos Tanques. O lugar era ermo, o piso de pedras soltas e, acima, tinha-se o privilégio de enxergar o céu-paulistano, normalmente oculto pelas alturas imponentes dos edifícios de concreto. Neste percurso, havia, para mim, algo de sagrado, de ritualístico, como que um convite aos atrasados espectadores da grande cidade, a se lembrarem que seu passeio, naquele dia, era uma ida ao teatro. Não um encontro social, mas um encontro com uma estória antiga, daquelas que falam, há séculos, de amor. Um encontro, para meus devaneios artísticos, em última instância, consigo mesmos, e com suas próprias experiências amorosas. Os comentários que ouvi, acerca do percurso a pé, que antecedia o espaço cênico, variaram. Para alguns, ficou marcada a beleza do espaço inusitado (poucos conheciam a Casa das Caldeiras). Para outros, o tempo do percurso a pé, com os ruídos distantes da cidade e o silêncio também inusitado, na noite da grande metrópole. Para outros, o desconforto do caminho de pedras, no escuro inapropriado para os saltos altos de que se utilizavam para a ida ao teatro. Curiosa, ou obviamente, essas foram as pessoas que menos gostaram de *Ofélia em Off*. Provavelmente, para elas, o espetáculo acabou em pizza.

Em 1997, tive a felicidade de trabalhar como assistente para Francisco Medeiros, diretor pelo qual nutro uma admiração e um carinho imensos. Estava dirigindo a montagem de formatura da turma que sucedia à minha, num texto de Jean-Claude Carrière, que adaptava para o palco o belíssimo texto de Farid-Udin Attar, *A Linguagem dos Pássaros*.

O poema sufi trata da partida de todos os pássaros do mundo em busca do Simorgh, abordando, metaforicamente, seus medos anteriores e resistentes ao trajeto. O espaço da representação não passava de uma lona circular, delimitada pelo alto, por um enorme lustre, concebido por Márcio Aurélio, de fundos de garrafas que jorravam gradativamente a luminosidade para aquele tapete simples e sagrado. Em volta dele, velas eram acesas no início do espetáculo, que propunha aos espectadores o mesmo percurso empreendido pelos pássaros: das trevas à luz, do espaço ritualístico do fogo, à iluminação interna.



A Conferência dos Pássaros, de Jean Claude Carrière, direção de Francisco Medeiros, Campinas, 1997.

A relação do espectador com o espaço se dava menos, nesse caso, pelo edifício como significante do espaço da representação e mais pela ambientação proporcionada pela iluminação, que causava estranheza à entrada do público, por sua alta resistência, e pelas decorrentes dificuldades de se enxergar o espaço ao qual se adentrava.

Em apresentação realizada, no entanto, no Engenho do Açúcar, de Piracicaba (1998), a construção contribuiu para o espaço circular, da cenografia que remetia a uma mandala, requerendo o movimento centrípeto do olhar espectador. O Engenho é uma construção antiga da cidade, espaço não convencional para a representação teatral. O próprio fato de levar uma apresentação teatral a um espaço não construído para esse fim, remete ao espectador um leque de possíveis leituras, sugerido pelo espaço em si.

O espaço alternativo, portanto, parece conduzir o imaginário do público, quando sua escolha é feliz, desde os momentos antecedentes à representação em si. Sob este aspecto, ele enriquece a relação cena-platéia, desde a idéia de estar no teatro, entendido como re-apresentação de uma estória, e não como espaço onde se vai comumente para assistir a esta ou aquela representação. A escolha de um lugar alternativo torna-o especial para aquela representação específica, exigindo um diálogo particular entre a cena e o espaço eleito. Ele não configura apenas o espaço da representação, mas o espaço daquela representação que com ele se relaciona intimamente.

Itinerantes

O teatro itinerante, que conduz o espectador por diferentes espaços, ao longo da representação, também parece propor uma relação mais interligada entre cena e espaço do que o teatro à italiana ou à elisabetana, e mesmo os teatros de arena. Geralmente se dá em locais alternativos, entendidos aqui, como edifícios construídos e utilizados para outros fins, e fugazmente utilizados pelas companhias que ali encontram o cenário ideal para suas representações teatrais.

Minha primeira experiência com este tipo de representação se deu ainda na faculdade, como atriz, sob direção de Verônica Fabrini, no espetáculo *O Sonho* (1994), de August Strindberg. O texto trata da vinda da filha de Indra, Inês, à Terra, para ver como vivem os homens. Fabrini optou pelo formato de estações para cada quadro da experiência da protagonista, proposto pelo autor. A montagem tinha início em uma sala fechada, enevoadada por fumaça, onde Inês conversa com o pai sobre sua curiosidade acerca da vida terrena.



Tika Tiritilli

O Sonho, de August Strindberg, direção de Verônica Fabrini, UNICAMP, Campinas, 1994.

Os espectadores, então, acompanhavam sua descida à Terra e seu encontro com o Oficial, condenado a cuidar dos cavalos. Contávamos com a participação de Scot, cavalo da hípica campineira que trazia à cena (no caso, um corredor externo) o Oficial.



O Sonho, de August Strindberg, direção de Verônica Fabrini, UNICAMP, Campinas, 1994.

As cenas se alternavam, assim, entre espaços internos e externos, de acordo com o diálogo estabelecido pela encenadora entre os quadros e os espaços oferecidos pela escola. Os espectadores vivenciavam as diferentes condições oferecidas por estas cenografias locais: a clausura de uma sala de paredes forradas de imagens e notícias terríficas da casa do Advogado, o vento ou frio do espaço aberto da cena da Praia da Morte, a espera incansável, em pé, pela saída da Ópera que a amada Vitória nunca concretiza. O espaço, assim, amplificava as condições das personagens às condições oferecidas aos espectadores.

Na faculdade também, sob a direção de Hugo Possolo, montamos *O Rei da Vela* (1996), de Oswald de Andrade, agora no prédio do Museu da Cidade, em Campinas. Possolo também optou pelo formato itinerante, conduzindo o espectador pelas diversas cenas da trajetória de Abelardo

O formato atrelava-se à linguagem modernista de Oswald, movendo cenas em plataformas com rodízios que se transportavam entre um espaço e outro, juntamente com os espectadores.



O Rei da Vela, de Oswald de Andrade, direção de Hugo Possolo, Museu da Cidade, Campinas, 1996.

Como atores, tínhamos a missão de criar cenas que montassem e desmontassem esses cenários mutantes, e que conduzissem os espectadores, orientando-os no rumo a tomar, preferencialmente imbuídos do universo cômico de Hugo Possolo.

Em direção, minha primeira experiência com este formato se deu com o Teatro de Alvenaria, a partir da proposta espacial do grupo, feita a mim, quando do convite para a direção: o diálogo com espaços urbanos, que re-presentificassem a temática abordada pela montagem, no caso, “A Liberdade”. Partimos da Revolução Francesa, para abordar os ecos da conquista burguesa em nossa sociedade contemporânea. *Ensaio sobre a Liberdade* (2004), dramaturgizada por Rui Xavier, a partir de cenas propostas pelo elenco, ao longo do processo criativo, foi encenada no Foyer do Edifício Copan, espaço que proporciona ampla vista para a Avenida Ipiranga, na cidade de São Paulo.

O público acompanhava o desenvolvimento da Revolução que, em nome da suposta liberdade, massacrava milhares de seus realizadores. Ao lado do Bradesco, cuja calçada abriga tantos moradores de rua, os atores não economizavam referências à liberdade massacrante do capitalismo imponente.



Rui Mendes

A Liberdade conduzindo o povo, personagem alegórica de *Ensaio sobre a Liberdade*, de Rui Xavier, direção de Luciana Barone, Edifício Copan, São Paulo, 2004.

O espaço itinerante atinge diretamente a interpretação, dadas as diferentes distâncias que estabelece com o público. Em *Ensaio sobre a Liberdade*, a narradora, condutora dos espectadores, por exemplo, dirigia-se diretamente ao público, face a face, desprotegida da distância que o palco italiano garante. A interpretação por vezes, exigia um minimalismo de quem fala quase aos ouvidos do espectador e pega-o pela mão, conduzindo-o à próxima cena. Por outro lado, o espaço grandioso da cena do Terror, exigia grandiosidade de gestual dos atores, bem como entonação adequada para um espaço que disputava com os ruídos da Avenida Ipiranga. O espetáculo, então, tinha que abraçar as qualidades e dificuldades oferecidas pelo espaço que, a princípio, não comportaria um espetáculo teatral.



Rui Mendes

O Terror. *Ensaio sobre a Liberdade*, Edifício Copan, 2004

Obviamente, ao se optar por um espaço como este, as dificuldades devem ser abraçadas, uma vez que a comodidade de uma caixa acústica pré-construída, varas de iluminação e os demais recursos previstos em um projeto arquitetônico teatral estão ausentes e a necessidade de substituí-los por outros recursos se faz evidente.

Nesta montagem, tivemos problemas de áudio, em consequência da disputa com os ruídos advindos da cidade, que infelizmente não puderam ser resolvidos pela adição de microfones, por exemplo, dados os baixos recursos de orçamento de nossa produção. Por um lado, os ruídos eram bem vindos, uma vez que favoreciam nossa escolha de deixar a cidade contemporânea invadir a cena burguesa do século XVIII, ampliando nossas referências aos ecos contemporâneos do capitalismo ali nascente. No entanto, tecnicamente, atrapalhavam a audição da voz dos atores, provocando certa distância dos espectadores, pelo esforço que tinham que fazer para ouvir o texto, em alguns momentos mais críticos.

Em contrapartida, lidamos, neste espaço, com imprevistos que a rua nos possibilitava, que jamais viveríamos em espaços convencionais, a exemplo da apresentação concomitante à Parada do Orgulho Gay, que passava pela Ipiranga no exato momento da cena do Terror (cena que se dava no espaço aberto do Foyer e que fazia constantes alusões à multidão revolucionária). Figurantes dos épicos hollywoodianos não se comparam à multidão a que pudemos nos referir neste dia, com a trepidação que sua passagem nos proporcionava naquele momento único, ao vivo, tão teatralmente irrecuperável. Até as interferências sonoras, que tanto nos ameaçavam nesta noite, se inverteram, dado o isolamento acústico que os corpos da passeata provocaram, favorecendo a audição do texto no espetáculo.

Felicito-me por não termos cedido à tentação de covardemente nos protegermos dos riscos que nossa escolha espacial inevitavelmente nos desafiaria a correr, optando pelo cancelamento da apresentação naquela noite. São presentes como este que fazem a experiência teatral brilhar no emaranhado de nossa memória.

Como espectadora, trago boas lembranças das representações que assisti do Teatro da Vertigem. *O livro de Jó* (1995), ambientado no Hospital Humberto Primo de São Paulo, conduzia os espectadores pelas angústias de Jó, numa época em que a eclosão e o medo subsequente da AIDS estavam em evidência. As discussões sofridas de Jó remetiam-nos inevitavelmente a nosso tempo doentio, confinado pela encenação nos corredores e salas daquele hospital abandonado. Já *Apocalipse 1,11* (2000), encenada no presídio do Hipódromo, também em São Paulo, ambientava o final bíblico nos empoçados corredores e pátios do espaço também abandonado. As personagens opressoras não se acanhavam em dar ordens enfáticas aos espectadores guiando-os rumo ao julgamento dos oprimidos em questão. Feito personagens obedecíamos às ordens, encontrando, intimidados, o espaço da próxima cena a ser vista-experenciada.

Nesta escolha espacial, impossível não ceder a esta relação direta com o espectador que, assim colocado em cena, não fica alheio à representação, como se ela pudesse não lhe dizer respeito. Esse envolvimento, que se inicia com a construção em que se dá a encenação, se intensifica com o jogo entre atores e espectadores, numa dissolução da fronteira da representação. Esta aproximação possibilita o diálogo com a recepção ativa da plateia, através do estímulo a suas sensações, tais como medo, opressão, entre tantas. A relação com a obra não se conforta com os limites da apreciação. Ela requer participação ativa, desde a locomoção exigida pelo espaço cênico, até a interação por ele insinuada e acentuada pelos espetáculos que apontam para essa poética que quer o outro inserido no jogo vivo proposto pelo teatro que se assiste, se ouve, se sente. Um teatro que provoca, não apenas pela temática, via racionalidade, mas pela inserção, pelo toque, via sensorialidade.

Dirigir

Dirigir é pré-conceber, estimular e reinterpretar. A direção, em seu diálogo com os criadores, vislumbra caminhos, a partir das relações criativas que se vão delineando no envolvente processo da criação. Acredito no diretor como o catalisador destas relações. Mesmo partindo de uma pré-concepção, o diretor deve, penso, estar sempre aberto a sua própria reinterpretação da obra, conforme ela vai se desenvolvendo pelos corpos, criatividades e criações de todos que a elaboram. Esta não é uma tarefa fácil e exige exercício contínuo de desapego. Por vezes, nos prendemos a uma idéia que não se mostra viva à coletividade. Certamente, o diretor deve tentar colocá-la em prática, estimular e encaminhar o imaginário dos demais artistas rumo àquela idéia que quer ver realizada. Mas ao perceber que os caminhos, embora tenham conduzido a ela, não tenham atingido o ponto de chegada idealizado, ele deve se perguntar se aquela imagem, aquele símbolo, está vivo para aquelas pessoas. Se ecoa de alguma forma nelas. Porque se não ecoar, não terá sentido e não passará de mera formalidade realizada.

Acredito que o ator deve estar sempre imbuído daquilo que representa. O mesmo requisito deve atender aos demais criadores, como o cenógrafo, o iluminador, o sonoplasta e toda a equipe. Mas é da pele do ator que a representação vai transbordar. Se este ator, que é um sujeito circunscrito a um imaginário específico, não estiver mobilizado pelo sentimento estético da representação, estará fadado a uma interpretação morta de uma encenação, no mínimo, entediante. Não me refiro à fé cênica que o ator deve ter em relação à personagem, ao ambiente em que está inscrita ou outras verdades internas que por vezes se pede aos atores à exaustão. Refiro-me à harmonia simbólica que acredito necessária à orquestração da encenação e que se dá pela sintonia entre as diferentes notas que constituem o todo. Se o imaginário do ator estiver em acordo com a intuição estética do todo espetacular, criará, certamente, uma imagem viva que o mobilizará rumo à idealidade. Portanto, partilhar a obra, em determinados momentos, é obrigação do diretor. Esclarecer intenções e significações que quer imputar ao todo. Criar imagens, que intente vivas em cada uma das veias criativas do processo.

Com esta troca, a corrente sanguínea encontrará fluência em seu percurso rumo ao coração pulsante da criação.

Akira Kurosawa, em seu *Relato Autobiográfico* (1990, p. 163) nos conta de uma das lições que aprendeu com seu mestre, Yama-san, o cineasta Kajirô Yamamoto, de quem foi diretor-assistente, no início de sua carreira, na arte de dirigir atores: “Se você, como diretor, tentar puxar o ator à força para o que deseja, ele só vai chegar até a metade do caminho. Empurre-o para a direção que ele deseja ir e faça-o realizar o dobro do que ele imaginava”. E acrescenta, ainda que aprendeu com o diretor que “quando se explica ao ator o que ele deve fazer, é necessário igualmente informar-lhe *porque* precisa agir daquela maneira. Ou seja, ele tem que saber a motivação interna de seu papel e da ação” (Ibid., p.164).

De certo, por vezes, há segredos que não são revelados verbalmente, que são sugeridos através de estímulos indiretos, para que se atinja a aura desejada. Estas descobertas são saudáveis e de modo algum quero refutá-las. Um dos prazeres mais grandiosos da tarefa de dirigir, para mim, é quando se atinge coletivamente um ponto que se mostra perfeito para toda a coletividade, sem que se tenha traçado um caminho verborrágico de objetivos para sua elaboração. Estes momentos são ímpares e correntemente são momentos de grande satisfação para os espectadores também. Quero dizer apenas que acredito que se os símbolos são vivos para todos que os criaram (uma vez que o ator é um criador e não um mero executor de indicações, assim como todos os demais criadores de um projeto coletivo por natureza, como me parece ser um projeto de teatro), haverá uma grande chance de que sejam vivos para a coletividade de espectadores. Se, por outro lado, entram em cena destituídos desta carga vital, certamente, repercutirão com uma espécie de ‘mortandade’ sobre aqueles que ‘apreciam’ a cena. Se o diretor tem uma idéia que considera brilhante e insiste nela independentemente de sua repercussão sobre o imaginário daqueles que a vão executar em cena, correrá um grande risco de condenar sua idéia àquela ordem de comentários que me parece da pior espécie para quem cria teatro: “A idéia era ótima... pena que....”

Encenar portanto, não é apenas ter idéias e colocá-las em cena de modo organizado. É nutrir essas idéias de significantes essenciais a sua significação cênica. É fazer delas símbolos vivos, a cada dia de ensaio, a cada reunião de criação. É, em última instância, acreditar piamente em um projeto e imbuir a todos de sua paixão. O pior que pode acontecer num processo criativo a um diretor, creio eu, é a descrença no espetáculo. O diretor é aquele que, catalisando tudo, recebe todas as inseguranças, é aquele a quem todos recorrem, nos momentos de dúvida. Se sua fé estiver abalada, certamente não terá do que nutrir aos que a ele recorrem sempre esperando, senão respostas, no mínimo algumas palavras de conforto às incertezas que continuamente se fazem presentes em processos criativos.

Mas, como todo artista, o diretor também pode ser tomado por inseguranças que, sob certo aspecto, podem contribuir muito à sua arte. A dúvida, que por vezes se mostra monstruosa, mergulhando-nos num poço de incertezas, pode favorecer o distanciamento do olhar para a cena materializada, no saudável questionamento de se perguntar se ela está ou não devidamente encaminhada. A crítica é um potente instrumento da direção, que está continuamente com seu olhar atento para o trabalho de sua equipe. A auto-crítica não poderia deixar de se fazer presente, colocando o diretor em xeque com a sua criação. Os constantes “serás” da dúvida podem apontar para outros caminhos que não antes imaginados, outras resoluções. É através deles que se pode comparar a cena realizada com novas possibilidades, ou com a idéia que a originou. São questionamentos saudáveis, se vistos com naturalidade. Se o diretor se abre para suas dúvidas, abre as portas para as respostas potentes que muitas vezes já estão claras para outras pessoas da equipe. Se, por outro lado, se fecha em seu desespero, dificilmente enxergará caminhos que surgem no processo criativo e que não correspondem, necessariamente, ao que se tinha previamente planejado. Posturas autoritárias e intransigentes que por vezes taxam os diretores, em suas produções, podem ser o reflexo defensivo deste desespero de ainda não se ter alcançado o inefável que buscamos continuamente no ofício da arte. O anseio pelo resultado não deve, a meu ver, atropelar o processo de criação, uma vez que a obra será, inevitavelmente, resultante deste.

criação pessoal e criação coletiva

Em *Ofélia em off* vivi a experiência de dirigir um texto próprio que nascera de um projeto pessoal. De certo modo, aquelas personagens eram bem claras para mim, desde a cuidadosa escolha do elenco, quando convidei atores que, em algum aspecto, correspondiam a meu imaginário para cada personagem. A concepção espetacular formulou-se já no processo de elaboração do texto, o que me dava maior clareza na condução dos ensaios. Mas à medida que as personagens iam ganhando vida, pela interpretação dos atores, suas arestas iam expandindo-se, ganhando novas nuances.

Minha função era a de contaminar a equipe daquela singularidade que me movera na criação textual e favorecer seu espaço de criação pessoal, dentro do sentimento estético proposto. Minha tentativa era a de criar a atmosfera para que nela os atores mergulhassem, em suas buscas pessoais. A interpretação é sempre pessoal e subjetiva. Mesmo em um processo de direção em que se parte de uma idéia singular, a subjetividade do intérprete se fará sempre presente e seu espaço de criação deve ser sempre respeitado e estimulado.

Em projetos como este, no entanto, em que se parte de uma proposta definida para um determinado texto, a concepção do diretor move todo o processo de criação, rumo à aproximação daquilo que idealiza. Assim sendo, seu sentimento estético permeará toda a elaboração espetacular e provavelmente será identificável no resultado cênico trazido à público.

Não é o que acontece, necessariamente, em processos de criação colaborativa, que exigem do diretor uma postura mais maleável, tanto em relação a seus próprios anseios artísticos, quanto em relação à equipe com que trabalha. Quando fui convidada a dirigir o Teatro de Alvenaria, me foi colocada uma proposta bastante clara: montar um espetáculo em processo colaborativo, a partir do tema “Liberdade”. Não fiz parte desta escolha e nem estava artisticamente interessada nesta temática, em particular. O que me interessou no grupo, foi justamente sua postura de grupo e a possibilidade que ela traria de conduzir um processo criativo conjunto. Em *Cadafalso* e *Ofélia em Off*, os processos nasceram de um desejo artístico pessoal: trabalhar com o feminino e o amor, a partir de personagens que me encantavam. Com o Alvenaria, o projeto nascia de um desejo coletivo. Então, mergulhei neste universo proposto, em busca do envolvimento temático, que sempre se dera, em minha direção, *a priori*.

Durante o processo de criação, ao que me parece, se o diretor trabalha com uma pré-concepção, dirige com uma idéia mais clara do caminho a tomar. As discussões sobre a personagem são, assim, mais direcionadas, com base nesta concepção anterior. Num processo efetivamente colaborativo, o diretor não conduz a um ponto pré-determinado. A condução se vai revelando, à medida que a criação da equipe vai se materializando. O diretor propõe caminhos, sem apresentar soluções e, conforme os atores vão cenicamente revelando seus desejos, procura por um denominador comum que sintetize o desejo da coletividade. Notei, ao trabalhar com o Alvenaria, uma necessidade intensa de exercitar minha observação e muitas vezes calar determinadas intenções pessoais que não estavam presentes no material cênico que me apresentavam.

Em relação aos atores-criadores, é esta maleabilidade que sinto necessária, de minha parte: a de colocar em prática não meus desejos pessoais, mas tentar pincelar momentos que revelem qual o desejo comum daquela coletividade, muitas vezes não consciente e, portanto, expresso em suas cenas, não em seus discursos.

Claramente o grau de incerteza e questionamentos num processo como este (que não parte de um texto a ser estudado e montado, mas de uma idéia geral, a ser elaborada cenicamente) é muito maior e mais recorrente. E, em sua natureza colaborativa, não se canaliza prioritariamente ao diretor, mas se abre a possíveis soluções propostas por toda a equipe. Assim, a resultante cênica, ao que me parece, revela muito mais a poética do grupo, daquele coletivo, do que a singularidade estética do diretor.

Senti, no entanto, uma grande dificuldade de extrair efetivamente a singularidade de cada artista, inclusive a minha, em minha primeira montagem com o Alvenaria, em 2004, *Ensaio sobre a Liberdade*. É com o trabalho continuado do grupo que vou aprendendo a estimular a criação pessoal de cada ator. Neste aspecto, a experiência com um grupo estável, é de preciosidade ímpar. Embora tenha alimentado a vontade de trabalhar com uma equipe fixa, que desenvolvesse uma pesquisa contínua, desde os tempos de faculdade, nos diferentes grupos dos quais fiz parte, questões da ordem prática ou de diferenças de identidade artística sempre desfizeram os núcleos, decepcionando meu desejo de ter um trabalho continuado. Com o Teatro de Alvenaria posso experimentar esta continuidade que me possibilita maior intimidade com as dificuldades e facilidades de cada ator, bem como com seus anseios artísticos e percebo, em relação a nossa primeira montagem, um paulatino crescimento que se dá não individualmente, mas no coletivo que formamos enquanto grupo.

intimidade

A intimidade é inevitável. Não há como mergulhar em um texto, em uma temática, sem que se fique, aos poucos, íntimo dele. Assim se dá com o trabalho em grupo. O processo de ensaios pode não ser longo, mas não há como não ser intenso. E é esta intensidade que vai cultivando a intimidade que se dá entre os indivíduos que compõem o grupo.

Gosto de preservar esta intimidade. Tanto criativa, quanto espacialmente. Acredito que o ator precisa de um tempo, em seu processo, para suas descobertas. Neste tempo, ele é um sujeito aberto à criação, vulnerável e, preferencialmente, está com a sensibilidade à flor da pele. Para que possa se dispor assim à criação, é preciso que se sinta à vontade. É preciso que tenha intimidade com o tema que está trabalhando, com aqueles com quem joga, com quem o observa, com o espaço à sua volta, com os objetos que manipula. Um ator desconfortável, quando não é esse estado de desconforto que se busca na criação, nunca dará o melhor de si; estará sempre se observando, com a atenção dividida entre o que está fazendo e o modo como está sendo visto.

Por este motivo, tenho muito zelo pela sala de ensaios. Sua ocupação vai gerando uma vida de equipe naquele espaço. A sala vai ficando cada vez mais acolhedora e suas possibilidades começam a ser exploradas. Mesmo em processos que se dão em espaços alternativos e itinerantes, gosto sempre de começar na sala de ensaios. Gosto de cultivar este tempo de descobertas criativas que ainda não estão prontas para a amplidão espacial. Precisam ser experimentadas, revividas, pensadas. Precisam deste cantinho vivo e acolhedor que nos recebe dia a dia.

Assim, também me oponho àquelas visitas inusitadas de amigos que aparecem para “dar uma olhada no ensaio”. Namorados e namoradas são as figuras mais recorrentes. A relação de intimidade que os grupos criam, muitas vezes leva a essa confusão entre o que é a intimidade do trabalho em teatro e o que é intimidade pessoal. Intimidade no trabalho, para mim, é aquela que se baseia na confiança mútua que abre o espaço para a livre exposição, seja da criação, seja do indivíduo, uma vez que, tendo o próprio corpo como instrumento de trabalho, o ator está sempre sujeito à exposição de si mesmo, tanto de suas qualidades, quanto de suas fragilidades. E para que se exponha abertamente, é preciso que confie naqueles que o rodeiam. Neste sentido, qualquer ensaio que não seja, a priori, aberto, convém, em minha opinião, que seja fechado. Gosto muito de ensaios abertos naquela fase em que o espetáculo está já encaminhado e necessita de um retorno, necessita do contato com o público, para sofrer os ajustes finais.

Sou, assim, radicalmente contra os chamados testes, pelo menos, à maneira que ouço que são praticados. Teste, prova, são situações de avaliação que, em geral, intimidam a capacidade criativa. E o ator que não é criativo, torna-se um objeto modulado pelo diretor. O teste, então, só consegue testar se o ator é facilmente moldável, se seu perfil físico se encaixa à personagem, se é fotogênico. Não é, em geral, pensado para testar a capacidade criativa, porque não conta, em geral, com o tempo necessário para a solidificação de um mínimo de intimidade, um mínimo de conforto para a criação da cena a ser exibida. Lastimo muito que muitos de nossos atores passem boa parte da vida em salas de testes que prometem dar um impulso a sua carreira. Se pudessem dispende o mesmo tempo em leituras, criações, treinamentos vocais e corporais, seriam sujeitos muito mais realizados e muito menos vulneráveis às conseqüências dos constantes “nãos” que costumam receber a cada novo teste.

necessidade

Não se profissionaliza em teatro, hoje, no Brasil, pelo retorno financeiro que a profissão possa vir a trazer. Pelo menos no meio em que circulo. Manter-se na profissão teatral é a cada dia mais difícil e, portanto, fundamental. Aqueles que resistem às dificuldades logísticas, resistem porque a prática teatral lhes é vital.

O teatro nos põe em contato com a imensidão que é a natureza humana. Nos coloca, diariamente, frente ao ínfimo que somos perante esta grandeza. E, ao mesmo tempo, nos possibilita a vivência de distintos lados deste poliedro. Esta necessidade da prática que nos move contra tantas dificuldades frente à tortuosa política cultural de nosso país gera, a meu ver, uma sacralidade em torno de nossa atividade. Fazemos porque é vital. Porque é sagrado. Estar no ensaio é cada vez mais vital, porque mais difícil. Dispor daquele tempo, economicamente é difícil e, portanto, se dispomos, é porque necessitamos. Quase que instintivamente.

Esse espaço sagrado do teatro na vida de quem o pratica exige, a meu ver, sua prática ritualística. Vivi, recentemente, a experiência de reunir um grupo e partir para a cena, assim, de cara, como se o personagem fosse algo de que o ator dispusesse assim, em um ensaio rápido. Pronto. Ta ótimo.

Não sei trabalhar assim. Gosto de aquecimento, música, inspiração. Gosto de ouvir os atores, ver suas propostas, ajudá-los a atingi-las ou contestá-las, se não concordar. Colocar o ator sobre o palco, dar uma ou outra orientação e concluir que está tudo ótimo porque o tempo daquele ensaio é o tempo de que se dispõe para o trabalho é mera execução, igualmente não criativa às produções em massa que mecanizam seus operários. Lembremos: somos operários da arte. Se a arte está no sangue, criamos, discutimos, negamos, procuramos outra solução e varamos a noite porque aquilo nos dá prazer. Sempre há um modo de se chegar à satisfação artística. Mas ela não é o fim, não é o resultado. Ela está nas etapas do processo. Está em sua busca contínua.

É por isso que gosto de trabalhar em grupo. As pessoas que compõem um grupo se dispõem a esse tempo alargado de um processo criativo. Esse tempo que vai contra a produção rápida que o mercado exige cada vez mais. Esse tempo de criar e se dar ao luxo de jogar tudo fora, porque não era o que buscávamos. Esse tempo que exige paciência em relação ao resultado, mas que nos presenteia com as vivências mínimas do processo.

Sou, neste sentido, extremamente lenta, porque não me interessam os resultados imediatos. Pelo contrário, para mim, estão sempre imbuídos de uma hipocrisia que afirma que está sempre tudo ótimo, quando sequer nos perguntamos: “Tudo o que?”. Tirar um personagem da cartola, apará-lo aqui e acrescentá-lo ali é tarefa fácil para qualquer ator que domine a arte da improvisação e que responda rapidamente às instruções do diretor. Agora, colher a profundidade de uma personagem, o melhor olhar para determinado momento, o melhor tempo para determinado tom é um trabalho minucioso que exige, a meu ver, aquela intimidade que aponte mais para trás.

Neste sentido, dirigir implica em conhecer minimamente um ator, entender como ele trabalha melhor, para que melhor se consiga conduzi-lo. Às vezes propomos um exercício que funciona para um ator e não funciona para outro. Há atores mais racionais, atores mais intuitivos, atores mais miméticos, atores mais técnicos, atores que se apóiam mais na voz, atores que se apóiam mais no corpo. Se não temos tempo e disponibilidade de estabelecer esse contato mínimo, não conseguimos estabelecer um denominador comum para aquela criação e corremos o risco de cair numa disputa acerca do ponto de vista sobre a personagem, ou o risco de nos satisfazermos com ela, do jeito que está, porque assim é mais fácil. Mas o que importa, na construção de uma personagem, a meu ver é a clareza de sua função, a clareza de seus traços, à qual se chega com muitas horas de dedicação conjunta sobre a personagem. O texto pode propor inúmeras leituras. Mas a personagem viva é fruto de uma leitura coletiva que se tem sobre ela, no contexto em que é vivificada. E o coletivo, insisto, exige que se dê ouvidos à coletividade, para que dela se tente extrair o essencial, o comum àquela coletividade específica. É trabalhoso. Mas, para mim é muito mais gratificante quando há um consenso : “conseguimos atingir este momento!” Nem que sejam frações de segundo. São elas que diferenciam uma cena viva, de uma cena morta, pronta, ótima. Frações de vida, em uma representação. São elas que nos fazem calar diante de uma personagem. São elas que podem nos transformar enquanto espectadores. São elas que humanizam o artifício que é a representação. São elas que nos movem neste ofício da busca pelo belo.

Iluminar

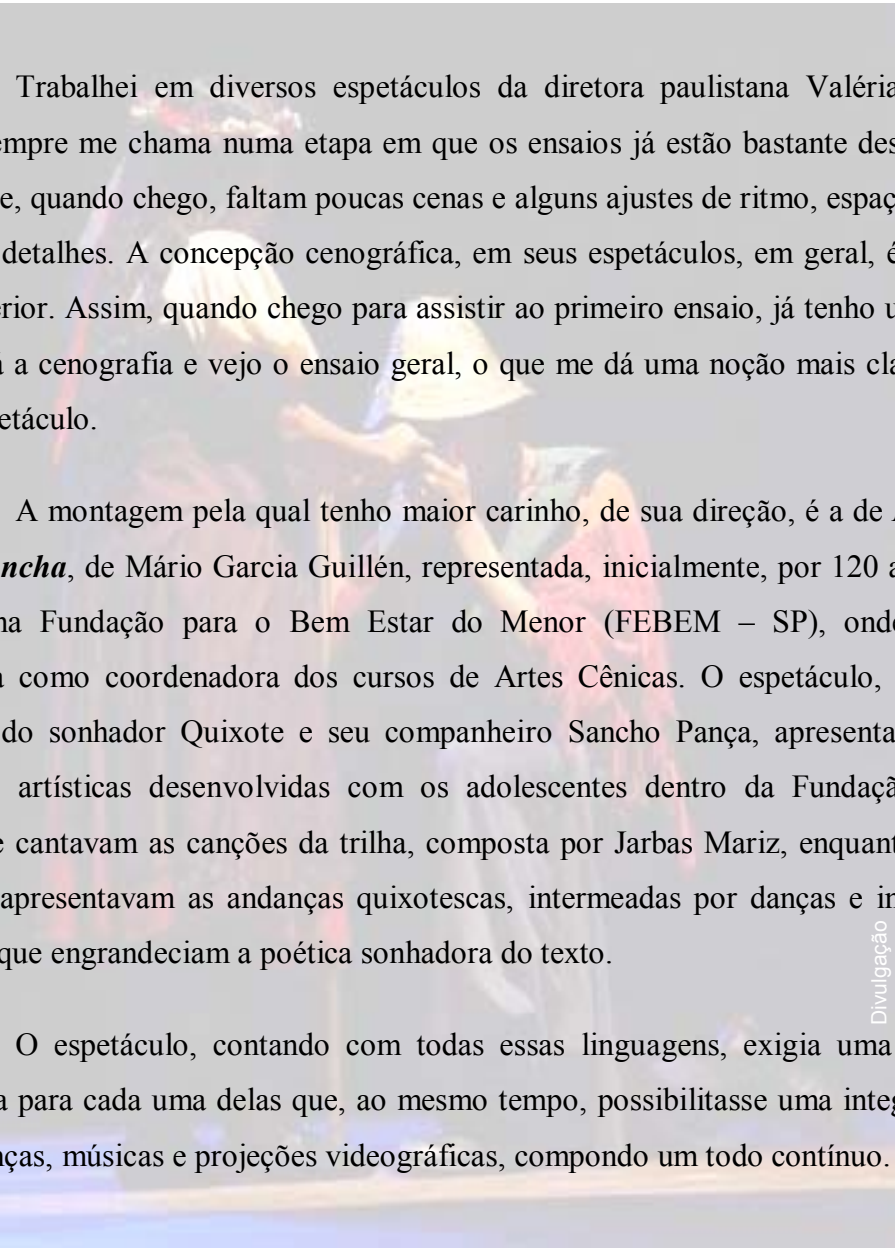
Adoro iluminação cênica. Vejo a iluminação como o elemento chave para a criação da atmosfera espetacular. Gosto igualmente de operar luz. A operação da iluminação é um jogo com os atores que vai delineando a passagem do tempo espetacular. A luz delimita espaços. A luz imprime ritmos. Imprime cores. Imprime sensações.

Comecei a iluminar na época da faculdade, em uma peça que co-dirigia – *revólver, o novo testamento segundo a morfina*, de Antônio Rogério Toscano. Começávamos o espetáculo com a cena do protagonista, Jesus, injetando heroína na veia, ao som de *A Perfect Day*, de Lou Reed. Jesus estava sentado quase no proscênio e um refletor imprimia sua sombra, de proporção gigante, no telão cenográfico que delimitava o fundo da cena. O espetáculo começava assim, com Jesus se drogando e a imagem de sua projeção ludibriante, tomando o fundo do palco. João André, o intérprete de Jesus nos apresentava a ação, enquanto que a iluminação nos dava a dimensão de sua loucura, causada pela droga que circulava em suas veias.

Foto: Luciana Barone

Gosto da iluminação que interfere verticalmente na narrativa espetacular, criando um campo simbólico para a leitura da cena. Nesta cena de Jesus, não fosse a iluminação, não teríamos o campo da loucura de Jesus, do que a injeção da droga causa em sua mente, em seu inconsciente. Assim, com um recurso simples de luz, podíamos trazer ao palco mais do que a ação do ator, mas sua projeção amplificada, o poder sombrio que a droga lhe causava.

Iluminar a montagem de outro diretor implica em entrar na atmosfera por ele buscada e tentar traduzi-la em cores, ritmos, intensidades de luminosidade. Nem sempre é clara, para o diretor, a idéia que tem da luz. Assim, é necessário que, antes de criarmos, mergulhemos no universo abordado pelo diretor, através das indicações ou sinais, os mais variados, que ele nos passa, ao longo dos ensaios.



Trabalhei em diversos espetáculos da diretora paulistana Valéria Di Pietro. Valéria sempre me chama numa etapa em que os ensaios já estão bastante desenvolvidos; geralmente, quando chego, faltam poucas cenas e alguns ajustes de ritmo, espaço, ou outros pequenos detalhes. A concepção cenográfica, em seus espetáculos, em geral, é feita numa etapa anterior. Assim, quando chego para assistir ao primeiro ensaio, já tenho uma idéia de como será a cenografia e vejo o ensaio geral, o que me dá uma noção mais clara de como será o espetáculo.

A montagem pela qual tenho maior carinho, de sua direção, é a de ***Num Lugar de La Mancha***, de Mário Garcia Guillén, representada, inicialmente, por 120 adolescentes internos na Fundação para o Bem Estar do Menor (FEBEM – SP), onde Di Pietro trabalhava como coordenadora dos cursos de Artes Cênicas. O espetáculo, ao contar a trajetória do sonhador Quixote e seu companheiro Sancho Pança, apresentava todas as atividades artísticas desenvolvidas com os adolescentes dentro da Fundação. Músicos tocavam e cantavam as canções da trilha, composta por Jarbas Mariz, enquanto os alunos de teatro apresentavam as andanças quixotescas, intermeadas por danças e interferências circenses que engrandeciam a poética sonhadora do texto.

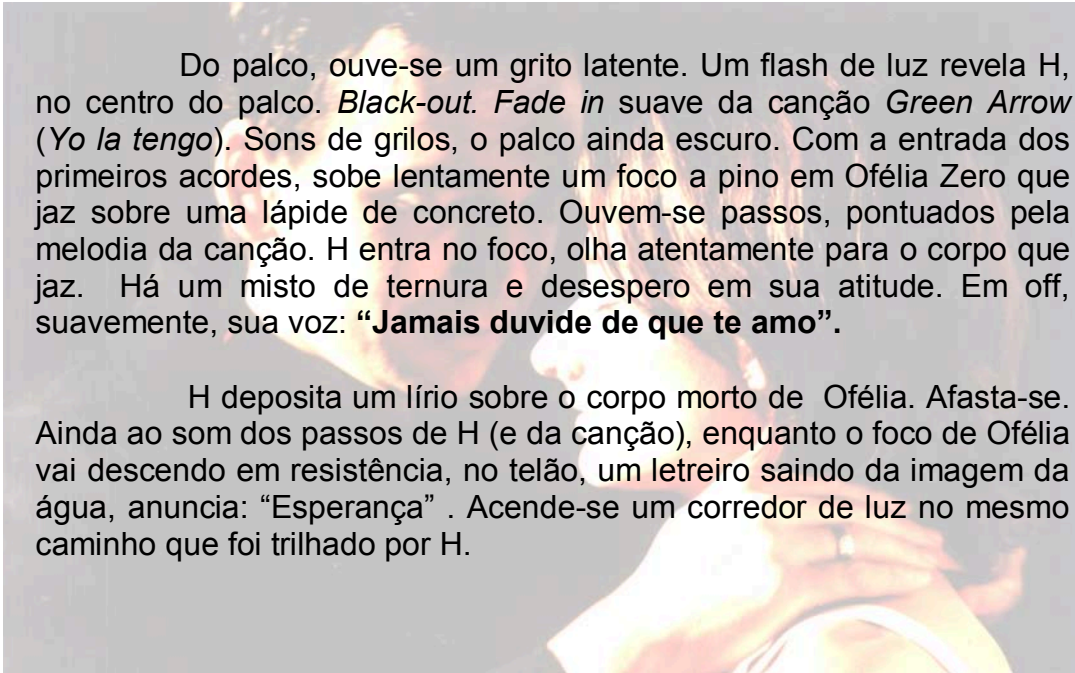
O espetáculo, contando com todas essas linguagens, exigia uma iluminação apropriada para cada uma delas que, ao mesmo tempo, possibilitasse uma integração entre cenas, danças, músicas e projeções videográficas, compondo um todo contínuo.

Tecnicamente, aprendi muito com este espetáculo, pois tinha que resolver variadas dificuldades técnicas, ligadas a cada linguagem, sem comprometer a concepção que tinha para a iluminação. A luz na cena de circo, por exemplo, tinha que iluminar os atores em pernas-de-pau e tecidos, ao mesmo tempo em que não podia atrapalhar a visibilidade dos malabaristas. Por outro lado, queria dar um ritmo à cena, marcado pelas mudanças ritmadas de luzes. Então, as luzes de fundo tinham que ser altas, as da frente, mais suaves para os malabaristas e o ritmo que pretendia foi resolvido com as mudanças ritmadas de cores do contra-luz. Foi em *Num Lugar de La Mancha* que compreendi também a importância da iluminação lateral nas danças, que delineiam os corpos dos dançarinos, salientando o volume da cena. As projeções videográficas também sofriam diferentes interferências da iluminação, de acordo com o teatro em que apresentávamos, pois o local do projetor, variava de espaço para espaço. Então tínhamos que, rapidamente, modificar algumas luzes de determinadas cenas, recompondo a integração entre as cenas de palco (que precisavam de luz) e o brilho do vídeo, maior ou menor, de acordo com a distância entre a tela e o projetor possibilitada pelo espaço.



Cena de *Num Lugar de La Mancha*, de Mário Garcia Guillén, direção de Valéria Di Pietro, Teatro Sérgio Cardoso, São Paulo, SP, 2000.

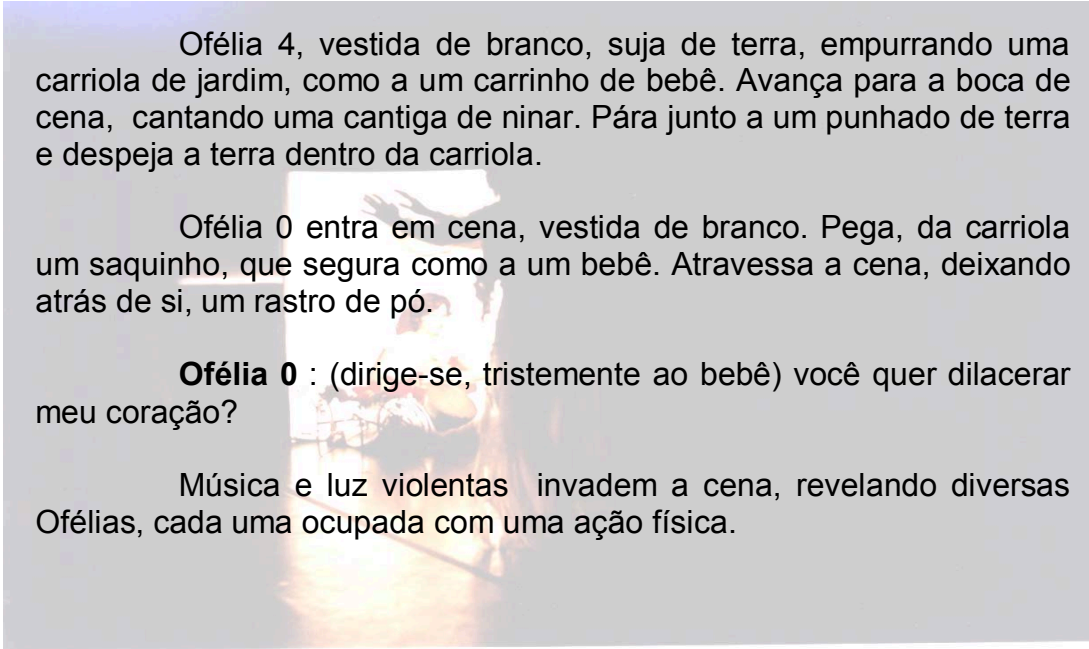
Em *Ofélia em Off* também utilizei de diversas linguagens. A concepção de luz do espetáculo se deu na própria escrita do texto, que exigia, em seu formato de roteiro de encenação, determinadas luzes para a criação da atmosfera das cenas, como exemplificam as seguintes rubricas:



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 Ofélia Zero 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”. Acende-se um corredor de luz no mesmo caminho que foi trilhado por H.

Murilo Medina



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

Ofélia 0 entra em cena, vestida de branco. Pega, da carriola um saquinho, que segura como a um bebê. Atravessa a cena, deixando atrás de si, um rastro de pó.

Ofélia 0 : (dirige-se, tristemente ao bebê) você quer dilacerar meu coração?

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

Rui Mendes

Penso o texto sempre ligado a uma imagem de espetáculo. Assim, na escrita do roteiro de *Ofélia*, o que me guiava eram as imagens que ia criando para cada situação. Deste modo, a luz, o som, o vídeo eram concepções que se deram no próprio ato da escrita. O roteiro elaborava os elementos sob a perspectiva cênica e não puramente dramática. O texto de *Ofélia em Off*, assim, sugere toda a iluminação que, é claro, no ato de sua montagem, sofreu as modificações que foram ou exigidas pela cena viva, montada, ou pelas limitações ou vantagens técnicas de que dispúnhamos.

Pensar o texto para a encenação é pensá-lo como poesia viva que se dá mediante a apresentação de pessoas para pessoas, ao vivo, e naquele momento único. Não consigo, portanto, escravizar-me ao texto. Assim, se num primeiro momento, o da escrita, concebi algumas idéias para a iluminação, no momento da prática novas idéias foram abraçadas e executadas. É aí que reside a vantagem de dirigir um texto que se dramatizou – a defesa do texto não se sobrepõe às necessidades vivas da cena, que, muitas vezes não são imaginadas pelo dramaturgo no momento da escrita, mas nascem da concepção dos atores, cenógrafos, iluminadores, no momento de dar vida às palavras advindas do papel.

Creio, assim, que luz, texto, som, figurinos, vídeos e ações são elementos que se integram para dar vida à história escrita e, assim, criam uma linguagem mesclada e híbrida que conta, mediante espectadores, uma história verbalmente proposta pelo dramaturgo. Além do verbo, o teatro conta com imagens, ritmos, atmosferas, suspensões que dialogam com os sentidos, com a sensibilidade e também com a razão do espectador.

PARTE II – Memórias

(...) o que importa é compreender a poesia. Mas deixando de lado o fato de que o verdadeiro objetivo de quem reconstrói a biografia de um artista é o de obter, por este modo, uma compreensão maior de suas obras, é necessário reconhecer que, até certo ponto, é a própria consideração da arte que adquire um caráter biográfico, ou melhor, que quase exige prolongar-se na biografia, porque visa dar-se conta do que foi a arte para o artista que nela se empenhou seriamente, entregou-lhe a soma de sua experiência, dedicou-lhe o melhor de si mesmo, considerou-a como sua razão de vida e na dedicação a ela, ele afirmou e construiu sua pessoa”

(PAREYSON, 1989, p.79)

Primeiro sinal

Março de 1998 - Festival de Teatro de Curitiba.

Saio do táxi. Visto uma blusa convencionalmente bonita (a moda, creio, permite o uso desta expressão medíocre), da qual não gosto. Meu cabelo está curto e pintado de preto, indício certo de depressão. Sempre fui magra, de ossos aparentes, de modo que os quilos a mais também indicam que algo anda fora do lugar de mim mesma.

Um encontro, particularmente para mim, comovente: meus dois diretores se abraçando. O último, que me liderou num vôo sufi sobre o deserto de meu ano de 1997, em busca do espelho de minha alma e o penúltimo, senhor da comicidade que, entre Abelardos e Heloíças, apresentou-me o anjo alado que me suspenderia ao céu desértico de minha alma de 1997.

As seqüelas ainda ferem por dentro e a máscara evidentemente artificial de que me sirvo tenta, em vão, esconder a feiúra que me corrói órgão por órgão. O encontro é feliz, mas o sorriso que esboço em meu rosto é puramente físico: sem vida, apenas expõe meus dentes já amarelados de tanto recorrerem à companhia solitária do tabaco.

Não me lembro porque chego só. Deveria estar com a Deusa Gabi, amiga dos anos de faculdade, guia espiritual da sensibilidade esotérica que outrora, manifestava-se intensamente em mim. Viajamos juntas para a cidade-modelo que prometia modelos emocionantes em mais uma edição de seu festival teatral modelo. Buscávamos, claro, estar perto do movimento tão importante de que falava o jornal, em torno da arte que nos fascinava e aproximava. Buscávamos, de maneira menos clara, estarmos juntas num momento de vida importante, por diferentes motivos para cada uma de nós. Assim, não faz sentido que ela não tenha saído do táxi comigo, mas talvez, a lembrança do encontro com meus diretores tenha apagado, momentaneamente, a presença iluminada dela, a linda Gabriela.

Encerrados os cumprimentos, com suas emoções e formalidades, dirigimo-nos, agora sim, juntas, à bilheteria, apressadas para garantir nossos ingressos para o espetáculo de abertura, de um tal diretor canadense que tinha maravilhado a bela Gabriela e o anjo Gabriel, em sua viagem de lua de mel ao continente europeu.

Algun tempo depois, atravessadas as correrias, estávamos lá, em meio aos buxixos freqüentemente histéricos que acompanham as grandes estréias, sentadas - com certeza por força da importância que aquela noite adquiriria - num privilegiado lugar da platéia, à espera ansiosa do terceiro sinal.

Segundo Sinal

O que se descortina frente a meus olhos de brilho apagado e a meu coração “bate-função” é um solitário apaixonado Robert-Davis-Cocteau que busca compreender o amor no desamor, na companhia alucinógena das drogas que nos entorpecem com a viagem imagética que se envereda pelo palco.

Das alturas estelares de seu vôo, Jean Cocteau declama ao público suas cartas aos americanos para logo redirecioná-lo a uma metafórica andança exterior rumo à peregrinação interior, através da injeção da droga nas veias que sofrem e de sua ação sobre o inconsciente. Abstraímos, então, o ambiente e somos convidados a adentrar em seu universo subconsciente pelo portal de um redemoinho alucinógeno que se projeta numa tela de fundo, na qual o ator é fisicamente mergulhado. A partir daí, não estamos mais na platéia do teatro, como receptores, reflexo que somos do ser antes também sentado, num ambiente social: somos projetados para o lado de dentro do palco, convidados a viver intimamente os sentimentos que se vão desenrolar, no mosaico descontínuo da estrutura onírica.

Encontramo-nos, então, com Robert, abandonado num quarto de hotel em Paris, tentando dar continuidade a uma conversa amorosa já fadada ao insucesso pela frieza da voz que se nos apresenta, do outro lado da linha. Estando do lado de cá, mergulhamos na dor do comediante, compartilhamos de sua busca pela droga que nos leva à visão distorcida de um quarto “à la Van Gogh”, minimalista e vivo, em que a cadeira levita do chão e o fio do telefone ganha uma dimensão subjetiva, caindo de um ‘não sei onde’, tornando insuportavelmente presente a figura do outro lado da linha que se desliga da intensidade de nossa personagem pelo mero ato de voltar seu aparelho ao gancho. Uma presença reticente compartilha conosco daquele espaço já sem lógica própria, um espaço interno que não suporta a ordem metódica das disposições naturais. Um *Huis Clos* em que a presença do outro é insuportável mas inevitável, e através do fio da comunicação estabelece-se o inferno sartriano. Há no Robert que se nos apresenta um silêncio filosófico do autor que elegeu o papel como forma de compartilhar suas dúvidas com o mundo.

Estamos no interior de seu quarto, um quarto de hotel que ganha personalidade pela presença intensa de seus sentimentos privados. A cena não nos oferece o espaço externo, material de Sartre. Esse é simples e nos remete ao inferno vazio do “Salão Segundo Império” ambientado pelo filósofo entre quatro paredes. O espaço que ocupamos é o espaço do eu que prescinde do outro e que não suporta sua própria liberdade, fruto da liberdade do outro, sujeito-objeto do amor interrompido.

Menos silencioso, impulsionando sua dor no sopro do instrumento, Miles Davis é o outro vértice do triângulo em que estamos inseridos. A memória de sua relação amorosa projetada nas paredes de nosso ambiente subjetivado adquire um tom de realidade envelhecida pela granulação e falhas da película documentária que nos apresenta uma nova personagem presente-ausente: de novo, a mulher amada. A imagem da ex-amante de Davis nos é dada, pois o espaço da incompletude em nosso imaginário, sobre Davis, é o espaço do sonoro, da melodia que o acompanha. Se o narrador-ator nos guia nesse mergulho subjetivo através da materialização artística de sua memória, e Cocteau nos conduz pelo jogo de suas palavras, o meio pelo qual convivemos com Davis é o da melodia e assim, nossa percepção passeia pela vereda sinestésica a qual o espetáculo nos convida. A solidão saudosa do amor que grita dentro de nossos anfitriões é suscitada em nós – espectadores viventes – pela vívida e sensível expressão de cada um desses homens sujeitos à dor que não suportam, Musa inspiradora daimônica que é de suas singulares expressões artísticas.

Uma queda vertiginosa do ator, frente a um interminável edifício que vai sendo conquistado de cima para baixo, atrás de si, suspende-me nessa noite especial em que choro a intensidade de um amor calado que me corroía por dentro, frente à beleza dos amores onipresentes desses homens-sensibilidade que me guiam pelas generosas veredas de suas angústias, dúvidas, sensações e expressões.

Terceiro Sinal

Naquela noite de março de 1998 experienciei algo que hoje posso chamar de catártico. *Needless and Opium*, o espetáculo assistido naquela triste temporada das águas de março embriagou-me definitivamente com seu potencial alucinógeno e passou a conviver comigo desde então numa saudosa relação que hoje se materializa nesse suporte acadêmico de meus questionamentos artísticos.

Por muito tempo, atribuí tal fascínio à linguagem estética elaborada por Lepage, fundada na comunicação sinestésica, em que palavra, som e imagem oferecem elementos que se completam na narratividade cênica formulada na mente-coração do espectador co-criador. Certamente, essa visão formal, com a qual estava ocupada na época, distanciava-me do objeto-espetáculo, tendo-me permitido encará-lo como rica fonte de estudos para a pesquisa acadêmica à qual me dispunha, uma vez que encontrava ali a comunhão de elementos que configuravam uma narrativa sinestésica que buscava, artisticamente, desde que encenara o espetáculo *revólver – o novo testamento segundo a morfina*, ao lado de seu autor, Antônio Rogério Toscano, junto ao grupo NT2aM, que reunimos para pesquisar um modo formal de construção cênica, a partir de estudos dramatúrgicos, de interpretação e encenação.

Hoje, porém, acredito que qualquer fascínio estético está estritamente associado a aspectos subjetivos e, como criadora percebo que minha expressão pode caminhar por diferentes abordagens estéticas, pois a forma não antecede o tema. Um processo de criação teatral é vivo e cria suas próprias pernas formais, que, muitas vezes negam, na prática, premissas teórico-estéticas pré-formuladas na concepção primeira do espetáculo.

Tentarei apresentar, portanto, a poética deste encenador que tanto me fascinou, através da abordagem dos aspectos que mais me marcaram neste longo processo de pesquisa acadêmica, esperando poder pincelar no imaginário do leitor alguns dos porquês - se é que eles existem numa relação de causa e efeito - que tornam sua obra tão ímpar, por ser tão própria, e tão universal, provocando aplausos ininterruptos, pelos quatro cantos do planeta.

noites de perseguição

Minhas primeiras pesquisas sobre Robert Lepage se deram em noites mal dormidas, mergulhadas na rede cibernética: colhia informações fragmentadas, que iam me dando, aos poucos, a dimensão dos processos de vida e de trabalho do encenador. Minha primeira curiosidade era biográfica e a vida de Lepage ia se descortinando, aos poucos, seja em dados que encontrava a seu respeito ou através de breves confissões que Lepage não economiza em suas entrevistas, quase sempre, reflexivas.

Destas noites, mais uma pista orientou-me na formatação desta pesquisa – o prazer de ler Lepage era intensamente maior do que o de ler sobre Lepage. Sua primeira pessoa, envolvida pela bruma das imagens fascinantes que minha memória guarda de seus espetáculos, me revelava uma pessoa encenadora infinitamente mais interessante do que o diretor do momento, idolatrado pelos jornalistas.

Assim, fui traçando uma linha de tempo fragmentada, que, associada ao que ia, aos poucos, conhecendo de sua obra, me mostrava o quanto o homem e o criador caminhavam lado a lado, numa coerente trajetória de criações genuínas.

In our own conversations, there are, probably facts I could be more precise about, but I'm not interested in a documentary approach. Memory is much more important, much more essential (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p. 16)⁵

⁵ Tradução livre: “Em nossas conversas, provavelmente há fatos sobre os quais eu poderia ser mais preciso, mas eu não estou interessado em uma abordagem documental. A memória é muito mais importante, muito mais essencial.”

aurora

Robert Lepage nasceu na capital da província do Quebec, a 12 de dezembro de 1957. Sua primeira morada foi no número 887 da Avenue Murray, em bairro modesto da cidade francófona. Seus pais, Fernand e Germaine, pertenciam à classe trabalhadora e já tinham um casal de filhos, Dave e Anne, de origem irlandesa, adotados na época em que viviam na anglófona Halifax, capital da Província da Nova Escócia, quando seu pai pertencia ainda à marinha canadense. O emprego de então, renderia a Fernand uma intimidade com a língua inglesa que mais tarde influenciaria o filho Robert inconsciente e profundamente. Ao deixar a marinha, Fernand muda-se com Germaine e o casal de filhos para a cidade do Quebec, onde a família ganha mais duas crianças, Robert e Lynda (nascida em 1959), estas, filhas biológicas do casal.

A habilidade com o bi-linguismo, renderia a Fernand, agora taxista, a requisição das redes dos grandes hotéis quebequenses para os *tours* comentados pela cidade. Ocasionalmente, Robert acompanhava o pai em suas corridas e nelas ia aprendendo, sem saber, a arte de contar histórias. Lepage conta que sua mãe, assim como outras mulheres da família, era também excelente contadora de histórias. Para o encenador, a mitologia está intrinsecamente ligada à mitomania, uma vez que só mitomaniacos podem transformar uma história simples em mito. Era com o tempero mitomaniaco que ouvia, quando criança, a ‘história’ da Segunda Guerra Mundial, pelas palavras criativas da mãe, que servira ao corpo de exército feminino canadense:

When I was young, she used to recreate the whole of the Second World War for me and my brothers and sisters out of her CWAC (Canadian Women's Army Corps) notebooks and a few photos. She may have invented some things. Or her memory may have been imperfect, placing real events next to others that she had made up. What matters, however, is that through this process she was able to recreate the entire war. (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p. 17)⁶

⁶ Tradução livre: “Quando eu era criança, ela costumava recriar uma fictícia Segunda Guerra Mundial para mim, meu irmão e irmãs, através de seus cadernos de anotações da CWAC (Corpo de Exército das Mulheres Canadense) e de algumas fotos. Ela deve ter inventado algumas coisas. Ou sua memória tenha sido imperfeita, colocando acontecimentos reais ao lado de outros que ela compôs. O que importa, entretanto, é que, através desse processo, ela era capaz de recriar toda a guerra.”

Mas era nas corridas do pai, que Lepage ouvia realmente histórias inventadas, que lhe renderiam um intenso aprendizado, percebido apenas anos e anos mais tarde, com a morte do pai, em 1992:

A couple of times, he took me with him on his tours and I would listen to him tell the story of the neighbor-hoods, the city, the country. On the big tours, we went as far as the Montmorency Falls and then to Saint-Anne-Beaupré Basilica. Before they built the auto route, it took an hour to go and an hour to come back, so you really had to find something to keep the tourists busy. You had to have something to tell and my father always came up with new stories. He would add details and fiddle around with the facts to make sure there was enough material. Exaggeration and embellishment are essential tools for both guide and story-teller.

If you think about it, the journey between Old Quebec and the Falls, and then between the Falls and St Anne's Basilica, is just like a very long scene change in the theatre. To fill the time, you have to embroider. My father would give facts – about the St Lawrence River, the sand bars, about the Île d'Orléans and the famous Québécois singer, Félix Leclerc, who lived there. But there were also long stretches of road where you really were stuck between two scenes. So he padded. I'll always remember the tiny house on the side of the road just outside Quebec City. My father would point it and say, 'A family with eighteen children lives there'. The tourists would obviously be very impressed and surprised by the size of Québécois families; and then my father could go on with more factual information. His most beautiful stories were often told in the empty spaces. (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p. 25-26)⁷

⁷ Tradução livre: “Algumas vezes, ele me levava em seus *tours* e eu o ouvia contar as histórias sobre a vizinhança, a cidade, o país. Nos grandes *tours*, nós íamos até *Montmorency Falls* e depois até a Basílica de *Sainte-Anne-Beaupré*. Antes da construção da estrada, levava uma hora para chegar e uma hora para voltar, então, era realmente preciso encontrar algo que mantivesse os turistas ocupados. Era preciso ter algo a dizer, e meu pai adiantava-se com novas histórias. Ele adicionava detalhes e lograva com os fatos, para ter certeza de que havia material suficiente. Exagero e embelezamento são ferramentas fundamentais tanto para os guias, quanto para os contadores de histórias.

Se você pensar assim, verá a jornada entre a Antiga Quebec e as *Falls*, e entre estas e a Basílica de *St. Anne* como uma longa cena de teatro. Para preencher o tempo, você tem que enfeitar. Meu pai dava fatos – sobre o rio São Lourenço, os bancos de areia, sobre a Ilha de Orléans e o famoso cantor do Quebec, Félix Leclerc, que viveu lá. Mas havia também trechos da estrada em que se ficava realmente empacado entre duas cenas. Então, ele enchia lingüiça. Eu sempre vou me lembrar da pequenina casa ao lado da estrada assim que saíamos da cidade do Quebec. Meu pai apontava para ela e dizia: ‘Uma família com dezoito crianças mora ali’. Os turistas, obviamente, ficavam surpresos com o tamanho das famílias do Quebec, e então, meu pai podia prosseguir com mais informações factuais. Suas histórias mais bonitas eram contadas nos espaços vazios.”

Anos mais tarde, o encenador identificaria o mesmo procedimento adotado pelo pai, nos monólogos de Shakespeare, que tinham a função de entreter, enquanto se mudavam os cenários. Mas o fato de serem concebidos como parte integrante da ação, fazia com que o público permanecesse envolvido, assim como os clientes de Fernand.

Estas memórias são, para o encenador, determinantes em seu trabalho. Herdeiro também da escassez sonífera do pai (entre três ou quatro horas por noite já lhe são suficientes), Lepage não lida com falta de tempo para realizar a multiplicidade de projetos concomitantes com que tem o hábito de se envolver. Segundo a irmã, Lynda - hoje agente do encenador e responsável por toda sua agenda, sua conta bancária e pela administração de sua carreira - a herança mais marcante da mãe à personalidade do irmão é seu espírito inquieto, que atribui à super-proteção que a figura forte da mãe dedicara ao pequeno Robert. Para Lynda, no entanto, é esta inquietude que dá propulsão ao motor criativo do encenador.

A super-proteção materna, apontada por Lynda, pode ter sido devida à doença rara que atacou o pequeno Robert. Aos cinco anos, ele sofreu de alopecia, doença causadora da perda de todos os pelos do corpo, que o tornava alvo das brincadeiras dos colegas de escola:

Cette maladie a littéralement forgé ma personnalité et ma façon de voir le monde (...) Je n'étais pas du tout un enfant normal. Je devais toujours porter une casquette. Je ne pouvais pas me baigner, parce qu'alors fallu l'enlever. J'en étais au point où j'aurais préféré être vraiment handicapé, parce qu'on ne se moque pas d'un handicapé. Le plus grand choc pour moi aura été alors de comprendre à quel point le monde peut se montrer cruel à l'endroit de ceux qui ne se conforment pas à la norme. (LEPAGE *in* JOHNSON, citado por LAMONTAGNE , 2005, p. 6)⁸

⁸ Tradução livre: “Essa doença literalmente moldou minha personalidade e minha forma de ver o mundo (...) Eu não era, absolutamente, uma criança normal. Eu tinha sempre que vestir uma boina. Eu não podia tomar banho, porque para tanto eu teria que retirá-la. Eu cheguei ao ponto de preferir ser realmente deficiente, porque não se zomba de um deficiente. O grande choque para mim foi perceber a que ponto o mundo pode se mostrar cruel em relação àqueles que fogem à regra.”

A doença marcou uma adolescência solitária e sombria, ameaçada pelas crises depressivas, combatidas por medicamentos e pela recorrência fugidia à televisão. Cedo, Robert Lepage conviveu forçosamente com a diferença e com o preconceito. Numa época em que a moda valorizava os cabelos compridos, sua diferença evidente, ao marginalizá-lo, gerou-lhe uma prematura percepção do preconceito.

La vérité sort de la bouche des enfants, oui, mais elle est cruel, la vérité, ça c'est une chose... Moi, (...) je peut être immunisé jeune de cette espèce de cruauté là. M'affecte moins la cruauté de la humanité parce que bien jeune j'ai été consciente (...) mais il faut vivre le racisme, il faut se faire battre parce que tu est différent physiquement des autres, pour cesser ce.... Alor j'espère que je sais, j'ai compris (...) Mais c'est une expérience physique, sensible, émotionnel, c'était injuste (...) pour quoi est que on est obsédé, pour quoi on m'empêchent de ... pour quoi j'ai pas que ce ? Le racisme est une chose qu'ai toujours touché les jeunes. (LEPAGE *in* BUREAU, 2005, « EN MARGE », trecho de vídeo)⁹

Outra sombra que perambulava pela infância de Robert era a morte dos pais, recorrente em um pesadelo freqüente, em que ele, “perdendo todos os seus pontos de ancoragem, partia à deriva pelo cosmos” (LAMONTAGNE, 2005, p. 05). O medo seria o motor da montagem *La face cachée de la lune* (2000) que, trazendo à cena a figura materna e o irmão fotógrafo, surpreenderia a irmã Lynda, espectadora testemunha da realidade poetizada em cena: “*Ce n'est pas possible, j'ai revu toute notre enfance*” .

Ao que Robert simplesmente respondia: “*Pourquoi pas?*”¹⁰ (Ibid., p. 05).

⁹ Tradução livre: « A verdade sai da boca das crianças, sim, mas ela é cruel, a verdade é uma coisa... Pode ser que eu tenha sido imunizado ainda jovem deste tipo de verdade. A crueldade da humanidade me afeta menos porque bem jovem eu tive consciência dela (...) mas é preciso viver o racismo, é preciso sentir na pele que você é fisicamente diferente para cessar essa... Então, eu tenho esperança de que eu saiba, de que eu tenha compreendido. (...) Mas é uma experiência física, sensível, emocional, era uma experiência injusta (... por que as pessoas são obcecadas, por que me impedem de... por que eu não tenho senão isso? O racismo é uma coisa que sempre tocou os jovens.” Transcrição da autora.

¹⁰ Tradução livre: Lynda: “Não é possível, eu revi toda nossa infância!” Lepage: “Por que não?”

despertar

As viagens, as *tournées* e as trocas culturais por elas possibilitadas são um traço determinante no trabalho do encenador. A postura de Lepage diante do marcante nacionalismo do Quebec também ganha maior maleabilidade devido a seu grande interesse pela cultura alheia, pelo outro, pelo diferente. Diferentemente de muitos de seus conterrâneos, Lepage não vê no Canadá inglês o inimigo, pelo contrário, ele - que estudou alemão, italiano e japonês, além de dominar as duas línguas de seu país - procura uma postura conciliatória entre os dois “Canadás”, por considerar suas culturas complementares. Em ocasião do último referendo sobre a soberania nacional do Quebec, Lepage se colocava como um cidadão do mundo, nem separatista, nem federalista, defendendo a procura por uma melhor relação entre as duas culturas canadenses:

It's a very very profound will for Quebecers to have a better relationship with English Canada (...) I feel I'm a very privileged witness of this because I'm an artist, I'm very welcome to all around the rest of Canada... and as I can see ..., I could witness how English Canada is extremely proud and appreciative of French Quebec culture. And, for me, I would like to be able to convince Quebecers that there is an affinity and there is probably a way of, you know, solve that all things better as 'yes' or 'no'... So it's very difficult for me to promote one side or another, and it's not because I'm chickening out, I'm probably involved 'yes', but I'd like (...) at least to have a chance to explain why and I hope that it's a very open minded kind of 'yes', that it's not a closed on itself, kind of nationalism. (LEPAGE *in* SREBOTNJAK, 1995, trecho de vídeo)¹¹

¹¹ Tradução livre: “É um desejo muito, muito profundo dos quebequenses terem uma melhor relação com o Canadá inglês (...) Eu sinto que eu seja uma testemunha muito privilegiada disso porque eu sou um artista, eu sou muito bem vindo por todo o Canadá... e como eu posso ver ..., eu poderia testemunhar como o Canadá inglês é extremamente orgulhoso e apreciativo da cultura francesa do Quebec. E, por mim, eu gostaria de poder convencer os quebequenses que há uma afinidade, e há, provavelmente, um caminho, você sabe, para resolver todas essas questões, melhor do que ‘sim’ ou ‘não’... Então, é muito difícil para mim promover um lado ou outro, não que eu esteja tirando o corpo fora, eu provavelmente seja pelo ‘sim’, mas eu gostaria (...) pelo menos de ter a oportunidade de explicar o por quê e eu espero que esse seja um tipo de ‘sim’ muito liberal e não fechado em si mesmo, de ordem nacionalista.”. Transcrito pela autora.

Em sua obra, portanto, não encontramos o arraigado nacionalismo quebequense, mas esta sua visão conciliatória, não apenas entre as culturas canadenses, mas também entre outras culturas, aparentemente conflituosas, através de personagens de origens diferentes.

São estas personagens e as relações que vão estabelecendo entre si que denotam esta ansiedade pela somatória, esta visão de complementaridade explícita no pensamento do encenador. Na *Trilogia dos Dragões*, somos cúmplices do amor entre a gueixa e o oficial americano, em plena guerra, que se frutifica no nascimento de Yukali, japonesa que anos mais tarde se apaixonará pelo canadense francófono Pierre. Numa cena belíssima, Lepage materializa o casamento entre o Ocidente e o Oriente, através do encantamento que uma cultura exerce sobre a outra, personificada pelo amor entre as duas personagens.

Outras culturas são assim relacionadas nos espetáculos do encenador, como a chinesa, a inglesa, a japonesa, a canadense e a americana, na mesma *Trilogia dos Dragões*, a japonesa, em *Os Sete afluentes do Rio Ota*, a francesa e a norte-americana, em *Agulhas e Ópio*, e a canadense e a italiana em *Vinci*, para citar alguns exemplos. Estes cruzamentos trazem à cena a mistura de diferentes línguas num mesmo espetáculo, além da marcante presença da viagem em si, tão recorrente na obra lepagiana. Neste traçado biográfico, localizo o berço deste interesse pessoal não apenas na infância de Robert, envolvida pela bruma do bi-culturalismo familiar, como também na adolescência escolar, que lhe despertava um novo horizonte, como revelavam as boas notas em geografia:

I was interested in cartography because I did well in geography. In the tenth grade, I was top of my class in the subject. I talked a lot with my teacher and was genuinely interested in more than just population density and surface areas. Anyway, the more we learned about it, the less statistics played a role, and the more the subject revealed to us new ways of thinking. Without having read too much, I quickly found I had things to say about cultures, languages, travel, and so on.¹² (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p. 33)

¹²Tradução livre: “ Eu estava interessado em cartografia, porque eu ia bem em geografia. No segundo colegial, eu era o primeiro da minha classe na matéria. Eu conversei muito com minha professora e estava

Sem ter consciência do rumo profissional que tal interesse lhe traçaria, Lepage já intuía aquilo que se tornaria uma marcante característica em sua obra de encenador. Ao cruzar fronteiras e expandir os horizontes da cena, Lepage busca a essência da cultura referida em seus espetáculos, seja através da simplicidade de suas personagens, seja através da exploração das possíveis semânticas de seus objetos, remetendo-nos ao mesmo tempo a lugares distantes e distintos, reencontrados na vivência pessoal e íntima das personagens que nos conduzem viagem afora.

Maps also offer us ways in which to give the world an intelligible form. This appears in our productions through our way of integrating different places and periods, of telling distinctive stories about these places. When you actually travel, you discover the essence of a country or a city, you perceive what makes it unique, what its soul is made of. In this sense, the shows are travel narratives and their success can perhaps in part be measured in the same way as we measure the success of a trip. We are either travelers or tourists. A successful production communicates a traveler's experience. To take up an image that the Montreal theatre critic Robert Lévesque used in his review of *Tectonic Plates*: a failed show, or at least a show that hasn't achieved a deep resonance, rather resembles a series of postcards brought home by a tourist who has seen ten cities in two weeks. (Ibid., p. 33)¹³

Mas no segundo colegial, Robert sequer vislumbrava como os mapas que tanto lhe interessavam então, guiariam sua trajetória profissional, e, por anos, não suspeitara do caminho que seguiria pelas cartografias desconhecidas da arte:

genuinamente interessado em mais do que em densidade populacional e na área da superfície. De qualquer modo, quanto mais aprendíamos sobre isto, menor era o papel das estatísticas, e mais o assunto nos revelava novas maneiras de pensar. Sem ter lido muito sobre o assunto, eu rapidamente achei que eu tinha coisas a dizer sobre culturas, geografia humana, línguas, viagens e assim por diante”.

¹³ Tradução livre: “Os mapas também nos oferecem modos pelos quais se dá ao mundo uma forma inteligível. Isto aparece em nossas produções, pelo nosso jeito de integrar diferentes lugares e períodos, de contar histórias distintas sobre esses lugares. Quando você realmente viaja, você descobre a essência de um país ou de uma cidade, você percebe o que a faz única, do que sua alma é feita. Nesse sentido, os espetáculos são viagens narrativas e seu sucesso talvez possa, em parte, ser medido pelo mesmo modo que medimos o sucesso de uma viagem. Nós somos ou viajantes ou turistas. Uma produção de sucesso comunica a experiência de um viajante. Peguemos uma imagem do crítico de teatro de Montreal, Robert Lévesque, usada em sua matéria sobre *Tectonic Plates*: um espetáculo fracassado, ou pelo menos um espetáculo que não tenha causado uma profunda ressonância, parece bastante com uma série de cartões postais trazidos para casa, por um turista que viu dez cidades em duas semanas.”

Throughout my childhood, the artist in the family, in my eyes, was my older brother, Dave – not me. First he was an illustrator, then he became a photographer. Today he’s a professor of photography at an architecture school in Ottawa. We shared the same room and so I could watch him as he worked, drawing and creating. I admired him enormously. I never thought I could do something similar.¹⁴ (Ibid., pp. 32-33)

Lepage e o irmão cresceriam e tornar-se-iam protagonistas de um dos espetáculos da carreira do encenador. Em *La face cachée de la Lune*, somos convidados a penetrar na face *cachée* da relação fraternal e vemos um Lepage *voyeur* a admirar o irmão artista e suas ferramentas de trabalho, na intimidade do quarto que dividem, agora, em cena. As referências autobiográficas também são constantes na obra do encenador, conferindo ao ponto de partida de suas criações um caráter absolutamente pessoal e único. Assim, em *Le Confessional*, encontramos referências ao pai, à mãe e ao irmão de Lepage, em *Le Poligraphe*, a um episódio que enfrentou em sua vida, ao ser suspeito pelo assassinato de um amigo, além de tantas referências a vivências suas, diluídas entre as personagens de sua obra.

A rádio estudantil também foi palco para a adolescência de Robert que, tornado encenador, daria tanto valor ao poder de suscitar a imaginação, próprio deste veículo que, via audição, possibilita-nos a criação de uma imagem bastante pessoal daquilo que está sendo emitido:

People often speak of the ‘cinematographic’ aspect of my work, and everyone who has encouraged me to do film has done so as if this were my medium par excellence because of the visual qualities of my plays. However, I see film as a medium of writing and sound, whereas, to me, radio is the real medium of the image because the listeners have to create their own pictures. (Ibid., p. 122)¹⁵

¹⁴ Tradução livre: “Durante minha infância, o artista da família, pelos meus olhos, era meu irmão mais velho, Dave – não eu. Primeiro, ele era um ilustrador, depois, tornou-se um fotógrafo. Hoje ele é professor de fotografia numa escola de arquitetura, em Ottawa. Nós dividíamos o mesmo quarto e eu podia observá-lo enquanto trabalhava, desenhando e criando. Eu o admirava muito e nunca pensei que eu poderia fazer algo similar.”

¹⁵ Tradução livre: “As pessoas frequentemente se referem ao aspecto ‘cinematográfico’ de meu trabalho e todos que me encorajaram a fazer cinema, o fizeram como se essa fosse minha mídia *par excellence*, devido às qualidades visuais de minhas peças. No entanto, eu vejo o cinema como um meio de escrita e de som, enquanto, para mim, o rádio é o real meio da imagem, porque a audiência tem que criar suas próprias imagens”.

Paradoxalmente, foi uma crise depressiva que impulsionou a decisão profissional de Lepage. Foi numa das crises da adolescência, ainda aos quatorze, que Robert enveredou-se pelos misteriosos caminhos da droga que, indiretamente lhe revelariam duas paixões, em sua vida:

When I was fourteen, I tried drugs for the first time with a girl I was falling in love with. No big deal. We smoked tea and then a little marijuana, which didn't have that much of an effect on us. But one day, she had a fling with another guy. I was deeply affected, deeply hurt by the whole thing. I was discovering what it meant to be in love, which also meant accepting love's painful consequences. When I continued to do drugs in the following weeks, it had a different effect, and I had a really bad trip from a joint spiked with opium. For two years, I was prescribed anti-depressants. I would go to school but would run straight home afterwards and watch TV. That's all I did. (...) It took me a very long time to realize that my depression wasn't due to my bad trip, but even so, after those six months of experimenting, I rarely shared a joint at parties. I never really touched the stuff again. I'm now grateful to that bad trip, for helping me to see the relative sides of reality and unreality and for pushing me to become introspective, which I wasn't inclined to be before. (Ibid., p. 73)¹⁶

¹⁶ Tradução livre: “Quando eu tinha 14 anos, eu experimentei drogas, pela primeira vez, com uma garota por quem estava me apaixonando. Nada demais. Tomávamos chá e, então, fumávamos um pouco de maconha, que não fazia muito efeito sobre nós. Mas um dia, ela teve uma viagem com outro cara. Eu fiquei profundamente afetado, profundamente machucado pela coisa toda. Eu estava descobrindo o que significava estar apaixonado, que também implicava em aceitar as consequências da dor do amor. Quando eu continuei com as drogas, nas semanas seguintes, elas tinham um efeito diferente, e eu tive de fato uma viagem ruim de ópio. Por dois anos, me prescreviam antidepressivos. Eu ia para a escola e logo em seguida corria pra casa, pra assistir televisão. Era tudo o que eu fazia.(...) Eu levei muito tempo para perceber que minha depressão não se devia à minha viagem ruim e, ainda assim, depois daqueles seis meses experimentando, eu raramente me divertia em festas. Eu nunca realmente toquei na substância de novo. Eu agora, agradeço por aquela viagem ruim por ter me ajudado a ver os lados relativos da realidade e não realidade e por levar-me a tornar-me introspectivo, ao que eu não era inclinado antes.”

Essa experiência foi decisiva no rumo profissional que Lepage tomaria. O estado depressivo durou anos e foi a irmã Lynda quem o ajudou a, através do teatro, redescobrir o estado não-depressivo. Na época, Lepage estudava em uma escola que exigia um curso de artes por ano e, como cênicas era o único que ele ainda não tinha feito, apostou na nova opção. O estudante já mostrara seu talento em outras artes e começava a gostar dos ensaios, mas sua timidez, agravada pelo estado emocional em que se encontrava, impedia-o de se imaginar apresentando a peça para um público. Foi Lynda quem o colocou no táxi, na noite de estréia de sua primeira peça, [*Le Petit bonheur*, de Félix Leclerc], causando-lhe mais uma sensação determinante em sua vida, como comenta: “ (...) *it was a great success. And then I began to crave this appreciation which had liberated me from my state of withdrawal. It helped to bring me back out into the world*” (Ibid., p. 74) ¹⁷.

Nascia em Lepage, de uma crise, a paixão que ele jamais abandonaria – a paixão pelo teatro:

Because overcoming stage fright had changed my life, I wanted to create a context in which I could throw myself into the battle every night and come out on the top. So I made it my profession. Sometimes, it becomes more important than the play. (Ibid.)¹⁸

A partir de então, ainda impulsionado pelo estímulo da irmã, Lepage começa a frequentar o teatro. Aos 15 anos, conhece a dramaturgia de Michel Tremblay, através da montagem amadora de *En pièces détachées* e, dois anos mais tarde assiste à primeira produção profissional, no *Théâtre du Trident: Noite de Reis*, de Shakespeare, dirigida por André Brassard.

¹⁷ Tradução livre: “(...) foi um grande sucesso. E então eu comecei a ansiar por essa apreciação que tinha liberado-me de meu estado de recolhimento. Ela ajudou a trazer-me de volta para o mundo”.

¹⁸ Tradução livre: “Como ter superado o medo do palco tinha mudado minha vida, eu queria criar um contexto em que eu pudesse me atirar todas as noites na batalha e surgir no topo. Então, eu fiz disso minha profissão. Às vezes, isso se torna quase mais importante do que a peça”.

abrem-se as cortinas

Ao terminar os estudos secundários, Lepage se submete ao exame do Conservatório de Arte Dramática, do Quebec, tendo sido selecionado, apesar de sua pouca idade – o Conservatório só aceitava maiores de 18 anos e ele ainda vivia seus 17. Frequentou o curso de 1975 a 1978, quando já se vislumbrava que o artista não se limitaria a uma única função na carreira teatral. Sua natureza interdisciplinar, no entanto, nem sempre foi vista com bons olhos, chegando a fechar-lhe portas, desde o Conservatório, onde era visto, por alguns professores como um “*Jack-of-all-trades*” (CHAREST, 1999, p. 06) que não era realmente bom em nada específico. Era citado como contra-exemplo para sua classe, pelo professor Guilherme Andrea, o que fez com que pensasse em abandonar o curso, durante o segundo ano, convencido de sua falta de talento como comediante.

Foi o professor Marc Doré, por quem Lepage tinha uma imensa admiração, quem o convenceu a permanecer na escola. Doré, formado pela escola de Jacques Lecoq, acreditava ser preciso “saber inventar as formas, para contar a poesia das coisas” (LAMONTAGNE, 2005, p. 08). Lepage não economiza no aprendizado que se revelará mais tarde no valor poético que porta cada elemento de suas encenações. Foi com Doré também que aprendeu a observar o cotidiano e trazê-lo para a sala de ensaios, através de improvisações que salientem sua poesia. Para o jovem estudante, luz, som, imagens, encenação e cotidiano já constituíam elementos preciosos para sua busca poética. Como coloca Rémy Charest: “*When he graduated, he simply didn’t seem to fit in any category – so he created his own*” (CHAREST, 1999, p. 06)¹⁹

¹⁹ Tradução livre: “Quando se formou, ele simplesmente não parecia encaixar-se em nenhuma categoria – então, criou a sua própria”.

Quando formou-se, em 1978, era o único de sua turma, ao lado do amigo Richard Fréchette, a não ter um trabalho em vista. Ambos resolveram, então, ir a Paris, para um estágio com o diretor suíço, Alain Kanapp, famoso, na época, por dar ênfase ao papel multifacetado do diretor. Três semanas depois, os amigos retornam ao Quebec, ainda sem perspectiva de trabalho em teatro. Lepage trabalha em uma pizzeria, depois com *telemarketing*. Cria, então, ao lado de Richard Fréchette, o *Théâtre Hummm...*, estreando, em 1979, *L'attaque quotidienne*, a partir do Jornal do Quebec e da imprensa de tablóides. No mesmo ano, Lepage dirige *Arlequin, servidor de dois amos*, de Carlo Goldoni, no colégio *Cap-Rouge*, que lhe rende seu primeiro prêmio de melhor espetáculo, no *Student Theatre Festival*. Monta, em seguida, *Os Bichos*, adaptação teatral para o romance de George Orwell, espetáculo convidado a participar do Festival da Associação Quebequense de Teatro Jovem.

Em 1980, o *Théâtre Hummm...* monta *Saturday Night Taxi*, a partir do processo de criação coletiva, tão em voga no Quebec de então, que determinará muito do trabalho de direção de Lepage. Ele e Fréchette recusam textos de repertório, partindo da observação e da improvisação para as criações do *Hummm...*.

Esta recusa a textos de repertório e a textos clássicos vigorava no teatro do Quebec, desde a década de 60, com seu movimento de afirmação coletiva, em prol da descolonização cultural da província. Marcado, durante o século XIX pela predominância de montagens estrangeiras (observando-se uma maioria de trupes inglesas, na primeira metade daquele século e francesas, a partir da década de 50), o teatro do Quebec, no início do século XX esboça suas primeiras articulações por uma tradição dramática moderna, “autenticamente canadense-francesa” (HERBERT, 1998, p. 329), através de companhias como a *Compagnon de Saint Laurent* (1938 – 1952) e o *Théâtre du Nouveau Monde* (fundado em 1951). Porém, a forte influência francesa que marcava o trabalho destas trupes, atrasaria a modernização da encenação do Quebec, como comenta Gilbert David:

Certes, la France elle-même ne s'est ouverte que tardivement aux recherches théâtrales étrangères : or, en choisissant la France comme modèle, les gens de théâtre d'ici ont hérité du même chauvinisme, avec le désavantage supplémentaire d'un éloignement géographique qui nous couperait d'expériences contemporaines multiples – Brecht en tête (DAVID, 1995, p. 56)²⁰

A década de 60, no entanto, assiste à descoberta de uma consciência coletiva colonizada, na sociedade do Quebec, marcada, desde a Conquista, por um sentimento de inferioridade. A ascensão dos liberais ao poder, naquela década e a conseqüente Revolução Tranqüila²¹, dá início a um processo político, econômico, social e cultural de afirmação de identidade e independência. A oposição ao termo “canadense-francês” intensifica-se em prol da denominação “*quebécois*”, própria da região.

No teatro, fundam-se o *Centre de essai des auteurs dramatiques* (1965), assim como as companhias *Les Saltimbanques* (1962), Nova Companhia Teatral (1964), o *Théâtre du Vieux Québec* (1967), *Le Grand Cirque Ordinaire* (1969) e o *Théâtre du Trident* (1969). A dramaturgia do Quebec começa a se afirmar, destacando-se *Belle-Soeurs*, de Michel Tremblay, que, em 1968, denuncia a pobreza econômica e cultural do Quebec, dominada pela indústria anglo-saxã e pelos modelos culturais franceses.

²⁰ Tradução livre: : «A França mesmo abriu-se tardiamente às pesquisas teatrais estrangeiras; ora, escolhendo a França como modelo, as pessoas de teatro daqui herdaram o mesmo chauvinismo, com a desvantagem adicional de uma distância geográfica que nos privaria de experiências contemporâneas múltiplas – referindo-me a Brecht. »

²¹ Revolução Tranqüila ou Revolução Silenciosa : termo que designa as mudanças acontecidas no Quebec, durante o governo de Jean Lesage (eleito em 1960) - como a estatização das hidrelétricas (que equiparou o Quebec às demais províncias), a separação entre o Estado e a Igreja (que antes controlava a educação) e a adoção oficial da língua francesa na vida política - que contribuíram para a auto-afirmação da sociedade quebequense. (Ver MORTON, 1989, pp. 245-274).

A província passa, então, por um processo de afirmação coletiva, fundado na negação de modelos de representação de origem estrangeira, notoriamente, francesa, em prol de sua descolonização cultural. A cena teatral quebequense ganha uma nova dramaturgia, de afirmação, que tem na figura do anti-herói o representante de um povo relegado à minoria, em busca de sua “quebequização”. A ruptura com a tradição francesa se dá pela adoção da linguagem popular nas falas deste anti-herói, que reflete a imagem do homem do Quebec, em busca de um imaginário próprio, descontaminado da tradição estrangeira.

É nesse contexto, neo-nacionalista, que eclode a criação dramatúrgica coletiva. A encenação está a serviço dessa dramaturgia invasora, onde o popular é trazido ao protagonismo. A linguagem, tal qual usada cotidianamente, passa a ser usada pelo teatro, não mais como sinal de um subdesenvolvimento cultural e econômico, mas como signo que serve à denúncia da alienação da sociedade. Rompe-se com o modelo tradicional, especialmente com o francês, em prol de uma maior teatralidade.

Na década de 70, destacam-se as correntes do engajamento, da improvisação e da criação coletiva. O engajamento abraça o teatro militante e o feminista. As improvisações se multiplicam seja nos numerosos grupos que passam a se dedicar à criação coletiva, seja com o nascimento da Liga Nacional de Improvisação - jogo teatral inspirado no *hockey*, criado em 1977 por Robert Gravel, em que, sob determinadas regras, asseguradas por um juiz, os times praticantes disputam pela melhor improvisação temática, eleita pelo público. O espectador, com as improvisações da Liga, passa a participar do processo, que é apresentado como espetáculo, com suas interferências e seleções.

No início dos anos 80, Robert Lepage se destacaria nas disputas da Liga, ganhando em 1984, o troféu *O’Keefe*, por ter sido o jogador que acumulou o maior número de estrelas (pontuação das competições), o Troféu *Pierre-Curzi* como ‘recruta do ano’ pela Liga, além do Prêmio *Gémeaux* (em 1988), por melhor performance televisiva em *La soirée de l’impro*, também da Liga. Sobre a experiência, Lepage conta:

Il m'a appris une grande surprise parce que...bien que on... ma formation au Conservatoire incluait l'impro, mais (...) je trouvais difficile, l'improvisation au Conservatoire. Bon, mais évidemment on m'a offert une participation et je n'allais pas refuser le salaire. On peut payer 100 dollars par une partie (...) Le fait de travailler avec des gens que je n'avais travaillé (...), des gens qui sont pas de mon milieu – ça me libère complètement, ça me permet de faire des choses que je n'imaginais pas faire. Et là il y a tout un univers que je découvre, tout un imaginaire que je n'avais pour qui exercer autrement (...).

Et aussi une chose qu'est très intéressante de la Ligue Nationale d'Improvisation : les gens m'a crédit énormément de mérite pour faire la chose la plus brave, la plus courageuse qui était faire des imprôs comparés sur l'autre. C'est la chose pour moi qu'était la plus facile, si j'étais vraiment écrouant, j'étais incapable de jouer avec les autres. Quand tu est dans ton imprô tout seule, tu as pas que partager quelque soit, tu as seule que votre personne que découper, tu est seule, tu n'a pas que confronter l'imaginaire de personne. C'est la chose la plus écrouant que tu peut faire. Mais c'était perçu comme la chose la plus difficile, la plus brave, la plus courageuse. Alors, moi, j'étais étonné de ça, j'étais... je ne comprenais pas ça. (LEPAGE *in* BUREAU, 2005, « Improviser sa vie », trecho de vídeo)²²

²² Tradução livre: “Me causou uma grande surpresa porque... é certo que minha formação no Conservatório incluía a improvisação, mas (...) eu achava difícil, a improvisação no Conservatório. Mas me ofereceram a participação e eu não podia recusar o salário. Pode-se pagar 100 dólares por uma partida (...). O fato de trabalhar com gente com quem eu não trabalhara (...), com gente que não é do meu meio – isso me liberta completamente, isso me permite ser eu mesmo, me permite fazer coisas que eu não imaginava fazer. E há, então, todo um universo que eu descobri, todo um imaginário que eu não tinha como exercitar, de outra forma (...).

E também uma coisa que é muito interessante da Liga Nacional de Improvisação é que as pessoas me creditaram um mérito enorme por fazer a coisa mais brava, a mais corajosa, que era fazer improvisações [sozinho] comparadas às dos outros. Era, para mim, a coisa mais fácil, se eu estava verdadeiramente preso eu era incapaz de jogar com os outros. Quando você está em sua improvisação, sozinho, você não tem que dividir nada, você só tem a si para decupar, você não tem que se confrontar com o imaginário de ninguém. É a coisa mais aprisionada que você pode fazer mas era perseguida como a mais difícil, a mais brava, a mais corajosa. Então, eu fiquei estupefato com isso, eu fiquei... eu não compreendia.”. [transcrição da autora]

Embora a Liga tenha nascido de uma necessidade de empreender a criação de uma escrita colaborativa, logo adquiriu um caráter comercial, compromissado com a televisão e suas transmissões, que deram cabo a seus princípios originais. Lepage, então, sentindo-se incapaz de improvisar num contexto que considerava tão perigoso, deixa a Liga Nacional de Improvisação. Sua participação nas partidas, no entanto, além de lhe darem destaque como comediante, influenciariam sua visão esportiva do jogo teatral.

Quando estive no Quebec, em 2004, fui assistir a uma partida da Liga Nacional, que estava em plena temporada, na ocasião. Pude notar a popularidade do evento, que apresentava uma disputada fila à sua entrada e que contava com uma calorosa participação da platéia, fosse na sugestão dos temas a serem improvisados, fosse na votação pelas equipes em confronto. Nesta ocasião, notei pela primeira vez a relação estreita entre o teatro e o esporte. Compreendi, estranha que era, naquela arena esportiva que transbordava teatro, o ator como esportista da alma humana e a platéia torcendo pelo destino representado. Atores jogavam contextos humanos e a platéia julgava, fazendo as vezes do coro grego. Esta participação ativa da platéia era determinante no desenrolar do jogo em cena improvisado. A obra aberta estava ali escancarada, clamando pela interpretação da platéia.

Não há como não relacionar esta experiência de uma platéia ativa à necessidade do espectador como co-criador na obra lepagiana. Suas encenações se modificam de acordo com a interferência da platéia, não tão explícita quanto nos jogos da Liga, mas de igual importância. Os textos de Lepage são escritos posteriormente às temporadas dos espetáculos, pois elas os reescrevem constantemente, ao proporem reações inspiradoras.

O jogo é outro elemento essencial de sua poética cênica; nela, tudo está em jogo: os atores entre si; os atores com os objetos; um objeto com o outro; a luz, com os atores e os objetos; o som com a luz, os atores e os objetos. E todo este caráter lúdico nasce do jogo da improvisação, a partir de um recurso inspirador, de um objeto significativo para o ator criador.

Em sua entrevista a Rémy Charest, o próprio Lepage nos propõe duas reflexões que aproximam esporte e teatro. A primeira diz respeito ao caráter lúdico do teatro e o uso da palavra “play”, em certas línguas, para designar a atividade do ator:

It's important to distinguish clearly between actors and players. In French, we tend to speak of *acteurs* in film and *comédiens* on the stage. In English and in Germanic languages, there is the notion of a game in the words 'player' and *Schauspieler* – literally, one who shows his playing – although, personally, I find that we see 'acting' on stage more often than 'playing'. The notion also applies to the idea of the theatrical work itself, the play. Although generally called *ein Stück* in German [literally, a piece], there is a German play based on *The Tempest* that's called *Sturmspiel*, the storm play; and *A Dream Play* in its original Swedish title is *Ett Drömspel*, which means both the dream play and the dream game. So, an underlying notion of playing prevails, in both its connotations of sports and a game. We play cards and hockey, we wonder *combien il y a de joueurs* – how many players? The aspect of the game is less obvious in French when we speak of *acteurs*, of *comédiens*, of *une pièce de théâtre*. We do speak in French of an actor's playing *le jeu d'un acteur*, but the notion of a game is less marked.

These linguistic differences don't necessarily reflect a current reality, though. German actors are not necessarily more focused on playing just because the notion is inscribed in the German word for actor, *Schauspieler*. But you can perceive that there is something very significant in this way of naming things. For me, it's very important to restore the notion of playing to the game of theatre, by introducing competitiveness, games and sports. And with a transcendent aim: we watch beings made of flesh and bone enter the stage and, through play, become archangels and gods. In the same way, when we watch dancers, we admire their training. Their expanded superhuman bodies illustrate just what they represent; their bodies are theatrical objects representing the very notion of transcendence. Because it is muscled and defined, the body is amplified in the same sense that make-up amplifies the actor's face. It's through this physical reality that we have access to all the great themes and that we can bring out their essence.²³ (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, pp. 55-56)

²³ Tradução livre: “É importante distinguir claramente entre atores e jogadores (*players*). Em Francês, costumamos falar de *acteur* em filmes e de *comédiens* no palco. Nas línguas inglesa e alemã há a noção de jogo nas palavras ‘*player*’ e ‘*Schauspieler*’ – literalmente, alguém que mostra seu jogo – embora, pessoalmente, eu ache que nós vemos ‘*acting*’ no palco com mais frequência do que ‘*playing*’. A noção também se aplica à idéia do trabalho teatral em si, a peça [*the play*]. Embora geralmente chamada *ein Stück* em alemão [literalmente, uma peça], há uma peça alemã, baseada na *Tempestade* que se chama *Sturmspiel*, a

Em sua segunda referência ao caráter lúdico do teatro, Lepage retoma a questão da transcendência, necessária tanto ao teatro, quanto ao esporte, de uma forma mais poética:

That's what theatre is about. That's what the sport of theatre is. Our fascination with the Olympics has nothing to do with our interest in such and such sport, but rather with the desire to see human beings transcend their limits; to see someone dive, for instance, as if stopping time, delaying the moment of hitting the water for as long as possible by doing perfect figures in the air. Every actor has to have a physical challenge to meet: for an acrobat, it might be doing a backward somersault sixty feet in the air and landing on a tiny wire; for someone else it might be sitting on an inclined platform. When you're aware of the challenge, the Olympian nature of theatre, the human beings on stage acquire a kind of nobility, a divinity. Our goal is Mount Olympus – not a gymnasium in Athens, but the place where the gods meet. The danger that actors and directors often fall prey to is forgetting this call to transcendence. It's a question of humility. We have to become aware that the texts we deliver, the characters we incarnate are greater than we are.²⁴ (Ibid., pp. 80-81)

peça tempestade [*the storm play*]; e *A Dream Play* em seu título original sueco é *Ett Drömspel*, que significa tanto a peça sonho quanto o jogo sonho. Então, prevalece uma noção subjacente de jogo em ambas as conotações, de esporte e de uma partida. Nós jogamos cartas e *hockey*, e perguntamos *combien il y a de joueurs* – quantos jogadores? Isto também funciona para uma peça [*a play*] no teatro. O aspecto do jogo [*game*] é menos óbvio em francês quando falamos de *acteurs*, de *comédiens*, de *une pièce de théâtre*. Nós falamos em francês de um ator jogando [*playing*] *le jeu d'un acteur*, mas a noção de um jogo [*game*] é menos marcante.

Essas diferenças linguísticas não refletem necessariamente o que ocorre na realidade. Atores alemães não estão necessariamente mais focados em jogar [*playing*] devido à noção inscrita na palavra alemã para ator, *Schauspieler*. Mas você pode perceber que há algo muito significativo neste modo de nomear as coisas. Para mim é muito importante restaurar a noção de jogar [*playing*] para o jogo [*game*] do teatro, introduzindo competitividade, jogos e esportes. E com um objetivo transcendente: nós vemos seres feitos de carne e osso subirem ao palco e, através do jogo [*play*], tornarem-se anjos e deuses. Do mesmo modo, quando vemos dançarinos, admiramos seu treinamento. Seus corpos super-humanos expandidos ilustram exatamente o que representam: seus corpos são objetos teatrais representando a pura noção de transcendência. Por ser musculoso e definido, o corpo é amplificado assim como a maquiagem amplifica o rosto do ator. É através desta realidade física que temos acesso aos grandes temas e podemos trazer à tona sua essência”.

²⁴ Tradução livre: “É disso que trata o teatro. Isso é que é o esporte do teatro. Nosso fascínio com as olimpíadas não tem nada a ver com nosso interesse por este ou aquele esporte, mas antes com o desejo de ver seres humanos transcendendo seus limites; com ver alguém mergulhando, por exemplo, como se parasse o tempo, atrasando o momento de tocar a água tanto quanto possível, ao formar figuras perfeitas no ar. Todo ator tem que encontrar um desafio físico: para um acrobata, deve ser fazer uma reversão a 60 pés do chão e aterrissar num fio finíssimo; para outra pessoa pode ser sentar-se em uma plataforma inclinada. Quando se tem consciência do desafio, da natureza olímpica do teatro, os seres humanos no palco adquirem uma certa notoriedade, uma divindade. Nosso objetivo é o Monte Olimpo – não um ginásio em Atenas, mas o lugar

A saída de Lepage da Liga Nacional de Improvisação não afetou seu fascínio por esta forma de criar, pelo contrário – a experiência da Liga serviu para reforçar a idéia de que a improvisação deve servir a um grupo de artistas que se reúne para contar uma história. Era a improvisação que delineava os textos do *Théâtre Hummm...* e foi este princípio que aproximou Lepage e o companheiro Richard Fréchette do recém fundado *Théâtre Repère*. Em caráter de colaboração, as duas companhias montam, em 1980, o espetáculo didático, destinado a escolas, *L'école, c'est secondaire*.

No mesmo ano, Lepage inicia uma parceria com o *Marionnettes du Grand Théâtre* (através da direção de **Oomeragh ooh!**, de Jean Truss), que influenciaria profundamente a abordagem poética dos objetos em suas encenações posteriores.

C'est dans **Oomeragh ooh!** (1980) que Lepage, comme la compagnie qui lui en avait confié la mise en scène, utilise pour la première fois des marionnettes à tiges. Les tiges sont placées à l'arrière de la tête de chaque marionnette, ce qui entraîne une manipulation voisine de celle du *bunraku*. Les comédiens manipulateurs évoluent à découvert, ils se parlent souvent à eux-mêmes, comme les enfants lorsqu'ils jouent. Lepage voit des individus animer des objets, en explorer les possibilités, leur prêter des sentiments. Il expérimente la portée poétique d'une telle manipulation et s'y adonnera lui-même, en plus de signer la mise en scène **d'À vol d'oiseau** (1983). (FOUQUET, 2006, p. 16)²⁵

onde os deuses se encontram. O perigo para atores e diretores é que freqüentemente se esquecem desse chamado à transcendência. É uma questão de humildade. Temos que ter consciência de que os textos que levamos, as personagens que incorporamos são maiores do que nós”.

²⁵ Tradução livre: “É em **Oomeragh ooh!** (1980) que Lepage, como a companhia que havia lhe confiado a encenação, utiliza pela primeira vez as marionetes de vara. As varas são presas atrás da cabeça de cada marionete, o que acarreta numa manipulação parecida com a do *bunraku*. Os atores-manipuladores evoluem na descoberta, falando freqüentemente consigo mesmos, feito crianças que brincam. Lepage vê os indivíduos animarem os objetos, explorando suas possibilidades, emprestando-lhes sentimentos. Ele experimenta o alcance poético desta manipulação e apropriar-se-á dela, ele mesmo, mais que assinando a encenação, em **À vol d'oiseau** (1983) [como ator-manipulador].”

Lepage recorrerá às marionetes em outros espetáculos da mesma companhia, *Marionettes du Grand Théâtre* (***Jour de Pluie***, de Gerard Bibeau, 1981; a cena que dirigiu em ***Claudico bric-à-brac***, de Luc Simard, 1982; ***Histoires sorties du tiroir***, de Gerard Bibeau, 1985), além de utilizá-las em ***Coriolan*** (1992), em ***Sete Afluentes do rio Ota*** (1994), em ***A Face Oculta da Lua*** (2000) e em ***Apasionada*** (2001). Mas a principal influência que o trabalho com as marionetes deixa sobre sua obra esteja, talvez, na exploração do objeto em si e na busca pela descoberta de suas possibilidades e suas múltiplas semânticas. É através da marionete que Lepage aprende a pesquisar o objeto, a debruçar-se sobre ele e a transformá-lo em diversas possibilidades poéticas dentro de um mesmo espetáculo. O objeto não tem um valor em si. Suas significações são construídas, em cena, pelo ator, que o manipula. Assim, objeto e ator contracenam – primeiramente, no momento da improvisação investigativa, é o ator quem deixa o objeto falar, na busca por suas possibilidades. Posteriormente, o objeto se deixa falar pelas mãos do ator, que com ele joga. Veremos, na análise dos aspectos cênicos de seu teatro, a profunda importância do objeto na poética lepagiana.

A experiência com o *Marionettes du Grand Théâtre* veio a se somar, no que tange à poetização dos objetos, com a parceria com o *Théâtre Repère*, selada entre Lepage, Fréchette e Jacques Lessard, em 1982. O *Repère* fora fundado dois anos antes, por Lessard, Irène Roy, Denis Bernard, Michel Nadeau e Bernard Bonnier, com o intuito de criar no Quebec um teatro de vanguarda em que os atores fossem criadores. A partir de um processo dividido em ciclos, os atores criavam espetáculos que visavam suscitar questões no espectador sem, necessariamente, respondê-las. Lepage e Fréchette identificam-se com as propostas criativas do ex-professor do Conservatório, Lessard e, após a montagem de ***L'école, c'est secondaire***, propõem-se a produzir um espetáculo para levantar fundos para o *Repère*, que passava por uma crise financeira e estava ameaçado de fechar.

En 1982, c'est avec une valise et un drap que Lepage crée **En attendant**. Le drap, décoré d'un motif peint dans l'esprit du *sumi-e* japonais [pratique picturale japonais qui unit couleur et geste dans un élan calligraphique très physique], sert de toile de fond. Les trois comédiens, Fréchette, Lessard et Lepage, incarnent des personnes en attente dans une gare (...). Avec ce spectacle, Lepage crée vraiment un objet théâtral à partir de rien, si ce n'est l'acteur, deux objets et quelques costumes. La contrainte économique se trouve alors sublimée, transformée en volonté esthétique. La formation de Lepage est achevée, il explore d'une manière sûre un théâtre de l'acteur manipulateur d'objets signifiants. **En attendant** atteste une maturité précoce, synthèse de l'enseignement autour de l'acteur créateur et des premières expériences avec l'objet marionnette. (Ibid., pp. 16-17)²⁶

A estréia de **En attendant** mescla definitivamente as duas companhias, sob o nome de *Repère*, que contaria, a partir de 1986, com a direção artística de Lepage. Antes disso, ele dirige, em 1982, o coletivo *À demi-lune, Coriolan et le monstre aux milles têtes*, adaptado de Shakespeare, em 1983 e *Circulations*, em 1984, fruto de criação coletiva, concebido em francês e inglês e inspirado num mapa rodoviário do leste norte-americano e num cassete de um curso de inglês. Referindo-se tanto à circulação sanguínea, quanto à circulação possibilitada pelo deslocamento da viagem, *Circulations* apresenta várias características que reencontraremos ao longo da obra lepagiana como o plurilingüismo e a viagem, além de aspectos apontados pela crítica de *L'Annuaire théâtral* de então: “a imagem formada, torna-se a personagem principal do espetáculo, e o som, o elemento central do texto dramático”. Tais elementos começam a chamar a atenção para a notoriedade das encenações de Lepage: *Circulations*, para fazer juz ao nome, rodou, com sucesso, o Canadá (Quebec, Toronto, Rimouski, Chicoutimi, Jonquière, Levis, Montreal, Ottawa, Sudbury, Winnipeg, Edmonton e Vancouver) e foi vencedor do Grande Prêmio na Quinzena Internacional de Teatro do Quebec, em 1984.

²⁶ Tradução livre : “Em 1982, é com uma mala e uma bandeira que Lepage cria **En Attendant**. A bandeira, adornada com um motivo pintado ao estilo do *sumi-e* [prática pictórica japonesa que une cor e gesto num ímpeto caligráfico extremamente físico], serve de pano de fundo. Os três atores, Fréchette, Lessard e Lepage encarnam pessoas que esperam numa estação (...). Com este espetáculo, Lepage criou verdadeiramente um objeto teatral a partir de nada, senão o ator, dois objetos e alguns figurinos. A limitação econômica é então sublimada, transformada em vontade estética. A formação de Lepage está acabada, ele explora de uma maneira segura um teatro do ator-manipulador de objetos significantes. **En attendant** atesta uma maturidade precoce, síntese do ensinamento em torno do ator criador e das primeiras experiências com o objeto marionete”.

No ano seguinte, Lepage dirige *À propôs de la demoiselle qui pleurait*, cria, dirige e atua em seu primeiro multidisciplinar ‘one man show’, *Comment Regarder le point de fuite*, e dá início à primeira fase do espetáculo que impulsionaria sua carreira internacional: *A Trilogia dos Dragões*, *work in process* que teria a estréia de sua primeira e segunda fases na cidade do Quebec (1985 e 1986, respectivamente) e de sua terceira fase no Festival de Teatro das Américas, em Montreal (1987), tendo percorrido o Canadá (Quebec, Montreal, Ottawa e Toronto) e diversos países da América e Europa. *A Trilogia* rendeu a Lepage diversos prêmios de melhor diretor, melhor espetáculo e melhor produção, em diferentes países, consagrando-lhe como um dos diretores inovadores da cena teatral contemporânea.

Paralelamente às direções no *Repère*, Lepage dá continuidade a seu trabalho com outras companhias, como o *Théâtre d’bon’Humeur* (dirigiu *Les rois mentent*, 1982, *Pas d’chicane dans ma cabane*, 1982, *Carmen*, 1983), *Marionnettes du Grand Théâtre* (co-dirigiu *Claudico bric-à-bac*, 1982, atuou em *À vol d’oiseau*, 1983 e dirigiu *Histoires sorties du tiroir*, 1984), *Théâtre de la Bordée* (dirigiu *Solange*, 1984, *Stand by 5 minutes*, 1984, *En pleine nuit une sirène*, 1987), *Théâtre Artéfact* e *Parks Canada* (dirigiu *Coup de Poudre*, 1985), *Théâtre du Vieux Québec* (atuou em *Comédie policière*, 1985), *Théâtre du Bois du Coulange* (dirigiu *California suite*, 1985), *Théâtre des Confettis* (dirigiu *Comment être parfait em trois jours*, 1985), *Groupe Sanguin* (dirigiu uma cena de *Groupe Sanguin – Prise I*, em 1986 e o espetáculo *Le Groupe Sanguin – Prise II*, 1987), *Théâtre de Quat’Sous* (dirigiu *Pour en finir une fois pour toutes avec Carmen*, 1987), *Théâtre Niveau Parking* (criou a luz de *Danses-tu?*, 1987), *Théâtre du Nouveau Monde* (dirigiu *Sonhos de uma noite de verão*, 1988 e *A vida de Galileu Galilei*, 1989, espetáculos que lhe renderam os prêmios Gascon-Roux de melhor direção em 1988 e 1989), *Théâtre 1774* e *Théâtre Passe-Muraille* (dirigiu *Echo*, 1989) além de continuar dirigindo espetáculos em escolas (*Dieu et l’amour complexe*, colagem de textos de Wood Allen, 1983, *Mãe Coragem e seus filhos*, 1989, no *Conservatoire d’Art Dramatique*, *Los Cincos Solos*, 1991, na *National Theatre Schol*, em Montreal e *Macbeth*, na *University of Toronto*, 1992)

Em 1986, Lepage tornou-se co-diretor artístico do *Repère*, ao lado de Jacques Lessard e ganhou o prêmio de Criação, do Conselho de Cultura do Quebec, depois de ter criado, dirigido e atuado no ‘one man show’ *Vinci*, co-produção do *Repère* com o *Théâtre de Quat’Sous*, espetáculo que percorreu América e Europa e que lhe rendeu, igualmente, diversos prêmios (Quebec, Nyon e Avignon). No ano seguinte, dirigiu sua co-autoria *Poligraph* (escrita ao lado de Marie Brassard), primeiro espetáculo seu a ser apresentado no Japão, dentro de suas *tournées* internacionais, que já se tornavam habituais. Em 1988, *Tectonic Plates*, sob sua direção foi co-produzido pelo *Repère* e várias empresas da Indústria Cultural. Ainda no *Repère*, co-dirigiu uma produção bilíngüe para *Romeu e Julieta*, apresentada no Canadá e na Inglaterra.

Este rumo internacional que seu trabalho estava tomando, porém, provocou uma divergência entre os dois diretores do *Repère*. A visão pedagógica e de engajamento local de Jacques Lessard contrapunha-se à visão internacional de Lepage, que via na viagem, não apenas a possibilidade de divulgação de seu trabalho, mas também a mola propulsora de uma troca cultural, que considerava essencial para os atores. Em 1987, Lessard e Lepage já viviam sob a tensão do rumo que o *Repère* deveria tomar, resolvendo-a, temporariamente, pela aceitação dos dois pólos que formavam a companhia (um local, outro internacional), como complementares. Mas em 1989, questões financeiras separaram definitivamente os pólos do *Repère*, sob a argumentação de que o grupo internacional de Lepage monopolizava os recursos da companhia, com suas viagens. Lepage deixa o *Repère* naquele ano, aceitando o convite de diretor artístico do Teatro Francês no Centro Nacional de Artes, em Ottawa, cargo que ocuparia até 1993.

Foi durante a década de oitenta, portanto, que Robert Lepage solidificou sua singularidade estética, principalmente com o trabalho desenvolvido junto ao *Repère*. O teatro do Quebec vive, nesta década, a eclosão da experimentação cênica, que investiga o espaço, o corpo, a multidisciplinaridade e textos mais abertos, criados na sala de ensaios. Os temas politicamente engajados da década anterior abrem espaço para a mistura de gêneros e estilos, para a explosão de espaços, para a quebra temporal e para a descontinuidade do discurso.

Nesta década, a criação em si torna-se um ato político amplo em que o indivíduo é mesclado à história. A dramaturgia renuncia a um ponto de vista definitivo sobre o mundo supostamente objetivo, em favor da reconstrução do real, da oferta de uma visão de mundo, através de uma realidade subjetiva. O espectador é projetado, pela dramaturgia contemporânea, ao meio dos fragmentos de um mundo desfeito. É neste período, que tem a criação como protagonista da cena teatral, que nasce, no Quebec, o chamado “teatro de imagens”, que caracterizará o trabalho de Robert Lepage.

Carrie Loffree, em seu estudo *“Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique”* (1998), localiza na década de oitenta o advento da nova dramaturgia que, contrapondo-se a todas convenções realistas, não apresenta a resolução do nó, em uma temporalidade cronológica. Os espaços explorados pela nova dramaturgia são dinâmicos, e não estabelecidos; as personagens são arquetípicas, abstratas ou figuras de múltiplas personalidades.

Em contraposição ao vocabulário mimético do realismo, os autores quebequenses dos anos oitenta desenvolveram um vocabulário não figurativo e imagético. Um vocabulário pleno de vazios a serem preenchidos pela participação da recepção. Um vocabulário voltado à representação do espírito humano, em detrimento da busca do verdadeiro mundo.

Este contexto de experimentação de uma cena aberta à recepção permeia a primeira década profissional de Robert Lepage que, através da investigação sobre o objeto, do fascínio pela viagem e pelas trocas culturais por ela possibilitadas, do investimento na improvisação como processo propulsor do trabalho criativo do ator, começa a desenhar uma poética própria, fundada na colaboração de artistas de diferentes áreas que culminaria, na década seguinte, na formação de um núcleo multidisciplinar, como veremos mais adiante.

PARTE III – Obra Teatral :

as encenações e suas trajetórias

“(...) faríamos bem em considerar o processo criativo como uma essência viva implantada na alma do homem”

(JUNG, 1991, p. 63)



²⁷ Tradução livre:

HANAKO E TRADUTOR– Mishima diz que as palavras são como máscaras e que, por causa das palavras, o pensamento é travestido

HANAKO – Não foi isso que eu quis dizer

TRADUTOR – Perdão?

HANAKO – Não foi isso que eu quis dizer. Eu não disse ‘o pensamento é no travestido’, eu disse ‘o pensamento é travestido’.

TRADUTOR – Por causa das palavras, o pensamento é traído

HANAKO – Tradutor, traidor...

Prólogo

Toda interpretação está impregnada de subjetivismo. A própria física contemporânea já comprovou a interferência do sujeito na observação do experimento científico. A tradução de um idioma para outro, por vezes abre um leque de possibilidades que serão filtradas pela interpretação do tradutor. Um ator, ao interpretar uma personagem, poderá seguir todas as indicações dramáticas do autor. Mas há um espaço vazio, que só cabe a ele preencher, enquanto intermediário da obra escrita para a cena ao vivo, assistida pela platéia. Um espetáculo de teatro, do mesmo modo, é sempre interpretado por seus receptores. E, sendo a platéia formada por diversos intérpretes, cada recepção diferencia-se das demais, de acordo com o subjetivismo singular de que é dotado cada um dos indivíduos.

Assim, o que o leitor acompanhará, nas páginas que se seguem, não passa de uma interpretação de uma trajetória artística. Por mais descritiva que pareça, travestida pelo figurino da objetividade, carrega, em suas entrelinhas, a subjetividade desta intermediária que a apresenta. Embora envolta por esta roupagem acadêmica, de pretensa objetividade científica, poder-se-á notar, de fato, logo no início da leitura, o imenso abismo que há entre a vivência de um espetáculo teatral e sua transcrição derramada sobre folhas de papel por uma mera espectadora encantada, querendo partilhar de seu fascínio.

Peço, portanto, perdão, pela forma verborrágica que apresentará a obra cênica de Robert Lepage. Na impossibilidade de dar acesso à obra em si, detive-me a este formato textual para introduzir ao leitor as qualidades inovadoras das encenações lepagianas. Para tentar diminuir a distância de sua poética, procurei oferecer trechos originais que dificultaram minha capacidade sintética, dada sua beleza quantitativa. Nos *intermezzos*, poder-se-á visitar, na trajetória do encenador, outros afluentes que não os sete eleitos para esta apresentação. Fica a critério do leitor acompanhar os textos linearmente ou fazer pontes entre os espetáculos apresentados nesta Parte III e as análises estéticas da Parte IV, que respeitam igualmente a ordem cronológica da produção lepagiana, intercalando, assim, a parte mais descritiva, com a parte reflexiva.

O verbo, tão explorado neste suporte de apresentação da obra lepagiana foi, no entanto, o último elemento com que ganhei maior intimidade, no estudo de seus espetáculos. Ao assisti-los ao vivo, sempre perdia uma palavra ou outra, mesmo quando legendados, pela ansiedade do olhar em não perder nenhum detalhe diante de tantas informações visuais oferecidas pelo palco. Nos vídeos não legendados de seus espetáculos, o fascínio era o mesmo e as dificuldades de vocabulário, nas diferentes línguas de que o encenador se utiliza, somadas aos ruídos de áudio, típico das gravações de peças teatrais quando não pensadas para vídeo, relegavam a palavra falada à simples contextualização do enredo.

Assim, foi uma enorme satisfação, descobrir a poética textual dos espetáculos de Lepage. O primeiro passo se deu na qualificação, quando editei um vídeo com trechos de *Agulhas e Ópio* e, conseqüentemente, traduzi as inserções textuais que havia selecionado. Claro que a própria seleção já se dera pela beleza do texto – lembro-me de ter escolhido a cena da carta de amor de Robert, unicamente pela poesia que a cena revelava quando o ator simplesmente lia um papel. Mas foi ao iniciar a etapa de transcrição literal das peças, na língua original das falas, que a poesia textual de Lepage efetivamente começou a se revelar para mim.

O árduo trabalho de, por vezes decifrar palavras desconhecidas de um idioma estrangeiro e, por outras vezes tentar adivinhar as palavras ditas de costas para uma câmera não microfonada para atores em espaços não frontais, foi se tornando mais leve, na medida em que o texto, passado para o papel, começava a ser escutado por ouvidos mais íntimos da língua, da poesia e do próprio espetáculo que ia, aos poucos, tornando-se mais próximo. As fitas VHS que trouxera do Ex Machina, ficaram ameaçadas pelo incessante uso do “*Rewind*” do vídeo-tape, e ganharam, então, suporte digital, para que eu pudesse, em segurança, escutar quantas vezes fosse necessário, por vezes, uma mesma palavra, até chegar ao ponto de, ao lê-la - procurando a intenção dada pelo ator -, conseguir reproduzir um eco fiel, do outro lado da tela, que finalmente me convencia de que tinha chegado à palavra original.

Foi apenas depois deste processo, iniciado com *Vinci* e *Agulhas e Ópio*, que obtive dos arquivos do Ex Machina a permissão para consultar os textos das peças de Lepage. Quando estivera no Canadá, em 2002, tive livre acesso aos arquivos em vídeo, sendo, na época, proibido à sua responsável, Madame Beaulieu, divulgar, mesmo para fins acadêmicos, as dramaturgias do Ex Machina transpostas para o papel. Foi de volta ao Brasil, estudando o material que trouxera sobre Lepage, que compreendi que sua dramaturgia, no papel, não fazia sentido, pois ela se modificava, de acordo com as relações com as diversas platéias com que se encontrava. Entendi que seus textos não eram previamente escritos e que o suporte em papel só passava a existir a partir de alguma apresentação que era transcrita por alguém da companhia que tivesse essa função documentária.

Depois de transcrever *Vinci* e *Agulhas e Ópio*, entrei novamente em contato com Madame Beaulieu, explicando-lhe os riscos que corria em citar trechos erroneamente, em minha tese. Obtive, então, a permissão para consultar os textos de seu arquivo, depois de enviar-lhe uma carta de compromisso de usá-los apenas para fins acadêmicos. Mesmo assim, *Vinci* não foi liberado, provavelmente porque ainda seja um espetáculo de repertório de Lepage. *Os Sete Afluentes do Rio Ota* e *A Trilogia dos Dragões* foram publicados em 1997 e 2006, respectivamente, e são atualmente comercializados.

O texto não é o ponto de partida de Lepage. Ele é elaborado no processo criativo do espetáculo, que não se finda com a estréia da peça, ao contrário disso, se perpetua a cada representação, o que torna seus espetáculos sempre renovados, de acordo com o que captam dos espectadores, “co-criadores” da arte teatral. Quando de sua vinda para o Brasil, com o espetáculo solo *A Face Oculta da Lua*, Lepage, numa entrevista coletiva, publicada por Sylvia Colombo (16/05/2001), da Folha de São Paulo, avisava:

Não acredito em um teatro em que o texto é entregue a um diretor, que ensaia seus atores e apresenta um produto fechado para a platéia. O teatro, para mim, se desenvolve no palco, se transforma a cada noite, com a reação da platéia e dos atores (...) Por isso, não tenho idéia de como "The far side of the moon" vai chegar ao Brasil, pois ainda temos algumas apresentações até lá.

Esse caráter de *work in progress* de sua obra explica as diferenças que se observa em registros diferentes de um mesmo espetáculo. A cópia videográfica em que me apoio de *Vinci*, por exemplo, é uma gravação feita em 1986, no Quebec, que não conta com a cena tão comentada pelos artigos de revistas e jornais canadenses, em que o ator utiliza-se de um creme de barbear, aplicado em meia face do rosto, para representar a conversa entre o fotógrafo canadense Philippe e o próprio Leonardo da Vinci. A cena, no entanto, é descrita por diversos críticos que assistiram a outras apresentações. Irene Perelli Contos e Chantal Hébert comentam em *La face cachée du théâtre de l'image* (1999, p. 57):

Pour les artistes que, comme Lepage, privilégient cette forme, qui est celle d'une écriture *vivante*, dynamique, il importe moins de produire un objet fini, une chose close, définitive, que de travailler à une œuvre en train de s'organiser. À ce sujet, il est intéressant de souligner les propos de Lepage concernant son rapport au texte puisque, s'il lui arrive depuis quelques années de partir d'un texte écrit pour monter un spectacle, on a d'abord reconnu son travail de metteur en scène comme prenant pour germe de départ des ressources sensibles. Pour lui, le texte 'figé' est trop souvent 'un compte rendu', le 'fantôme d'un événement qui s'est passé', il est beaucoup trop rarement 'une matière première qui devrait pouvoir se transformer constamment', voire catapulte les comédiens en vue de produire des effets sur le public. Un point de vue comme celui-là participe du fait qu'il ne peut 'y avoir théâtre, s'il n'y a pas le public, s'il n'y a pas un intermédiaire'. Cette réflexion de Lepage nous ramène une fois de plus au préjugé tenace de la centralité du texte, préjugé dont il est essentiel et urgent que se défassent les études théâtrales (si ce n'est encore fait) pour ce concentrer sur ce à quoi tient l'essence du théâtre et ce qui devrait préoccuper la théâtrologie, soit la relation théâtrale, c'est-à-dire les rapports de la scène et de la salle, l'interaction entre l'acteur et le spectateur.²⁸

²⁸ Tradução livre: "Para os artistas que, como Lepage, privilegiam esta forma de uma escritura viva, dinâmica, importa menos produzir um objeto acabado, uma coisa fechada, definitiva, do que trabalhar em uma obra, cuja organização está em andamento. A este respeito, é interessante sublinhar o propósito de Lepage relativo a sua ligação com o texto, uma vez que, se depois de alguns anos, ele chega a partir de um texto escrito para montar um espetáculo, nós reconhecemos, primeiramente, seu trabalho de encenador que tem, por germe de partida, os recursos sensíveis. Para ele, o texto 'coagulado' é, muito frequentemente, uma 'exposição dos fatos', o 'fantasma de um acontecimento passado', muito raramente, ele é uma 'matéria primeira que deveria poder transformar-se constantemente', querer arremessar os atores, em vista de produzir efeitos sobre o público. Um ponto de vista como este, alia-se ao fato de que 'não pode haver teatro se não houver público, se não houver um intermediário'. Essa reflexão de Lepage nos remete, mais uma vez, ao rígido preconceito da

Espero que, apesar da apresentação verbal em que me apoio, ao final do percurso, o leitor possa ter desfrutado deste caráter vívido e dinâmico da poética lepagiana. Sua palavra, sempre em mutação, é dotada de intensa força poética, ressaltada pela sonoridade que toca sensorialmente o espectador. Que, a partir desta relação literária, o leitor possa despertar sua imaginação e completar os sentidos abertos da singularidade poética de Robert Lepage. Bom espetáculo!

centralização do texto, do qual é essencial e urgente que se livrem os estudos teatrais (se isso ainda não foi feito), para que se concentrem sobre isso que constitui a essência do teatro e que deveria preocupar a teatrologia, ou seja, a relação teatral, quer dizer, a ligação entre a cena e a sala, a interação entre o ator e o espectador”.

Sete Espetáculos

1. Trilogia dos Dragões

A *Trilogia dos Dragões* é um espetáculo trilingüe (francês, inglês e chinês), que apresenta a vida das personagens, através de três gerações, em seu convívio com culturas diferentes. A idéia do espetáculo nasce de um estacionamento na antiga *Chinatown* (bairro dos imigrantes chineses) do Quebec. Produzido pelo *Théâtre Repère*, o espetáculo foi montado em três fases, tendo estreado no Quebec, em caráter de *work in progress*, em 1985, com 50 minutos de duração, chegando a seis horas, no espetáculo apresentado dois anos depois, no Festival de Teatro das Américas, de Montreal. Seguiu, então, em *tournée* internacional, passando por diversos países (Estados Unidos, Inglaterra, Irlanda e França, em 1987; Austrália, em 1998; Bélgica, Polônia, França, Holanda, Alemanha e Espanha, em 1989; Estados Unidos e México, em 1990; Estados Unidos, Suíça, Itália, Dinamarca e Inglaterra, em 1991 e Israel, Estados Unidos, Áustria, Suécia e Finlândia, em 1992), além das temporadas realizadas em cidades canadenses, durante o período. Em 2003, a Companhia Ex Machina remontou a *Trilogia*, estreando em junho daquele ano, em Montreal e levando-a para outros países (Croácia, Alemanha, França e Espanha, em 2003; Noruega, Alemanha e Polônia, em 2004; Inglaterra e França, em 2005, e ainda para a Austrália e Nova Zelândia, em 2006).

Dividida em três partes, simbolizadas por Dragões de cores diferentes, e condensando, cada uma, 25 anos da história, em cidades distintas, a *Trilogia*, segundo a definição de Alison Mcalpine é “uma fascinante exploração de identidade e assimilação culturais que desmitificam e rearrumam estereótipos simplistas” (citado por DELGADO, 1999, p. 314). A primeira parte, simbolizada pelo aquático Dragão Verde, ligado às origens, se passa na Quebec do início do século XX; a segunda parte, simbolizada pelo terrestre Dragão Vermelho, ligado ao fogo, se passa em Toronto, durante a Segunda Guerra Mundial e a terceira parte, simbolizada pelo aéreo Dragão Branco, se passa na Vancouver contemporânea, marcando o declínio que prepara o retorno ao ponto de partida de um ciclo.

O espetáculo

Primeira Parte – O Dragão Verde (Québec, 1910-1935)

Uma bola de vidro irradia luz, iluminando a areia que toma o chão do espaço cênico. Quem a porta é o guarda do estacionamento, que parece desenhar algo no chão. Ouvimos vozes. Em línguas diferentes: « *Je ne suis jamais allée en Chine* », « *I've never been to China* »²⁹. O guarda adentra sua cabine, único elemento em cena, sobre a areia. Some.



Cena de **Trilogia dos Dragões**, de Robert Lepage. Nova versão, 2003.

²⁹ Tradução livre: “Eu nunca estive na China”, em francês e inglês, respectivamente.

A luz acende-se, revelando duas meninas (Françoise e Jeanne) que brincam de reconstruir o quarteirão, com caixas de sapatos, que simbolizam os estabelecimentos situados entre as ruas Saint-Joseph e a de La Couronne. Elas imitam os donos dos estabelecimentos, em suas relações com a freguesia. Imitam o chinês da lavanderia, rindo-se dele. Enquanto isso, o inglês Crawford visita o chinês da lavanderia (representada pela cabine do guarda), para vender-lhe sapatos. O diálogo se dá em inglês e chinês, o que força o vendedor a usar da mímica, para expressar-se. Assim, conta que nasceu em Hong Kong, mas foi criado na Inglaterra e veio para o Québec para vender sapatos. O chinês pede ao inglês que volte no dia seguinte, pois lhe proporá um negócio.

O barbeiro – Sr. Morin, pai de Jeanne – faz a primeira barba de Bédard, com a ajuda da filha, num ritual que transforma o menino em homem. Jeanne passa colônia no rosto de Bédard, deitado sobre a cadeira do barbeiro, tocando-lhe carinhosamente. Já à noite, o coveiro Lapine procura pelo sr. Morin, para que desembarace os cabelos das duas meninas que morreram afogadas. É capaz de descrever o acidente, graças aos sapatos que vestem. O coveiro promete pagar ao barbeiro o dobro do que costuma cobrar para barbear os mortos e lhe dá uma libra inglesa. O sr. Morin, então, pronuncia suas reflexões amargas acerca da prosperidade dos coveiros e dos chineses, de quem dependem as pessoas pobres para lavarem suas roupas e enterrarem seus próximos. São, segundo ele, estrangeiros que matam as pessoas dando-lhes ratos envenenados para comer. Depois de mortas, são comidas pelos ratos.

A temática está colocada: logo nas primeiras cenas, assistimos à relação entre canadenses e estrangeiros, através de suas diferenças culturais, sejam linguísticas, sejam profissionais. Ao longo do espetáculo, veremos como as crenças culturais se entrecrocaram entre as personagens que se desenvolvem, ao longo dos anos abordados pela *Trilogia*.

Na cena seguinte, que se passa na manhã do dia posterior, Jeanne leva sua prima Françoise à lavanderia, para que o chinês lave os lençóis de seu pai. Elas se riem do modo de falar do chinês, que sempre agradece dizendo: “Mêci”³⁰. Enquanto elas vão embora e as irmãs do chinês lavam o lençol em um grande latão numa cadência marcada pela música, Crawford chega ao encontro com o chinês, sendo conduzido por seu anfitrião ao subsolo da lavanderia (a cabine iluminada por dentro, configura a escada que os atores, em gestos descendentes, fingem descer). Na escuridão do subsolo, o chinês pede ao inglês que lhe ensine o pôquer. Crawford explica que é preciso saber que no pôquer há dois tipos de pessoas: as muito sortudas, que chamamos de vencedoras e as muito azaradas, que chamamos de perdedoras. Eles passam a noite a jogar e o chinês ganha sem parar. Para agradecer ao amigo inglês pelo ensinamento, o chinês oferece-lhe um presente: ópio.

Uma lenta coreografia, a partir de movimentos de *tai-chi*, toma a cena, mesclando a alucinação causada pelo ópio, com acontecimentos que estão por vir, na trajetória das personagens. O tempo dilatado do *tai-chi*, marcado pela música oriental nos suspende do tempo realista, gerando esta atmosfera onírica que possibilita a mescla de fragmentos de ações futuras, com essa sensação de suspensão sugerida pela droga.

Um espécie de *intermezzo* recorre às vozes do Prólogo, para comentar que o “dragão torna-se mais forte”, indicando a passagem de tempo que antecede a cena da adolescência de Jeanne e Françoise, que, fumando um cigarro, retomam à brincadeira das caixas de sapatos, para falar, agora, de seus primeiros contatos com os meninos. Desta brincadeira, surge o sr. Morin que, embriagado, bate em cada caixa de sapato, como se batesse à porta dos comerciantes, para pedir um empréstimo. Bate finalmente à porta da lavanderia do chinês, onde encontra com Lee - filho do proprietário, natural de Toronto (anglofônico) - e com Crawford, que acaba emprestando-lhe dinheiro, por ser, para ele, o único modo de conquistar o respeito do povo do Quebec, pouco aberto a outras culturas. Lee discorda desta opinião de Crawford, e, pegando com seu guarda-chuvas a bolsa do inglês, propõe-lhe que se estabeleça com ele em Toronto, tornando-se seu sócio:

³⁰ Referência ao agradecimento, em francês, “merci”, destacando o sotaque do Chinês.

LEE: The people here want your money, not your shoes.³¹

A cena seguinte se dá sob uma tempestade, representada por barulhos, luzes e pelo chacoalhar de lençóis, pelas duas irmãs chinesas da lavanderia. Simboliza o rompimento da infância das duas meninas: em torno do espaço cênico, Françoise conduz um carrinho de bebê, cantando:

Ah, je vous dirais-je maman / Ce qui cause mon tourment
Il faut bien que je sis grande / Que je jette mon enfance
Mon enfance je l'oublie / Chez Bédard cochonneries³²

Paralelamente a Françoise, Jeanne e Bédard fazem amor na cadeira de barbeiro do pai da menina. A tempestade se intensifica quando o pai de Jeanne surpreende o casal, agredindo Bédard com seu barbeador, ferindo a mesma face que barbeara anteriormente, ao transformar o garoto em homem. Jeanne vai consolar-se com Françoise que a acalma, enquanto a tempestade se finda. Ambas adormecem. Ação e encenação caminham juntas ao clímax da violência, embalada pela metafórica tempestade, que se acalma no decorrer do consolo que Françoise oferece à Jeanne.

Na calmaria que se estabelece, é o sono que toma o palco: a cena revela Bédard e o sr. Morin dormindo, cada um em seu lençol, em pontos opostos do espaço cênico. Jeanne e Françoise dormem sobre a cabine. Num sono inquieto, as personagens aparentam ter um pesadelo que se presentifica na cena, ao som de uma música oriental, com a entrada do chinês que leva um lençol em cada mão. As irmãs chinesas adentram o espaço, trazendo uma tocha de fogo e uma garrafa d'água, que oferecem a Jeanne, como símbolos de casamento ou morte, segundo o texto do chinês. Elas estendem o “lençol do destino”, como o define o chinês, sobre um corpo morto velado por Morin, que presume ser o corpo de sua esposa. Enquanto Jeanne clama: “*Maman*”, o chinês descobre o lençol, revelando a Morin que o corpo morto é de sua filha, Jeanne. O chinês confessa que procura uma esposa

³¹ Tradução livre: LEE : “As pessoas daqui querem seu dinheiro, não seus sapatos.”

³² Tradução livre: “Ah, eu lhe direi, mamãe / o que causa meu tormento / É necessário que eu cresça / que eu largue minha infância / Eu esqueço minha infância / com Bédard, vendedor de bugangas.”

para seu filho, Lee. Depois de deitar-se sob um foco, com Bédard, Jeanne levanta-se subitamente, gritando que não quer partir com o chinês. O chinês conclui que seu sonho (que mistura os acontecimentos passados com os que estão por vir), “se desdobrou como os lençóis de sua lavanderia”.

Esta cena onírica simboliza, através dos objetos e do paralelismo de ações, as relações entre as personagens, ligadas pelo destino, simbolizado aqui pelo lençol, e outrora, pelo guarda-chuva. O destino que entrelaça as diferentes culturas, através de relações afetivas.

Uma segunda passagem de tempo é indicada pelas vozes trilingües do Prólogo, depois da qual o chinês diz a Crawford:

CHINÊS – When I die, everything will die with me.

CRAWFORD – But you have a son, Lee, and he will take care of everything.

CHINÊS – But who will take care of him?³³

O grande latão, em que as chinesas lavavam o lençol é, então, transformado na mesa do jogo de pôquer (entre o chinês, Crawford e o coveiro), marcado pela percussão que cada jogador faz, ao baixar suas cartas. O sr. Morin, bate à porta, bêbado, querendo jogar também. Os jogadores resistem à sua entrada, argumentando que sua filha engravidou sem ter casado. O Chinês, então, intervém:

CHINÊS – He wants to play, let him play.
Let the fortune decide.³⁴

³³ Tradução livre: CHINÊS: “ Quando eu morrer, tudo morrerá comigo.”

CRAWFORD : “Mas você tem um filho, Lee, e ele tomará conta de tudo.”

CHINÊS: “ Mas quem tomará conta dele?”

³⁴ Tradução livre: CHINÊS: “ Ele quer jogar, deixe-o jogar. Deixe que a fortuna decida.”



Cena de *Trilogia dos Dragões*, de Robert Lepage. Nova versão, 2003.

A partida recomeça, agora mais rapidamente. Tendo perdido a libra inglesa que ganhara no necrotério, Morin joga sua barbearia (representada pela cadeira que é colocada sobre a mesa/latão pelas duas irmãs chinesas que a giram, ao som da música). Perde seu comércio e aposta aquilo que lhe resta: é a vez de Jeanne subir no latão, com a criança que leva no ventre. Ao fim da partida, Jeanne é cedida por seu pai ao chinês. A primeira parte termina com Jeanne, sobre o latão verde, perdida em uma aposta, petrificada, de braços estendidos para Françoise.

2ª. PARTE – O Dragão Vermelho (1940 – 1955)



Cena de *Trilogia dos Dragões*, de Robert Lepage

A bola de vidro do guarda do estacionamento volta a acender-se, iluminando agora os símbolos que ele desenha na areia, referentes ao texto que é dito por outras vozes: “O sol se levanta a leste”.

Uma luz tênue se acende sobre a cozinha da casa de Jeanne (oposta à cabine do guarda), revelando Lee que, antes de sair para o trabalho deixa sobre a mesa um par de sapatos de bebê. Assim que ele sai, Jeanne adentra o espaço e faz os sapatinhos caminharem sobre sua barriga, enquanto a luz intensifica-se, revelando o levantar do sol. Ela abre um álbum musical que coloca sobre a barriga, para que o bebê escute a melodia.

Jeanne liga, em seguida, o rádio que, com sua música oriental, nos transporta para Tóquio. Quem entra em cena, então, é uma gueixa que é vestida por um oficial americano com um robe ocidental. Ela conta para ele que está grávida e, enquanto ele a rejeita violentamente, ela jura que irá para a América e o encontrará.

As pás de um ventilador projetam sombras sobre a próxima cena, remetendo a um trem em movimento. Crawford, sentado em uma das cadeiras, puxa conversa com Françoise, sentada à sua frente. Ela tenta falar em inglês e conta que vai ver sua prima que mudou-se para Toronto, cinco anos antes. Está nervosa porque é sua primeira viagem de trem para outra cidade. Ela pergunta ao inglês da rua Spaladino, onde fica a loja de sapatos em que a prima trabalha, mostrando-lhe uma foto de Jeanne. Crawford tranquiliza-a, ao reconhecer Jeanne, dizendo que Toronto é uma grande cidade, num mundo pequeno e que certamente Françoise encontrará sua prima. Ele diz que quando está nervoso, fuma haxixe, oferecendo a ela. Ambos fumam e conversam – Crawford conta de sua loja de sapatos, ao que Françoise responde com as duas coisas importantes da vida, segundo sua mãe: a cama e o sapato: “porque quando você não está na cama, está no sapato, e quando não está no sapato, está na cama”.



François Truchon

Cena de **Trilogia dos Dragões**, de Robert Lepage

O reencontro entre as primas se dá na loja de sapatos, onde Jeanne conta como seu marido Lee ajudou a pôr sua filha, Stella, no mundo, e que a menina é ruiva como o pai (Bédard) e que Lee a trata como se fosse sua própria filha. Ela conta como as duas velhas chinesas, que moram com eles, vivem como se estivessem na China em Toronto, sem falar inglês ou saírem da *Chinatown*. Passam os dias a desenhar a China, como se quisessem adentrar seus desenhos.

O tempo retorna ao dia em que, ainda crianças, ambas fizeram seus pedidos a uma estrela cadente: Jeanne desejando casar-se com o ruivo Bédard e Françoise desejando ir à Inglaterra. Desejando que elas nunca se separassem, Jeanne promete que se um dia tiver uma filha, a chamará de Stella, em memória àquela estrela.

Na seqüência das cenas, é Stella, a filha de Jeanne, quem recita, em versos, o acidente que a faz perder a sanidade. A cena se emenda com uma apresentação de Françoise, como membro do exército das mulheres, num “*Army Show*” em que canta um tango de Kurt Weill, enquanto vemos, paralelamente, a imagem da gueixa com seu robe, Jeanne a dançar com Bédard e Stella sobre a mesa.

A própria letra da música comenta : “Mas é um sonho” e a cena retorna à loja de sapatos, onde Françoise comenta que está a espera de seu noivo, soldado que vai a seu encontro em Toronto para levá-la para patinar.



Trilogia dos Dragões – “The Army Show”

JEANNE: C'est drôle... T'es en amour pis [sic] t'as des projets d'avenir. Moi, quand je pense à l'amour, j'y pense au passé. On vit jamais juste au présent. On vit en trois temps, comme dans une valse. La valse des patineurs...³⁵

³⁵ Tradução livre: JEANNE – “É estranho... Você está apaixonada, então, você tem projetos futuros. Eu, quando penso no amor, eu o penso no passado. Nós jamais vivemos no presente. Vivemos em três tempos, como numa valsa. A valsa dos patinadores”.

E a cena se transforma numa coreografia, em que Françoise desliza em volta do espaço cênico, com seu noivo, enquanto Jeanne e Bédard repetem, até a exaustão, gestos de sua trajetória e, em seguida, Jeanne deita-se sobre a mesa, enquanto Lee a ajuda com o trabalho de parto. Ele faz, então, uma fila de pares de sapatos, gradativamente maiores. Stella, sai debaixo da mesa do parto já grande, veste o último dos calçados da fila de Lee e vai com a mãe saudar o desfile de soldados em que se transformou a patinação de Françoise e seu noivo. Pouco a pouco, os soldados começam a chutar a areia e os calçados, transformando seu desfile num ritual de destruição. Espasmos simultâneos se dão, de Stella, sobre a mesa, e da gueixa, sobre a cabine.



Cena de *Trilogia dos Dragões* – “A valsa dos patinadores”.

Esta valsa dos patinadores marca a passagem de dez anos. Na próxima cena, estamos em 6 de agosto de 1955. Jeanne está ouvindo rádio em sua cozinha, enquanto novas personagens anunciam os fatos para o público.

A filha da gueixa com o americano (Yukali) anuncia o décimo aniversário do ataque a Hiroshima, enquanto a irmã Maria da Graça, uma missionária, anuncia a libertação dos pilotos americanos feitos prisioneiros na China comunista durante a guerra e um médico anuncia o aperfeiçoamento do tratamento do câncer. Diante destes fatos, Jeanne conclui que o mundo “é um jardim próspero à sua volta”.

Ouvimos o disco das lições de datilografia tomadas por Françoise que, de cima da cabine, pratica o que aprende. As ações das demais personagens são pontuadas pela voz que ensina, em *off*, a datilografia: Jeanne explica seu estado de saúde a um médico, Bédard faz suas entregas, em sua bicicleta, Yukali, a filha da gueixa, tira fotografias e a irmã Maria da Graça gesticula como quem discursa, ao lado da figura de seu idolatrado Mao³⁶.

Françoise interrompe a lição para escrever uma carta para Jeanne, em que conta de sua mudança, com o marido, para a cidade alta, e que ele a considera “a mais bela mulher do Quebec”. Quando termina, retorna à lição, que dita, pausadamente: “*La plus belle femme du lieu*”, enquanto a modelo Yukali posa para fotos. Ao terminar a seção de fotos, Yukali diz que vai passar o final de semana em Hiroshima, pois deve ir a um funeral.

Acende-se a luz na cozinha de Jeanne. Quem a adentra é a missionária Maria da Graça, que conta sobre o tempo em que estivera atuando na China. Esclarece que foi responsabilizada pela mudança de Stella para um hospital do Quebec, já que Jeanne está doente, impossibilitada de cuidar da filha. Lee opõe-se à hospitalização, pois, para os chineses, a família deve ficar sempre unida e lembra Jeanne de que ela sempre o considerara o pai de Stella, por ter cuidado dela e que agora ela quer lhe impedir de cuidar da menina. Jeanne, no entanto, acaba por assinar a autorização de internação, o que representa para Lee que ela não o considera realmente o pai.

³⁶ **Mao Tsé-tung** (1893-1976) – revolucionário chinês, foi um dos fundadores do Partido Comunista daquele país, proclamando, em 1 de Outubro de 1949 a República Popular da China, da qual torna-se presidente, transformando-a através do socialismo, na terceira potência mundial, depois dos Estados Unidos e da então, União Soviética. Empreendeu, ao lado da esposa Jiang Qing, a Revolução Cultural, entre 1966 e 1969, encorajando a formação de comitês revolucionários destinados a tomar o poder em nome da Revolução e aprisionar e perseguir intelectuais e religiosos que a combatessem. Seu Regime previa o culto a suas idéias, expressas, entre outros, no Livro Vermelho, de leitura obrigatória no período de seu poder.

Em Hiroshima, a imagem do soldado americano (amante da gueixa) aparece entrando e saindo sucessivamente da cabine, enquanto sua filha se dirige ao pai ausente, relacionando o bebê que ele dera a sua mãe (ela mesma) ao bebê que o país dele dera ao seu (a bomba '*little boy*'), matando, entre milhares, sua mãe. Ela fotografa o oficial, enterra sua foto e começa a rezar, em inglês, enquanto Françoise reza em francês, de cima da cabine, para que ganhe um bebê e a missionária reza, com Jeanne, por sua filha, Stella.

Bédard, ao encontrar Françoise, pede que ela envie uma foto dele para Jeanne. Sobre a bicicleta de Bédard, a irmã Maria proclama um discurso em que traça um paralelo entre os revolucionários de Mao e os missionários, unidos na “grande nação de Deus”.

No momento seguinte, Françoise termina sua última lição. Sob ela, na cabine, o médico diagnostica um câncer no raio-x de Jeanne.

A irmã Maria vem buscar Stella (ambas são representadas pela mesma atriz: Jeanne despe Maria, guardando suas roupas numa mala e revelando Stella por baixo da missionária). Jeanne a acompanha até o Quebec, deixando Lee sozinho e apreensivo, porque sabe que a esposa vai reencontrar seu antigo amante, Bédard, no Quebec. Eles efetivamente se encontram e se abraçam. Jeanne pega o trem de volta, sem Stella, para Toronto. Françoise lê uma carta em que conta que está finalmente grávida. Jeanne adentra sua cozinha. Sobe na mesa, passa uma corda pelo pescoço e a segunda parte, do Dragão Vermelho, termina com o último suspiro de Jeanne.

3ª. PARTE – O Dragão Branco (1985).

A terceira parte, simbolizada pelo aéreo Dragão Branco está mais ligada ao ar, através dos perfumes, da fumaça do fogo, das estrelas, da espera pelo cometa, do aeroporto, do voo. Quase que numa religião espiritual, as personagens se reaproximam de suas origens, fechando, assim, o ciclo iniciado 75 anos antes.



Cena de *Trilogia dos Dragões*, de Robert Lepage

Ela se inicia com Crawford, em sua cadeira de rodas, retomando sua história, através da língua:

CRAWFORD: I don't speak Chinese but I do understand quite a lot of it. I was born in Hong Kong, but I quite didn't see Hong Kong because my father was very protecting. My father move back to England and he opened a shoe store in London. But one thing I remember very well about Hong Kong is its peculiar smell. You see, the old name of Hong Kong is Hsiang-Chiang, and in Chinese it means "the harbour of perfumes", "Le port des parfums".³⁷

³⁷ Tradução livre: Crawford: "Eu não falo chinês mas entendo muito. Eu nasci em Hong Kong, mas eu quase não vi Hong Kong porque meu pai era muito protetor. Meu pai mudou-se para a Inglaterra e abriu uma loja de

E, avançando em sua trajetória, conta que o perfume dos cabelos vermelhos da filha de seu sócio Lee, Stella, lembrava-lhe muito esse cheiro de sua infância, o perfume de Hong Kong:

CRAWFORD – It had that special blend of oriental and occidental fragrances, let by the care of a French-Canadian mother and her Chinese father (...) Stella, I can even remember your name, when often, I cannot even remember my own.³⁸

Em seguida diversos focos acendem-se e apagam-se, revelando as personagens em um aeroporto, movimento pontuado pelas horas, ditas em *off*, em diferentes línguas.

A japonesa Yukali trabalha em uma loja de *souvenirs*, em que o piloto Philippe procura por um perfume. Françoise está de partida e é acompanhada por seu filho Pierre, que a apressa, pois vai perder o avião. Ela insiste em comprar um presente e acaba vendo os desenhos feitos por Yukali. Ela conta à japonesa que seu filho é artista, dando-lhe um cartão de Pierre. Mãe e filho se despedem, a mãe parte, enquanto o piloto leva Pierre a uma janela, para acompanhar a decolagem do vôo da mãe.

Uma moto entra em cena, com Pierre e Maureen, uma namorada falante, de origem anglo-canadense, que quer fazer amor na beira da montanha, ao que Pierre se recusa, demonstrando medo de altura. Ela parte brava, e ele, observando a paisagem do alto da montanha, reflete sobre seu nome: Pierre de La Montaigne.

sapatos em Londres. Mas uma coisa da qual eu me lembro muito bem de Hong Kong é de seu peculiar perfume. Sabe, o antigo nome de Hong Kong é Hsiang-Chiang, e em chinês significa ‘o porto dos perfumes’, ‘le port des parfums’”. (mesma expressão, em francês).

³⁸ Tradução livre: CRAWFORD – “Tinha aquela especial combinação entre fragrâncias oriental e ocidental, deixada pelos cuidados de uma mãe franco-canadense e seu pai chinês (...) Stella, eu posso até me lembrar de seu nome, quando, muitas vezes, sequer me lembro do meu.”

Desenhando ondas do mar na areia, Yukali, com um barquinho de papel na mão, conta a lenda do Deus Kamikasi “*qui soufflant sur l’océan, avait englouti une flotte chinoise ennemie des japonais au XII siècle*”³⁹. O piloto Phillipe, com um aviãozinho de papel na mão, ao contar dos pilotos suicidas japoneses que no fim da segunda Guerra Mundial, jogavam-se desesperadamente sobre suas presas, quando atingidos, lança seu avião de papel sobre o barco de Yukali, causando um fogo imaginário, que ela apaga, em metáfora ao fogo do piloto, em sua tentativa de conquistar Yukali. Eles repetem, diversas vezes as mesmas ações (da chegada do piloto, seu assédio sobre Yukali e a recusa dela). Ao final destas ações exaustivas, ela se dirige, irritada, a ele:

YUKALI - What do you want? It’s the third time you come here these week... And you touch me, and you take my paper, and you take my toys. This is my space, it’s a small space, but it’s mine, and when you are here, I can’t breathe. You are taking my air.⁴⁰

A próxima cena revela Françoise deixando Stella no hospital. Enquanto, do outro lado do espaço cênico, Yukali desenha sobre um papel, o enfermeiro, ao medicar Stella, acaba maltratando-a, por sua resistência, na calada da noite. Stella, lutando, bate a cabeça e, cobrindo-se com um lençol, vai juntar-se a sua mãe. A estrela Stella morre e acendem-se várias estrelas no chão de areia, revelando a exposição artística de Pierre: “*Constellation*”. Quem a adentra é Yukali, que, depois de identificar-se como a moça da loja do aeroporto que ganhara o cartão de Pierre de sua mãe, comenta:

YUKALI - It’s like walking in the sky.⁴¹

Pierre, misturando inglês e francês, mostra a lâmpada central, maior e mais luminosa, que simboliza o sol:

³⁹ Tradução livre: “que soprando sobre o oceano, dissipou uma frota chinesa, inimiga dos japoneses, no século XII”.

⁴⁰ Tradução livre: YUKALI: “O que você quer? É a terceira vez que você vem aqui nesta semana ... E você me toca, e você pega meus papéis, e você pega meus brinquedos. Este é meu espaço, é um espaço pequeno, mas é meu, e quando você está aqui, eu não consigo respirar. Você está me tirando o ar.”

⁴¹ Tradução livre: YUKALI – “É como andar no céu.”

PIERRE - That's the sun. Pas the son of the mother, mais the sun of the universe.⁴²

Yukali, abre a pasta que leva consigo e mostra a Pierre, seus três desenhos, que dispõe em volta do sol de Pierre, explicando que seus três dragões formam uma trilogia. Conversando, assim, sobre arte, ambos se aproximam, neste chão de estrelas:

YUKALI - (...) I'm working in the space inside. Small. You're working in the space around us. You put the universe in a small room. And here, I feel safe, secure, safe in your universe.⁴³

Pierre pede a Yukali que deixe seus dragões na instalação. Ele revela seu desejo de reencontrá-la. Ela responde que deixa seus dragões mas que sai dali, com algo a mais... algo que não define com suas palavras.

A cena revela, então, o reencontro de Jeanne, Stella e Lee, intermediado pelo coveiro, enquanto uma voz nos remete à morte: “o barco que a leva ao país da recordação, à casa de nossos ancestrais que habita os sonhos”

LEE - And now, she will go like a flying star.

JEANNE - Et maintenant, elle s'envolera comme une étoile filante.⁴⁴

⁴² Trocadilho entre as palavras de pronúncia parecida em inglês, *sun* (sol) e *son* (filho). A frase mistura inglês e francês, demonstrando tanto a origem francófona de Pierre, quanto sua preocupação em comunicar-se na língua de Yukali. Tradução livre: PIERRE – “Este é o astro [sol]. Não o astro [filho] da mãe, mas o astro [sol] do universo.”

⁴³ Tradução livre: YUKALI – “(...) Meu trabalho está voltado ao espaço interno. Pequeno. E o seu, ao espaço ao nosso redor. Você coloca o universo em uma pequena sala. E aqui, eu me sinto segura, segura em seu universo.”

⁴⁴ Tradução livre: LEE – “E agora ela se vai, feito uma estrela cadente. / JEANNE – E agora ela voará como uma estrela cadente.”

Reencontramos, então, com Pierre e Yukali, que descobrem a afinidade de seus nomes :

PIERRE - My name is Pierre, and en français it means rock, stone. It means pierre.

YUKALI - My name is Yukali, and in Japanese, it means precious stone, emerald

AMBOS - We are like two stones in a zen garden.⁴⁵

Cada um deles, em um canto do espaço cênico, conta, em francês (Pierre) e inglês (Yukali), uma tradição de um pequena cidade japonesa, em que cada pessoa tece um pedaço de corda, que se junta aos pedaços de cada membro da família, que se junta aos pedaços de cada família da cidade. Os moradores da parte *yin* da cidade, unem as pontas da corda, formando um círculo que representa a força feminina, e, todos se reúnem no centro da cidade para que a corda dos moradores da parte *yang* (simbolizando, falicamente, a força masculina) se una ao círculo da parte *yin*. Enquanto outros atores dançam uma coreografia com as cordas *yin* e *yang*, Yukali e Pierre representam uma cena de amor, unindo-se como na tradição japonesa.

Ao final da cena, Yukali dá uma pedra a Pierre, que a esfrega em uma pedra que tem nas mão, provocando um fogo imaginário nas cordas deixadas ao centro do espaço cênico.

Acendem-se novamente as estrelas de Pierre, agora representando estrelas reais, sob o vôo de Philippe, para Hong Kong, que leva Crawford a sua terra natal. O piloto dá as boas vindas aos passageiros do vôo, e compara Vancouver com Hong Kong:

⁴⁵ Tradução livre: PIERRE – “Meu nome é Pierre e em francês significa rocha, pedra. Significa pedra.”
YUKALI – “Meu nome é Yukali e, em japonês, significa uma pedra preciosa, esmeralda.”
AMBOS – “Nós somos como duas pedras em um jardim *zen*”.

PHILIPPE - Comme il est fascinant de penser qu'au même moment, quand le soleil se couche sur Vancouver, il se lève sur Hong-Kong. Les deux villes jumelles deviennent ainsi l'incarnation même du tao : le yin et le yang qui régissent et permettent l'unité de l'univers.⁴⁶

Ele anuncia ser o dia de um milagre da natureza, a passagem do cometa Halley. Um grande dragão vermelho entra em cena, manipulado pelos atores, enquanto Crawford roda em torno do espaço cênico, com sua cadeira de rodas, transformada em carrinho chinês, com duas varas que são puxadas por outro ator. O Dragão-cometa circula pelo espaço cênico e a cadeira de rodas de Crawford se incendeia em chamas, simbolizando o acidente do avião, que Philippe joga às profundezas do Pacífico.

De volta ao estacionamento, no Quebec, Françoise e Pierre tentam ver o cometa, que fora visto pela mãe de Françoise, em 1910. Pierre anuncia que ganhou a bolsa que pedira para ir estudar no exterior, mas que não é pra Inglaterra que vai e sim para a China.

Repetem-se, então, as frases iniciais do Prólogo, enquanto o mesmo guarda adentra, com sua lanterna:

VOZES – Je suis jamais allée en Chine, moi. Mais quand j'étais petite, y'avait des maisons ici. C'était le quartier chinois. Aujourd'hui c'est un stationnement. Plus tard, ça va peut-être devenir un parc, une gare, ou un cimetière.⁴⁷

⁴⁶ Tradução livre: PHILIPPE – “Como é fascinante pensar que no mesmo instante em que o sol se deita em Vancouver, ele se levanta sobre Hong-Kong. As duas cidades gêmeas se tornam assim a própria encarnação do tao: o yin e o yang, que regendo, permitem a unidade do universo.”

⁴⁷ Tradução livre: VOZES – “Eu nunca estive na China. Mas quando eu era criança, havia casas aqui. Era o bairro chinês. Hoje, é um estacionamento. Mais tarde, poderá se tornar um parque, uma estação ou um cemitério.”

2. Vinci

Vinci é o primeiro espetáculo solo concebido, dirigido e interpretado por Robert Lepage, no *Théâtre Repère*. Estreou em abril de 1986, em Montréal, viajando, naquele ano, Canadá afora, percorrendo diversas de suas cidades. Ainda em 1986, esteve na França e, no ano seguinte, foi para a Suíça, França, Inglaterra e Irlanda. Em 1988, volta a apresentar-se no Canadá, conquistando, ao longo desses dois anos, os diversos prêmios que citamos anteriormente.



Robert Lepage em cena de *Vinci*, dele mesmo. Canadá, 1986.
Imagem extraída de vídeo.

O espetáculo

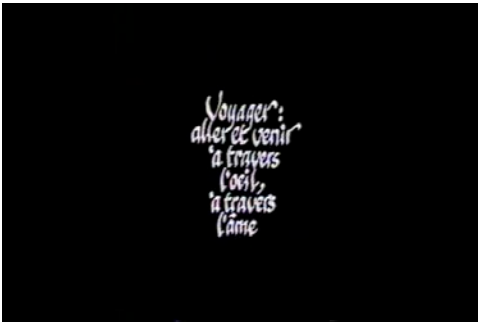
As palavras projetadas, inicialmente em francês, anunciam a imagem motora do espetáculo, relacionando o olho à janela da alma, que nos conduzirá como espectadores às inquietações da ótica do fotógrafo canadense e a sua relação com a pintura de Da Vinci:



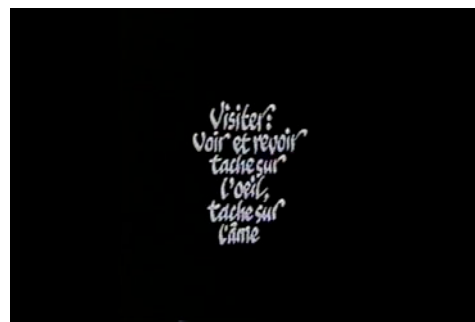
Mancha sobre o olho / deixada pela luz /
até que se esqueça os contrastes
mais distantes que o ofuscamento



Mancha sobre a alma / deixada pela morte de um
amigo / pelo esquecimento do sentido de sua vida /
mais profundo que uma simples perturbação



Viajante : vá e venha / através do olho/
através da alma



Visitante: veja e reveja / as marcas sobre o olho /
as marcas sobre a alma



Enfrentar: / vencer ou perecer / com os olhos ou /
com a alma



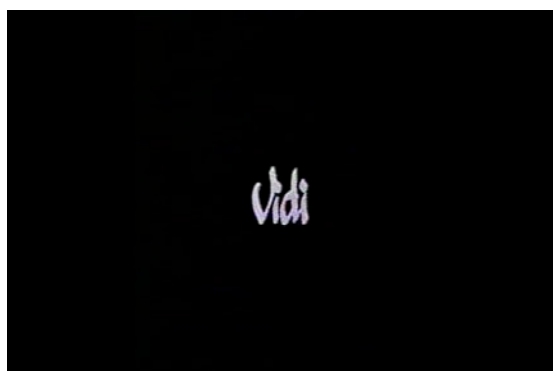
Vir / Ver / V encir

Projeções iniciais de **Vinci**. Imagens extraídas de vídeo. Tradução livre.

Na sequência, é em italiano que se parafraseia Júlio César, numa referência à viagem que engloba o vir, o ver e o vencer:



Vim



Vi



Venci

1. Um guia cego e italiano abre a peça, guiado por sua bengalinha condutora, propondo as regras do espetáculo, em italiano:

Lo spettacolo che vedrete in breve si iscrive a una forma precisa d'arte que si chiama il teatro. Ed ha come trama drammatica la demarchia [sic] creativa di un artista visuale (...) A fine de averti una migliore lettura dello spettacolo, i concepitori hanno pensato di m'invitare per spiegare di certi aspetti relativi alle arti visuali. Non sono, io stesso un artista (...) Sono uno personaggio fittizio. Ma come io parlo in lingua straniera e che sono interpretato per un attore di grande capacità, gli concepitori hanno pensato que accordereste di più attenzione a loro interpretazione de questa preoccupazione si erano comunicati per un accento europeu. (...)

Es : il treno che gira dall principio è un modo visuale di esprimere que L'ARTE È UN VEICOLO. (...) Una frase é fatta di diversi parole che sono attaccate gli uni a gli altre, come i vagoni di un treno. Alla partenza, i vagoni di una frase, come quelli di un treno, sono vuoti. Bisogna caricarla di un senso e per trasmettere questa frase, bisogna motivarla.

Claudel Hout

COSA È QUE MOTIVA L'ARTISTA ? COSA È QUE 'LOCOMOTIVA' LUI ?⁴⁸

Por trás deste guia cego, incumbido de nos guiar, um trenzinho nos remete à viagem empreendida pelo protagonista, da qual o cego é o primeiro guia, conduzindo a platéia viagem afora.

Adentramos, então, no avião em que Philippe viaja, onde tomamos conhecimento de seu trabalho fotográfico sobre banheiros. Referindo-se a seu psicanalista, o personagem inclina-se na cadeira do avião, falando-se de seus medos, como que retornando às sessões de psicanálise. Cita seu amigo cineasta, que acaba de suicidar-se, provocando em Philippe uma série de questionamentos acerca da arte e da vida.

2.



A projeção do Big Ben nos leva até Londres, onde a sombra de um guia é projetada em uma tela, com um retrovisor, remetendo-nos à posição inglesa do motorista, invertida com relação à americana. Sua fala, misturada à uma música eletrônica, quase um rap -

⁴⁸ Tradução livre: “O espetáculo que vocês assistirão agora está inscrito numa forma muito particular de arte chamada teatro. E tem, como trama dramática, a trajetória criativa de um artista visual. (...) A fim de assegurar-vos uma melhor leitura do espetáculo, seus conceptores tiveram a idéia de me convidar para explicar certos aspectos relativos às artes visuais. Eu não sou, no entanto, um artista [...]. Eu sou um personagem fictício. Mas como eu falo em língua estrangeira e sou interpretado por um ator de grande capacidade, os conceptores imaginaram que vocês prestariam maior atenção à interpretação deles desta questão, se comunicadas por meio de um sotaque europeu.

Exemplo: O trem que anda desde o início é uma forma visual de exprimir que A ARTE É UM VEÍCULO. Uma frase é feita de diversas palavras enganchadas umas às outras como os vagões de um trem. Na partida, os vagões de uma frase, como os de um trem, estão vazios. É preciso carregá-los de um sentido e para transmitir esta frase, é preciso motivá-la. O QUE MOTIVA UM ARTISTA? O QUE O LOCOMOTIVA?” [transcrição da autora]

LOOK INTO THE MIRROR.
AND IF YOU ARE REALLY GOING TO BE SICK,
JUST OPEN THE WINDOW ⁴⁹

- pontua o movimento de sua sombra, que vai de um lado para outro da tela.



Sombra chinesa do guia londrino em **Vinci**. Canadá, 1986. Imagem extraída de vídeo.

Intercaladas, frases em francês remetem a fatos ligados à Leonardo da Vinci - como:

“Leonard de Vinci écrivait de droite à gauche comme dans un miroir, hissait la souffrance humaine et construisait des machines de guerre, dessinait le schéma des proportions divines et était accusé de sodomie : tout cela aussi procure, à la lecture, une impression de décalage⁵⁰,

enquanto desenhos de máquinas, por ele elaboradas, surgem na tela.

⁴⁹ Tradução livre: “OLHE NO ESPELHO. E SE VOCÊ FOR SE SENTIR ENJOADO, SIMPLEMENTE ABRA A JANELA.” [transcrição da autora]

⁵⁰ Tradução livre: “Leonardo Da Vinci escrevia da direita para a esquerda como num espelho, elevava o sofrimento humano e construía máquinas de guerra, desenhava o esquema das proporções humanas e era acusado de sodomia: tudo isso também proporciona uma impressão de defasagem.” [transcrição da autora]

3. Na cena seguinte, Philippe está na *National Gallery*, em Londres, diante do esboço de Da Vinci “*Virgin and Child with St. Anne*”, como indica a projeção.



Ele tira fotos proibidas da tela e dá início, então, a um processo de revelação fotográfico, que nos leva ao processo que está sendo vivido pelo protagonista-viajante-buscador: a revelação, através da obra do renascentista italiano. No final da revelação, uma cena que brinca com luz e música, de uma beleza admirável, Philippe coloca um barquinho de papel sobre a vasilha com água, usada no processo de revelação, indicando um novo trajeto em sua viagem.

4. É a Paris que vamos, então, embarcados no transporte de papel, como anuncia a melodia da música (*Sous le Ciel de Paris*⁵¹). O encontro parisiense do protagonista é com a Monalisa, em pessoa, dentro de um Burger King. Lepage interpreta a modelo de Da Vinci, dando tempos de silêncio em que ela escutaria as supostas respostas de Philippe.

⁵¹ DRÈJAC, Jean (Letra) e GIRAUD, Hubert (Música). “*Sous le ciel de Paris*”. Paris : Editions Chaudens, 1951.



JOCONDE: Vous êtes photographe ? (*pausa, como que esperando a resposta*) Et, qu'est-ce que vous photographe ? (*pausa*) Comment, des salles de bain, des salles de bain, comment ? Eh, bien ! Dites donc ! C'est rudement glacial votre truc ! Et les gens y font quoi dans ces salles de bain ? Comment il y a personne ?! Mais ce sont des vrais icebergs, vos photos de bidet ! Et, au Canada, on vous permet de les exhiber ? C'est complètement ridicule. C'est comme si moi, j'exhibais ces glaçons (*joga os gelos do copo do Burger King no chão*). Les gens diraient: Primo, c'est tout à fait inodore. Secundo, on voit tout de suite que c'est transparent et vide. Et tertio, ce n'est pas une œuvre qui va durer très très longtemps. De toute manière, je n'aime pas des photographies. Parce qu'une photo est froide (...) Moi, je préfère les médium chaude, comme la peinture.

Vous savez, un jour, j'ai un ami que m'a peint. (...) Mes mains étaient sur mon ventre, comme si je portait en moi, l'embryon d'une génération nouvelle (...) Et pour bien avoir comprendre que j'étais la tout seule a savoir, il m'a dépeindre un sourire énigmatique (*imita o sorriso da Mona Lisa*) J'ai marre de post-modernisme, vous m'écoutez ? De cette manie que les gens ont de foutre du verre et des miroir partout. Ce sont des gens comme vous, monsieur. Gens qui emprisonne les œuvres d'art sous de la vitre⁵². Un tableau, ce n'est pas fait pour se mirer la tronche, merde, mais pour y pénétrer, pour y entrer. (*pausa*) Moi ? Moi, j'étais au Louvre. (*Pausa*) Mais non, merde, je travaille. Je fais des traductions simultanées des narrations pour les visites avec moniteurs (...).⁵³

⁵² Em 1911, a *Mona Lisa* (o nome advém de Madonna Lisa Del Giocondo, a suposta modelo retratada por Da Vinci) foi roubada do Louvre. Artistas como Guillaume Apollinaire e Pablo Picasso foram tidos como suspeitos, devido a seus protestos contra o Louvre e a Gioconda, que consideravam símbolos de regras decadentes da arte. “*Brûler le Louvre*”, era a palavra de ordem. Dois anos depois, descobriu-se que o verdadeiro autor do roubo era Vincenzo Peruggia, um funcionário do Louvre, de origem italiana, que quisera devolver a obra a seu país original. Em 1956, a pintura sofreu outros ataques: uma corrosão por ácido, atirado por um visitante não identificado, e uma pedrada, dada por um estudante boliviano, Ugo Unzaga Villegas. Desde então, a Gioconda é protegida por uma superfície de vidro e um cordão de isolamento, que mantém os visitantes distantes da tela.

⁵³ Tradução livre: “ Você é fotógrafo? O que você fotografa? Como assim, banheiros, banheiros como? Ah bom! Diga, portanto. É grosseiramente glacial, seu estratagema. E o que as pessoas fazem nesses banheiros? Como não há ninguém? Mas são verdadeiros *icebergs* suas fotos de bidê ! E no Canadá é permitido expô-las? É completamente ridículo! É como se eu expusesse esse gelo. As pessoas diriam: em primeiro lugar, é completamente inodoro, em segundo lugar, vemos de cara que é transparente e vazio e em terceiro lugar não se trata de uma obra que vá durar por muito tempo. De qualquer jeito, eu não gosto de fotografia. Porque uma fotografia é fria (...) Eu prefiro os meios quentes, como a pintura. Sabe, um dia, uma amiga me pintou. Minhas mãos estavam sobre meu ventre, como se eu carregasse em mim o embrião de uma nova geração. E para deixar bem claro que eu era a única a saber, ele me pintou um sorriso enigmático. Eu estou farta do pós-modernismo, está me ouvindo? Dessa mania que as pessoas têm de meter vidro e espelho por toda parte. São pessoas como o senhor. Gente que aprisiona as obras de arte sob o vidro. Um quadro não é feito para se olhar a cabeça, merda, mas para que se penetre nele, para que se entre nele. Eu? Eu estava no Louvre. Não, merda, eu trabalho. Eu faço traduções simultâneas para as narrações das visitas monitoradas.” [transcrição da autora].

5. O guia italiano entra novamente em cena, fazendo uso de sua bengala-metro, para remeter-se a várias obras da humanidade. Para cada invenção, manipula o metro, sugerindo a forma da obra referida pelo texto.



Conclui, então, que “a arte é o fruto de uma tentação e o artista é a serpente”, finalizando com uma relação entre a arte, a morte e o tempo:

Já passaram pela tristeza de perceber que o artista não pode se render ao próprio momento da arte porque a morte chega muito depressa? A diferença entre a arte e a morte é finalmente uma simples questão de velocidade.

Enquanto imagens do quadro original da Gioconda são projetadas, ouvimos a voz de Lepage, em *off*, comentando o episódio de 1911, ano em que a Mona Lisa foi roubada do Louvre. Um dos principais suspeitos detidos foi o poeta Apollinaire que “*s’était remarqué pour avoir marqué ouvertement position sur la question de la liberté d’art* ».⁵⁴

⁵⁴ Tradução livre: “estava marcado por haver colocado abertamente sua posição em relação à liberdade da arte” [transcrição da autora]

6. Depois da projeção da imagem do *Vitruvian man* de Da Vinci, vemos Philippe tentando armar sua barraca, ao anoitecer. A cena é uma coreografia percussiva, em que o ator complementa a música, com as batidas metálicas dos apetrechos que estruturam a sua barraca. Terminada a tarefa, cai a luz e vemos a silhueta de Philippe, com uma lanterna em mãos, a explorar o ambiente externo. Barulhos que remetem a grunhidos e a agitação do ator provocam uma sensação de medo de uma ameaça desconhecida. Lepage brinca, então, com a projeção, sobre a lona da barraca montada, de sombras de formas de animais que faz com suas mãos, reveladas pelo foco da lanterna. A cena reduz-se, então, ao movimento da luz que Philippe identifica com seu amigo morto, Marc. Num misto de medo e culpa, começa a gritar: “*Marc! Je ne peux pas finir le montage de ton film, tu m’as pas laissé de plan, Marc, tu m’as pas laissé de guide*”⁵⁵. Ou ainda: «*Laisse-moi pas tout seul sur le haut de la falaise, Marc. Je ne suis pas capable de sauter, Marc. Je ne suis pas prêt de mourir, Marc*»⁵⁶.

As angústias de Philippe se evadem nesta cena que, num limiar entre pesadelo e realidade, leva-o a despertar, saindo de sua barraca, ao final, como que deixando dentro dela toda sua confusão, provocada pelo suicídio do amigo

7. O guia cego retorna, conduzindo-nos então pela catedral da *Piazza del Duomo*, de *Firenze*. Falando agora em francês, com sotaque que delata sua nacionalidade italiana, ele chama a atenção para a cúpula da arquitetura, datada do século XIII, cuja acústica conduz a uma sensação de elevação. Faz reparar como a arquitetura tem sempre uma dimensão humana e que Leonardo Da Vinci, era, em última instância, um grande arquiteto, pois detinha a grande imaginação que procura por um vôo libertador.

⁵⁵ Tradução livre: “Eu não posso acabar a montagem de seu filme, você não me deixou o *script*, Marc, você não me deixou o roteiro”. [transcrição da autora]

⁵⁶ Tradução livre: “Deixe-me só no alto da falácia, Marc. Eu não sou capaz de saltar, Marc. Eu não estou pronto para morrer, Marc” [transcrição da autora]

S'il est parmi vous des gens qui, comme moi, ne peuvent voir tous ces vitraux, ces coupes, ces chefs - d'oeuvre, que quelqu'un vous les suggère simplement et que vous les voyez de l'intérieur, vous êtes à ce moment-là aussi grand que Leonardo Da Vinci, car l'imagination procure un envol libérateur.⁵⁷

Conclui, então, que “ a diferença entre o vôo e a atração terrestre é finalmente uma sábia questão de vitalidade”.

8. No quadro seguinte, Philippe está num banheiro público, onde encontra-se com Leonardo Da Vinci, representado por um dos perfis de Lepage, em que ele esculpe barba e cabelos brancos, com um creme de barbear. O outro perfil, isento do creme, continua representando Philippe, que se dirige ao grande mestre, para lhe colocar uma ‘questão fundamental sobre a arte’, que tange a integridade do artista e a utilidade da arte. Então, é Da Vinci, a outra face de Philippe, quem responde:

DA VINCI - Écoute, petit, veux-tu savoir ce qui me préoccupe en ce moment ? Je vais te le dire ce qui me préoccupe. Je suis préoccupé par le fait que tu mobilises ce maudit miroir depuis une vingtaine de minutes. Tu n'es pas le seul ici, hein. C'est un bain public. Écoute, ce miroir pourrait me servir à faire une observation anatomique d'une grande importance. Je vais t'expliquer un principe d'optique bien simple. Si je me place devant un miroir qui est en 45° avec une douche ou un bain public de Florence et que je attends qu'un beau petit italien vienne se laver, il y a des chances que je puisse me rincer l'oeil, tu comprends ? Qu'est-ce qu'il y a, Philippe ? Ça te choque ? Tu t'attendais à quoi ? À Sophocle, à Pithagore ? Est-ce que tu t'es déjà regardé comme il faut dans un miroir Philippe ? Allez, regardez-toi ! Si tu ne le fais pas, je vais le faire pour toi. Tiens !

⁵⁷ Tradução livre: “Se há, entre vocês, alguém que, como eu, não possa ver todos esses vitrais, essas cúpulas, essas obras-primas, se alguém simplesmente as sugere a você e você as vê de dentro, você é, neste momento, tão grandioso quanto Leonardo Da Vinci, porque a imaginação procura por um vôo libertador” [transcrição da autora]

Qu'est-ce que tu vois ? D'un côté, il y a un jeune intellectuel québécois qui emmerde tout le monde avec son discours sur l'art et l'intégrité, et qui a l'impression d'avoir une tache sur l'âme. Et de l'autre côté, il y a un vieux cochon en toi qui aime profiter de la facilité. Parfois, c'est le jeune intellectuel qui prend le dessus, mais il arrive que c'est le vieux cochon. Sometimes you're a British guide with a cold critic eye on society. Et parfois, tu es une Joconde de pacotille en mal de liberté au fond d'un Burger King. (...). L'art c'est un conflit. S'il n'y a pas de conflit, il n'y a pas d'art, Philippe, il n'y a pas d'artistes. L'art c'est un paradoxe, une contradiction. (citado por HÉBERT : 2001, p. 105)⁵⁸

9. No último quadro, então, Philppe aparece com duas enormes asas, que começa a movimentar ao som da música final do espetáculo, alçando, com elas, seu vôo libertador.

Claudel Hout



⁵⁸ Tradução livre: “Escuta, garoto, você quer saber o que me preocupa agora? Eu vou te dizer o que me preocupa. Eu estou preocupado com o fato de você estar mexendo neste espelho há vinte minutos. Você não é o único aqui, hein? É um banheiro público. Escuta, este espelho poderia me servir para fazer uma observação anatômica de grande importância. Eu vou te explicar um princípio de ótica bem simples. Se eu me coloco em frente a um espelho a 45° em relação a uma ducha num banheiro público de Florença e espero que um bonito italiano venha se lavar, há chances de que eu possa me regalar, entendeu? Que foi, Philippe? Isso te choca? O que você esperava ? Sófocles ou Pitágoras ? Você já se olhou num espelho como se deve, Philippe ? Vai, olhe-se! Se você não o fizer, eu vou fazê-lo por você. Toma. O que você vê? De um lado, há um jovem intelectual do Quebec que chateia todo mundo com seu discurso sobre a arte e a integridade, e que tem a impressão de ter uma mancha na alma. E de outro lado, há um velho indecente em você que adora aproveitar a comodidade. Às vezes, é o jovem intelectual quem levanta a cabeça, mas acontece de ser o velho indecente. Às vezes, você é um guia inglês com um olhar frio e crítico sobre a sociedade. E às vezes, você é uma Gioconda pacotilha, doente pela liberdade, nos fundos de um Burger King (...) A arte é um conflito. Se não há conflito, não há arte, Philippe, não há artistas. A arte é um paradoxo, uma contradição”

Intermezzo

Ao romper com o *Théâtre Repère*, em 1989, Lepage assume a direção artística de Teatro Francófono do *Centre National des Arts*, em Ottawa, cargo que ocuparia até 1993, período em que dirige espetáculos do próprio Centro, além de diversas montagens estrangeiras, para as quais é convidado. É nesta época também que estréia na direção da ópera e do *show* de *rock* que influenciam sua linguagem cênica cada vez mais multidisciplinar. A experiência no exterior também lhe possibilita vivenciar outros modos de produção, que não a criação essencialmente colaborativa. Textos clássicos passam a contar com a interpretação lepagiana, em solo estrangeiro, ampliando a repercussão internacional de seu trabalho, reforçada pelas *tournées* internacionais das produções do *Repère*, por ele continuadas.

Assim, *Polygraphe*, produzida pelo *Repère* em 1988, percorre, entre 1989 e 1995 diversos países, como Inglaterra, Holanda, Alemanha, Espanha, Áustria, Estados Unidos, Bélgica, Suíça, França, Portugal e China. Em 2000, o espetáculo é remontado, estreando em Barcelona e apresentando-se, ao longo do ano, em diversas cidades da Espanha e da Itália.

Plaques Tectoniques, montada em 1988, para o *Du Marier World State Festival*, em Toronto, cumpriu diversas temporadas pelo Canadá, entre 1988 e 1991, além de ter sido apresentada na Inglaterra, em 1990.

No exterior, Robert Lepage dirigiu *O Ciclo Shakespeare*, adaptações de Michel Garveanu para *Coriolano*, *Macbeth* e *A Tempestade*, de William Shakespeare, em uma co-produção canadense-alemã-francesa, apresentado na França, em 1992, percorrendo Alemanha, Canadá, Holanda, Suíça, Japão e Inglaterra, entre 1992 e 1994.

Foi o primeiro diretor canadense a dirigir um Shakespeare no *Royal National Theatre* de Londres, com ***Sonhos de uma Noite de Verão***, em 1992. No Japão, dirigiu ***Macbeth*** e a ***Tempestade***, no *Globe Theatre* de Tokio, em 1993, ao qual voltou no ano seguinte, para dirigir a adaptação de Michael Nyman, ***Noises, Sounds and Sweet Airs***.

Em Munique, em 1993, Lepage dirige ***Map of Dreams***, a partir de textos de Shakespeare, produzida pelo *Bayerisches Staatsschaupielhaus*. Na sueca Estocolmo, dirigiu sua aclamada versão para ***O Sonho***, de August Strindberg, em 1994.

Sua estréia em ópera se deu com as direções de ***Blue Beard's Castle***, de Béla Batók e ***Erwartung***, de Arnold Schoenberg, ambas co-produzidas pela *Canadian Ópera Company* e pela *Brooklyn Academy of Music*. Estreadas em Edimburgo, em 1992, foram premiadas pelo *Edinburgh International Critic's Award* e pelo *Scotsman's Hamada Festival Prize*. As óperas foram apresentadas também em Nova York, Melbourne, Toronto, Geneva e Jerusalém.

No *rock*, estreou com a concepção e direção do show de Peter Gabriel, ***A Secret World Tour***, em 1993. Naquele ano, a *tournee* cumpriu mais de 100 shows em 19 países e, no ano seguinte, prosseguiu por mais 15 países, com mais 39 shows. A dupla Gabriel-Lepage repetiria a dose em 2002, com o show ***Growing Up Live***, para a felicidade de fãs e da crítica que não se cansou de elogiar o feito.

Junto ao *Centre National des Arts*, Lepage dirigiu ***A Visita da Velha Senhora*** (1990), de Dürrenmatt, ***Alanienouidet*** (1992), da qual é co-autor ao lado de Marianne Ackerman, ***A Tempestade*** (1992), de Shakespeare, ***National Capitale Nationali*** (1993), de Vivienne Laxdal e Jean-Marc Dalpé, além de ter criado, dirigido e atuado em seu segundo *one man show*, ***Agulhas e Ópio***, que estreou em 1991, no Quebec, percorreu as canadenses Montreal, Ottawa, Sherbrooke e Toronto, viajou pela Europa, apresentando-se na Alemanha, Inglaterra, Itália, Espanha, França e Suécia, passando ainda pelos Estados Unidos, Japão e Austrália.

Em setembro de 1994, Robert Lepage deixou de atuar em *Agulhas e Ópio*, sendo substituído por Marc Lebrèche, que levou o espetáculo à Suíça, Hungria, Holanda e França, em 1994, ao Canadá, Suíça, Inglaterra, França, Japão e Estados Unidos, em 1995, recebendo, naquele ano, o *Chamers' Award for Best Canadian Play*.

Em 1997, *Agulhas e Ópio* ganha nova versão, produzida pelo italiano Segriali e interpretada pelo ator argentino, radicado na Itália, Nestor Saied que, além de viajar por toda Itália, entre 1997 e 1998, trouxe, pela primeira vez, ao Brasil, um espetáculo de Robert Lepage, em março de 1998, no Festival de Teatro de Curitiba. *Agulhas e Ópio* seguiu, então, viagem para o Rio de Janeiro e São Paulo, passando também pelo México, Espanha e Itália (1998), apresentando-se ainda no início de 1999 no país de seu produtor.

Introduzi o espetáculo, em 'Memórias', salientando seus ecos que em mim repercutiram, conduzindo-me à presente pesquisa. Adentraremos, nas páginas que se seguem, numa descrição mais detalhada desta importante montagem da obra lepagiana, para compreendermos, num segundo momento, seus aspectos cênicos que formatam, ao lado dos demais, a poética híbrida da cena de Robert Lepage.

3. Agulhas e ópio – o espetáculo



Le praticien insère délicatement les aiguilles dans ma chair. On pourrait croire qu'il improvise mais en fait il suit un dessin très précis. Il parcourt les 12 méridiens qui strient mon corps ainsi que les 653 points d'acupuncture qui le constellent. Curieusement, ce traitement qui ne procure aucune douleur tire ses racines dans plusieurs siècles de supplices chinois, torturant de pauvres corps, éveillant les douleurs au lieu de les calmer. De nos jours toutes les affections même les plus pernicieuses peuvent, selon certains, être guéries par l'acupuncture. Mais je connais au moins 3 choses que ne peut soulager, le mal de vivre, le manque de confiance en soi et une peine d'amour.⁵⁹

⁵⁹ Tradução livre: "O prático insere delicadamente as agulhas em minha carne. Poderia-se supor que ele improvisa, mas, de fato, ele segue um desenho muito preciso. Ele percorre os 12 meridianos que riscam meu corpo, bem como os 653 pontos de acupuntura que o constelam. Curiosamente, este tratamento que não causa nenhuma dor, tem suas raízes em muitos séculos de suplícios chineses, torturando pobres corpos, despertando as dores ao invés de acamá-las. Em nossos dias, todos os afetos, mesmo os mais perniciosos, podem, segundo alguns, ser curados pela acupuntura. Mas eu conheço ao menos três coisas que ela não pode aliviar, a dor de viver, a falta de autoconfiança e um sofrimento de amor."

É com estas palavras que Robert abre o espetáculo, contando, em seguida, que quando esteve em Paris, para fazer a narração de um documentário sobre a passagem de Miles Davis, naquela cidade, em 1949, procurou um acupunturista para resolver uma manifestação física de angústia, causada por uma recente ruptura amorosa, que lhe tirava a voz (seu instrumento de trabalho), quase impedindo-o de respirar.

Comme l'acupuncture ne semblait donner aucun résultat, les seuls baumes que j'ai pu trouver pour maitre sur mes blessures étaient des vieux enregistrements du plus grand catalyseur de la musique noire américaine Miles Davis et un petit livre intitulé *Lettre aux Américains* écrit en 1949 par le prince des poètes français Jean Cocteau.⁶⁰

A cena se transforma e, contextualizados por duas hélices, adentramos o avião em que Jean Cocteau retorna dos Estados Unidos a Paris escrevendo sua carta aos americanos, enquanto os outros passageiros dormem. Sua poesia descreve sua percepção do espírito americano:

Claudel Hout



Jean Cocteau em seu vôo. Cena de ***Agulhas e Ópio***, de Robert Lepage

⁶⁰ Tradução livre: “Como a acupuntura não parecia dar nenhum resultado, os únicos bálsamos que encontrei para colocar sobre minhas feridas foram velhas gravações do maior catalisador da música negra americana, Miles Davis e um livrinho chamado *Carta aos Americanos*, escrito em 1949, pelo príncipe dos poetas franceses, Jean Cocteau”.

Américains, je vous écris de l'avion qui me ramène en France. J'ai passé vingt jours à New-York et j'ai fait tant des choses, vu tant de monde que je mesure mal si j'ai vécu chez vous vingt jours ou vingt ans. Bien sûr vous me direz qu'on ne juge pas un pays d'après une ville, l'Amérique d'après New-York, et que mon séjour fut trop bref pour que j'ose me le permettre. Mais il arrive que le premier regard qu'on jette sur un visage vous renseigne mieux sur ce qu'il renferme qu'une longue étude. (...) Et cette attraction qu'exercent les énigmes et cette horreur que provoquent des énigmes qui est la grande affaire de l'esprit américain. Voyez vous, c'est un des derniers hommes libres qui vous parlent, libre avec tout ce que cela comporte de solitude et de manque d'électeurs. Je ne peux prétendre à être soutenu par aucune école, par aucune église, par aucun parti. Ma tribune est dans cette atmosphère que l'avion ravage avec ces hélices. Je vous écris pendant que les autres passagers dorment, recroquevillés dans une pénombre. Je profite de n'être sur aucun territoire pour écrire, mais dans un ciel nocturne qui simule quelques zones de liberté. Je me laisse bercer au rythme des hélices et à ce règne étrange de la mémoire qui nous habite (...).⁶¹

A projeção do desenho de um rosto sendo desfeito nos desloca para a cena de um quarto de hotel em Paris, em que Robert nos conta, enquanto tenta fazer uma ligação para Nova York, que sempre se hospeda neste Hotel La Louisiane:

À chaque fois que je viens à Paris j'habite ici à L'hôtel La Louisiane. Je demande à être logé dans la chambre numéro 9 parce que paraît-il à l'époque c'est la chambre où habitait Jean-Paul Sartre au moment où il écrivait la Nausée.⁶²

⁶¹ Os textos de Jean Cocteau inseridos na peça, são literalmente extraídos de seu livro, *Carta aos Americanos*, de 1949. Tradução livre: “Americanos, eu vos escrevo do avião que me leva de volta à França. Eu passei vinte dias em Nova York e fiz tantas coisas, vi tanta gente, que eu avalio mal se eu vivi em seu país vinte dias ou vinte anos. Certamente vocês me dirão que não se julga um país por uma cidade, a América, por Nova York e que minha estada foi demasiadamente breve para que eu ouse me permitir fazê-lo. Mas acontece que o primeiro olhar que lançamos sobre um rosto nos informa melhor sobre aquilo que ele contém do que um longo estudo (...). E essa atração que os enigmas exercem, e esse horror que eles provocam constituem a grande questão do espírito americano. Vejam, é um dos últimos homens livres que vos fala, livre com tudo o que isso compreende de solidão e de falta de eleitores. Eu não posso aspirar a ser sustentado por nenhuma escola, nenhuma igreja, nenhum partido. Minha tribuna está nesta atmosfera que o avião devasta com suas hélices. Eu vos escrevo, enquanto os outros passageiros dormem, encarquilhados em uma penumbra. Eu tiro vantagem de não estar sobre nenhum território para escrever, mas em um céu noturno que simula certas zonas de liberdade. Eu me deixo embalar ao ritmo das hélices e por este império extraordinário da memória que nos habita.”

⁶² Tradução livre: “A cada vez que eu venho a Paris, eu me hospedo aqui, no Hotel La Louisiane. Eu peço para ser alojado no quarto número nove, porque parece ter sido, à época, o quarto em que morava Jean-Paul Sartre, quando escreveu *A Náusea*”.

E, intercalando suas falas com sua conversa com a telefonista, continua remetendo-se ao existencialistas:

Un peu plus tard Jean-Paul Sartre a cédé sa chambre à Juliette Gréco qui n'était pas encore à l'époque une chanteuse très très connue. Et comme la chambre numéro 9 était la seule chambre de tout l'hôtel La Louisiane à posséder un bain et l'eau courante, Juliette Gréco laissait toujours la porte entrouverte pour encourager ses amis existencialistes à venir prendre un bain et se laver une fois de temps en temps.⁶³

Ao não conseguir resposta da pessoa para quem ligava, deixa um recado para que retorne a ligação para Robert, em Paris. A tela de fundo, que delimitava a parede do quarto se desloca em um eixo horizontal para receber, do outro lado, a projeção de um trompete sendo montado. Enquanto assistimos na tela a montagem do instrumento que está sendo manipulado por detrás dela, sobre um episcopio, ouvimos a melodia marcante de Miles Davis. Quando o instrumento está inteiro composto, a tela de fundo se desloca novamente, formando agora um chão para o ator que, preso a cordas imperceptíveis, pise sobre a projeção de um grande disco vinil, Capitol, que, gira como se tocasse a trilha de Davis que ouvimos em alto e bom som. O homem sobre o disco é Cocteau, que fala de Nova York, como uma cidade aberta:

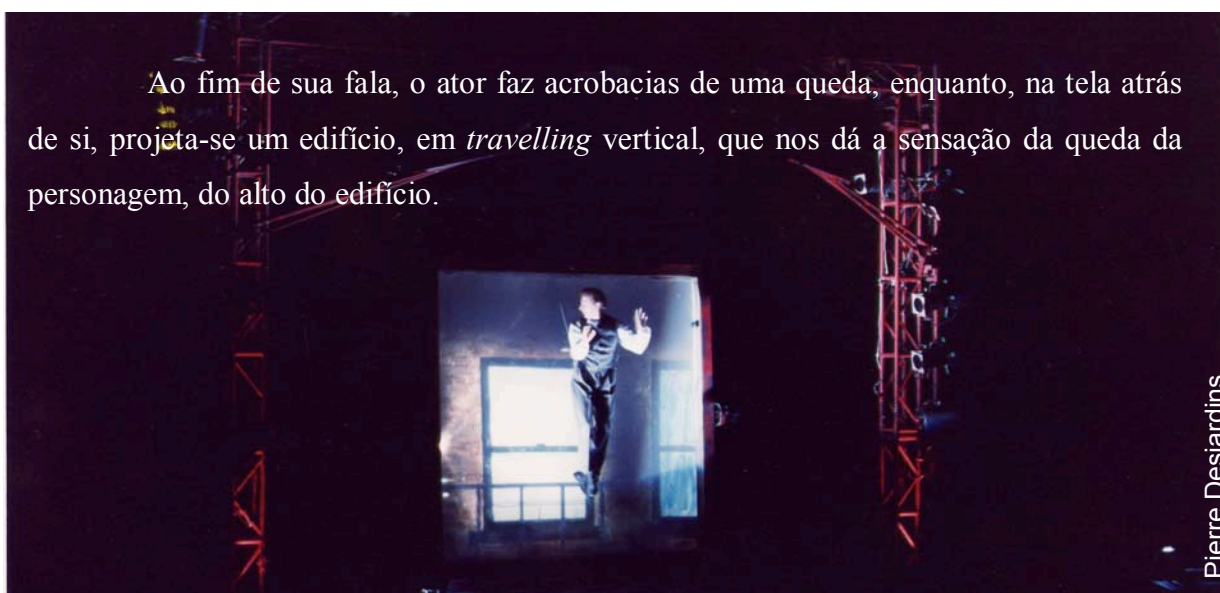
NY Est une ville ouverte et grand ouverte. Les bras y sont ouverts, les visages y sont ouverts, les cœurs y sont ouverts, ouvertes les rues, les portes, les fenêtres. Il en résulte une euphorie pour le visiteur et un courant d'air où les idées n'ont pas le temps de mûrir et tourbillonnent comme les feuilles mortes.⁶⁴

Para, logo em seguida, contar da recepção de seu filme que acaba de estreiar, na cidade aberta :

⁶³ Tradução livre: “Um tempo depois, Jean-Paul Sartre cedeu seu quarto a Juliette Gréco, que ainda não era, então, uma cantora muito famosa. E como o quarto número nove era o único de todo Hotel La Louisiane a ter uma banheira e água corrente, Juliette Gréco deixava sempre a porta entreaberta para encorajar seus amigos existencialistas a virem tomar um banho e se lavarem, de vez em quando.”

⁶⁴ Tradução livre: “Nova York é uma cidade aberta, amplamente aberta. Seus braços são abertos, seus rostos são abertos, abertas as ruas, as portas, as janelas. Disso resulta uma euforia para o visitante e uma corrente de ar, em que as idéias não têm tempo para amadurecer e rodopiam feito folhas mortas”.

L'autre soir, je contemplais votre cité nocturne du haut du cinéma, où je présentais mon film L'AIGLE À DEUX TÊTES. Le film qu'on avait jugé trop long pour un public américain qui avait été coupé par des censeurs qui ne savent pas qu'on allonge ce qu'on coupe n'a pas remporté le même succès que mes films précédents LA BELLE ET LA BÊTE et LE SANG D'UN POÈTE. Que voulez vous, le critique du New York Times ayant écrit qu'il ne comprenait pas, que je devais m'expliquer, que je m'étais encore adonné là à quelque acrobaties. Les critiques cherchent des sens cachés qui s'y trouvent pas et de ce fait, mon film les déconcerte plus qu'un énigme. Est-ce ma faute, hommes de New York et de Paris, si vous n'avez pas mon esprit agile et si vous me traitez d'acrobate, puisque voilà quarante ans que je m'exerce à ce que mon âme soit aussi bien faite que les acrobates ont les corps ? Et je me félicite que vous connaissiez tous si bien mon nom et tous si peu mes œuvres, car la connaissance de mes œuvres vous entraîneraient sur des chemins de somnambules qui vous donneraient le vertige et que vous ne me pardonneriez jamais.⁶⁵



Pierre Desjardins

Robert Lepage em cena de **Aguilhas e Ópio**

⁶⁵ Tradução livre: “Outra noite, eu contemplava sua cidade noturna, do alto do cinema, onde eu apresentava meu filme *A Águia de duas cabeças*. O filme que fora julgado demasiado longo para um público americano e que foi cortado pelos censores, que não sabem que alongamos aquilo que cortamos, não obteve o mesmo sucesso que meus filmes anteriores, *A Bela e a Fera* e *O Sangue de um Poeta*. O que vocês queriam, o crítico do *New York Times* havia escrito que ele não compreendera, que eu devia me explicar, que eu ainda era dado a certas acrobatias. Os críticos procuram por um sentido oculto que não se encontra e por isso meu filme os desconcerta mais que um enigma. É minha culpa, homens de Nova York e de Paris, se vocês não têm meu espírito ágil e se vocês me tratam por acrobata, uma vez que há quarenta anos que eu me exercito para que minha alma seja tão bem feita quanto os acrobatas têm o corpo? E eu me felicito que vocês conheçam tão bem meu nome e tão pouco minha obra, porque o conhecimento de minha obra vos conduziria por caminhos de sonâmbulos que vos dariam vertigem e vocês não me perdoariam jamais.”

Quem aparece, então, em cena, é Juliette Gréco, através da projeção de uma película, ao som de ***Je suis comme je suis***, interpretada por ela mesma. Ao fim da película, a tela recebe a projeção de louças e mãos, que nos remetem a um jantar romântico, finalizado com uma chave que percorre um mapa pela cidade, até a projeção da sombra do ator despindo-se. Voltamos, então, ao quarto de hotel de Robert, que não consegue dormir, devido aos gemidos sexuais de sua vizinha de quarto. Ele liga para a recepção para reclamar, mas de nada adianta. Deita-se novamente e tira uma foto de si próprio, numa Polaroid. Seu telefone toca, então, em retorno à mensagem que deixara. Mas a conversa não tem um encaminhamento tão feliz:

Oui...Oui... Mais tu me permets de t'appeler une fois de temps en temps ... Ça fait déjà trois semaines et je pensais... Tu n'arrêtes pas d'aimer quelqu'un comme tu arrêtes de fumer, c'est plus compliqué que cela... Alors, si tu ne veux pas me parler, raccroche... J'ai dit raccroche... Ecoute, je n'ai pas envie de me mettre à pleurer au téléphone, j'ai été assez humilié comme ça ... Alors raccroche ...⁶⁶

O telefone é desligado. Robert deita-se e tenta dormir. Jean Cocteau reaparece, na janela de seu avião e, ao observar uma mulher que dorme, com a *Life Magazine* aberta, no colo, lembra-se da foto excêntrica sua que a revista quis tirar:

⁶⁶ Tradução livre: “Sim ... sim ... Mas você me permite te ligar de vez em quando... Já faz três semanas e eu pensei que... Você não deixa de amar alguém como deixa de fumar, é mais complicado que isso... Então, se você não quer mais falar comigo, desligue... Escuta, eu não estou a fim de me pôr a chorar ao telefone, eu já fui suficientemente humilhado assim... Então, desligue”.

Étant l'hôte de NY, je me pliai donc à leur demande et leur suggérai quelques thèmes propres à les satisfaire et à ne me compromettre que dans la mesure où j'accepte d'être compromis. Nous travaillâmes de trois heures de l'après midi jusqu'à cinq heures du matin. Vers deux heures, il y eut trêve (...). C'est alors que les journalistes et le photographe du LIFE me dirent cette chose surprenante : « Qu'est-ce qu'un homme chez le coiffeur en train de regarder LIFE MAGAZINE dans le fin du Massachussets pourra comprendre à ces photographies ? N'avez-vous pas peur qu'elles le déconcertent ? » Mais leur dis-je, ces extravagances ne viennent pas de moi, elles viennent de vous. Ils soulevèrent alors le grave problème du texte, me demandant de quelle manière on pouvait expliquer l'inexplicable.

Je leur suggérai de dire que les photographies qu'ils avaient pris étaient tout à fait normales que l'appareil de prise de vue leur avait joué un mauvais tour, qu'ils s'en excusaient auprès du public et que les machines devenaient dangereuses à l'image de l'homme. Ajoutez leur dis-je une publicité pour la caméra Rolleiflex, du genre « la Rolleiflex pense ». Cette anecdote est l'exemple type du paradoxe américain. Sans cesse, chez vous, on se trouve nez à nez avec l'audace et la crainte de l'audace. Le surréalisme dans un film américain, doit être mise sur le compte d'un rêve. Et, si un personnage s'endort au commencement du film et se réveille à la fin, le réalisateur peut se laisser aller à n'importe quoi ou presque. Vous ne permettez pas que vos artistes expérimentent, vous exigez d'eux qu'ils se répètent et vous les remplacez lorsqu'ils vous fatiguent. Ainsi, tuez-vous les mouches.⁶⁷

⁶⁷ Tradução livre: “Enquanto hóspede de Nova York, eu me sujeitei ao pedido e lhes sugerí alguns temas convenientes, tanto para satisfazê-los, quanto para não me comprometer além da medida em que eu aceito ser comprometido. Nós trabalhamos das três da tarde às cinco da manhã. Por duas horas, houve trégua (...) É então que os jornalistas e o fotógrafo da *LIFE* me dizem esta coisa surpreendente: ‘O que um homem que está no barbeiro olhando a *LIFE MAGAZINE*, nos confins do Massachussets, poderá compreender destas fotografias? Você não tem medo que elas o confundam?’ Mas eu lhes disse: ‘essas extravagâncias não vêm de mim, elas vêm de vocês’. Eles levantaram então o grave problema do texto, perguntando-me de que maneira se poderia explicar o inexplicável.

Eu lhes sugerí que dissessem que as fotografias que haviam tirado eram absolutamente normais, que a máquina fotográfica lhes havia pregado uma peça, que eles se desculpavam por isso, junto ao público e que as máquinas se tornaram nocivas à imagem do homem. Acrescentem, eu lhes disse, uma publicidade para a câmera *Rolleiflex*, do gênero ‘a *Rolleiflex* pensa’. Esta anedota é um exemplo típico do paradoxo americano. Em vosso país, ficamos incessantemente cara a cara com a audácia e o receio da audácia. O surrealismo, em um filme americano, deve ser atribuído a um sonho. E se uma personagem adormece no início do filme e acorda no final, o realizador pode se deixar ir ao que quer que seja, ou quase. Vocês não permitem que seus artistas experimentem, vocês exigem deles que se repitam e vocês o substituem assim que eles os cansam. Assim, vocês matam as moscas.”

Outra película projeta Miles Davis tocando seu trompete e, em seguida, Robert reaparece, numa cadeira flutuante, como quem conversa com um terapeuta. Ele explica que se considera um bom sujeito para a terapia por hipnose, uma vez que é uma pessoa muito influenciável, com pouca auto-confiança. A opinião das pessoas de seu meio – o teatro – sobre seu trabalho, por exemplo, pode lhe dar uma grande energia ou demolí-lo completamente. Responde, então ao suposto terapeuta, como é que veio a fazer teatro, o que considera bastante comum, em sua região, já que o Canadá, assim como o Quebec, conta com uma sociedade de funcionamento teatral. Compara, então, a história do Quebec a uma tragédia shakespeariana em cinco atos, citando um acontecimento por década (desde a década de 50 até os anos 90), voltando, em seguida, a falar de si:

La raison pour laquelle je suis venu vous consulté c'est, comment dire ? ... Je suis hanté par le souvenir d'une personne que j'ai beaucoup aimé ... C'est une obsession qui empoisonne ma vie, qui m'empêche de me concentrer sur mon travail, de dormir la nuit, de tomber en amour avec quelqu'un d'autre.

Je ne sais pas, peut-être que c'est un peu naïf mais je me dit qu'avec l'aide de l'hypnose je vais pouvoir aller au plus profond de moi-même et en extirper ce fantôme qui me hante.

Non, non, non, ce n'est pas un lavage de cerveau que je veux ce serait plutôt une désintoxication émotive.⁶⁸

Ele cita o mito de Orfeu que desce ao inferno para buscar a mulher perdida e acaba devorado pelas bacantes. Diz que prefere pular algumas etapas, ao que o terapeuta responde que faz justamente o contrário:

⁶⁸ Tradução livre: “A razão pela qual eu vim consultá-lo é, como dizer? ... Eu estou possuído pela lembrança de uma pessoa que eu amei muito... É uma obsessão que envenena minha vida, que me impede de me concentrar em meu trabalho, de dormir à noite, de me apaixonar por outra pessoa. Eu não sei, pode ser que seja um pouco naïfe, mas eu me convenci de que com a ajuda da hipnose eu posso ir ao mais profundo de mim mesmo e extirpar de lá esse fantasma que me possui. Não, não, não, não é uma lavagem cerebral que eu quero, seria mais uma desintoxicação emotiva.”

Vous ouvrez les plaies, vous y allez à fond pur la douleur ... Ce doit être un métier passionnant... (...) Pardon, si je, si je crois en Dieu ? ... Et bien ... je ne sais trop... oui, je pense, pour quoi ? ... Pour m'aider à entrouvrir les portes de l'enfer ... Et comment on fait pour entrouvrir les portes de l'enfer ? ... La ... quoi ? La spirale ... Quelle spirale ?⁶⁹

Como que adentrando a porta do inferno, através do ópio que será tema da cena seguinte, o ator flutua no ar e mergulha numa espiral projetada na tela elástica, à qual adere, como se estivesse sendo engolido por sua alucinação. Roda seu corpo no ar, sobre a projeção de uma hélice, flutuando nessa dança aérea, embalada pela melodia, que parece nos tirar o chão dos pés e nos projetar para o interior de seus sentimentos controversos.



Bengt Wanselius

De volta ao avião, compartilhamos das sensações do ópio relatadas por Cocteau:

⁶⁹ Tradução livre: “Você abre as feridas, você vai à essência da dor... Essa deve ser uma profissão apaixonante... (...) Perdão? Se eu, se eu acredito em Deus?... É bem... eu não sei ao certo... sim, eu acho, por que?... Para me ajudar a entreabrir as portas do inferno... E como se faz para entreabrir as portas do inferno?... A ... o que? ... A espiral... Que espiral?”

Un des prodiges de l'opium est de transformer instantanément une chambre inconnue en une chambre si familière, si pleine des souvenirs, qu'on pense l'avoir occupé toujours. Après seulement quelques pipées, une idée se déforme, se déroule lentement dans l'eau du corps avec les nobles caprices de l'encre de Chine, avec le raccourcis d'un plongeur noir. Tout ce qu'on fait dans la vie, même l'amour, on le fait dans le train express qui roule vers la mort. Fumer l'opium c'est descendre du train en marche. C'est s'occuper d'autre chose que de la vie, de la mort. Alors ne me demandez pas de trahir l'opium car il reste unique et son euphorie, supérieure à celle de la santé. Je lui dois mes heures parfaites. Il est dommage qu'au lieu de perfectionner la désintoxication et le sevrage, la médecine n'essaie pas de rendre l'opium inoffensif. Ma cure à la clinique de St-Cloud fût une véritable torture, un supplice chinois, une blessure au ralenti. Je m'étais intoxiqué peu de temps après la mort de Raymond Radiguet. Quand on m'annonça que la fièvre l'avait emporté, c'était comme si on m'opérait sans chloroforme. Voyez-vous, afin de nous toucher sans se salir le ciel met parfois des gants. Raymond Radiguet était un gant du ciel. Sa forme allait au ciel comme un gant. Lorsque le ciel retire sa main, c'est la mort. J'étais donc en garde. Je savais que Radiguet ne m'était que prêté, qu'il faudrait le rendre. Américains ni tous les confesseurs ni tous les psychiatres de New-York ne pourront vous alléger la conscience aussi bien que les aiguilles et l'opium et je plains ceux innombrables qui se soignent et qui refuse de guérir.⁷⁰

A tela novamente se movimenta, trazendo à cena, através da projeção de objetos, a narrativa da venda do instrumento de Davis para a compra de drogas.

⁷⁰ Tradução livre ; « Um dos prodígios do ópio é o de transformar um quarto desconhecido num quarto tão familiar, tão cheio de lembranças, que pensamos tê-lo sempre ocupado. Com apenas algumas pitadas, uma idéia se deforma, se desenrola lentamente na água do corpo, com os nobres caprichos do nanquim, com o caminho abreviado de um mergulhador das trevas. Tudo o que se faz na vida, inclusive o amor, se faz dentro do trem expresso que vai de encontro à morte. Fumar ópio é como descer do trem em movimento. É se ocupar de outra coisa, que não da vida, que não da morte. Então, não me peçam para trair o ópio, porque ele é único e sua euforia, superior à da saúde. Eu devo a ele minhas horas perfeitas. É uma pena que, ao invés de aperfeiçoar a desintoxicação e a não dependência, a medicina não tente tornar o ópio inofensivo. Meu tratamento na clínica St-Cloud foi uma verdadeira tortura, um suplício chinês, uma ferida aberta lentamente. Eu me intoxiquei logo depois da morte de Raymond Radiguet. Quando me contaram que a febre o havia arrebatado, foi como se me operassem sem anestesia. Vejam só, a fim de nos tocar, sem se sujar, o céu, às vezes, calça luvas. Raymond Radiguet era uma honra do céu. Sua forma caía ao céu como uma luva. Quando o céu retira sua mão, é a morte. Eu estava, então, atento. Eu sabia que Radiguet me fora somente emprestado, que seria necessário devolvê-lo. Americanos, nem todos os confessores, nem todos os psiquiatras de Nova York poderão aliviar-vos a consciência tão bem quanto as agulhas e o ópio e eu lastimo esses incontáveis que se tratam e que se recusam a sarar.”

O texto situa a cena, na volta de Davis à América. A sombra do ator aparece atrás da tela, sendo picada por uma imensa injeção que faz penetrar a heroína em suas veias. Toca o telefone. Voltamos ao Hotel La Louisiane:

Un matin, je me suis fait réveiller en sursaut par la sonnerie du téléphone. C'est une voix que je ne connaissais pas qui voulait parler à Jean-Paul Sartre. Alors j'ai répondu que Jean-Paul Sartre n'habitait plus ici depuis de nombreuses années et que qu'il était mort non ? Mais la voix refusait de me croire et insistait pour lui parler alors comme j'avais passé une nuit d'enfer et que ça ne me tentait pas de discuter, j'ai demandé si je pouvais prendre un message. Alors la voix s'est mise à me parler du Vatican à Rome et du plafond de la chapelle sistine, plus précisément de la fresque de Michel-Ange représentant la création d'Adam par Dieu et que si j'observais attentivement la partie de la fresque que représente Dieu dans son royaume céleste entouré de ses angelots, ses chérubins, ses séraphins que je pourrais très clairement distinguer les contours du cerveau humain avec l'hypophyse, le cervelet et que chaque ange représentait une partie très précise du cerveau régissant une région particulière du corps et que le message de Michel-Ange était très clair. Le créateur suprême était le cerveau humain et que Dieu était lui même qu'une de ses inventions et il m'a dit qu'en fait l'existentialisme existait bien avant les discussions de cafés du Saint-Germain-des-prés de la fin des années 40. Alor je lui dis que je ferais le message à Jean-Paul et qu'avec ce qu'il venait de m'annoncer ma solitude était d'autant plus grande.⁷¹

Finda a ligação, Juliette Gréco reaparece na película projetada⁷², embalada pela melodia de Miles Davis. Como que inspirado nesta história de amor, Robert, de volta a seu quarto, lê a carta que acaba de escrever:

⁷¹ Tradução livre: “Numa manhã, eu fui acordado, num sobressalto, pela campainha do telefone. Era uma voz, que eu não conhecia, que queria falar com Jean-Paul Sartre. Então eu respondi que Jean-Paul Sartre não morava mais aqui, havia anos, e que ele havia morrido, não? Mas a voz recusava-se a acreditar em mim e insistia em falar com ele, então, como eu havia passado uma noite dos infernos e não estava tentado a discutir a questão, eu lhe perguntei se podia anotar o recado. Então, a voz se pôs a falar do Vaticano, em Roma, e do teto da capela Sistina, mais precisamente da pintura a fresco de Michelângelo, representando a criação de Adão por Deus, e que se eu observasse atentamente a parte da pintura que representa Deus em seu reino celeste, envolto por seus anjos, querubins e serafins, eu poderia distinguir claramente os contornos do cérebro humano, com a hipófise e o cerebelo, e que cada anjo representava uma parte muito precisa do cérebro, coordenando uma região particular do corpo, e que a mensagem de Michelângelo era muito clara. O criador supremo era o cérebro humano e que Deus era, ele mesmo, uma de suas invenções e ele me disse que o existencialismo, de fato, existia muito antes das discussões dos cafés de Saint-Germain-des-Prés do fim da década de quarenta. Então, eu lhe disse que eu daria o recado à Jean-Paul e que com tudo que ele acabara de me dizer, minha solidão tornara-se ainda maior”

⁷² Malle, Louis. *L'ascenseur pour l'échafaud*, França, 1958.

Paris, le 19 juillet 1989

Mon amour,
Un verdict infernal m'interdit à jamais de te regarder
J'envie ceux que te croisent aujourd'hui et qui t'aimeront
demain.
Comme Roméo, banni, qui jalouse les mouches du charnier
qui peuvent toucher Juliette et le blanc miracle de sa main.

La chaleur de la nuit pénètre mes songes torturés
Qu'elle transforme en halo de lumière
Incandescente
Et mon corps n'est rien de plus qu'un amas torturé
Que prennent plaisir à se déchirer les Bacchantes.

Parfois une radio nocturne joue un air nègre de La Nouvelle-Orléans.

La musique traverse les persiennes et le rideau diaphane
Étendu sous le sol dans un suaire de coton blanc.
Je dors chaque nuit, sans toi, quelque part, au sud de la
Louisiane
J'ai décidé d'être raisonnable
Je t'aime
Robert.⁷³

Robert, então, guarda a carta em seu bolso, para, logo em seguida, pegá-la e rasgá-la. Ouve-se o barulho de um trem. Música.

Fumaça, no avião. Jean Cocteu finaliza suas reflexões:

⁷³ Tradução livre: "Paris, 19 de julho de 1989. / Meu amor, / Um veredicto infernal me proibiu para sempre de te ver. / Eu invejo aqueles que te cruzam hoje e que te amarão amanhã / Feito Romeu, banido, que se enciúma das moscas do ossário que podem tocar Julieta e o alvo milagre de sua mão / O calor da noite penetra meus sonhos atormentados e os transforma num halo de luz incandescente / E meu corpo não é nada mais do que um aglomerado torturado / que as bacantes têm prazer em despedaçar. / Às vezes, uma rádio noturna toca uma canção negra, de Nova Orléans / A música atravessa a persiana e as cortinas diáfanas / Aberto sob o sol numa mortalha de algodão branco / Eu durmo cada noite, sem você, em algum lugar, ao sul da Louisiane. / Eu decidi ser razoável. / Eu te amo. / Robert."

Le monde doit être beaucoup plus jeune qu'on ne le pense en général et ceux parmi vous qui aiment détruire ou construire ont encore beaucoup de temps... La terre nous semble vieille. Elle doit n'avoir que seize ans par rapport à vie d'homme. C'est l'âge des bagarres dans les cours de collèges, des jeux de mains et de vilains. Sans doute était-elle, au moment de l'ancienne Égypte, à l'âge des pâtés de sable au bord de la mer. Au moment de la Grèce des philosophes, à l'âge où l'on interroge les parents. Notre bonne fortune sera de ne pas vivre sur la terre lorsqu'elle aura l'âge de la raison car c'est l'âge le plus morne. Voyez-vous, j'ai vu les premiers films. J'ai entendu les premiers phonographes. J'ai fait, avec Rolland Garros, les premières acrobaties aériennes, et je peux vous dire que tout change et que le progrès a malheureusement remplacé l'invention. Un monde va finir. Un autre monde va commencer. Américains il semble que ce soit vous qui déciderez s'il sera ténèbres ou lumière. Car j'ai entendu cette trompette de la Bible, cette trompette si chère au peuple noir. Quand Louis Armstrong l'embouche, elle monte jusqu'au cri de l'ange. Quel est le sens de ce cri ? Ce que je tente de vous dire. Ce qui résulte de ma visite à New-York. Est un grand cri d'angoisse et d'amour. Américains, je vais essayer de dormir et de rêver. J'aime habiter mes rêves et les oublier au réveil. Car j'habite un monde où le contrôle n'existe pas encore. Il existera un jour si votre pente s'allonge. On contrôlera les rêves et ce ne sera pas le contrôle des psychiatres ce sera celui de la police. On contrôlera les rêves et on les punira. On punira les actes du rêve.⁷⁴

Somos, então, tomados por uma sequência abrupta da projeção do trompete, seguida pelo barulho de um tiro e da imagem de um espelho quebrando-se. Vemos, então, a projeção do chão do quarto do hotel, com o corpo do ator estendido sobre ele, fundindo-se a uma forma circular, que vira o centro do redemoinho. Fogo sobre a tela, que volta a projetar o chão com o corpo, finalizando, assim, este tocante espetáculo.

⁷⁴ Tradução livre: “O mundo deve ser muito mais jovem do que geralmente se pensa e aqueles, entre vocês, que gostam de destruir ou de construir têm ainda muito tempo... A Terra nos parece velha. Ela não deve ter mais que 16 anos em relação à vida do homem. É a idade da desordem, nos cursos dos colégios, de brincadeira de mão, brincadeira de cão. Sem dúvida, à época do antigo Egito, ela tinha a idade das tortas de areia à beira do mar. No período da Grécia dos filósofos, a idade em que se questiona os pais. A nossa boa sorte será a de não viver na Terra quando ela tiver a idade da razão, porque esta é a idade mais morna. Vejam só, eu vi os primeiros filmes. Eu ouvi os primeiros fonógrafos. Eu fiz, com Rolland Garros, as primeiras acrobacias aéreas e eu posso vos dizer que tudo muda e que o progresso, infelizmente, substituiu a invenção. Um mundo vai acabar. Um outro vai começar. Americanos, parece que vocês é que decidirão se ele será trevas ou luz. Porque eu escutei esse trompete sagrado, esse trompete tão caro ao povo negro. Quando Louis Armstrong o emboca, ele atinge o grito de um anjo. Qual é o sentido deste grito? É o que tento vos dizer. O que resulta de minha visita a Nova York. Um grito de angústia e de amor. Americanos, eu vou tentar dormir e sonhar. Eu amo viver em meus sonhos e esquecê-los ao despertar. Porque eu vivo num mundo onde o controle não existe. Ele existirá, um dia, se vossa inclinação se alongar. Controlar-se-á os sonhos e não será o controle dos psiquiatras, mas o da polícia. Controlar-se-á os sonhos e punir-se-á os atos dos sonhos”.

INTERMEZZO – 103, Rue Dalhousie : La Casèrne d'Ex Machina



Luciana Barone

Entrada da *Casèrne Dalhousie*, sede da companhia Ex Machina, na cidade do Quebec.

Em 1993, ao deixar a direção artística do Centro Nacional de Artes, em Ottawa, Lepage decide estabelecer-se artisticamente na cidade do Quebec, formando, com seus colaboradores, a companhia Ex Machina, que reúne artistas multidisciplinares em torno do fazer teatral lepagiano. A companhia não se caracteriza pelo vínculo a um elenco fixo, como costumam fazer as práticas européias ou a brasileira; mas conta com uma equipe estável de colaboradores que pesquisam as áreas visual, sonora e técnica do espetáculo, como exemplifica Ludovic Fouquet:

Ex Machina retient plus les techniciens en contact avec la machine que les interprètes au sens classique du terme, ce qui renforce encore la charge sémantique du nom de la compagnie. Le duo Jacques Collin, Carl Fillion, pour les images et la scénographie, par exemple, fait partie de la troupe depuis *Elseneur* jusqu'à aujourd'hui (Il en va de même pour les assistants, les créateurs de lumières et de costumes, mais surtout pour l'équipe technique encadrant chaque projet) (FOUQUET, 2006, p. 242)⁷⁵

Em sua entrevista a Rémy Charest, Lepage define o trabalho de sua companhia, a partir do nome para ela escolhido:

We can begin to define our work through the three elements contained in the name Ex Machina. First of all, the word theatre has been dropped, since it's no longer our exclusive concern. With *Théâtre Repère*, which produced *The Dragon's Trilogy*, *Circulations* and *Tectonic Plates*, we created shows using the *Repère* method, and we learned a lot from that way of proceeding. Second, the name Ex Machina evokes machinery. But for me, machinery is not only the harness that makes Cocteau fly in *Needles*, it's also inside the actor, in his ability to speak the text, to engage with the play, there are mechanisms in that, too. Third, we removed the 'Deus' from the expression, which originally heralded an unforeseen outcome, although I think we've preserved a mythical dimension and a sense of spiritual quest. The outcome and the narrative mechanism are still unforeseen, mysterious, and it's now up to us to uncover them. It's possible that, along the way, everything in our work will have been turned inside out, but this would be consistent with the company's name. (LEPAGE in CHAREST, 1999, p. 23)⁷⁶

⁷⁵ Tradução livre: "O Ex Machina retém mais os técnicos, ligados à máquina, que os intérpretes, no sentido clássico do termo, o que reforça ainda mais a carga semântica do nome da companhia. A dupla Jacques Collin e Carl Fillion responsável pelas imagens e pela cenografia, por exemplo, faz parte da trupe desde *Elsinore* (o mesmo se dá para os assistentes, os iluminadores, os figurinistas, mas sobretudo para a equipe técnica que enquadra cada projeto)".

⁷⁶ Tradução livre: "Nós podemos começar a definir nosso trabalho, através dos três elementos contidos no nome Ex Machina. Em primeiro lugar, a palavra teatro foi abandonada, uma vez que o teatro deixou de ser nosso interesse exclusivo. Com o Teatro *Repère*, que produziu *A Trilogia dos Dragões*, *Circulações* e *Placas Tectônicas*, nós criamos espetáculos usando o método *Repère*, e aprendemos muito com aquele modo de proceder. Em segundo, o nome Ex Machina evoca maquinaria. Mas para mim, maquinaria não está apenas nos arreios que fazem Cocteau voar em *Agulhas*, está também no próprio ator, em sua habilidade de falar o texto, de se engajar com a peça, há mecanismos nisso também. Em terceiro, nós removemos o "Deus" da expressão, que originalmente anunciava um desfecho imprevisto, embora eu ache que nós tenhamos preservado uma dimensão mítica e um sentido de busca espiritual. O resultado e o mecanismo narrativo são ainda imprevistos, misteriosos, e agora, depende de nós desvelá-los. É possível que, no percurso, tudo em nosso trabalho terá sido trazer o interno à tona, mas isso seria coerente com o nome da companhia."

No mesmo ano em que o núcleo se forma, recebe um presente: o município do Quebec oferece ao Ex Machina uma antiga caserna de bombeiros, construída no início do século XX, patrimônio da capital nacional, que estava abandonada desde a década de oitenta e precisava ser, então, reconstruída ou demolida. Lepage e seus colaboradores aceitam o desafio da restauração, em troca de sua ocupação e em 1995 dão início a um cauteloso trabalho de reforma, que se estende por quase dois anos. Encabeçada pelos arquitetos Jacques Plante e Marc Julien e pelo engenheiro Louis Carrouche, a restauração preservou a fachada original de 1910, criada pelo arquiteto Georges-Émile Tanguay. Assessorada por Michel Gosselin, a equipe deu um toque moderno à arquitetura imperial, acoplando-lhe uma caixa de granito preto, que, com seus dezoito metros de comprimento, dezesseis de largura e nove de altura, atendia às necessidades de Lepage para a consolidação de um palco-estúdio:



A *Caserne Dalhousie*: à esquerda, imagem da fachada original, preservada.
À direita, visão da caixa preta, acoplada à parte traseira do edifício.

Lepage désire un espace qui réponde à toutes ses exigences de création. On y va travailler toutes sortes d'images. Il faut pouvoir y répéter aussi bien du théâtre que de l'opéra, utiliser l'espace comme plateau de cinéma ou de télévision (...) Bref, il s'agit bien d'un centre multimédia. La Caserne de Lepage est d'abord un lieu de création, un espace d'élaboration et de répétition, qui pourra, à l'occasion, s'ouvrir au public. (FOUQUET, 2006, p. 246).⁷⁷

⁷⁷ Tradução livre: "Lepage deseja um espaço que corresponda a todas as suas exigências de criação. Onde se trabalhará todos os tipos de imagens. Onde se possa ensaiar, tanto o teatro quanto a ópera, que se possa utilizar como estúdio de cinema ou de televisão (...) Logo, trata-se de um centro multimídia. A Caserna de Lepage é, antes de tudo, um lugar de criação, um espaço de elaboração e de ensaios, que poderá, ocasionalmente, se abrir ao público".

Para suprir esse desejo, a reconstrução da *Casèrne* ergueu dois estúdios de ensaios, um *atelier* de cenografia, outro de imagens e um estúdio de som, que podem ser abertos, unindo-se à grande sala:

Ces trois laboratoires sont adjacents et débouchent sur un quatrième lieu qui est la salle de représentation et de répétition, très flexible et modulaire. Le studio-son par exemple a certaines dimensions, on peut y faire des enregistrements. Mais si l'on souhaite enregistrer une chorale, on peut ouvrir la cloison donnant sur la grande salle qui est sonorisée de façon à pouvoir constituer un méga-studio. C'est le même système pour le studio-image. Et inversement, lorsqu'on est en représentation, les studios sont utilisés comme des lieux de régie (LEPAGE in BORELLO, 1994, p. 83).⁷⁸



Claudel Hout

A **Casèrne**: Visões opostas da grande sala, utilizada para ensaios, representações e como estúdio.

A versatilidade da *Casèrne* abrigou a maioria das locações internas dos filmes *Nô* e *La face cachée de la lune*, além de abrigar tantos espetáculos dirigidos ou não por Lepage, que podem contar com uma multiplicidade de disposições dos espectadores em relação à cena, além de toda tecnologia especialmente criada para este espaço de convergência das artes, tão especial, como comenta o próprio Lepage, quando perguntado, por Stéphan Bureau, se se trata de um espaço único:

⁷⁸ Tradução livre: “Esses três laboratórios são adjascentes e abrem-se para um quarto lugar que é a sala de apresentações e de ensaios, muito flexível e modular. O estúdio de som, por exemplo, tem determinadas dimensões, que permitem fazer gravações. Mas se desejarmos gravar um coral, pode-se abrir a parede que faz a divisão com a grande sala, que é sonorizada para comportar um mega-estúdio. O estúdio de imagens conta com o mesmo sistema. E, inversamente, quando estamos em período de apresentação, os estúdios são utilizados como suíte de direção.”

Je ne peut pas dire 'unique' parce que, sûrement, il y a quelque chose que semble à ça à quelque part dans monde, mais c'est très rare... c'est effectivement très rare... Et une chose aussi, une particularité un peu spéciale, c'est que le monde du cinéma, le monde de tournage (...), tous ça, actuellement vit peu dans la même studio que le monde du *live*, du direct, du spectacle vivant, donc il a fallu inventer une mécanique, une technique, une technologie pour pouvoir arriver a faire vivre ces des choses là ensemble, donc toutes les systèmes, se soit l'éclairage, que se soit la mécanique, la technologie, tous ça... il a fallu inventer les systèmes, pour permettre des gens tourner, des gens répéter les spectacles... (LEPAGE in BUREAU, 2005, trecho de vídeo « Lugar de convergência »).⁷⁹



Caserne Dalhousie: vista lateral

Toda esta estrutura abrangeu um custo superior a sete milhões de dólares canadenses, possibilitando a inauguração da *Caserne Dalhousie*, em 02 de junho de 1997. Desde então, o Ex Machina de Robert Lepage, desenvolve suas pesquisas em cinema e teatro neste espaço dedicado à integração entre as artes, de cuja estrutura a companhia depende para o período de criação, mas da qual se liberta quando da circulação de suas obras, sejam cinematográficas ou teatrais.

Quando da inauguração da *Caserne*, em 1997, a companhia, formada em 1993, já havia estreado *Os Sete Afluentes do Rio Ota* (1994) e *Elsinore* (1995).

⁷⁹ Tradução livre: “Eu não posso dizer que seja único, porque certamente há alguma coisa parecida com isso pelo mundo, mas é muito raro... é efetivamente raro... E uma coisa, também, uma particularidade um pouco especial, é que o mundo do cinema, o mundo da filmagem (...), tudo isso, hoje em dia, convive pouco com o mundo do ao vivo, do direto, do espetáculo ao vivo, portanto foi necessário inventar uma mecânica, uma técnica, uma tecnologia para poder chegar a fazer com que essas coisas convivessem juntas, então, todos os sistemas, seja a iluminação, seja a mecânica, a tecnologia, tudo isso... foi preciso inventar os sistemas, para possibilitar que as pessoas pudessem filmar, ensaiar os espetáculos...”

4. Os Sete Afluentes do Rio Ota



Cena de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*. Ex Machina, 1996.

A vontade primeira de trabalhar um espetáculo que resultaria em *Os Sete Afluentes do Rio Ota* nasceu em Lepage, em 1993, quando esteve pela primeira vez no Japão (para dirigir *Macbeth* e *A Tempestade* no *Tokyo Globe Theatre*) e se fascinou com a cultura local. Além do impacto que sofreu com a diferença de percepção espacial (como veremos no item 7 do próximo capítulo), a visita a Hiroshima e a descoberta de seus contrastes, foi fundamental para a criação do espetáculo:

When I went to Japan for the first time, in 1993, I visited Hiroshima with a guide, who, I learned on the last day of my visit, was himself a *hibakusha*, a survivor of the bomb. He had seen the bomb explode with his own eyes. He explained that the first things to be rebuilt in Hiroshima were the two bridges. The city was built on the seven streams of the river Ota, and so it was important to re-establish transport links. But what's interesting to note is that they built a Yin bridge and a Yang bridge, one with phallic shapes and the other with vaginal shapes.

For life to return to Hiroshima, they had to provide the city with sexual organs so that one half could couple with the other. There are superb views over the city from the surrounding mountains. At night, with the bridges covered in car lights, you would think you were witnessing a seminal exchange. Many of the anecdotes I was told in Hiroshima had to do with seduction, beauty, life. This is why all our attention was focused on the instinct of survival and sexuality as an element of fecundity. (...) If you want to reveal life and the instincts to survive and reproduce, you often have to approach them through death. The Seven Streams of the River Ota is entirely centred on this contrast. Nothing in this century represents death, nothingness and desolation as much as the atomic bomb. And yet, for us, it inspired a very living, extremely sensual show. Overtime, I've learned that the recurring appearance of death and suicide in my plays has produced the opposite effect, that it has led us towards life. (LEPAGE in CHAREST, 1998, pp. 86 – 87) ⁸⁰

Ao início do processo criativo, Lepage reuniu a equipe em volta da mesa, apresentando sua idéia inicial (que, aliás, inspirou o título e o formato deste trabalho):

Sept boîtes, sept branches, sept portes japonaises coulissantes, une Maison, un jardin (...) à cela s'ajoutait l'intuition de la présence des camps de concentration, présence qui pourrait se croiser avec Hiroshima et l'opéra chinois" (FOUQUET, 2006, p. 251). ⁸¹

⁸⁰ Tradução livre: "Quando eu estive pela primeira vez no Japão, em 1993, eu visitei Hiroshima com um guia que, eu soube no último dia de minha visita, era um *hibakusha*, um sobrevivente à bomba. Ele tinha visto a bomba explodir com seus próprios olhos. Ele explicou que as primeiras coisas a serem reconstruídas em Hiroshima, foram as duas pontes. A cidade era construída às margens dos sete afluentes do rio Ota, então era importante reestabelecer as conexões de transporte. Mas o que é interessante de notar é que eles construíram uma ponte Yin e uma ponte Yang, uma com formas fálicas e a outra com formas vaginais. Para que a vida retornasse a Hiroshima, eles tinham que prover a cidade de órgão sexuais, de modo que uma metade pudesse acoplar-se à outra. Há vistas incríveis da cidade, do alto das montanhas que a circundam. À noite, com as pontes cobertas pelas luzes dos carros, você poderia se considerar testemunha de uma troca seminal. Muitas das anedotas que me contaram em Hiroshima tinham a ver com sedução, beleza, vida. Isto explica porque toda nossa atenção era voltada ao instinto de sobrevivência e à sexualidade, enquanto elemento de fecundidade (...) Se você quer revelar a vida e os instintos de sobrevivência e reprodução, você, às vezes, tem que abordá-los através da morte. *Os Sete Afluentes do Rio Ota* é inteiramente centrado neste contraste. Nada neste século representa a morte, o sentimento de vazio e a desolação tão bem quanto a bomba atômica. E ainda, para nós, ela inspirou um espetáculo muito vivo e extremamente sensual. Neste período extraordinário, eu aprendi que a recorrente aparição da morte e do suicídio em minhas peças tinha produzido o efeito contrário, que ela tinha nos levado de encontro à vida."

⁸¹ Tradução livre: "Sete caixas, sete afluentes, sete portas de correr japonesas, uma casa, um jardim (...) a isso se somaria o pressentimento da presença dos campos de concentração, presença que poderia se cruzar com Hiroshima e com a ópera chinesa".

Documentos trazidos por Lepage do Japão, foram explorados pelos atores, assim como o filme de Alain Resnais, *Hiroshima mon Amour*, cujo texto de Marguerite Duras inspirou o título da peça. O que se desenvolve, então, é um processo de *brainstorm*, alimentado de muitas referências bibliográficas e iconográficas que passam a habitar a mesa de trabalho do Ex Machina. Os atores vão sugerindo situações que são documentadas pelos *lap tops*, que serão utilizadas nas improvisações. Como fonte sensível, os atores partiram de uma máquina de fotografias instantâneas, que acabou gerando novas fontes, durante o processo de criação:

Le spectacle est né d'une exigence de mémoire, au moment de la célébration du cinquantenaire de la catastrophe d'Hiroshima. Nous avons précisé combien l'événement même était en relation avec le dispositif photographique (LEPAGE in FOUQUET, 2006, p.122).⁸²

A própria idéia do *flash* da máquina lembrava a explosão da bomba e a fotografia reveza seu papel, entre anteparo físico da memória e espelho que reflete o sujeito fotografado.

Os Sete Afluentes do Rio Ota tem início nos dias que se seguem ao primeiro bombardeio a Hiroshima, para contar a saga de diversas personagens, que vão transitando entre gerações e países que vivem catástrofes modernas como o bombardeio e a conseqüente destruição da cidade de Hiroshima, o nazismo europeu e o holocausto dos judeus, a epidemia da AIDS e os sentimentos de desespero e necessidade de renascimento que acompanham essas vivências.

⁸² Tradução livre: “O espetáculo nasceu de uma necessidade de memória, no momento da celebração do cinquentenário da catástrofe de Hiroshima. Nós precisamos o quanto o acontecimento em si estava relacionado com o dispositivo fotográfico”.

Montado em três fases de *work in progress*, o espetáculo estreou em 1994, no Festival de Teatro de Edimburgo, apresentando-se também na Inglaterra e na França. No ano seguinte, ganhou sua segunda versão, ampliada para seis horas de duração - intermediadas por três intervalos de 20 minutos e “um longo intervalo de uma hora para refeição” (COULBOURN, 1995, p.02) -, que estreou no *Vienna Festival*, na Áustria, viajando para Alemanha, Itália, Espanha, Suíça, Dinamarca e Japão, apresentando-se também no Canadá, ainda no final de 1995. Em 1996, *Os Sete Afluentes do Rio Ota* chegou às oito horas de duração da versão final, que estreou no Quebec, cumprindo *tournées* pela Europa (Áustria, Alemanha, Dinamarca, Inglaterra, Suécia e França), América do Norte (Estados Unidos e Canadá) e Oceania (Austrália e Nova Zelândia).

Em 2003, o espetáculo foi montado no Brasil, sob a co-direção de Monique Gardenberg e de Michele Matalon. Gardenberg, que havia fascinado-se com a montagem, que assistiu nos Estados Unidos, em 1996, tentou trazê-la para o *Carlton Arts*, que produziu em 2001, mas como o Ex Machina não tinha a intenção de remontar o espetáculo, trouxe *A Face Oculta da Lua*. A produtora e cineasta resolveu, então, montar o espetáculo com uma equipe brasileira e, a partir do texto e de fitas de gravação da montagem original⁸³, enviadas pelo Ex Machina, realizou uma ‘versão’ que se mostrou estritamente baseada na montagem original canadense, embora, em seu programa, Alberto Guzik afirme não se tratar “de um clone da produção original de Lepage, mas [de] uma leitura de Monique Gardenberg e sua *trupe*”.

⁸³ Em entrevista à *Veja – Rio*, em 15 de janeiro de 2003, Gardenberg conta: “De cara, mandaram o texto original de sua estréia em 1996 e quatro fitas de vídeo com a última montagem do espetáculo, de 1998”. E, mais adiante, nesta entrevista que se deu à época dos ensaios da montagem no Brasil, avalia: “Neste trabalho, me considero mais uma ‘ensaiadora’. Ensaio exaustivamente uma obra brilhantemente desenhada e escrita. Sou uma ensaiadora com criações aqui e ali.”

O espetáculo

Divididos em sete quadros, *Os Sete Afluentes do Rio Ota* passam por Hiroshima, Paris, Amsterdã, Nova York e Montreal, abraçando meio século de História, a partir do ano do ataque a Hiroshima (1945), terminando, na mesma cidade, em cena contextualizada em 1999.

O Prólogo apresenta a japonesa Hanako, ainda menina, vendada, acompanhada por uma enfermeira, enquanto ouve-se uma voz adulta, em *off*:

HANAKO – J’ai vraiment vu la fin de ce monde. Quand j’avais cinq ans, pendant la dernière année de la guerre, j’ai vu cette flamme finale qui m’a brûlé les yeux. Et depuis, cette flamme, cette flamme de la fin de ce monde continue les brûler. Comme vous, j’ai essayé bien des fois de me dire que ce que voyais n’était qu’un calme soleil couchant, mais en vain, car ce que je vois est bien un monde en proie aux flammes.⁸⁴

O primeiro quadro, **Moving Pictures** (*Fotografias em Movimento*, ou *Fotografias Comoventes* ou *Cinema*), passa-se em Hiroshima, em 1945, como apresenta a projeção. Luke O’Connor, um soldado americano, incumbido por seu governo de levantar estatísticas dos danos físicos causados pela bomba pede a Nozomi, através da porta da casa dela, que os separe, para fotografá-la por dentro. Ela pede que retorne na terça-feira, dia em que sua sogra não estará em casa. Em outro quadro - que sucede uma projeção em que um fotógrafo pinta um avião em uma tela, e o avião toma vida, através do recurso videográfico – Luke volta e, quando vê, pela luz da chama de seu isqueiro, o rosto de Nozomi, que permanece sempre de costas para a platéia, fica visivelmente perturbado.

⁸⁴ Todos os trechos citados são extraídos da versão da dramatugia original, revisada por Marie Gignac, em 2002, conforme referido na Bibliografia deste trabalho. Este trecho, especificamente, foi extraído pelos dramaturgos de *Cinq nô modernes*, do dramaturgo contemporâneo japonês, Yukio Mishima. Tradução livre: “Eu verdadeiramente vi o fim deste mundo. Quando eu tinha cinco anos, no último ano da guerra, eu vi esta labareda final que me queimou os olhos. E depois, esta chama, esta labareda do fim deste mundo continua a queimá-los. Como vocês, eu tentei algumas vezes me convencer de que o que eu via não era mais que um calmo sol em repouso, mas foi em vão, porque o que eu vejo é realmente um mundo preso a chamas”.

Ele, então, pergunta sobre o *kimono* pendurado ao fundo e Nozomi conta que é de seu casamento. Ele mostra a ela, a seu pedido, a foto de sua esposa, e de seu filho de cinco anos, Jeffrey, que não vê há dois anos e de quem sente muita falta. Nozomi fala de sua filha, Hanako, que é cega e está sendo cuidada pela Cruz Vermelha. Luke, então, fotografa a casa e Nozomi fica decepcionada:

NOZOMI – I’m disappointed. I thought you would take a picture of me.

LUKE – No, ma’am, I only have to take pictures of the inside of the building and their surroundings.

NOZOMI – Please... I thought you took pictures of the physical damages.⁸⁵

Outra projeção, agora de um trem, intercala os quadros. Vemos a silhueta de Luke e de outros soldados, enquanto imagens de paisagens japonesas devastadas desfilam pelas janelas. Luke briga com os soldados. Chamas ainda acesas findam o quadro e Luke adormece.

De volta à casa de Nozomi, ela entrega a Luke um presente para seu filho: uma boneca que se dá aos meninos, no Japão, para que tenham boas esposas, para dar-lhes sorte. Luke, então, a fotografa, vestida em seu *kimono*. Quando pergunta-lhe por que quer ser fotografada, ela responde:

NOZOMI – In Japan, at the funeral, we display a picture the person has chosen. I want to choose mine, but I only have pictures of me before bomb. After bomb, my mother-in-law take no picture, hide all mirrors. When I die, I want people to see my face.⁸⁶

⁸⁵ Tradução livre: NOZOMI: “Eu estou desapontada. Eu achei que você fosse tirar uma foto minha” / LUKE: “Não, senhora, eu só posso tirar fotos de dentro da construção e de seus arredores” / NOZOMI: “Por favor... Eu pensei que você tirasse fotos dos danos físicos”.

⁸⁶ Tradução livre: NOZOMI: “Nos funerais, no Japão, nós exibimos uma foto escolhida pela pessoa. Eu quero escolher a minha, mas só tenho fotos de mim, anteriores à bomba. Depois da bomba, minha sogra não tira fotos e esconde todos os espelhos. Quando eu morrer, eu quero que as pessoas vejam meu rosto”.



Os Sete Afluentes do Rio Ota. Royal National Theatre, Inglaterra, 1996.
Cena em que Luke prepara Nozomi para fotografá-la.

Atrás das portas que se fecham, a silhueta de ambos sugere carícias, interrompidas bruscamente por Luke:

LUKE – I’m sorry, I just can’t.

NOZOMI – is it your wife?

LUKE – No, it’s not.

NOZOMI – Is it my ugliness?

LUKE – No ... It is mine.⁸⁷

Em outra cena, a sogra de Nozomi entra com um álbum de fotografias, do qual tira uma foto pequena que fixa ao alto. A foto é projetada numa tela e vai se ampliando, até atingir a dimensão do fundo do palco. São fotos de um casamento, que toma vida, através, novamente, do recurso videográfico, como que levando a sogra para dentro da cerimônia. Depois, a foto vai se afastando, novamente, ficando menor que o álbum, onde ela a guarda de volta.

⁸⁷ Tradução livre: LUKE: “Desculpe, eu não consigo” / NOZOMI: “É sua esposa?” / LUKE : “Não” / NOZOMI: “É a minha feiúra?” / LUKE: “Não, é a minha”.

Na cena seguinte, Luke volta com a foto de Nozomi. Quando ela vê a fotografia, desata a chorar e pede para ficar sozinha. Ele, resistindo ao pedido, tira um batom do bolso e passa-lha nos lábios, beijando-a, em seguida. Após um breve *blackout*, os vemos deitados, semi-nus, sobre o tatami. Luke levanta-se e se veste:

LUKE – I have to go...

NOZOMI – Will I see you again?

LUKE – I don't know...

NOZOMI – Thank you for the pictures.⁸⁸

Entra a sogra que, percebendo a situação, em silêncio mostra-se severamente contrariada. Luke sai. Uma nova projeção do trem leva-o de volta, com a boneca dada por Nozomi. Como num sonho de Luke, que adormece, a boneca começa a movimentar-se e tenta beijar os lábios de Luke, mas sua imagem continua a movimentar-se, até que ela desaparece dentro de Luke. *Blackout*.

É a partir deste encontro que a trama de *Os Sete Afluentes do Rio Ota* se desdobrará em tantas personagens. O quadro seguinte, **Two Jeffreys** (*Dois Jeffreys*), se inicia em Nova York, vinte anos depois, em 1965, quando Jeffrey 2, hospeda-se numa pensão naquela cidade. Ele diz à dona da hospedagem que é japonês, na verdade, meio japonês, meio americano e sente-se mais como um ovo, que é amarelo por dentro e branco por fora e menos como uma banana (amarela por fora e branca por dentro), como sugerira a anfitriã. A cena remete-se ao Japão do passado, revelando o parto de Nozomi, ajudado por sua sogra. É então, que Jeffrey 2 conhece Jeffrey O'Connor (Jeffrey 1) que, hospedado no quarto ao lado, cuida de seu pai, doente em estado terminal. Em princípio, Jeffrey 1 observa o 2, feito um *voyeur*, através da janela do banheiro coletivo que dá para o quarto do homônimo. Ao longo do quadro, os dois aproximam-se e uma amizade, intermediada por gafes das diferenças culturais, vai se traçando e fortalecendo-se.

⁸⁸ Tradução livre: LUKE: “Eu tenho que ir...” / NOZOMI: “Eu o verei de novo?” / LUKE: “Eu não sei” / NOZOMI: “Obrigada pelas fotos”.

Além dos dois Jeffreys, a pensão hospeda uma banda, *The Sphinx*, composta por Kevin e Tony – que ensaiam no banheiro, o lugar da pensão em que o coletivo se encontra. Ada, filha de holandês, que está em Nova York para estudar canto na Escola de Música de Manhattan, também chega à pensão, para nela se hospedar. Jeffrey 2 também revela sua vocação musical, ao tentar ensaiar, na solidão de seu quarto, o contrabaixo acústico que trouxera consigo.



Two Jeffreys – quadro de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*. À esquerda da cena, Kevin e Tony no banheiro coletivo. À direita, Ada conversa com Jeffrey O'Connor à janela do quarto dele.

Jeffrey O'Connor, precisando de dinheiro para pagar a locação do quarto, vende a câmera que seu pai usava no Japão, quando estava no exército, a Jeffrey 2. Quando o comprador pergunta-lhe se vai usar o dinheiro da câmera para comprar drogas, O'Connor conta-lhe que seu pai tem leucemia e que, como ele não tem dinheiro para compra-lhe os remédios, compra morfina para aliviar-lhe a dor.

Em outra cena, utilizando a banheira, O'Connor ensina a Jeffrey 2 os processos da revelação fotográfica. Nesta cena, em que O'Connor mostra uma foto de sua mãe que vive atualmente no Texas, tirada por seu pai, Jeffrey 2 conta que sua mãe morrera dez anos atrás e que seu pai, americano, abandonara-os antes de seu nascimento. Luke O'Connor morre, no quarto de Jeffrey 1, e seu xará empresta-lhe o seu único terno, o do concerto, para o funeral do pai. Como o terno veste muito bem a Jeffrey 1, o outro comenta: "*We could be brothers*" ("Poderíamos ser irmãos").

Jeffrey O'Connor, de partida para o Texas, despede-se de Ada e pede-lhe que entregue um presente para Jeffrey 2: filmes com fotografias que nunca foram reveladas e uma garrafa. Diz a Ada que Jeffrey 2 entenderá. Despede-se e parte. Todas as cenas do quadro **Two Jeffreys** são intercaladas por imagens de Nozomi, no Japão do passado, como a do nascimento de seu bebê, o momento em que a sogra coloca o bebê nos braços da pequena Hanako no jardim de pedras defronte à casa, a cena em que a sogra substitui a foto de Nozomi tirada por Luke, por uma foto do casamento de Nozomi, e finalmente, a imagem do velório de Nozomi, que se dá paralela à cena da festa do funeral do pai de Jeffrey 1 – na cena japonesa, a sogra leva Luke, em seu uniforme militar até o corpo de Nozomi. Quando Luke percebe Jeffrey 2, tira um taco de *baseball* e uma bola de sua bolsa, dando-os ao garoto, com quem joga por uns momentos, antes de partir. Em Nova York, vinte anos depois, ao apresentar-se a Jeffrey 1, numa divertida cena que brinca com o fato de terem o mesmo nome, Jeffrey 2 revelara ser fã de *baseball*. Quando, na banheira da pensão, Jeffrey 2 revela as fotos deixadas pelo amigo, não se faz necessário que o espetáculo revele seu conteúdo.

No terceiro quadro do espetáculo, **Les Mots / Words** (*As Palavras*), é Hanako quem faz a ligação com as personagens que aparecem. Estamos, então na Osaka de 1970, aonde uma atriz canadense, Sophie, apresenta-se com sua trupe um espetáculo do dramaturgo francês George Feydeau, em que Hanako faz a tradução simultânea. O quadro se inicia com Sophie ligando, de um orelhão, para seu ex-namorado, Michel, para contar-lhe que está grávida. Mas ambos já romperam e Michel sugere-lhe o aborto.

A cena se desloca para a estação de trem de Osaka, em que acaba de chegar, de Tokyo, Walter, diplomata do Canadá em Tokio, com sua esposa, Patrícia, que devem seguir para a exposição, que tem como representante canadense, o espetáculo de Sophie. Walter tira uma foto sua, na máquina de fotos instantâneas da estação, para colocar no crachá da exposição. Patrícia já demonstra suas péssimas expectativas a respeito do espetáculo que verão na exposição, *La Dame de chez Maxim*, o que se confirma, logo após a apresentação deste espetáculo sobre infidelidade, durante o jantar para o qual o casal, diplomaticamente, convida Sophie, a única atriz da trupe que não voltou para o Canadá naquela noite. Antes do jantar, porém, Sophie encontra-se com Hanako, que lhe dá de presente uma máscara do teatro *Nô*, e lhe apresenta seu irmão, Jeffrey Yamashita, que mora em Nova York e está em Osaka para apresentar-se num concerto, dentro da programação da exposição. Hanako e Jeffrey se despedem e partem para a estação de trem, onde tiram uma foto, na máquina, juntos, que é mostrada à platéia juntamente a fotos da infância dos irmãos.

De volta aos camarins do teatro, quem chega é François-Xavier, ator que representara o Senhor Petypon, papel principal da peça e que decidira ficar no Japão, quando soube que Sophie não voltaria para o Canadá com o grupo. Ele a convida para jantar, mas Sophie dispensa-o, seguindo com o diplomata e sua esposa, para o restaurante japonês.

Claudel Hout



Os Sete Afluentes do Rio Ota: Patrícia, Walter, Sophie, no restaurante japonês.

O que se passa, então, é uma batalha encoberta entre as duas mulheres, que não param de se agredir, sob educadas frases. Patrícia conta que ela e Walter são casados há sete anos e, quando Sophie perguntam se têm filhos, ela responde que é preciso escolher entre ser mãe e ter uma carreira bem sucedida. Conta, então, que fizera teatro na França, mas que não seguiu a profissão, passou para um doutorado em literatura que não terminou, pois mudou-se para o Japão, onde se dedica à pintura japonesa. Quando Walter elogia o desempenho de Sophie na peça, Patrícia elogia os figurinos, o que enfurece Sophie que diz que quando uma pessoa elogia os figurinos é porque não gostou do espetáculo, e confessa que ela mesma não gosta, perguntando ao diplomata como é que uma peça francesa, dirigida por um francês pode representar o Canadá numa exposição em Osaka. Se coloca contra o colonialismo canadense e Patrícia lhe sugere a ler o dramaturgo japonês Yukio Mishima, que deve ter sido publicado em inglês. Sophie responde que procurará pelo autor quando voltar ao Canadá, já que lê inglês, mas não por opção política. Enfim, conversam sobre as cidades que Sophie deveria visitar, e Walter oferece-lhe o quarto de hóspedes, se quiser hospedar-se na casa deles, ao que Patrícia, a visível contra-gosto, endoça. Patrícia, então, tem que partir para pegar o último trem de volta a Tokio. Walter, que passará a semana em Osaka, fica com Sophie, desculpando-se pelo comportamento abrasivo da esposa e continuando a tecer elogios sobre o trabalho da atriz.

Na estação, François-Xavier tira fotos na máquina, estapeando o próprio rosto. Enquanto espera pela revelação, vê Patrícia e sai sem suas fotos, para que ela não o veja. Patrícia, que acabara de perceber que perdera o último trem, vê as fotos caindo da máquina e, como ninguém está à espera, ela as pega, percebendo que são de François-Xavier.

No hotel, Sophie, envolta pelo lençol vai até o banheiro e Walter a chama de volta para a cama. Ela pede a ele que se vá e, enquanto ele se veste, Patrícia bate à porta do quarto. Ele entra no guarda-roupas, mas a esposa o encontra e pede o divórcio. Batem à porta, desta vez é François-Xavier que, perguntando o que se passa, tem a resposta de Patrícia, sobre o caso entre seu esposo e a namorada dele. A cena transforma-se numa grande confusão, até que entram os demais atores da peça de Feydeau e, dando as mãos a Patrícia, Walter, Sophie e François-Xavier, agradecem pelas palmas do público. Todos os

atores vão saindo e Sophie fica só. Vai, então, até o telefone público e liga para Hanako. Um tradutor traduz as falas das personagens. Sophie pergunta se atrapalha Hanako, ao que ela responde que não, que ela estava acordada, traduzindo um texto: “*C’est parfois difficile de trouver l’équivalence de certaines expressions dans une autre langue.*”⁸⁹

Sophie pergunta-lhe se ela conhece Mishima e Hanako responde que é o maior autor vivo japonês. Sophie chora e pede ajuda a Hanako, pois não conhece ninguém além dela e está grávida, sem saber o que fazer. Hanako, então, sugere à amiga que pegue um trem para Hiroshima. Na estação, Sophie tira três fotos que indicam a passagem de tempo: na primeira, está com a roupa com que entrou, na segunda com outra roupa, e na terceira ao lado de Hanako. Elas saem da máquina, Sophie tem um bebê no colo. Agradece a Hanako por tudo, e Hanako se despede dela e de Pierre.

No quarto quadro do espetáculo, **Un Mariage** (*Um casamento*), Jeffrey O’Connor acaba de chegar a Amsterdã, para encontrar-se com Ada. Estamos em 1985. O quadro se abre com prostitutas, representando a *Red Lights District* e logo se transforma em uma biblioteca, onde Ada procura por um livro de fotografias e textos, de Mike Osborn: *Images of Post War Japan 1945-1946*. Ela encontra a foto procurada e, impedida de emprestar ou xerocar o livro, rouba-o. Um doutor entra, transformando o ambiente em um laboratório. Ao ouvir seu coração acelerado, pergunta a Ada se ela tem problemas cardíacos. Ela responde que não, que seu coração está assim porque encontrará com Jeffrey, um homem por quem se apaixonara e que ainda ama. O Doutor pergunta a ela se ele a ama, ao que Ada responde:

ADA – I don’t know... I’m not sure it matters any longer... He’s dying, you see...⁹⁰

⁸⁹ Tradução livre: “Às vezes, é difícil encontrar a equivalência de certas expressões em outra língua”.

⁹⁰ Tradução livre: “Eu não sei... Acho que nem importa mais... Ele está morrendo, sabe?”

O palco transforma-se num café, em que Ada e Jeffrey 1 se encontram. Casais de diversas origens estão sentados, cada qual em sua mesa, e suas conversas banais (improvisadas, de acordo com indicação do texto), são intercaladas à conversa entre Jeffrey e Ada. Ela conta-lhe que está gravando um disco e mostra a foto da mãe de Jeffrey 2, que encontrara no livro para ele, já que a única foto dela como era quando ele nasceu, a avó tinha destruído.

JEFFREY – Oh, my God... Jeffrey is going to be so happy to get this. You know, I've realized only recently that my father was also confronted with death at a very early age... And now, because of my condition, I'm starting to understand his fascination with pain and suffering... death and decay...⁹¹

Ada, então, pergunta-lhe sobre a conferência que trouxera Jeffrey a Amsterdã. Ele explica-lhe que não se trata de uma conferência, mas de um programa de apoio a pessoas com doenças terminais, e que chegaram à conclusão de que a melhor opção para elas é dar um fim ao que vivem: um suicídio assistido. Ada tenta convencê-lo de que as drogas evoluem a cada dia, e que ele parece saudável, ao que Jeffrey responde:

JEFFREY – Ada, I just can't lie to myself anymore... I have AIDS, I'm going to die. I've seen my father go through the final stage of his illness. I've decided that I want to die at least with a certain amount of dignity. What's more, Ada... I'm gonna need your help. You see, in order to be eligible for this program, one has to be a Dutch citizen. To become one, either I live and work here for the next five years, which obviously is out of question... or ... I marry a Dutch citizen ...

ADA – You know how much I've always loved you. Now you're asking me to marry you to help you commit suicide!⁹²

⁹¹ Tradução livre: “Oh, meu Deus... Jeffrey vai ficar tão contente em ter isso. Sabe, eu percebi só agora que meu pai também foi confrontado com a morte muito jovem... E agora, por conta de minha condição, eu estou começando a entender o seu fascínio pela dor e pelo sofrimento... morte e deterioração...”

⁹² Tradução livre: JEFFREY : “Ada, eu não posso mais mentir para mim mesmo... Eu tenho AIDS, eu vou morrer. Eu vi meu pai indo até o estágio final de sua doença. Eu decidi que eu quero morrer com, pelo menos, um pouco de dignidade. E tem mais, Ada... Eu vou precisar de sua ajuda. Para ser aceito no programa, é preciso ser cidadão holandês. Para ter cidadania, ou eu moro e trabalho aqui pelos próximos cinco anos, o que, obviamente, está fora de questão... ou... eu caso com uma holandesa...” / ADA: “Você sabe o quanto eu sempre te amei. E agora você está me pedindo em casamento para ajudá-lo a cometer suicídio!”

Ela sai, atordoada, ele a segue. Passam pela *Red Light District*, novamente. O palco transforma-se num estúdio de gravação, em que Ada grava uma música, enquanto lembra-se da imagem de Jeffrey na pensão de Nova York. Ao fim da cena, o palco é transformado no apartamento de Ada. Em uma mesa, a boneca japonesa que a mãe de Jeffrey 2 dera a Jeffrey 1, para dar-lhe sorte no casamento. Jeffrey 1 recebe o irmão, Hanako e Jana - uma artista visual, amiga sua, que vive em Paris - servindo-lhes champagne. Todos brindam. Jeffrey 2 ganha o livro de Ada, com a foto de sua mãe, e fica fascinado com o presente. Chega, então, Susan, a médica responsável pela eutanásia. Susan faz os preparativos e Ada, não resistindo, desculpa-se com Jeffrey:

ADA – Jeffrey, I’m sorry, I can’t stay. I love you.⁹³

Ada sai. Toda a noite se passa, até que o líquido letal tenha feito efeito. Ada retorna para o velório, junto aos amigos. *Blackout*.

O quinto quadro, **Le Miroir / The Mirror** (*O Espelho*), inicia-se em Hiroshima, em 1986. A artista plástica Jana Capek está hospedada na casa de Hanako, que agora é vista por dentro, já que os *tatamis* foram transpostos para fora das portas. Jana dirige-se à platéia, revelando seu asento tcheco:

JANA – Le iaïdo est une des formes modernes de l’art millénaire du samuraï. Autrefois, le guerrier japonais s’adonnait à la pratique des armes dans le but de vaincre l’ennemi, mais celui qui pratique le iaïdo aujourd’hui ne se mesure pas à un adversaire : il n’a d’autre que lui-même. Trancher l’ego avec le sabre, voilà le véritable combat.⁹⁴

Hanako entra, entrega-lhe uma tesoura e pergunta se quer companhia, mas Jana prefere ficar só. Hanako, então, combina de acordá-la às sete, para irem ao Museu da Paz, no caso de Jana ‘ainda estar viva’.

⁹³ Tradução livre: “Jeffrey, eu sinto muito, eu não posso ficar. Eu te amo”.

⁹⁴ Tradução livre: “O *iaïdo* é uma das formas modernas da milenar arte do samurai. Antigamente, o guerreiro japonês dedicava-se à prática de armas, com o intuito de vencer o inimigo, mas os que dedicam-se ao *iaïdo* hoje em dia não lutam mais com um adversário: não há outro, senão ele mesmo. Destruir o ego, eis o verdadeiro combate.”

JANA – Ne t'en fais pas, je vais survivre.

HANAKO – De toute manière, Hiroshima, c'est la ville des survivants...
Bonne nuit.⁹⁵

Jana, então, veste um robe preto e abre as portas do cenário, revelando um grande espelho. Ela senta-se, de frente para ele, de costas para a platéia e observa seu reflexo. Com a tesoura que Hanako lhe deixara, começa a cortar seus longos cabelos. Deita-se, ainda de frente para o espelho e a luz revela, por detrás dele, uma menina deitada na mesma posição, como que refletida: somos, assim, transportados para a infância de Jana, em Terezin, no ano de 1945.

Por trás da garota, uma fila de pessoas anda sem cessar, sendo também refletidas por um espelho que está colocado por trás delas. Conforme a música, o ritmo de seus passos vai aumentando, até se transformar numa corrida coletiva. Todos levam consigo cases de instrumentos. Um homem acorda a jovem Jana, que pega seu violino e acompanha a multidão.



Os Sete Afluentes do Rio Ota: Jana menina, com seu violino, em Terezin.

⁹⁵ Tradução livre: JANA: “Não se preocupe, eu sobreviverei” / HANAKO: “De qualquer jeito, Hiroshima é a cidade dos sobreviventes. Boa noite”.

Jana adentra um quarto para mulheres e se acomoda numa cama, da qual é tirada por uma mulher que fala com ela em alemão. Sarah Weber interfere, então, levando a menina para sua própria cama. Elas conversam, Jana conta que tem 11 anos e Sarah, que tem o triplo de sua idade e que é cantora. Jana elogia os longos cabelos de Sarah que deixa que a menina os penteie. A luz ilumina novamente Jana adulta, em Hiroshima, que corta outras madeixas de cabelo. Por detrás dos espelhos, todas as mulheres dormem no quarto, mas Jana é acordada por um homem que está tirando suas medidas, para saber se a menina cabe na sua caixa de mágica. Ele se apresenta: é o mágico Maurice Zimmermann, e convida Jana para participar de seu número; basta que ela entre na caixa e esconda-se por trás de seu espelho. Assim, a platéia não a verá e pensará que ele a fez desaparecer.

JANA – Are all people who have disappeared hiding behind mirrors?⁹⁶

Jana vai para o camarim de Sarah, contar-lhe que participará do número e pede-lhe um figurino para sua apresentação. Sarah ajuda a vesti-la. Ao ver o *kimono* amarelo de Sarah, a menina Jana fica encantada:

JANA – What is that costume for?

SARAH – It's for Butterfly. It's a Japanese costume called kimono. Look. Isn't it beautiful? What do you have to do in the magician's show?

JANA – What is Butterfly?

SARAH – Butterfly is a Japanese woman who marries a foreign man.

JANA – And what does this man do?

SARAH – He goes back to America and she waits for him a very, very long time

JANA – Yes... And then? (...) What happens to the woman?

SARAH – The man returns, and because the woman is of a different race, he takes their child away with him. It's terrible.

⁹⁶ Tradução livre: “Todas as pessoas que desapareceram estão escondidas atrás de espelhos?”

JANA – And what does the woman do then?

SARAH – She's very sad, of course, without her child ... so that she kills herself (...)

JANA – Is the child jewish? (*Sarah gets up, walks downstage, away from Jana, and starts to cry*) Why are you crying? (*Jana comes to comfort her*) Do you also have a child? (*Sara nods*) What's the child name?

SARAH – Ada.⁹⁷

Maurice e Jana apresentam seu número, num dormitório. Ele ficam de costas para a platéia do teatro, de modo que vemos Jana fazendo o truque, e de frente para a platéia do dormitório que, refletida pelo espelho cenográfico, fica multiplicada em muitas pessoas.

Yves Dubé



Os Sete Afluentes do Rio Ota: O número de magia de Maurice e Jana.

⁹⁷ Tradução livre: JANA: “Para que é este figurino?” / SARAH: “Para Butterfly. É uma roupa japonesa chamada kimono. Olhe. Não é lindo? O que você tem que fazer no show do mágico?” / JANA: “O que é Butterfly?” / SARAH: “Butterfly é uma mulher japonesa que se casa com um homem estrangeiro” / JANA: “E o que esse home faz?” / SARAH: “Ele volta para a América e ela espera por ele por muito, muito tempo” / JANA: “Tá, e então? (...) O que acontece com a mulher?” / SARAH: “O homem volta e, como a mulher é de uma raça diferente, ele leva o filho deles embora com ele. É terrível.” / JANA: “E o que a mulher faz, então?” / SARAH: “Ela fica muit triste, é claro, sem o seu bebê. Tão triste, que ela se mata” / JANA: “A crinaça é judia? (*Sarah levanta-se, afasta-se de Jana e começa a chorar*) Por que você está chorando? (*Jana vai consolá-la*) Você também tem um filho? (*Sara faz que sim com a cabeça*) Qual é o nome dele?” / SARAH: “Ada”.

Um anúncio é feito, em *off*, enquanto vemos Jana adulta, a rezar, no quarto em Hiroshima. O anúncio proíbe qualquer tipo de apresentação artística em Terezin e convoca todos os artistas a comparecerem ao encontro da delegação da Cruz Vermelha, pontualmente, na hora indicada pelos boletins. Maurice e Jana conversam. Ele, saudoso de Paris, gostaria de levar Jana para lá, mas teria que fazer uma grande mágica. Jana brinca com a caixa de fazê-lo desaparecer. Mas quando pergunta-lhe se ele está em Paris, ele responde:

MAURICE – No, shit... I am here!⁹⁸

Os soldados da Cruz Vermelha chamam os prisioneiros da lista, um a um, e os direcionam para os respectivos transportes. Maurice e Jana são chamados, mas estão ausentes. Sarah é chamada, pega sua ordem de deportação e sai, como os outros prisioneiros presentes. A mesma fila do início do quadro se repete e Jana procura desesperadamente por Sarah, chamando por seu nome, em meio à multidão. À frente do espelho, vemos Jana adulta, já completamente careca. Jana menina corre para o camarim de Sarah e encontra seu corpo, dependurado. Jana menina grita. Sobe numa cadeira para abraçar Sarah. Enquanto ouvimos *Madame Butterfly*, um soldado chama um a um os prisioneiros que entregam sua ordem de deportação, deixam sua bagagem no chão e entram no trem, representado pela abertura de uma das portas cenográficas, pelo soldado. Maurice entrega sua ordem, deixa sua caixa no chão e adentra o trem. Jana, entrega sua ordem e, enquanto o soldado ocupa-se de outro prisioneiro, entra na caixa de Maurice. O trem se fecha para sempre. As bagagens que ficaram são retiradas por um soldado, com Jana dentro de uma delas.

Jana adulta ajoelha-se em frente ao espelho, que se abre, revelando Sarah vestida pelo *kimono* de Nozomi, do início do espetáculo. Sarah continua a cantar *Madame Butterfly*, que ouvíamos desde o início da cena. No clímax da música, a intérprete apunhala-se com a adaga que trazia à mão. *Blackout*.

⁹⁸ Tradução livre: “Não merda... Eu estou aqui!”

O sexto quadro, **L'Interview** (*A Entrevista*), se passa na Hiroshima de 1995 e apresenta duas entrevistas de Patrícia Hébert, que trabalha, então, na Rádio-Canadá: a primeira com a monja Jana Capek e a segunda, com seu ex marido, Walter, recém nomeado embaixador do Canadá no Japão. O quadro é permeado por um caráter cômico, dado, na primeira entrevista, pela disparidade entre as duas mulheres; a entrevistadora extremamente impaciente e a entrevistada, absolutamente *zen* e, na segunda entrevista, pelos resquícios do casamento de Patrícia e Walter, que não se encontravam desde a separação.

Em sua entrevista, Jana, que teve a infância e a juventude marcadas pelo anti-semitismo, pela guerra, pelo claustro, pelo exílio, pela fuga de um campo de concentração e, depois, tornara-se uma das porta-vozes dos artistas de vanguarda da segunda metade do século, fala sobre sua opção pela prática *zen*, pela meditação, afirmando ter encontrado em Hiroshima o seu lugar. Sobre a dor e o sofrimento que a entrevistada sugere que deve haver na prática de ficar de 12 a 18 horas por dia meditando, na mesma posição, numa espécie de face a face consigo mesmo, Jana responde que quem sofre é o ego e em consequência dele mesmo e que quando o ego começa a calar-se, o sofrimento se cala também. Ao final da entrevista, enquanto os técnicos captam o som ambiente, em um minuto de silêncio, Jana parece absolutamente à vontade, enquanto Patrícia, demonstra toda sua impaciência pela espera, impedida de falar e de fumar.

Na entrevista com Walter, antecedida por alguns comentários sobre a vida de cada um, desde a separação até aquele momento (Walter está casado com uma jovem, Patrícia casou-se e separou-se de novo, Walter emagreceu, Walter mora na grande casa da embaixada, etc), Patrícia toca em assuntos nada diplomáticos, como a posição do Canadá frente a testes nucleares, contrariando a vontade do embaixador de falar apenas sobre a comemoração do 50º aniversário da bomba de Hiroshima, naquele 6 de agosto de 1995. Mas Patrícia insiste em falar da questão nuclear, e o tempo da entrevista acaba, sem que se ela se conclua. Walter sai, esquecendo-se de tirar o microfone, possibilitando que Patrícia ouça os comentários que ele tece para seu assistente, fora de cena:

VOZ DE WALTER – Elle a essayé de me coincer tout le long! Je te l'avais dit, c'est un serpent cette femme, un vrai serpent (...) Je trouve qu'elle fait pitié... C'est vrai, elle est pathétique... Quand je l'ai connu, elle voulait être actrice, ça n'a pas marché, ensuite elle a voulu écrire, ça n'a pas marché non plus... maintenant, la voilà journaliste... et ça ne marche pas non plus! Elle pose des questions, elle n'écoute pas les réponses... Dans le fond, c'est une artiste frustrée, et tout ce qu'elle est capable de faire, c'est de démolir les autres pour ne pas avoir à faire face à son propre échec... Tant pis [sic] pour elle! Elle aura l'architecte de sa propre ruine.⁹⁹

Patrícia fica em cena, só, escutando. Em choque. *Blackout*.

No último quadro do espetáculo, **Le Tonnerre** (*O Trovão*), voltamos à casa em Hiroshima, agora de Hanako. É Pierre que, sobre o jardim de pedras, chega à casa da amiga de sua mãe, Sophie, onde se hospedará para estudar o *Butoh*. Chove. Ouvem-se trovões. Um mês depois, chegam Jeffrey 2, Ada, Jana e Walter, sua amante, Masako, e sua esposa, para o sexagésimo aniversário de Hanako. Estamos em 1999. Pierre comenta com Walter que não conversa muito com Hanako, pois ela fala pouco. Walter explica-lhe que é normal, pois ela viveu muito tempo sozinha e nunca se casou porque é uma '*hikabusha*' .

WALTER : les gents ont peur avoir des enfants avec eux parce qu'ils pensent qu'il y a des risques que les enfants naissent avec des malformations ou des maladies.¹⁰⁰

⁹⁹ Tradução livre: "Ela tentou me colocar contra a parede o tempo todo (...) Eu te avisei, essa mulher é uma serpente, uma verdadeira serpente (...) Eu acho que ela dá pena... É verdade, ela é patética... Quando eu a conheci, ela queria ser atriz e não deu certo, depois, ela quis escrever, e não deu certo... agora, ei-la jornalista... e também não dá certo! Ela faz as perguntas e não escuta as respostas... No fundo, é uma artista frustrada que só é capaz de acabar com os outros, para não encarar seu próprio fracasso... Pior para ela! Ela será a arquiteta de sua própria ruína."

¹⁰⁰ Tradução livre: "As pessoas têm medo de ter filhos com eles por pensarem que há riscos de que elas nasçam mal formadas ou doentes".

Durante a festa de Hanako, Ada canta para os convidados. Intercaladas às cenas do quadro, vários sonhos de Pierre com Nozomi e Luke se desenham no palco, inspirando sua coreografia *Butoh*, que ensaia sempre sobre o jardim de pedras.

Claudel Hout



Os Sete Afluentes do Rio Ota: Ada cantando, na festa de Hanako

Jeffrey coloca a casa à venda, contrariando a vontade de Hanako. Pierre traz para ela, um bouquet de flores, despertando-lhe a memória de sua infância e do jardim florido que havia defronte à casa. Hanako mostra para Pierre onde ficava cada flor e ele, acompanhando seus gestos sem que ela perceba, vai compondo sua coreografia. Quando Hanako conta que as flores morreram com a radiação, Pierre pergunta-lhe se ela estava na casa, no momento da explosão.

HANAKO – J'étais là-bas près de la rivière... Vous l'entendez ? Ce que j'aime de cette maison, c'est qu'elle est située à l'endroit même où la rivière Ota se divise en sept branches. Mon frère, il a décidé la vendre.¹⁰¹

Somos, então, transportados para o Canadá, onde Sophie, vestindo um *kimono* e um par de óculos escuros, ensaia o espetáculo *Cinq nós modernes*, de Mishima, traduzido por Hanako. Ela repete o texto inicial do espetáculo, dito no Prólogo por Hanako, dando-lhe continuidade:

¹⁰¹ Tradução livre: “Eu estava lá, perto do rio. Você pode escutá-lo? O que eu amo nesta casa é que ela fica justamente onde o Rio Ota se divide em sete afluentes. Meu irmão decidiu vendê-la”.

SOPHIE – Voyez-vous un peu partout les gens qui brûlent ? Sous les poutres tombées, sous les blocs de ciment des buildings, emprisonnés dans des chambres, partout des gens brûlent, partout, couchés, des cadavres nus et roses, des cadavres roses et rouges et d'autres noirs, comme si les uns étaient morts de honte et les autres de remords. La rivière aussi en est pleine, je le vois maintenant, sa surface ne reflète plus rien, elle est complètement couverte de cadavres qui gagneront la mer. Les flammes sont partout, à l'est, à l'ouest, au nord, au sud... Un tranquille mur de flammes se dresse dans la distance et à partir de là, une petite flamme bondit, une flamme ondulant comme une boucle de cheveux vient directement à moi. Comme par jeu, elle tourne et tourne autour de moi et elle s'arrête devant moi comme si elle me regardait dans les yeux. Que puis-je contre elle ? La flamme m'est entrée dans les yeux.¹⁰²

De volta a Hiroshima, Pierre despede-se de Hanako, que lhe dá um estojo de maquiagem de *kabuki* de presente e lhe recomenda pegar o barco para ir ao aeroporto na manhã seguinte. Hanako vai deitar-se e Pierre, sob a chuva, começa a dançar sua coreografia, vestindo o *kimono* de Nozomi. Aos poucos, outras personagens vão compondo sua coreografia, vestindo, cada uma a sua vez, o *kimono* – Jana, Hanako, Ada, Nozomi e Luke – sempre ao som de *Madame Butterfly*, entoada por Ada. Ao final desta coreografia, Hanako e Pierre se beijam. Pierre, finda sua coreografia e só, sobre o palco, guarda o *kimono* e faz menção de entrar em seu quarto. Mas entra no quarto de Hanako. Na manhã seguinte, vemos a silhueta de Pierre, pegando o barquinho que atravessa o rio, como na chegada de Luke, no início do espetáculo. E assim desembarcamos desta longa viagem que nos conduziu pelos sete afluentes do rio Ota.

¹⁰² Tradução livre: “Vocês não vêem, em quase todo lugar, as pessoas chamuscando? Sob as vigas caídas, sob os blocos de cimento das construções, aprisionadas aos quartos, por toda parte, as pessoas queimam, por toda parte, estendidos, cadáveres nus e rosas, cadáveres rosas e vermelhos e outros negros, como se uns estivessem mortos de vergonha e outros, de remorso. O rio também está cheio deles, eu o vejo agora, sua superfície não reflete mais nada, está completamente coberta por cadáveres que ganharão o mar. As chamas estão por toda parte, a leste, a oeste, a norte, a sul... Um silencioso muro de chamas se ergue à distância e, a partir daí, uma pequena chama salta, uma chama ondulante feito um cacho de cabelos vem diretamente a mim. Como que brincando, ela gira e gira à minha volta, ela pára à minha frente, como se me olhasse nos olhos. O que posso eu, contra ela? A chama adentrou-me os olhos.”

5. Elsinore

Elsinore é o primeiro solo montado por Lepage, junto ao Ex Machina e, como vimos, não é o primeiro clássico shakespeariano do encenador; na década anterior, Lepage já dirigira *O Ciclo Shakespeare* (*Coriolano*, *Macbeth* e *a Tempestade*), além de *Sonhos de Uma noite de verão*, *Romeu e Julieta*, *Macbeth* e novamente *A Tempestade*. Mas é em *Elsinore* que Shakespeare ganha uma interpretação lepagiana, não apenas na encenação, mas também na atuação. É a tecnologia que possibilita a ambientação das personagens e sua caracterização. Para tanto, o Ex Machina criou uma cenografia articulada, composta de grandes telas que correm pelo palco e giram em torno de eixos verticais e horizontais que, em jogo com as projeções imagéticas, compõem os diversos ambientes e caracterizações tecnológicas das personagens.

Partindo de um processo de exploração do texto shakespeariano, Lepage queria entender o processo de construção de *Hamlet*, o que a peça tinha a dizer, através da exploração de seus temas. Elegeu, então, alguns temas, cortou outros e modificou algumas partes, juntando, então, as partes que eram interpretadas por uma só pessoa, que seria ele mesmo. Por isso, decidiu chamar a peça de *Elsinore* e não usar seu título original. Como todos seus espetáculos, *Elsinore* se modificou muito ao longo de suas apresentações. Inicialmente, o espetáculo durava quatro horas, que foram sendo editadas até chegar aos 100 minutos da versão de 1996, utilizada para este estudo.

O espetáculo estreou em 1995, em Montréal, viajando pelo Canadá, ainda naquele ano e para os Estados Unidos, França, Alemanha, Bélgica, Finlândia, Suécia, Noruega, Dinamarca, Holanda, Itália e Inglaterra, no ano seguinte e ainda para Irlanda, Espanha e novamente Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, em 1997.

Como a história é supostamente bem conhecida do leitor, diferentemente das apresentações dos espetáculos originais de Lepage, não me focarei na descrição da peça, mas na análise de seus elementos de encenação, quando da abordagem dos aspectos da cena lepagiana, na Parte IV deste trabalho.

6. GEOMETRIA DOS MILAGRES

Em *Geometria dos Milagres*, Lepage apresenta o encontro do arquiteto Frank Lloyd Wright, de sua terceira esposa, Olgivanna Wright, com o mestre Georgi Ivanovich Gurdjieff, abordando, através de ambos, a relação entre o mestre e o discípulo, o conhecimento e a organicidade

O espetáculo estreou no Canadá, em 1998, passando por Portugal, Áustria, Espanha, França, Itália, Inglaterra, Israel, Singapura, Estados Unidos, Colômbia, durante os três anos em que manteve-se montado.



Abertura de *Geometria dos Milagres*, dirigido por Robert Lepage, produzido pelo Ex Machina.

O espetáculo

Dividido em cinco partes, nomeadas por formas geométricas, *Geometria dos Milagres* abrange os 30 anos compreendidos entre 1929 e 1959 que relacionam Frank Lloyd Wright, sua esposa Olgivanna Wright, seus familiares, o mestre místico Gurdjieff, e os discípulos do mestre espiritual e do mestre arquitetônico, que tinham, por denominador comum, a busca por um homem íntegro, em sua relação orgânica consigo mesmo, e com a natureza que o abraça.

Prólogo

No Prólogo, assistimos ao encontro entre Wright, aos 62 anos de vida, e Belzebub¹⁰³, vindo, como diz, da quarta dimensão, em pleno deserto do Arizona, onde o arquiteto contava a seus aprendizes que só coloca uma idéia no papel, quando ela tem forma plena, em sua cabeça, depois de muito caminhar com ela em suas ações e observações cotidianas. Tanto Wright, quanto Belzebub consideram-se os melhores arquitetos vivos e Belzebub propõe a Wright devolver-lhe a juventude, se ele conseguir criar uma forma tridimensional, com apenas uma linha contínua. Wright aceita o desafio, pois o considera fácil e desenha, sobre sua prancha, uma espiral.¹⁰⁴

Várias cenas paralelas, sem texto, tomam o palco, enquanto projeta-se o título do espetáculo ao fundo, introduzindo a relação entre as personagens: Wes beijando Svetlana, Olgivanna aprendendo a sequência do arco e flecha¹⁰⁵, de Meyerhold, dois aprendizes de Wright jogando ping-pong, até que todos os personagens executam o preparativo para o giro do dervixe (dança ensinada por Gurdjieff) ou a ‘dança dos círculos’, como se intitula a cena na versão dramatúrgica.¹⁰⁶

¹⁰³ Um dos livros publicados por Gurdjieff tem por título *Belzebub's Tales to His Grandson* (1950).

¹⁰⁴ O Museu Guggenheim, de Nova York (1956), projetado por Wright, tem a forma de uma espiral, como a do desenho desta cena.

¹⁰⁵ Sequência criada pelo encenador russo Vsiévolod Meyerhold para treinamento do ator.

¹⁰⁶ Utilizamos, como fontes, a versão escrita de dezembro de 1999 e a gravação do espetáculo, baseado no mesmo texto, de dezembro de 1999, apresentada em Nova York, conforme referenciadas ao final do trabalho.

Círculos

Estamos em 1934, no escritório de Herbert Johnson, que sapateia sobre a mesa, fornecendo, com sua dança, o áudio para a datilografia de Merge, que acompanha as palavras do patrão. Merge sugere que contrate o arquiteto Frank Lloyd Wright – ‘*the greatest American architect of the 19th century*’¹⁰⁷, para a construção do novo prédio da administração, ao invés do contratado Mandor Matson, já que as secretárias exigem, entre outras coisas, ‘*a more inspiring place to work*’¹⁰⁸. Depois de uma consulta telefônica, em que Johnson ouve que Wright faz uma arquitetura orgânica, convence-se de que ele tem tudo a ver com sua companhia, a Johnson Wax, e resolve contratá-lo, ditando a Merge a carta em que despede Matson. Antes que o patrão saia, Merge lembra-lhe do aniversário de sua esposa.

Olgivanna e Frank Lloyd Wright recebem Johnson para jantar. O convidado conta como reverteu o seu quadro econômico durante a Grande Depressão, criando produtos como o **OFF** (contra mosquitos) ou o inseticida **RAID**. Wright, ouvindo isso não está certo de que Johnson mereça seu projeto, que é apresentado pela equipe, com as taças e os copos que estão sobre a mesa: uma construção sem paredes, feito uma floresta de colunas e vidro, em que se possa ver todo o espaço, iluminado pela luz natural, onde a fluidez do movimento aconteça.

Johnson diz que quer um prédio para sua administração e não uma nave espacial, mas é rapidamente convencido por Merge que tem que comprar o projeto e aprova-o. Ao chegar em sua casa, representada por uma pequena maquete, é abandonado pela esposa, que o esperou, pelo oitavo ano seguido, para seu aniversário e ele se atrasou.

¹⁰⁷ Tradução livre: “o maior arquiteto americano do século XIX”

¹⁰⁸ Tradução livre: “um lugar mais inspirador para trabalhar”.

Quadrados

Olgivanna, numa consulta oftalmológica, olha através de um aparelho, dizendo ao suposto médico o que vê: um círculo, um quadrado, um triângulo, uma espiral e linhas paralelas. Admite seu temor de ficar cega, contando que seu pai era cego e que ela lia para ele, quando era pequena. Continua identificando o que vê:

I see a blue circle, a yellow triangle, a red square.¹⁰⁹

O palco transforma-se num quadrado vermelho, em que adentram homens que executam a sequência de Meyerhold, figurando a lembrança de Olgivanna: na Rússia, quando da morte de Lênin, recomendava-se à população que, em honra a ele, não construíssem palácios ou monumentos, mas casas, escolas e hospitais, que manteriam viva sua filosofia:

Lenin's body was embalmed and placed in a mausoleum and still today, people can come from all over to see him. As if by preserving his body, the ideals of communism will stay alive. Meanwhile, Stalin took power with a regime of tyranny and cruelty. People got scared so many fled away. Among them was Georgi Ivanovitch Gurdjieff.¹¹⁰



Emmanuel Valette

Geometria dos Milagres: da morte de Lênin à tomada de poder de Stalin.

¹⁰⁹ Tradução livre: “Eu vejo um círculo azul, um triângulo amarelo e um quadrado vermelho”

¹¹⁰ Tradução livre: “O corpo de Lênin foi embalsamado e colocado num mausoléu e, mesmo hoje, as pessoas podem vir de toda parte para vê-lo. Como se, através da preservação de seu corpo, os ideais comunistas permanecessem vivos. Nesse meio tempo, Stalin tomou o poder num regime de tirania e crueldade. As pessoas ficaram apavoradas, muitas delas fugiram. Entre estas, estava Georgi Ivanovitch Gurdjieff.”

Estamos em 1939, quando Iovana, aos 14 anos, pede a Gurdjieff que a hipnotize. Diante da opinião do mestre de que ela é jovem para tanto, ela pergunta-lhe como sabe que ela é jovem se ele ao menos tentou. Sem que Iovana se dê conta, ele a hipnotiza e a vê beijando Robert Brown, o que o leva a concluir que logo ela estará preparada. Ele, depois de acordá-la, dirige-se aos aprendizes de Frank Lloyd Wright, explicando-lhes que, em sua dança, a busca pela arte implica num desenvolvimento harmônico. Não é busca externa, pois envolve o pensamento. Compreendendo idéias religiosas e filosóficas, sua dança não pode ser executada mecanicamente, como em outras danças ou ginásticas. Os aprendizes, entre eles, Svetlana grávida, se põem, então, a dançar.

Na cena seguinte, Gurdjieff, Olgivanna e Frank conversam sobre o projeto do casal de preparar os aprendizes, não apenas para serem arquitetos, mas homens capazes que possam aplicar os princípios ali desenvolvidos em quaisquer situações. Os aprendizes recebem uma bolsa e praticam as mais variadas atividades, desde alimentar os animais da fazenda, até frequentar concertos de orquestra. Frank, no entanto, acredita que o homem criativo é aquele que tem a capacidade de renascer a cada coisa que faz, naquilo com que trabalha. Em sua opinião, arquitetos nascem arquitetos, não se pode formá-los e que a bolsa que oferecem é apenas um bom solo em que eles possam brotar. Gurdjieff concorda que a maioria das pessoas são mecânicas. Ele tenta despertar os sete centros primários de seus estudantes, para que atinjam uma consciência elevada, podendo desenvolver a verdadeira individualidade, sua essência.

Ao final da cena, Olgivanna tira a a mesa, transformando-a numa cama e, enquanto Frank fica na varanda, com o olhar perdido, Gurdjieff adere a seu jogo de sedução, que ela acaba interrompendo. Ele pergunta-lhe se ela quer punir Frank, se ele tem outra mulher. Olgivanna conta que Frank sempre fica sentado lá fora, olhando para o campo, onde deseja que joguem suas cinzas, para que passe a eternidade ao lado de Mamah Cheney, a mulher para quem construiu aquela casa e que ali fora morta por um cozinheiro, e que descansa nos campos, onde Frank jogou suas cinzas. Gurdjieff sugere a ela que peça para Frank construir uma casa para ela, assim saberá que ele a ama como amou a Cheney.

Triângulos

Em Talesian West, Frank afirma que o deserto não é plano e que a primeira coisa que se nota no deserto é o ângulo de suas montanhas, que forma, ocasionalmente, triângulos equiláteros, forma que deveria ser reverenciada como a uma memória ancestral que nos remontasse às culturas do deserto babilônica, egípcia e grega, que primeiro descobriram os mistérios do triângulo.

Na cena seguinte, Svetlana toca piano à mesa, enquanto, de um lado, Frank pega no colo o bebê dela e de Wes e, de outro, Iovana flagra a relação sexual entre os aprendizes Robert Brown e Jacques. Olgivanna conta a Frank que eles são homossexuais e que ela, não querendo escândalos, mandou-os embora, em detrimento das necessidades profissionais de Frank, que fica aborrecido com a atitude da esposa.

Vamos, então, para o velório de Svetlana, em que sua irmã, Iovana está desolada e resolve partir para Paris, para a escola de Gurdjieff. Sua viagem é representada por um pequeno navio, colocado sobre a mesa, em que se desloca de um canto a outro do palco. Já na escola de Gurdjieff, o mestre usa da mesa (em que Svetlana tocava piano), para referir-se a um carro, que funciona, para ele, como o homem:



Geometria dos Milagres: A morte de Svetlana

¹¹¹ Tradução livre: GURDJIEFF – “Um: A carroceria do automóvel é seu corpo. Dois: O motor é seu coração, suas emoções. Três: O motorista é seu cérebro, seus pensamentos. Mas para que essas três coisas funcionem, falta uma quarta ... (...) É a sua consciência que os vigia na estrada”

Espirais

No deserto, em 1949, Frank está estudando sua espiral. Sem que perceba, Belzebub reaparece, virando o desenho que estava em ascensão, de cabeça para baixo, transformando-o numa espiral descendente. Sai Frank, entram Jacques e Le Corbusier que diz a seu novo empregado:

Il faudrait ne plus jamais faire de l'art mais seulement entrer tangentiellement dans le corps de notre époque, et s'y dissoudre pour qu'on ne nous voie plus. Et quand nous aurions tous disparu, le bloc serait devenu grand (...) Nous sommes remarquables, grands et dignes des époques passées. Nous ferons mieux.¹¹²

Gurdjieff, em sua cadeira, reúne seus aprendizes, sentados à sua frente, para dizer-lhes que é tempo de pensarem em partir. Mas como eles imitam cada gesto pessoal seu, enquanto fala, percebe que eles não entenderam nada de sua filosofia. Conforme vai sendo imitado, vai ficando mais bravo, xinga os aprendizes, que, repetindo tudo o que fala, em coro uníssono, xingam-no de volta.

GURDJIEFF: Je monte dans ma voiture. C'est une belle journée (...) J'accélère, de plus en plus vite, et j'ai pleine conscience du soleil, du vent, des arbres, un petit vallon. J'accélère. Je regarde dans mon rétroviseur et je m'aperçois, bandes d'idiots, que vous n'avez aucune conscience, et je percute un arbre de plein fouet.¹¹³

Os aprendizes repetem tudo o que ele faz e diz, até que o mestre cai morto, vítima do acidente que descrevia.

¹¹² Tradução livre: “Não seria mais necessário fazer arte, mas simplesmente entrar tangencialmente no corpo de nossa época e dissolver-se nela, para que não fôssemos mais vistos. E quando houvéssomos todos desaparecido, o conjunto se tornaria grande (...). Nós somos memoráveis, grandes e dignos de épocas passadas. Nós faremos melhor.”

¹¹³ Tradução livre: GURDJIEFF – “Eu entro em meu carro. O dia está bonito (...) Eu acelero, mais e mais rápido, e eu tenho plena consciência do sol, das árvores, um pequeno vale. Eu acelero. Eu olho no retrovisor e percebo, bando de idiotas, que vocês não têm nenhuma consciência e eu bato numa árvore, bem de frente”.

Por detrás de uma tela, em sombra chinesa, Iovana conduz os discípulos de Wright, no treinamento de Gurdjieff. É interrompida por Wes, que precisa de ajuda em um projeto. Discutem, então, sobre as prioridades, que, para Iovana são espirituais, e, para Wes, práticas. Ele informa a Olgivanna que abandonará a comunidade, pois encontrou uma mulher com quem quer criar seu filho, ao que ela reage muito mal.

Despedindo-se de Frank, Wes conta-lhe que poderá achar emprego com qualquer arquiteto e, a cada exemplo que dá, Frank discorre sobre os imensos defeitos daquele arquiteto. Wes conta que Jacques parece muito feliz, trabalhando com Le Corbusier que é, então, insultado por Frank:

Le Corbusier is a dry, austere intellectual whose theories replace human insight with formula, dogma and rules. His idea of a housing project is rows of identical white boxes, a mechanical array of repetitive patterns. How could a sensitive boy like Jacques be happy working for someone so poorly equipped to understand human needs? How can he endorse his blue sprint for urban renewal. It's mechanical and dehumanizing, a manifestation of totalitarianism.¹¹⁴

Antes de partir, Wes pergunta a Frank no que está trabalhando e ele responde que está projetando sua tumba, pois não quer passar toda eternidade num local projetado por outra pessoa. Wes oferece ajuda no projeto, mas Frank quer ajuda apenas para o epitáfio, pois sua modéstia impede de criá-lo. No entanto, a única, das tantas engrandecedoras sugeridas por Wes, de que gosta é a última: “God”, o que leva Wes a perguntar ao mestre se acredita em Deus e na vida após a morte:

WRIGHT – Personally, I don't care about my afterlife. It's the afterlife of my ideas, I care about (...) Love of an idea is the love of God...¹¹⁵

¹¹⁴ Tradução livre: “Le Corbusier é um intelectual seco e austero, cujas teorias substituem a inspiração humana por fórmula, dogma, e regras. Sua idéia para um projeto de habitação são fileiras de caixas brancas idênticas, uma disposição mecânica de padrões repetitivos. Como poderia um garoto sensível como Jacques estar feliz trabalhando para alguém de bagagem intelectual tão medíocre no entendimento das necessidades humanas? Como ele pode endossar seu projeto de revitalização urbana? É mecânico e desumano, um manifesto totalitário.”

¹¹⁵ Tradução livre: “Pessoalmente, eu não ligo para minha vida após a morte. É com a vida de minhas idéias, após minha morte, que me preocupo (...) O amor de uma idéia é o amor de Deus...”

Vamos para Nova York, onde Johnson faz a propaganda de seu mais novo produto de limpeza para as tantas janelas de vidro americanas. Numa barbearia, Jacques encontra com Wes, que está trabalhando no Guggenheim. Comentam que Wright está no Arizona, por conta dos benefícios do ar seco, necessários aos seus 92 anos. Jacques conta que com Le Corbusier não era muito diferente do trabalho com Wright:

A master is a Master and a slave is a slave.¹¹⁶

Jacques, que não se casou, dorme na cadeira do barbeiro, onde sonha com Robert que o beija. Ainda em seu sonho, Wright intervém afirmando que a arquitetura nasceu quando o homem, depois de desfrutar da arquitetura da Grande Mãe, ao lado de outros animais, deixou as cavernas para levantar suas próprias construções e viver protegido dos elementos e de outros homens e, civilizando-se, quis fazer de sua morada um lugar belo.

Novo encontro entre Wright e Belzebug se dá em 1959, quando este vem buscar a alma do primeiro, já que ele está morrendo. Wright diz a Belzebug que ele não tem direito a sua alma e recusa, ainda, a imortalidade oferecida por ele:

WRIGHT: Insofar as I am immortal, I will be immortal. When they put you in the box, that's yours immortality. Now let me challenge you then. All my life I have been creating miracles without quite understanding the mathematical equation of any a of them. Define a miracle for me and you can gladly take my soul.¹¹⁷

BELZEBUB – It's easy. Look at this beautiful sky, we have a perfectly clear example of the relation of zero to infinity. Geometry is more than just the relation of a point to a line, of a line to a plane, of a plane to a three dimensional body. It continues its progression beyond, in a four-dimensional body, a fifth, a sixth and so on. So if your consciousness passes to the level of the planetary world, you will begin to feel the life of atoms. A manifestation of the laws of another cosmos in our cosmos constitutes what we call a miracle.

¹¹⁶ Tradução livre: “Um mestre é um mestre e um escravo é um escravo”.

¹¹⁷ Tradução livre: WRIGHT – “Até onde eu for imortal, eu serei imortal. Quando colocam você no caixão, eis sua imortalidade. Agora, deixe-me desafiá-lo. Por toda minha vida, eu criei milagres quase sem entender a equação matemática de nenhum deles. Defina-me um milagre e você pode levar minha alma, como quiser.”

There can be no other kind of miracle. It is simply a phenomenon which takes place according to the laws of another cosmos. These laws are incomprehensible and unknown to you and are therefore miraculous. So now that I solved your riddle, it is time to claim my prize... Frank, are you there? ... The son of a gun, he slipped away.¹¹⁸

Linhas Paralelas

Olgivanna, no oftalmologista:

I see (...) black parallel lines,
like the tracks of a train, carrying us to our death¹¹⁹

A cena se passa em Denver, Colorado, em 1972. Olgivanna e Wes adentram um trem. Ela está cega. Pede que quando morrer, Wes tire o corpo de Wright de Wisconsin e creme ambos, jogando suas cinzas no deserto. Olgivanna vai tomar café, entra Iovana que pede a Wes que volte a Taliesin. Ele conta que se casará com uma russa, que teve uma infância difícil, pois era filha de um criminoso: Joseph Stalin.

Em outro vagão, Wes já está com sua nova esposa, também chamada Svetlana e o bebê de ambos. Ele pede a ela que o acompanhe a Taliesin, pois precisa cuidar de Olgivanna. A esposa afirma não amá-lo mais e pede o divórcio.

Na cena final do espetáculo, Wes está num carro, guiado por Jacques. Conta que sua esposa foi para a Rússia com o bebê. Lembram-se de Wright. Param para tomar uma cerveja no caminho, deixando os vasos com as cinzas de Olgivanna e de Wright nos bancos do motorista e do passageiro, respectivamente.

¹¹⁸ Tradução livre: BELZEBUB: “É fácil. Olhe para este lindo céu, temos um exemplo perfeitamente claro da relação do zero com o infinito. Geometria é mais do que a simples relação de um ponto com uma linha, de uma linha com um plano, de um plano com um corpo tridimensional. Sua progressão continua indo além, em um corpo tetradimensional, penta, hexa e assim por diante. Se sua consciência passa para o nível do mundo planetário, você começa a perceber a vida dos átomos. A manifestação da lei de outro cosmos em nosso cosmos, constitui aquilo que chamamos de milagre. Não pode haver outro tipo de milagre. É simplesmente um fenômeno que se dá de acordo com as leis de outro cosmos. Essas leis são incompreensíveis e desconhecidas para você, e, portanto, milagrosas. Então, agora que eu resolvi seu enigma, é hora de pegar meu prêmio... Frank, você está aí? Filho da mãe, ele escapou.”

¹¹⁹ Tradução livre: “Eu vejo (...) linhas paralelas negras, feito os trilhos de um trem conduzindo-nos rumo à morte.”

7. A Face Oculta da Lua

Em 2000, Lepage monta seu segundo solo, no Ex Machina, *A Face Oculta da Lua*, que aborda a relação de dois irmãos, Philippe e André, a partir da morte de sua mãe, paralelamente à retomada da corrida espacial, entre a antiga União Soviética e os Estados Unidos da América. Philippe está terminando sua tese de doutorado, na Universidade de Laval, em que tenta demonstrar que a exploração espacial do século XX foi movida pelo narcisismo, partindo da obra do grande engenheiro russo, Constantin Tsiolkovsky, que propunha a invenção de materiais que permitissem a construção de um imenso elevador que levasse o homem da Terra à Lua, por um custo reduzidíssimo, frente aos altos gastos empreendidos na exploração do espaço. Para ajudar a pagar suas próprias contas, Philippe trabalha aos fins de semana, em casa, com *telemarketing*. A morte de sua mãe, aproxima-o, de certa forma, do irmão, André, o homem do tempo, do canal de meteorologia canadense. Esta aproximação, somada à perda da mãe, provoca em Philippe, uma série de questionamentos, emocionalmente amplificados por sua solidão. Suas expectativas profissionais também estão profundamente abaladas e é na produção de um vídeo caseiro, que faz para concorrer a um concurso de envio de mensagens a extra-terrestres que Philippe encontrará o reconhecimento tão buscado, em vão, no ambiente acadêmico.

Lepage interpreta o protagonista, Philippe, seu irmão, André, sua mãe e um médico, conduzindo-nos, com maestria, pelas faces ocultas de sua própria vivência, em certos aspectos, bastante autobiográfica. *A Face Oculta da Lua* estreou em 2000, no Quebec, partindo para Toronto e de lá para Suécia, Dinamarca, Estados Unidos, Alemanha, França, Áustria, Espanha. No ano seguinte, o espetáculo esteve na Austrália, França, Inglaterra, Estados Unidos, voltou para o Canadá, chegando ao Brasil em junho, dentro da programação do *Carlton Arts* paulistano daquele ano. Aqui, seguiu viagem para Inglaterra, Bélgica, Alemanha e Portugal e em 2002 foi novamente para a França, Estados Unidos, Nova Zelândia, México, Alemanha, Noruega, Japão, Itália e Canadá. Em 2003 esteve ainda na China, Coreia do Sul, Estados Unidos, Irlanda, Inglaterra e França. A remontagem de 2005, interpretada por Yves Jacques, esteve nos Estados Unidos, França e Suíça.

O espetáculo

No Prólogo, é Philippe quem nos introduz à temática do espetáculo:

Depuis l'invention du télescope et les premières observations de Galilée, le monde croyait que la lune était un immense miroir et que les montagnes et les océans que l'on pouvait distinguer sur sa surface lumineuse n'étaient en fait que la réflexion de nos propres montagnes et de nos propres océans.

Beaucoup plus tard, au vingtième siècle, quand la première sonde Soviétique à faire le tour de la lune nous renvoya des images de la face qui ne nous est jamais visible, le monde fut stupéfait de découvrir que la lune possédait un deuxième visage; beaucoup plus marquée et blessée par les nombreuses collisions de météores et les autres intempéries de l'espace, même que certains scientifiques de la NASA se plaisaient à l'appeler 'la face défigurée de la lune'. Mais il est évident que cette ironie des Américains était due au fait que dorénavant il faudrait nommer tous les cratères qui jonchent la face cachée de la lune par des noms des cosmonautes soviétiques, de visionnaires et de grands écrivains russes.

Le spectacle de ce soir s'inspire en quelque sorte de compétition entre ces deux peuples pour raconter celle de deux frères cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler ses propres blessures ainsi que sa propre vanité.¹²⁰

¹²⁰ Todas as referências são tiradas da versão atualizada por Robert Lepage em agosto de 2001, conforme referência bibliográfica. Tradução livre: "Desde a invenção do telescópio e das primeiras observações de Galileu, o mundo acreditava que a Lua era um imenso espelho e que as montanhas e oceanos que se podia distinguir em sua superfície luminosa não eram nada mais que a reflexão de nossas próprias montanhas e oceanos.

Anos mais tarde, no século XX, quando a primeira sonda soviética a fazer a volta em torno da lua nos enviou imagens da face que não vemos jamais, o mundo ficou estupefato por descobrir que a lua possuía um segundo rosto; muito mais marcado e ferido pelas numerosas colisões de meteoros e outras intempéries do espaço, ainda que certos cientistas da NASA se gabassem em chamá-la de 'a face desfigurada da lua'. Mas é evidente que essa ironia dos americanos se devia ao fato de que dali em diante seria preciso nomear todas as crateras que cobrem a face oculta da lua por nomes de cosmonautas soviéticos, de visionários e de grandes escritores russos.

O espetáculo desta noite se inspira, de alguma forma, na competição entre esses dois povos, para referir-se à competição entre dois irmãos que buscam continuamente dentro do olhar do outro, por um espelho a contemplar suas próprias feridas assim como sua própria vaidade."

Assistimos, então, à projeção do primeiro satélite artificial da Terra, lançado em 1957 pela URSS, na missão *Spoutnik 1*, para, em seguida, acompanharmos a defesa de tese de doutorado de Philippe, na Universidade de Laval, em 1999. Philippe conta que quando o físico russo Constantin Tsiolkovsky era criança, perdeu a capacidade auditiva, o que contribuiu para que fosse o grande visionário, que proporia, numa visita à Torre Eiffel, em 1895, uma estrutura tão alta que ultrapassasse a estratosfera, permitindo que a população civil visitasse o espaço, por meio de um elevador. Célebre por ter dito que ‘a terra é o berço do homem, mas que o homem não passará toda sua existência em seu berço’, Tsiolkovsky foi quem concebeu o combustível dos foguetes espaciais que seria utilizado pelos americanos, anos mais tarde.

Na cena seguinte, Philippe está no apartamento de sua mãe, ligando para seu irmão, André, para combinar o esvaziamento do apartamento e um encontro para que assinem o testamento e demais documentos. André pede para ficar com a estante e Philippe lhe explica que terá que desmontá-la pois não cabe no elevador. Philippe pergunta se André quer ficar com o peixe vermelho, a última coisa viva que resta de sua mãe, mas André responde que tem alergia a peixe. Em vão, Philippe lhe diz que a alergia é aos peixes que come e não aos peixes que alimenta. Marcam o encontro para a quinta-feira seguinte, depois da visita de Philippe ao *Cosmodôme*, em Montreal, onde vai assistir à abertura de uma exposição, para sua tese. Philippe pede a André que compareça, desta vez, ao encontro marcado.

Estamos, na cena seguinte no *Cosmodôme* de Montreal, ouvindo, em *off*, a voz de Alexandr Léonov que se diz honrado por ter sido convidado para a abertura da exposição sobre os programas espaciais soviéticos. Conta que foi um dos vinte primeiros cosmonautas a explorar o espaço e que fica feliz por ter conseguido conciliar sua carreira de pintor à de cosmonauta, como mostram os croquis, feitos no espaço, da exposição.

Em frente a uma imagem de satélite, André grava seu programa do tempo, anunciando a aproximação de uma tempestade de neve, advinda dos Estados Unidos e desejando aos telespectadores, apesar das baixas temperaturas, ‘boas-festas’.

Richard Feldman



Yves Jacques como André

No encontro entre os dois irmãos, é André, que fala sem parar, que Lepage interpreta. Ele cede os cinco mil dólares deixados pela mãe ao irmão, sugerindo que faça uma viagem, já que nunca entrou num avião, e que faça um pouco de ginástica, que enfim, se dê um presente. Em seguida, pergunta como se chama o peixe e ao saber que a mãe lhe chamava de Beethoven, pergunta se o nome se deve ao fato de ser surdo ou se o peixe entoava a ‘Nona’ [sinfonia], quando era alimentado. Toca, então, no assunto da tese, perguntando a Philippe como foi a apresentação e o que fará se for reprovado? Acredita que o que deve deixar a desejar não é o conteúdo da tese do irmão, mas sua apresentação, já que Philippe treme de nervoso sempre que se dirige a mais de duas pessoas. E lhe sugere o exercício que fazia na escola:

Tous les matins y fallait qu'on se plante devant la classe puis qu'on répète : 'Je parle fort mais je ne suis pas ridicule, je parle fort mais je ne suis pas ridicule'. Et tu répètes autant de fois que t'as assez de tonus pour livrer la marchandise. Alors, qu'est-ce qui va se passer si là t'obtiens pas ton doctorat ? T'as l'intention de passer le restant de tes jours sur des prêts et bourses pis [sic] des subventions gouvernementales ? C'est ça ? T'as pas besoin de doctorat, Philippe. Tu sais ce que t'aurais besoin ? T'aurais besoin de d'un bon conseiller financier, puis si t'étais pas si frileux, je te présenterais une femme qui est extraordinaire (...) Elle vérifie si tu respectas l'argent. Parce que si tu respectes pas l'argent, lui, il va pas te respecter (...) Tu fais pas de place pour que la chance te visite (...) Salut ! Tu me rapelleras quand tu sera parlable ! ¹²¹

¹²¹ Tradução livre: “Todas as manhãs, nós devíamos nos plantar em frente à classe, enquanto repetíamos: ‘Eu falo alto, mas não sou ridículo, eu falo alto, mas não sou ridículo’. E você repete quantas vezes achar necessário para acumular energia até que sinta ter o tônus necessário para entregar a mercadoria. Então, o que

Depois de ouvir, pela televisão, enquanto passa roupas, o anúncio de um concurso que enviará os melhores vídeos sobre a vida na Terra, através de uma transmissão para extra-terrestres, Philippe grava seu apartamento, mostrando os diversos cômodos e para que servem, abrindo as portas de correr do cenário que mostram espaços vazios, completos pelo texto da personagem:

Ça, c'est ce qu'on appelle un sofa. C'est un meuble qui est très pratique quand on a de la visite, alors, s'il vous vient l'idée de me visiter dans un avenir prochain, c'est probablement là que vous allez passer la nuit donc, c'est un pensez-y-bien ! Parce que voyez-vous dans mon appartement y a qu'une seule chambre à coucher, donc ça veut dire que potentiellement y a qu'un seul lit, comme vous pouvez voire ici. Évidemment, y a toutes sortes de lits. Des lits simples, des lits doubles, des lits jumeaux... Et c'est pas parce qu'on dort dans un lit simple que ça veut nécessairement dire qu'on est seul dans la vie (...) après ça, c'est la cuisine. La cuisine est une pièce très important, parce que c'est ici qu'on prépare tous les éléments essentiels à notre nutrition. Mais habituellement, une cuisine, c'est pas mal plus impressionnant que ça, parce qu'il y a toutes sortes d'appareils ménagers. Moi, le seul appareil ménager que j'ai, mais qui est essentiel à ma nutrition, c'est le téléphone, parce qu'il me permet de me faire livrer la nourriture.¹²²

acontecerá se você não obtiver seu doutorado? Você quer passar o resto dos seus dias com empréstimos e bolsas, pior, com subvenções governamentais? É isso? Você não precisa de um doutorado, Philippe. Sabe do que você precisaria? Você precisaria é de um bom conselheiro financeiro, e depois, se você não fosse tão pé frio, eu te apresentaria uma mulher que é extraordinária (...) Ela verifica se você respeita o dinheiro. Porque se você não respeitar o dinheiro, ele não vai te respeitar (...) Você não dá espaço para a sorte (...) Até! Me chame quando estiver falável!”

¹²² Tradução livre: “Isso é o que chamamos de sofá. É um móvel que é muito prático quando temos visita, então, se vocês tiverem a idéia de me visitar num futuro próximo, é provavelmente nele que passarão a noite, então, é bom pensar bem. Porque vocês verão que em meu apartamento há somente um quarto de dormir, o que quer dizer que potencialmente não haja mais que uma cama, como vocês podem ver aqui. Evidentemente, há todos os tipos de camas. Camas de solteiro, camas de casal, camas juntadas... E dormir numa cama de solteiro não significa, necessariamente, estar só na vida (...) Depois, vem a cozinha. A cozinha é uma parte muito importante, porque é aqui que preparamos os elementos essenciais a nossa nutrição. Mas, geralmente, uma cozinha é muito mais impressionante que esta, porque costuma ter todo tipo de aparelhos domésticos. O único aparelho doméstico que eu tenho, mas que é essencial a minha alimentação, é o telefone, porque me possibilita pedir pelos alimentos.”

Ao chegar ao guarda-roupas, mostra os sapatos de sua mãe, dizendo que era uma mulher muito vaidosa, que tinha muitos sapatos, e que gostava de sair para dançar, quando tinha uma vida social. Mas, com a morte de seu marido, teve que trabalhar para alimentar as crianças e à noite ficava cansada para ir dançar, depois desfz-se de suas roupas sociais, depois de seus sapatos, já que não podia mais usá-los, pois não tinha mais os pés para calçá-los:

Ils ont commencé par lui enlever les orteils, puis ensuite les pieds, puis à un moment donné, ça été les jambes (...) C'était assez catastrophique parce que ma mère avait de très belles jambes (...) Mais bon ! Ici sur terre, c'est le genre d'épreuve à laquelle on est confronté, et comme disait un grand philosophe du XXe siècle qui préfère garder l'anonymat : 'dans la vie, t'endures, t'endures, t'endures... t'endures pis [sic] tu meurs'.¹²³

Sophie Grenier



Robert Lepage em **A Face Oculta da Lua**.

Veste, então, as roupas da mãe e, movido à música, tira um boneco-bebê, de dentro da máquina de lavar, corta-lhe o cordão umbilical, coloca-o em um carrinho de compras, fazendo-o nele girar, ensina-lhe a caminhar, dá-lhe umas palmadas, acaricia-o e eleva-o, como que permitindo-lhe voar. Em outro ponto do cenário, um pequeno astronauta, vestido como o bebê, aparece flutuando, para assim atravessar a cena, tomada pela escuridão, iluminada por esta sublime imagem fantástica.

¹²³ Tradução livre: “Começaram por tirar-lhe os artelhos, em seguida os pés e, num dado momento, as pernas (...) Foi catastrófico, porque minha mãe tinha lindas pernas (...) Mas tudo bem! Aqui na Terra, é o tipo de provação a qual somos confrontados e como dizia um filósofo do século XX, que prefere manter-se no anonimato: ‘na vida, você tolera, tolera, tolera... tolera e depois morre’”.

O cenário transforma-se num grande espelho que reflete a imagem de Philippe fazendo ginástica numa academia, ambientada pelo áudio e pelos diversos aparelhos que a tábua de passar de que o ator se utiliza representa (prancha para abdominais, bicicleta, peso). Somos, então, levados à casa de sua mãe, onde trabalha, ao telefone, tentando vender assinaturas promocionais do jornal “*Le Soleil*”. Numa de suas ligações, sua velha amiga, Natalie, reconhece sua voz, contando-lhe, então, que se casou e que vai muito bem. Pelo endereço, que Philippe vê na lista, constata que ela não precisa trabalhar, enquanto ele faz *telemarketing*, para ajudar em seu orçamento. Incomodado pelo constrangimento da conversa, ou pelo curso que sua vida tomou, Philippe monta, sobre sua mesa, um pequeno foguete que manipula, enquanto ouvimos, em *off*, a contagem regressiva de um lançamento. A tampa da máquina de lavar roupas, ao fundo do cenário, ganha uma iluminação que a transforma na Lua. Ouvimos, então, a comunicação por rádio entre astronautas e dois bonequinhos, vestidos em roupas espaciais, aparecem ao canto do palco, trazendo à cena, ludicamente, a realidade sugerida pelo áudio

Philippe reaparece, agora, no bar de um hotel em Montréal, onde, em sua conversa com o suposto *bar man*, revela que está à espera do ‘antigo cosmonauta russo’, Alexis Leonov, de quem espera obter uma carta de referência que endosse seu doutorado.



Robert Lepage em ***A Face Oculta da Lua***

Non, non, c'est pas un astronaute, c'est un cosmonaute. Ben, parce que c'est pas la même chose. Ben, parce qu'un astronaute, c'est un Américain, pis [sic] un cosmonaute, c'est un Russe. Non, mais les mots veulent pas dire la même chose. Étymologiquement le mot astronaute ça veut dire : 'navigateur à la recherche des étoiles' et cosmonaute ça veut dire : 'navigateur à la recherche du cosmos'. (...) le mot 'cosmos' c'est un mot très précis, c'est le contraire de chaos. (...) Bien, ça veut dire l'ordre, l'organisation. Même que les anciens Grecs, l'utilisaient pour décrire la beauté ; parce que pour eux autres l'organisation harmonieuse de l'univers c'était synonyme de beauté, c'est pour ça que le mot 'cosmétique' par exemple, ça vient de la même racine que le mot cosmos. Non, ça n'en fait pas des 'navigateurs à la recherche de cosmétiques', ça en fait des 'navigateurs à la recherche de la beauté'. (...) Non, non, ce que je veux dire c'est que par définition, un cosmonaute c'est quelqu'un 'd'inspiré' pis [sic] un astronaute, c'est quelqu'un de 'très bien financé'.¹²⁴

Philippe explica ao *bar man* que gostaria de encontrar com o cosmonauta russo também para saber como se reconcilia algo infinitamente banal a algo infinitamente grandioso, como viver a vida sendo lembrado pela História como o número 2 e, afinal, como é que ele administra sua amargura, que é, para Philippe, o grande obstáculo em uma reconciliação. Conta que tem problemas de reconciliação com seu irmão, que é a última ligação sanguínea viva que ainda tem sobre a Terra, mas que não se sente motivado, pois seu irmão é um burguês bem sucedido, um mentiroso compulsivo, que só fala em dinheiro e que, como a maioria dos homossexuais que conhece, é indiferente, rico e sortudo. E que sente-se enciumado, não da grande casa de campo ou do dinheiro do irmão, mas de sua pouca consciência, de sua pouca cultura, de sua pouca educação, de sua pouca curiosidade. As luzes do bar acendem-se todas, então, indicando que está na hora de fechar. Contrariado, Philippe ouve do *bar man* que é chato, respondendo-lhe:

¹²⁴ Tradução livre: "Não, não, não se trata de uma astronauta, mas de um cosmonauta. Bem, porque não é a mesma coisa. Bem, porque um astronauta é um americano enquanto que um cosmonauta é um russo. Não, mas as palavras não querem dizer a mesma coisa. Etimologicamente, a palavra astronauta quer dizer: 'navegador em busca de estrelas' e cosmonauta quer dizer: 'navegador em busca do cosmos'. 'Cosmos' é uma palavra muito precisa, é o contrário de caos (...) Bem, quer dizer ordem, organização. Até os antigos gregos utilizavam-na para descrever a beleza; porque para eles a organização harmônica do universo era sinônimo de beleza, é por isso que a palavra 'cosmético', por exemplo, tem a mesma raiz que a palavra 'cosmos'. Não isso não os torna 'navegadores em busca de cosméticos', mas 'navegadores em busca de beleza' (...) Não, não, eu quero dizer que, por definição, um cosmonauta é alguém 'inspirado', enquanto que um astronauta é alguém 'muito bem financiado'."

Écoute, ça fait 40 ans que je me fais dire que je suis plate. Ben je le sais que je parle fort christ, mais y a personne dans la place ! Non, non, je m'excuse 'je parle fort, mais je ne suis pas ridicule'.¹²⁵

A Lua volta a aparecer, na porta da máquina de lavar roupas. O foguete espacial volta a atravessar a cena e, por detrás da Lua, vai revelando-se a imagem de roupa girando, dentro da máquina. Philippe explica para a câmera presa ao teto, sobre a tábua de passar roupas, o sistema solar. Para tanto, usa das pedras que ganhou de seu irmão, à época da morte do pai, quando, por conta da perda e do ciúmes que o tomou, de André com sua mãe, caiu doente. A cena transforma-se numa retrospectiva da visita ao médico, interpretado por Lepage. Philippe, de costas, é representado pela tábua de passar. A imagem do rosto do médico, amplificado, tal qual como visto pelo paciente, é projetada na lente em que se transforma a porta da máquina de lavar. Ao final da consulta, depois de revelar que o problema auditivo deve ser tratado por uma incisão cirúrgica no cérebro, o médico veste uma roupa de astronauta no pequeno Philippe, transformando, assim, a tábua de passar em um boneco que é animado pela mímica de dois braços que aparecem por detrás dele.



Robert Lepage interpretando o médico que consulta Philippe, em ***A Face Oculta da Lua***

¹²⁵ Tradução livre: “Escuta, há quarenta anos que eu digo a mim mesmo que eu sou chato. Eu sei que estou falando alto, Cristo, mas não há ninguém aqui! Não, não, eu peço desculpas, ‘eu falo alto, mas não sou ridículo’.”

Na cena seguinte, André, ao transportar a estante, sem desmontá-la, fica preso ao elevador do prédio de sua mãe. Liga, de seu celular, para seu companheiro, pedindo que invente uma desculpa para o estúdio, pois não chegará a tempo para a gravação da previsão do tempo. Explica-lhe que a estante era a divisória do quarto dos meninos, chamada pela mãe de ‘muro da vergonha’. A cena, então, retoma ao tempo da infância, revelando André a adentrar a parte do quarto que era do irmão, atravessando a estante. Xereta as coisas de Philippe, coloca um disco na vitrola e embalado por sua música juvenil, fuma um baseado. Tira as calças e começa a masturbar-se contra a parede, quando, num repente, a porta do elevador, no tempo presente, se abre. Surpreendido pela ruptura de sua memória, André veste novamente as calças, certificando-se de que não fora flagrado semi nu, por ninguém.



Emmanuel Valette

Robert Lepage, como André, no elevador de ***A Face Oculta da Lua***

Depois de uma travessia do boneco astronauta pelo palco, acompanhamos Philippe em seu trajeto de moto ao *Parc des Champs de Bataille des Plaines d'Abraham*, de onde se pode ver bem as estrelas. Lembra-se da última vez em que lá esteve, aos quinze anos, no dia 11 de dezembro de 1972, noite da última missão *Apollo*, pouco valorizada pelas transmissões televisivas. Philippe lembra-se de ter achado melhor ir ao parque, observar a Lua, em silêncio, tentando achar o ponto em que se daria o pouso da *Apollo 17*.

Como tomava LSD, à época, convenceu-se de que a Lua estava vermelha, naquela noite, porque sangrava, de tantas bandeiras americanas que a feriram, ao serem nela plantadas nas últimas missões.



Robert Lepage como Philippe, a caminho do Parque, em *A Face Oculta da Lua*

Je me disais que si la lune était capable de saigner, c'est qu'il existait peut-être un espèce de lien de sang ou de lien de famille entre la lune et tous les éléments qui composent l'univers. Et je me suis interrogé sur mon propre lien de sang avec le reste du cosmos. Je me souviens que c'est à ce moment précis que j'ai pris conscience que chaque atome de mon corps faisait partie d'un système pas mal plus complexe et pas mal plus vaste. Comme si j'étais moi-même une petite idée à l'intérieur d'un immense cerveau. C'était une constatation tellement vertigineuse que j'ai eu soudainement très peur que j'ai décidé de retourner à la maison où les liens de sang sont plus faciles à mesurer et à comprendre.¹²⁶

Lembra-se, então de que, ao chegar em casa, encontrou o irmão deitado em sua cama, e que quando se aproximou, percebeu que ele havia feito xixi nas calças. Então, pegou-o nos braços e saiu pela casa, à procura de um lugar para aquecê-lo.

¹²⁶ Tradução livre: “Eu pensava comigo que se a Lua era capaz de sangrar, é porque deveria existir uma espécie de ligação sanguínea ou de família entre a Lua e todos os elementos que compõem o universo. E eu me interoguei sobre minha própria ligação sanguínea com o resto do cosmos. Eu me lembro que foi neste preciso momento que eu tomei consciência de que cada átomo de meu corpo fazia parte de um sistema não menos complexo e vasto. Como se eu mesmo fosse uma pequena idéia no interior de um imenso cérebro. Foi uma constatação tão vertiginosa, que eu fui tomado por um medo repentino que me levou a voltar para casa, onde as ligações sanguíneas são mais fáceis de se medir e compreender”.

Ao final do texto, Lepage, leva o boneco do pequeno astronauta, como se fosse o pequeno irmão, para dentro da secadora de roupas. Projeções de cosmonautas voltam a tomar a cena, que é seguida por um poema que Philippe recita para a câmera, sem nenhuma imagem por considerar que a poesia retrata melhor as contradições da alma humana do que a televisão. Ouvimos, em *blackout*, o poema do canadense francês Émile Neleigan, *Devant deux portraits de ma mère*, que compara um retrato da jovem mãe, cheio de alegria, a um retrato da velha mãe, que passa preocupação, pelas rugas de sua face.

Quem entra, então, em cena, é o médico de Philippe, num exame de rotina relativo à cirurgia do cérebro feita na infância. O médico dá os pêsames pela morte da mãe, considerando que o que ela fez foi o melhor, já que seu sofrimento acabou e que é frequente que pacientes que comecem a perder os membros tornem-se suicidas. Frente à surpresa de Philippe, o médico revela que sua mãe tomou, deliberadamente, mais água do que seu organismo, com deficiência renal, poderia suportar.

O médico tira o jaleco, transformando o ator em Philippe, que entra na máquina (pela porta da máquina de lavar roupas) para submeter-se à tomografia. Sua imagem é projetada no cenário, durante o exame e, ao seu final, Philippe pergunta ao médico se corre perigo, por causa de sua cirurgia, ao viajar de avião, pois teme pela pressurização. Conta que deve ir a Moscou, pois sua tese foi enviada a um cosmonauta russo que o indicou para dar uma palestra numa grande conferência internacional. Explica ao doutor que não está procurando uma desculpa para não ir e, antes de sair, pergunta-lhe se ele está mesmo certo sobre o que disse a respeito de sua mãe.

Projeções históricas dos astronautas voltam à cena, que vai revelando Philippe no avião. Enquanto ele dorme, como num sonho, os bonequinhos dos astronautas abrem a porta da máquina, agora representando a janela do avião, e conduzem-no por ela, espaço afora. O cenário, então, transforma-se na sala de conferência, em Moscou. As cadeiras do avião, agora feitas auditório, estão vazias. Philippe atrasou-se e fica enraivecido, pois ninguém esperou por ele. Dirige-se ao microfone ainda montado:

Excusez mon retard...! je dois vous avouer que je me sens un peu soulagé que vous ayez décidé de ne pas m'attendre, parce qu'à parler franchement, je sais pas comment j'aurais fait trouver le courage de venir vous adresser la parole. Voyez-vous je suis une personne assez timide, donc j'ai plutôt l'habitude d'entendre 'l'écho de ma propre voix dans des salles vides comme celle-ci' ! Mais tout de même, j'imagine que c'était enfin ma chance d'exposer mes idées à un public intéressé et intelligent, et surtout de manifester toute mon admiration pour Constantin Tsiolkovsky, avec qui je partage l'opinion qu'ici sur terre, on vit tous nos vies comme des poissons dans un bocal ! On se déplace de long en large avec cette absurde illusion qu'on découvre tous les jours des nouveaux horizons et tout ce qu'on fait, c'est qu'on tourne en rond. Et quand on ose regarder vers le ciel, on s'attend à ce qu'il nous renvoie notre propre image ! ¹²⁷

Então, Philippe conta que apresentaria sua proposta de construir o elevador de Tsiolkovsky na Lua, já que sua força gravitacional é menor do que a da Terra, mas que fosse feito na face oculta da lua, de onde é praticamente impossível ver a Terra. Tal construção propiciaria que o homem se contemplasse realmente no vazio, permitindo-lhe uma vertigem comparável àquela que vivenciamos quando perdemos nossos pais, quando descobrimos que, sem querer, eles nos ocultam a visão e nos impedem de ver o horizonte.

Na cena que se segue, André está no apartamento de Philippe, para pegar a correspondência e alimentar o peixe. Mas o peixe está morto. Philippe liga e quando André conta, finalmente da morte de Beethoven, não o compositor, mas o peixe, Philippe desata a chorar, contando a André de seu atraso e perguntando-lhe o que fazer.

¹²⁷ Tradução livre: "Perdoem pelo meu atraso... ! Eu devo confessar-vos que me sinto um pouco aliviado por vocês terem decidido não me esperar, pois para ser franco, eu não sei como encontraria coragem para vir vos dirigir a palavra. Vejam vocês, eu sou uma pessoa tão tímida que já tenho o hábito de escutar o 'eco de minha própria voz em salas vazias como esta' ! Mas mesmo assim, eu imagino que esta era, enfim, minha chance de expor minhas idéias a um público interessado e inteligente e, sobretudo de manifestar toda minha admiração por Constantin Tsiolkovsky, com quem eu compartilho a opinião de que, aqui sobre a Terra, vivermos nossa vida como peixes numa redoma de vidro! Nos movemos pra frente e pro lado, com essa ilusão absurda de que descobrimos, todo dia, novos horizontes quando, o que fazemos é girar em círculos. E quando ousamos olhar para o céu, esperamos que ele nos espelhe nossa própria imagem!

ANDRÉ – T’es a Moscou, va au cirque et demande qu’ils t’engagent comme clown parce que c’est un vrai numéro ton affaire ! Tu pouvais pas changer l’heure en descendant de l’avion ? Y avait personne à l’hôtel qui pouvait te réveiller ? ¹²⁸

Depois, tentando animar o irmão, diz que esta era apenas a primeira de uma série de conferências. Abre-lhe, a seu pedido, a carta que chegara da Universidade de Laval. Demora a ganhar coragem para ler que seu doutorado fora recusado. Então, dada a insistência do irmão, abre uma carta advinda dos Estados Unidos:

ANDRÉ - ‘Cher Monsieur, nous avons le bonheur de vous annoncer que le message vidéo que vous avez produit dans le cadre du projet SETI a été choisi parmi des centaines des propositions et fera partie des dix messages qui seront transcodés et diffusés dans l’espace, dans le but d’être captés un jour par des civilisations extraterrestres (...) L’originalité de votre démarche et la qualité de votre propos ont fait l’unanimité de notre jury composé de scientifiques et des cosmologues de réputation internationale (...)’ Qu’est-ce que ça veut dire ça SETI ? Surch for quoi ? Surch for extraterrestrial intelligence ? [sic] (...) Ben, félicitations mon vieux. Non, non, c’est sincère, félicitations! (...) Écoute, c’est ton première vidéo puis tu remportes un prix! Oui, mais tu te plains toujours qu’y a jamais personne pour écouter tes idées, et là, y a tout le cosmos qui va tendre l’oreille. ¹²⁹

Marcam, então, um jantar, quando da volta de Philippe para comemorar. Vendo o peixe morto, André sugere *sushi*. No avião de volta, Philippe parece sonhar. Lepage empreende uma dança em que, movimentando-se pelo chão negro do palco e, refletido pelo grande espelho cenográfico, provoca uma real sensação de que o ator está flutuando pelo espaço cênico mágico que é capaz de criar.

¹²⁸ Tradução livre: ANDRÉ – “Você está em Moscou. Vá ao circo e peça que te empreguem como palhaço porque é um verdadeiro número, o teu feito. Você não podia ter mudado a hora, ao descer do avião. Não havia ninguém no hotel que pudesse te acordar?”.

¹²⁹ Tradução livre: ANDRÉ – “ ‘Prezado senhor, temos a felicidade de vos informar que a mensagem de vídeo que o senhor produziu para concorrer no projeto SETI foi escolhida entre centenas de propostas e estará entre as dez mensagens que serão transcodificadas e difundidas pelo espaço, no intuito de serem captadas um dia, por civilizações extra-terrestres (...) A originalidade de seu trabalho e a qualidade de sua proposta foram unânimes entre nosso júri, composto por cientistas e cosmólogos de reputação internacional (...)’ O que quer dizer, esta SETI? Pesquisa pelo que? Pesquisa por inteligência extra-terrestre[*Search for ET intelligence*]. Bem, parabéns, meu velho. Não, não, sinceramente, parabéns! (...) Escuta, este é seu primeiro vídeo e você leva um prêmio! Sim, mas você sempre reclama que não há ninguém que escute suas idéias, e agora, há um cosmos que é todo ouvidos para você”.

PARTE IV – Estética Teatral:

os aspectos cênicos da poética híbrida de Robert Lepage.

“A pergunta sobre o sentido nada tem a ver com a arte (...) Para o conhecimento, porém devemos deslocar-nos para fora do processo criativo e olhá-lo desse lado, pois só então ele se tornará imagem que exprime um sentido”

(JUNG, 1991, p. 66)

1. idioma e identidade:

Plurilinguismo e identidade cultural na obra de Robert Lepage

O plurilinguismo é recorrente na obra do canadense Robert Lepage. Presente como fio condutor na *Trilogia*, reaparecerá com força intensa em *Vinci* e nos *Sete Afluentes do Rio Ota*. Podemos atribuir este interesse do encenador à influência que seu pai exerce sobre ele, em sua infância, ao seu interesse por geografia na adolescência, a sua postura mais maleável como cidadão diante da questão do nacionalismo, tão em voga em sua Quebec francófona ou mesmo a seu interesse profundo pelo outro, pelo diferente, revelado em cada personagem que traz à cena, em seus espetáculos. Seja qual for a origem do interesse do encenador, a questão da identidade cultural é própria ao Quebec, desde a fundação da região.

Um breve traçado histórico

Voltemos na linha do tempo, para ilustrarmos a importância da identidade cultural para uma região de dupla colonização. A história do Quebec é marcada pela história da preservação da identidade de um povo dominado pela Inglaterra e pela França. A descoberta da região do Quebec, em 1497 (povoada até então por tribos de povos mongóis migrantes das últimas glaciações e *vickings* islandeses, chegados no século IX

d.C) se dá quando da busca inglesa por uma nova rota para a China. O veneziano Giovanni Caboto, naturalizado inglês como John Cabot desembarca na Terra Nova, em 1497, tomando posse da região em nome do rei da Inglaterra.

Os ingleses, no entanto, não ocupam a região e em 1534, o francês Jacques Cartier chega ao Golfo de São Lourenço, reclamando as terras para o governo de seu país. Os franceses iniciam a exploração do território e, em 1542, com a chegada das primeiras expedições enviadas pelo rei, dão início ao processo de colonização. Samuel de Chaplain (conhecido como o “pai da Nova França”) toma posse, em 1603, da Terra Nova e da Acádia (à margem do Rio São Lourenço), fundando, em 1608, a cidade do Quebec.

Desde então, a questão da identidade nacional não deixou de inquietar a região, que passou diversas vezes do domínio francês para o inglês, e vice-versa, sofrendo as conseqüências culturais, econômicas e religiosas desta dupla colonização. Quando os vizinhos dos Estados Unidos declaravam sua independência, o Canadá bilíngüe brigava ainda pela liberdade religiosa, frente à imposição anglicana da colonização inglesa que reinava então, além de reivindicar liberdades econômicas, restritas pelos favorecimentos que os estrangeiros ingleses tinham por direito.

Os Canadás francófono e anglófono foram unidos pela Coroa Britânica, em 1840, que banuiu a língua francesa dos organismos governamentais e educacionais. É apenas em 1931 que o país conquista sua plena soberania, conferida pela Grã Bretanha. Aos poucos, os direitos dos francófonos da região do Quebec vão sendo reconquistados. Em 1968, o país passa a ser oficialmente bilíngüe e em 1977, a região do Quebec conquista uma lei que estabelece o francês como língua oficial. A região inglesa do Canadá, no entanto, nega o conceito de dois povos fundadores, sendo sempre favorável ao multiculturalismo e negando ao Quebec sua soberania, defendida, na década de 90, por 60% da população. O último referendo sobre a soberania do Quebec (que se deu em 1995 e consultou toda a população eleitora do país) revelou uma maioria desfavorável à soberania da região, pela diferença de apenas um ponto percentual.

A Trilogia dos Dragões e suas identidades culturais.

Na *Trilogia dos Dragões*, Robert Lepage apresenta a saga de três gerações de personagens que vivem no Canadá, mas que têm origens e raízes culturais diferentes. Esta diversidade cultural, coloca em confronto etnias, línguas e costumes, numa rede de relações que revela a busca de cada personagem pelo lugar primeiro, o lugar de origem.

O espaço eleito é revelado pelo Prólogo: um estacionamento no Quebec, que abrigara, anteriormente, o bairro chinês e que pode, avisam as vozes trilingües, transformar-se numa estação de trem, num parque ou num cemitério. O espetáculo vai além destes espaços, atravessando fronteiras: do Quebec, nos leva a Toronto, ao Japão, ao céu que cobre o Pacífico, sem nunca, no entanto, chegar à China, tal qual o primeiro colonizador da região, que, em nome dos ingleses, partira para a China, descobrindo a Terra Nova, que abrigaria tantas culturas distintas.

“*I’ve never been to China*”, é a frase que abre o espetáculo e que pode ser igualmente dita pelo próprio Robert Lepage, pelo primeiro colonizador veneziano, naturalizado inglês, e pelas personagens apresentadas, com exceção do inglês Crawford que, embora tenha nascido na China, foi criado na Inglaterra, mudando-se para o Canadá, de onde parte, para a China, ficando submerso à origem primeira, à água que antecede a fronteira chinesa, onde buscaria por suas raízes.

Françoise (nome próprio que remete à *française*, francesa, em francês) e sua prima Jeanne iniciam a *Trilogia*, remontando o bairro com caixas de sapatos, que simbolizam o comércio da região. Elas brincam de trocar de identidade, ao imitar os comerciantes, com suas peculiaridades. O chinês da lavanderia é o protagonista da zombaria das meninas, com seu “Mêci” carregado de sotaque. A peça inicia-se com este jogo de troca de identidades, de revelação das peculiaridades lingüísticas dos habitantes do bairro, num tom lúdico, que nos convida a entrar no jogo teatral.

A cena seguinte revela um problema lingüístico: o inglês Crawford quer vender sapatos ao Chinês da lavanderia, mas este não compreende muito bem a língua inglesa, assim como Crawford não compreende o que o Chinês fala com seu sotaque, forçando o primeiro a usar da mímica para se comunicar. O plurilinguismo revela a dificuldade de expressão destes migrantes em país estrangeiro, suas necessidades comerciais (vender sapatos, para Crawford, lavar as roupas, para o Chinês) barradas pelas diferentes línguas que se entrecruzam na comunicação.

Robert Lepage afirma: “eu posso utilizar uma língua como um objeto, gratuitamente, porque ela é bela, porque gostamos de saboreá-la. Mas esta não é a única utilização possível” (in C. Fréchete e L. Carmelain: “*L’Arte é um veículo*”, pp. 116-117)¹³⁰. A outra utilização, precisa ele, consiste em tratar a língua como o signo de um conflito cultural ou íntimo dessas personagens. É segundo esta concepção que encaminha as falas das personagens na *Trilogia*. A questão da comunicação entre línguas de diferentes origens é recorrente no espetáculo, revelando as diferenças étnicas das personagens e os conflitos culturais daí gerados. Como analisa Bovet (1994, p.84), as etnias estrangeiras eleitas parecem ser as mesmas que marcam a história da colonização do Quebec: o poder político da França e da Inglaterra, sobre o Quebec, representados pelo inglês Crawford e pelo francês Philippe Gambier, respectivamente; os vizinhos Estados Unidos e Canadá anglófono, representados pelo oficial americano e pela namorada de Pierre, Maureen; os orientais são chineses expatriados que vivem no Canadá, ou ainda aparecem representados pela figura da gueixa, que é apresentada quase como uma imagem, que contextualiza a ascendência japonesa de Yukali. A maioria das personagens é de origem quebequense (Françoise, Jeanne, Morin, Bédard, Pierre, Lee e Stella).

São as relações estabelecidas entre elas que evidenciam os conflitos culturais. O caso mais explícito, talvez, seja o de Jeanne e Lee, desde a linguagem enquanto dificuldade, até o ponto de vista sobre o tratamento que Stella deve receber. Quando Jeanne conta a Françoise, no reencontro na loja de sapatos, sobre seu casamento, explica:

¹³⁰ Citado por BOVET, Jeanne. *Une impression de décalage – le plurilinguisme dans la production du théâtre Repère*. École des gradués, Université Laval (disseração de Mestrado), septembre, 1991, p. 27.

JEANNE – Ça a été dur au début, mais il a appris quelques mots de français, moi, j'ai appris quelques mots de chinois, pis [sic], avec l'anglais mélangé à tout ça, bien, on a fini par se comprendre¹³¹

Sobre o tratamento dado a Stella, o casal não obteve a mesma evolução: Lee, considerando-se o pai de Stella, quer que a filha permaneça em casa, como é de costume chinês. Jeanne defende que a filha deve ser internada. Stella, que quase não se utiliza da palavra falada, é a filha bastarda de Bédard criada pelo chinês Lee, que perde a razão, vítima de meningite. Sua origem é conflituosa, em si. Jeanne casa-se contra sua vontade com Lee, criando a filha em Toronto, longe de suas raízes. Stella não convive com os conflitos culturais, uma vez que não se comunica, revelando a grande solidão provocada por sua condição (filha bastarda, órfã do pai biológico, criada pelo pai adotivo de origem chinesa, privada da razão).

O mesmo conflito vivido por Stella é reapresentado em Yukali, que não conheceu o pai americano, que abandonara sua mãe quando soube da gravidez. Yukali, em seu diálogo imaginado com o pai, agora morto, liga o conflito familiar ao conflito entre os países que a deram origem:

YUKALI: I would like to talk to you, but you are not here... Twenty years ago you gave my mother a little girl... I would like to tell you: "It's me, alive and well, living in Tokyo". But I don't know where you are. Today, it's the sixth August 1955 and ten years ago, your country gave to my country a little boy... "Little Boy", that was the name of the bomb that was dropped over Hiroshima. Hundreds of thousands died, and my mother was among them. And even today, ten years after, people are still dying of the radiations: leukaemia, skin and... breast cancer... Well come back to Japan, dear daddy. I never realized that my mother was dead because... I was not able to bury her body when she died... You know... When the bomb exploded, bodies vanished into the air. Came a man from the Government and he told us: "Take an object that belongs to your dead and... and bury it... like if it was the person... And then, your heart and mind will be in peace".¹³²

¹³¹ Tradução livre: "No início, foi difícil, mas ele aprendeu algumas palavras em francês, eu aprendi algumas palavras em chinês e, enfim, com o inglês misturado a tudo isso, bem, nós acabamos por nos entender."

¹³² Tradução livre: "Eu gostaria de falar com você, mas você não está aqui... há vinte anos, você deu a minha mãe uma garotinha... Eu gostaria de te dizer: 'Sou eu, viva e bem, morando em Tokio'. Mas eu não sei onde

Outra relação feita, em nome da liberdade e da paz, através das origens étnicas dos envolvidos, é proposta por Françoise, quando se apresenta no “*Army Show*”, na Inglaterra, país para o qual foi servir pelo *Canadian Women Army Corps*:

FRANÇOISE: (*falando em inglês, que teve que aprender no novo país*): I would like to sing you a very special song. Its title is the name of a Japanese woman, the words have been written by a French author and the music was composed by a German... and I hope very deeply that soon, in the name of liberty, all those people can live in peace together¹³³

Esta é a trajetória da peça: a busca pelo harmonioso convívio entre os diferentes que almejam, em última instância, por um mergulho interior, através de si mesmos. *A Trilogia dos Dragões* nos convida a este mergulho, através das personagens. A oriental China simboliza o lugar do mistério ao qual devemos penetrar, nesta busca pelo desconhecido. Esta é a trajetória das personagens, nesta retomada que parte de uma *Chinatown* para levar Crawford às profundezas do oceano; para conduzir, através da arte, o encontro do Ocidente com o Oriente e do masculino com o feminino, no amor descoberto por Pierre e Yukali; para levar a estrela Stella ao céu estrelado, num reencontro transcendental com seus pais; para sacrificar a vida de Jeanne, da gueixa e de toda uma geração atingida pela guerra, para que uma nova geração pudesse nascer e viver, livremente, o amor.

você está. Hoje é dia 6 de agosto de 1955 e há dez anos seu país deu ao meu um garotinho... ‘*little boy*’ era o nome da bomba que foi lançada sobre Hiroshima. Centenas de milhões de pessoas morreram e minha mãe estava entre elas. E mesmo hoje em dia, dez anos depois, as pessoas ainda estão morrendo por causa das radiações: leucemia, câncer de pele e... de mama... Bem vindo de volta ao Japão, querido papai. Eu nunca percebi que minha mãe foi morta por... Eu não pôde enterrar seu corpo, quando ela morreu... Sabe... Quando a bomba explodiu, os corpos dissiparam-se no ar. Veio um homem do governo e nos disse: ‘Peguem um objeto que pertença ao morto e... e enterrem-no... como se fosse a pessoa... E então, seu coração e sua mente ficarão em paz’”.

¹³³ Tradução livre: “Eu gostaria de cantar para vocês uma canção muito especial. Seu título leva o nome de uma mulher japonesa, a letra foi escrita por um autor francês e a música, composta por um alemão... e eu espero, intensamente, que em breve, em nome da liberdade, todas essas pessoas possam conviver em paz.”

A busca pela identidade em *Vinci*

Em *Vinci*, também encontramos a busca da identidade, agora circunscrita à viagem iniciática do protagonista canadense Philippe, o fotógrafo, que parte em viagem para a Europa, em busca de respostas para seu próprio processo de criação artística. O espetáculo inicia-se com projeções que nos convidam a adentrar como viajantes no universo do protagonista que, movido pela dor da perda de um amigo, nos conduzirá a seu conhecimento da obra do renascentista italiano que dá nome à peça: Leonardo Da Vinci e, em última instância a seu encontro consigo mesmo.

O plurilingüismo, como vimos, está presente no espetáculo, através das personagens de diferentes países (Canadá, Itália, Inglaterra e França). A viagem é introduzida aos espectadores, através do guia cego que coloca que a “Arte é um veículo”, como que nos inserindo, enquanto espectadores, no veículo da viagem espetacular que vamos empreender. Sua língua é o italiano, escolhida, como nos explica, para dar maior credibilidade ao espetáculo, ao conferir-lhe um acento europeu. Tal escolha denota tanto um tom crítico de Lepage, em relação à cultura colonizada, quanto a crença do protagonista canadense Philippe, que busca por suas respostas na Europa colonizadora. Lepage, como seus conterrâneos contemporâneos, vive a década de 80 e a afirmação de uma dramaturgia nacional, ‘*québécoise*’. Por outro lado, é no continente europeu que estão as raízes da formação da cultura canadense.

Philippe, sofrendo a perda de um amigo cineasta que acabara de se suicidar, por não encontrar sua verdadeira motivação artística, parte em viagem, em busca de sua própria motivação. Sua busca é a busca de si mesmo. O renascimento do artista canadense, se dá através de sua relação com a obra do antecessor italiano, Da Vinci, em uma conversa com a Gioconda, através dos guias que apresentam a arquitetura renascentista ou na revelação que faz e sofre, das fotografias de uma tela de Da Vinci. E tudo se dá em diferentes países da mãe Europa, colonizadora que chega à América no auge da eclosão do renascimento. O renascimento de um continente, em sua busca pela dimensão humana, paralela à busca imperial, faz nascer um outro continente, através do casamento entre a cultura primitiva e a cultura européia. Um artista contemporâneo, parte para o continente colonizador, em busca de raízes, de ética artística, numa busca pessoal, que não fora resolvida na cadeira do psicanalista, freqüentada pelo protagonista de *Vinci*.

É nesta cadeira que o protagonista apresenta-se em cena, revelando sua dor e seus questionamentos. Não oferecendo resultados, a cadeira do psicanalista logo transforma-se na poltrona do avião que leva Philippe a cruzar o Atlântico. Sua língua é o francês, que, aliado a seu discurso, revela-nos sua origem canadense-francesa. O espectador parte com o canadense Philippe em viagem e vale aqui ressaltar que o espetáculo foi concebido no Quebec, parte francesa do Canadá. Há, portanto, uma escolha de identificação, através da língua, com a personagem principal.

Inversamente, a escolha do italiano (única língua falada no espetáculo que não é oficial no Canadá), parece querer distanciar o espectador, alterar a sua recepção da obra, tal qual nossa recepção é alterada em uma viagem para um país de língua estrangeira. Como Philippe, o espectador enfrenta suas próprias limitações de ouvir uma língua que, em princípio, não é seu idioma nativo.

Em sua viagem, Philippe escuta as orientações, em inglês, do guia britânico, que cantando, parece sugerir-lhe que se olhe dentro do espelho, procurando dentro de si mesmo, buscando em seu próprio interior. Mas, adverte, se sentir algum enjôo, basta que abra a janela. A referência imediata é a do *tour* turístico, no ônibus, que é aludido pela sombra do guia em relação ao espelho retrovisor, colocado no lado inglês da direção. Numa segunda instância, a indicação cabe à busca de Philippe que visita obras de Da Vinci na Inglaterra, mas que descobrirá sua essência artística em si mesmo, ao final da trajetória.

O francês é compartilhado no suposto diálogo com a Gioconda (é ela quem fala, referindo-se a Philippe, no diálogo que só se realiza na conclusão do espectador). Eles se encontram num *Burger King*, em Paris, onde ela conta que trabalha como tradutora de visitas guiadas, no Louvre. A obra de Da Vinci deixa sua bidimensionalidade para ganhar vida, na interpretação travestida de Robert Lepage. Seu acento parisiense reforça as diferenças entre a cultura francesa e a quebequense, ressaltadas pelas falas da Monalisa. Aqui, Philippe encontra-se com a obra em pessoa que, apesar do acento europeu, fala a mesma língua que ele, tem questionamentos bastante próximos aos dele.

Na Itália, é através da arquitetura introduzida pelo mesmo guia cego do início, que Philippe tem a dimensão humana da obra de Da Vinci. Contextualizados, espacialmente, pela projeção e pela referência textual à Catedral visitada em Florença, nós, espectadores ouvimos os comentários do guia agora em francês. Seu discurso não é mais dirigido diretamente à platéia, como na cena inicial, mas a Philippe. Ele aborda as sensações aguçadas por sua deficiência visual, demonstrando, com a voz, a capacidade acústica da catedral. A língua italiana não é utilizada nesta cena que parece querer aproximar o espectador das sensações do cego, bem como das vividas por Philippe. A sonoridade da língua é supostamente conhecida, familiar, não exigindo de Philippe, ou de um espectador francófono, esforços para compreender aquele discurso sobre sensações que o cego, com a docilidade de sua voz, parece querer provocar em seu auditório.

Próximo do fim de sua viagem, Philippe já aparece menos como o estrangeiro ou turista dos quadros iniciais e mais próximo das respostas que motivaram sua viagem. A língua utilizada pela encenação, além das funções de contextualizar espacialmente as cenas e a origem das personagens, adquire, aqui, uma significância no próprio percurso iniciático de Philippe: ela também se aproxima dele, ao ser utilizada pela personagem de origem italiana, como que significando sua proximidade com as origens que fora buscar, em continente estrangeiro.

A adoção de diferentes línguas na obra de Lepage explora, portanto, uma gama de potencialidades cênicas, que vai da sonoridade própria a cada língua, passa pela caracterização que a língua imprime à personagem e sua origem cultural (implicando ou em seu gestual ou naquilo que a representa, como é o caso do ônibus tipicamente inglês do guia britânico) e ganha uma dimensão maior, que não é indício social, geográfico ou cultural, mas símbolo das transformações vividas pela personagem, ao longo de sua trajetória. Quando Philippe começa a descobrir-se a si próprio, passa a ver o estrangeiro mais próximo, o ídolo renascentista próximo de si e as palavras que ouve não são mais palavras em idioma estrangeiro, mas próximas de si, de sua cultura, de seu modo de pensar.

O plurilingüismo, em *Vinci*, revela não apenas as diferenças culturais das personagens, mas também a relação que a língua estrangeira estabelece com o indivíduo e a apropriação que ele passa a ter do domínio da palavra escutada, sentida, compreendida. Há na encenação de Lepage uma preocupação com a poética peculiar a cada língua, com sua sonoridade, com o comentário de seu uso (o acento europeu, destacado pelo guia, na cena inicial) e finalmente, com a descoberta da identidade artística, pessoal e única do protagonista, revelada também pela adoção de seu idioma nativo por parte do guia italiano, quando ambos parecem comungarem na catedral de Florença. A comunhão artística que Philippe celebra consigo mesmo, aparece, em cena, na unidade lingüística que passa a ter com o que antes era estrangeiro, distante, mítico. A experiência iniciática da descoberta de sua própria identidade artística, revela-se, em *Vinci*, também através do idioma falado, da comunhão entre as identidades que são marcadas pela língua e aqui, mescladas por ela.

A reconstrução da identidade em Os Sete Afluentes do Rio Ota

Os Sete Afluentes do Rio Ota é um espetáculo que aborda a identidade em muitos aspectos. Suas personagens, muitas vezes, representam gerações de todo um país ou uma etnia, devastadas, apartadas de sua identidade, como é o caso de Nozomi, cujo rosto fora desfigurado pela bomba, de sua filha Hanako, que ficou cega, em decorrência das consequências da bomba, de Jana Capek, que passou a infância num campo de concentração, em Terezin, o mesmo em que ficou Sarah Weber, afastada de sua filha, feito Madame Butterfly.

Cada personagem busca a reafirmação de sua identidade a seu modo: Nozomi quer seu retrato, quer mostrar a todos o que a bomba causou em seu rosto, como em tantos outros. Hanako liga-se a sua casa, próxima ao local onde a bomba foi explodida, mantendo viva a memória do local, antes da tragédia. Jana adota uma filosofia de vida oriental, movida pela paz interna, pela paz de espírito. Sarah não resiste e abre mão da vida, feito a musa que entoava em seu canto.

Jeffrey 2 parte para a América, país de seu pai, fotógrafo responsável pela documentação dos danos físicos causados pela explosão em Hiroshima. É lá que conhece Jeffrey 1, cuja amizade, vai revelando aos poucos as raízes paternas que os ligam. Ambos os Jeffreys acompanharam o sofrimento de seus pais: Jeffrey 1, a doença paterna, Jeffrey 2, a materna. E é na doença que se fazem irmãos, no apoio de Jeffrey 2 à decisão pela eutanásia de Jeffrey 1 que quer morrer com o que lhe resta de dignidade. A holandesa Ada casa-se com seu amado Jeffrey, para ajudá-lo a executar sua irreversível decisão.

Sophie, depois de sua discussão com Patrícia acerca do caráter colonizado da cultura quebequense resolve ter seu filho, Pierre, no Japão, longe do pai que o rejeitou e do país que rejeita sua própria identidade. É em sua arte que Sophie encontra forças, representando um autor japonês, cujo texto reflete tão bem seu estado solitário neste mundo preso a chamadas.

Walter vive em país estrangeiro, com sua diplomacia que deveria manter viva a cultura de seu país em terras japonesas, mas que se mostra mais preocupada com as tarefas sociais que ela, enquanto cargo, oferece a ele.

Pierre volta ao país onde nasceu para aperfeiçoar-se na arte do *butoh*. Feito a reconstrução de Hiroshima, em que uma ponte simbolizava o masculino e a outra, o feminino, *Os Sete Afluentes* fazem com que suas personagens se encontrem no amor. Luke O'Connor e Nozomi fazem um filho, em meio à devastação que permeia a casa dela e o trabalho dele. Ada demonstra seu imenso amor ao aceitar casar-se com Jeffrey, mesmo que seja para favorecer sua morte. Jana se fortalece na descoberta do amor pela vida, que fora abandonada por sua mãe. Hanako, musa inspiradora da dança de Pierre encontra nele o mesmo amor que sua mãe encontrara no americano O'Connor. Feito a reconstrução da cidade devastada, feita em busca da beleza, é na arte que Sophie encontra a expressão de sua dor, que Ada canta a tristeza de sua perda, que Jeffrey 2 toca as palavras que silencia, que Pierre dança a cultura do local em que nasceu.

Amor e arte parecem trazer sentido à identidade perdida destas personagens que atravessam tantos países, falam tantas línguas, vivem tantas tragédias para representar este aspecto tão simples da alma humana que é a solidão. É no amor e na arte que parecem encontrar uma linguagem universal que devolve o sentido a suas raízes, a sua existência.

É com amor e com arte que Lepage parece trazer a cena tantas personagens, tantas línguas, tantos momentos históricos trágicos para, como a reconstrução da cidade que o encantou, apontar a esperança no horizonte, através do encantamento que seu belo espetáculo inevitavelmente nos provoca.

2. os objetos

Vimos, em “Memórias”, o legado que Lepage herdou de seu trabalho com *Les Marionnettes du Grand Théâtre*: a manipulação das marionetes, levada à manipulação dos objetos em cena. *Vinci* e a *Trilogia dos Dragões* evidenciam esta herança que somou-se ao método de processo criativo, desenvolvido pelo *Théâtre Repère*, desde a época de sua criação, por Jacques Lessard e continuado, quando da aliança dele com Robert Lepage.

Ponto de partida: *répondez s’il vous plaît*

Os processos criativos empreendidos pelo *Théâtre Repère* são herdados dos ensinamentos acerca de criação coletiva do arquiteto californiano Lawrence Halprin (em seu *Répondez s’il vous plaît Cycles*), aprendidos pelo diretor artístico do *Repère*, Jacques Lessard, no final da década de 70, em um estágio com a esposa do arquiteto, Anne Halprin, no *San Francisco Dancer’s Workshop*. O princípio dos ciclos, que fundamentariam a metodologia de trabalho do *Repère* é que os artistas criadores não partam de uma idéia, mas de recursos sensíveis. Segundo Lessard:

Tout être humain a des opinions. Mais ce ne sont pas les opinions qui sont le matériau de la création. Toute opinion est contestable et toute discussion basée sur l’échange d’opinions est à fuir lorsque vient le moment de créer. Ennui et nivellement par le bas sont habituellement le lot des longues discussions entretenues par des artistes autour d’une table. Les émotions, elles, ne peuvent pas se contester. Elles ne peuvent être qu’éprouvées. En en faisant le matériau privilégié de la création, l’artiste édifie non des théories, mais sa vision personnelle du monde. Ultimement, cette vision aide le ‘spectateur’ à une perception plus large et plus féconde de ce qui l’entoure. L’artiste, en effet, n’est-il pas un filtre bien particulier de l’univers et sa vision des choses, ne vient-elle pas enrichir la nôtre ? Sans nous dire ce qu’il faut penser des êtres et des choses, le créateur privilégie tel ou tel aspect de sa perception, nous donnant ainsi accès à ce qui nous était inouï.

Ces matériaux de base que sont les liens émotifs qu'entretient l'artiste avec 'la ressource' peuvent ou non déboucher sur la réflexion, mais ce qui importe vraiment aux artistes du Repère c'est l'exploration des liens émotifs, parce que c'est dans cette exploration seule que nous croyons pouvoir trouver les attaches poétiques qui nous lient au 'vivant'. (LESSARD *in* ROY, 1993, p. 08)

134

Esta contraposição entre a opinião e a emoção, o racional e o intuitivo, o significante e o simbólico tem me acompanhado desde a elaboração de minha dissertação de mestrado, quando estudei a incorporação de elementos de encenação, tais como a iluminação, o espaço cênico, o videografismo e a dramaturgização à cena contemporânea, como elementos narrativos que criam uma semiologia integrada para os diversos signos teatrais. Esta busca, empreendi ao perceber minha vontade de trabalhar a cena a partir de sua potencialidade imagética, visando uma comunicação com a recepção não fundada no verbal, mas num discurso propriamente cênico que, integrando os diversos elementos sem estabelecer uma relação hierárquica entre eles, pudesse atingir o espectador pelo sensorial, num hibridismo sinestésico.

Na *Trilogia dos Dragões* de Robert Lepage e do *Théâtre Repère*, é notável a integração fluida entre os objetos, a música, a palavra, compondo uma poética que começava a se esboçar então (década de oitenta) e que será encontrada em todo o decorrer de sua obra. Os ciclos *Repère*, propostos por Jacques Lessard, como encaminhamento para o processo de criação coletiva inspiraram certamente o trabalho de Lepage, que do *Repère* ao *Ex Machina* parece vir conduzindo a criação dos atores criadores a partir de emoções despertadas pelos objetos, dos quais partem para desenvolver personagens e cenas.

¹³⁴ Tradução livre : “Todo ser humano tem opiniões. Mas não são as opiniões que constituem o material de criação. Toda opinião é contestável e de toda discussão baseada na troca de opiniões se deve fugir quando é chegado o momento de criar. Aborrecimento e nivelamento por baixo são habitualmente o resultado de longas discussões mantidas pelos artistas em volta de uma mesa. As emoções não podem ser contestadas. Elas só podem ser experimentadas. E fazendo delas seu material privilegiado de criação, o artista edifica não teorias, mas sua visão pessoal do mundo. Por fim, essa visão ajuda o espectador a ter uma percepção mais ampliada e mais fecunda do que esta que o circunda. O artista, com efeito, não é um filtro bem particular do universo e sua visão das coisas não vem a enriquecer a nossa? Sem nos dizer que é preciso pensar nos seres e nas coisas, o criador privilegia este ou aquele aspecto de sua percepção, nos dando, assim, acesso àquilo que era desconhecido. Esses materiais de base, que são as ligações emotivas que entretêm o artista com a ‘fonte’, podem ou não desembocar na reflexão, mas o que importa verdadeiramente aos artistas do *Repère* é a exploração dos elos emotivos, porque é só nesta exploração que cremos poder encontrar os vínculos poéticos que nos ligam ao ‘vivo’.”

Conheçamos, então, os ciclos, que nos ajudam a aproximarmo-nos dos bastidores do trabalho criativo impulsionado pelo encenador. A palavra *Repère*¹³⁵ sintetiza, com suas iniciais, as etapas dos ciclos: RE para *ressource* (recurso), P para *partition* (partitura), E para *évaluation* (avaliação) e o RE final para a representação (*représentation*).

A fonte inspiradora para a criação deve ser um recurso concreto: tátil, visual, olfativo ou sonoro, que toque a sensibilidade do ator criador ou do encenador. No caso da **Trilogia dos Dragões**, toda a idéia do espetáculo surgiu do terreno de um estacionamento, onde outrora fora o bairro chinês do Quebec – era a fonte primeira, a partir da qual cada ator foi acrescentando outras, no decorrer do processo, de acordo com acaso ou com a necessidade.

Definido o recurso, parte-se para as improvisações que, selecionadas de acordo com a simbologia que os recursos adquirem, com os estados de alma que despertam nos atores ou com os temas que delas surgem, vão alimentar as partituras, que são a organização da exploração dos recursos. Os atores relacionam-se com o objeto (ou os objetos) de uma maneira livre, descobrindo as possibilidades que a relação os oferece.

Como bem comenta Irène Roy - “*Le signe doit toujours se référer à quelque chose d’autre pour celui qui observe, sinon il n’a aucun sens*”¹³⁶ (ROY, 1993, p. 36) - o recurso, o objeto, deve ser explorado a ponto de criar novos símbolos a ele associados e que não remetam diretamente ao significado relacionado ao objeto em si. É o caso das estrelas da exposição de Pierre, na **Trilogia**, que simbolizam ora a arte, ora o universo, ora a personagem Stella, ora o romantismo que passa a envolver Yukali e Pierre, ora o céu percorrido pelo avião de Philippe... o mesmo recurso reaparece em diversas cenas, sustentando novas simbologias que tangem o espaço interno e o espaço externo às personagens.

¹³⁵ REPÈRE: sinal ou marca que se põe nas diferentes peças de uma obra para se poderem ajustar com exactidão [sic] e facilidade. Marcas ou sinais que se fazem em uma parede, em um terreno, etc., para se encontrar um alinhamento, um nível, uma altura, uma distância. *Point de repère*, ponto de partida; ponto de referência; sinal, indicação. (in AZEVEDO, 1952, p 1249.)

¹³⁶ Tradução livre: “O signo deve sempre se referir a alguma outra coisa para aquele que o observa, senão, ele não tem nenhum sentido”.

Esta é a magia que o processo de condução do trabalho criativo do *Repère* é capaz de criar. A exploração vertical de um objeto constrói situações que vão sendo levadas para a cena de uma dramaturgia em processo, nascente no cerne da criação dos atores. O objeto propõe circunstâncias ou atmosferas que vão sendo recriadas por novas interpretações que dele se faz.

Após a investigação, organizada pelas partituras, é hora de avaliar, objetiva e subjetivamente, o material criado. Através do questionamento, da crítica e de remodelagens, inicia-se, então, um trabalho sobre a estrutura do espetáculo, em que a proposta vai se delineando, de acordo com a necessidade ou não das cenas. Esta é a hora em que a criação é feita de escolhas. Se as portas do inconsciente se abriram nos momentos iniciais da improvisação, é chegada a hora de dar voz ao consciente e deixar que ambos trabalhem juntos na criação da linha narrativa do espetáculo. É neste momento que todos os elementos espetaculares começam a se combinar, de acordo com as escolhas e espaço, palavras, objetos, sons, luzes e corpos atuam dentro de objetivos artísticos comuns, sempre em jogo, na criação da estrutura espetacular, formulando a linguagem cênica da história que começa a ser contada.

A representação, etapa que se dá a seguir, atua, nos Ciclos, como um novo recurso, pois em jogo com ela, com seus espectadores, os atores reavaliam se seus objetivos estão sendo alcançados, modificando aquilo que sentirem necessário, numa atividade criativa ininterrupta. *A Trilogia dos Dragões*, desenvolvida em três etapas, em caráter de *work in progress*, foi sendo concebida a partir desta relação com o público e o que ela trazia de volta, para cada etapa, para cada personagem, para cada detalhe. A recepção, tida por poéticas desta natureza, como criativamente ativa, interfere verticalmente sobre a obra, que nunca é considerada acabada.

O jogo dos objetos na cena do *Repère*

Encontramos, no processo criativo do *Théâtre Repère*, uma investigação sobre o objeto que aposta em sua poesia. Para tanto, o objeto deve ser particular ao ator que o escolhe, deve ser dotado de uma simbologia única para aquele ator-criador específico, que lhe inspire em sua investigação. A escolha é feita sempre a partir de sensações, o que revela uma abordagem intuitiva e não racional. O que interessa, num primeiro momento, o momento da escolha do objeto, não é a idéia que se tem dele, ou os significados a ele associados, mas as sensações provocadas por ele no ator-criador que se propõe a manipulá-lo.

A partir do jogo de improvisações, o ator-manipulador investiga as diversas possibilidades para aquele objeto, deixando-o ‘falar’. Assim pode, posteriormente à fase livre do jogo, selecionar, agora sim, servindo-se mais da razão, as relações que levará para a cena, dadas pelo jogo, pelo gestual, pela vida que o ator dá ao objeto.

Ator e objeto, portanto, contracenam na cena lepagiana. Sempre através da personagem. O ator não está no palco apenas como manipulador, mas enquanto personagem para quem aquele objeto tem uma importância específica (seja enquanto objeto que remete à alguma memória, enquanto objeto que caracterize a personagem, ou enquanto objeto que impulse a ação dramática). O objeto, portanto, não é manipulado por um ator neutro, que está em cena para dar-lhe vida, como é recorrente no teatro de bonecos. Ana Maria Amaral nos propõe algumas diferenciações entre o ator-manipulador do teatro de bonecos e o ator:

No teatro o ator cria o personagem, cria a imagem do seu personagem. No teatro de bonecos, a imagem do personagem já vem pronta e o ator-manipulador apenas serve o boneco. Além de não criar a imagem do seu personagem, o ator-manipulador quase sempre não é visível no palco.

Já o ator, enquanto ator, é visto, tem a presença do personagem. E enquanto ator-manipulador ele fica neutralizado pelo boneco, não tem a presença do personagem.

O ator-manipulador está e não está em cena; é o ego da personagem, mas não a sua imagem.

A energia, o elã vital do boneco é dado pelo ator-manipulador através do movimento. (AMARAL, 1983, pp. 72-73)

Na cena lepagiana, o ator-manipulador cria a imagem do objeto, uma vez que é ele mesmo que o traz para a cena, é ele quem o escolhe, a partir de uma afetividade sua, ímpar, particular. Ele não confecciona o objeto em si, mas o elege a partir de uma sensação provocada pelo objeto e o insere na narrativa espetacular. A imagem de seu objeto vem pronta, mas a partir de uma escolha do ator que o manipula, para quem o objeto é singular.

O ator-manipulador, na cena lepagiana, é sempre visto, está sempre em cena, e é na pele de sua personagem que se relaciona com o objeto, dando-lhe vida não apenas através da manipulação, mas do jogo que, enquanto manipulador e ator, estabelece entre a personagem e o objeto. A energia, é dada pela relação (criada pelo movimento, pelo gestual e pelas reações do ator-personagem) entre o objeto e a personagem que o traz à cena.

Ana Maria Amaral nos dá um panorama do advento do teatro de objetos:

O primeiro festival de teatro de objetos aconteceu em 1983, em Pau, na França. Depois, em 1984, sob nova denominação, ou seja, micro-macro teatro. No ano seguinte, em 1985, novos encontros aconteceram em Pau, na França, e em Reggio Emilia, na Itália. (AMARAL, 1993, p. 211)

E citando as definições dos criadores do então em voga, *Théâtre Cuisine*, Christian Carrignon e Kathy Deville, aponta para uma inovação lepagiana:

(...) segundo C. Carrignon: 'No teatro de objetos, o ator não entra jamais na pele do personagem. Ele permanece ele mesmo na cena, desenvolve certas particularidades de sua personalidade, mas jamais ao serviço, por exemplo, de um texto'. (AMARAL, 1993, p. 212)

No teatro de objetos do *Repère* e de Robert Lepage, também da década de 80, o ator representa a personagem que contracenava com o objeto. Não se trata de uma cena em que os objetos são os protagonistas, mas de uma cena que apresenta o jogo entre o ator-manipulador, sua personagem e o objeto. Os elementos estão todos em jogo, um não está a serviço do outro. E a ilusão é montada às vistas do público, capaz de enxergar o objeto como tal, reconhecer sua manipulação e entrar no jogo por ela proposto entre o objeto e a personagem.

Os objetos na cena do *Repère* são extraídos diretamente da vida cotidiana. Têm uma dimensão relativamente pequena, na medida em que são sempre manipuláveis. E, ao serem trazidos para a cena, ganham novas dimensões, significados e simbologias. Como comenta Ana Maria Amaral:

No quotidiano, o objeto é funcional, mas no teatro de objetos ele passa para o mundo das formas dos signos e dos símbolos (...) No teatro de objetos há como que uma sacralização do objeto quotidiano, ou seja, profano. Os objetos que num primeiro momento nos parecem simples coisas para serem usadas, em cena se transformam, surgem carregados de ambigüidades e de simbologias. Percebe-se então como é frágil essa diferença que distingue um objeto sacro de um profano. Um simples objeto do dia-a-dia, no palco, simplesmente com as luzes cênicas incidindo sobre ele, já assume uma carga de significados. Transforma-se num enigma (AMARAL, 1993, p. 213).

O objeto adquire uma potencialidade poética que o desbanaliza de sua significação corriqueira. O “pedaço de realidade bruta” que parece “ter caído como que por erro no palco” definido por Fouquet, ganha uma dimensão poética, através do duplo olhar do ator criador que vê o objeto em si e suas transformações, por meio da ação de seu gestual e de suas reflexões. Fouquet define:

Un théâtre de l’objet signifie un théâtre de la sensibilité active devant la chose inanimée (FOUQUET, 2006, p. 23).¹³⁷

¹³⁷ Tradução livre: “Um teatro de objetos significa um teatro da sensibilidade ativa, diante da coisa inanimada”.

A poesia dos objetos na Trilogia dos Dragões

Na *Trilogia dos Dragões* os objetos adquirem significações múltiplas, estabelecendo uma das linhas da narrativa espetacular. O uso da repetição do objeto estabelece, para ele, um campo semântico que torna sua significância independente da recorrência ao verbo. O objeto, em jogo com as personagens, adquire um universo simbólico e poético, paralelo à trama verbal, vivida pelas personagens.

O primeiro objeto que vemos no espetáculo é uma bola de vidro luminosa e sonora encontrada pelo vigia do estacionamento, no Prólogo. Assim como pela personagem, o objeto foi encontrado pela atriz Marie Brassard, que o trouxe ao grupo que teve o acaso como uma forte influência na concepção do espetáculo:

Nous faisons des enchaînements de tai-chi pour dévoiler toute l'activité du quartier chinois, laver le linge, laver la vaisselle, broder, fumer de l'opium; sur une musique japonaise : **Sakura**. Nous devions nous revoir le lendemain après avoir imaginé, écrit des idées de scènes, des scénarios. Ainsi, Marie Michaud nous a raconté un rêve qu'elle avait imaginé. Un homme entrait dans un magasin et il était fasciné par une boule de verre qu'il volait. Il s'agissait, pour lui, du symbole de l'éternité. Il se sauvait avec elle et il était traqué. Pour s'échapper, il sautait dans un train. Nous avons poursuivi ce rêve, pensé à la lumière dans la boule, aux 'boules avec de la neige », à **Citizen Kane**... Quelques jours plus tard, dans la basse ville, j'entre dans un magasin de cochonneries (...) Je marchais dans les allées lorsque, soudain, j'entends **Sakura**, la musique qui nous inspirait. Dans une allée vide, sur un rayon, une boule jouait toute seule, une boule de verre, faite en Chine, avec une lumière. Cet objet a revêtu pour nous un caractère sacré. Nous avons construit plusieurs histoires autour d'elle. La boule renferme toute l'histoire. C'est elle que le gardien de l'éternité, le gardien du parking, trouve au début, et qui sera le symbole de l'éternité à travers le spectacle. C'est le cadeau que Françoise donne à Stella, qu'elle abandonne à la fin et qui boucle le spectacle. C'est l'objet qui traverse la pièce et les époques. (BRASSARD in LAVOIE, 1986, p. 184).¹³⁸

¹³⁸ Tradução livre: “Nós fazíamos sequências de *tai-chi* para desvelar toda a atividade do bairro chinês, lavar os lençóis, a louça, bordar, fumar o ópio, sempre ao som de uma música japonesa: *Sakura*. Nós deveríamos nos encontrar no dia seguinte, após termos imaginado, anotado idéias para as cenas e para a cenografia. Então, Marie Michaud nos contou de um sonho que ela havia imaginado. Um homem entrava numa loja e ficava fascinado por uma bola de vidro que acabava roubando. Tratava-se, para ele, de um símbolo da eternidade.

A bola de vidro, essa forma geométrica transparente, eleita pela companhia como símbolo da eternidade, será encontrada por Françoise, na loja do aeroporto, em que procura um presente para a filha doente de Jeanne. Embora Yukali lhe sugira diversos presentes interessantes, é na melodia triste da bola que Françoise identifica Stella. O objeto reaparece quando da morte da menina, no momento em que vai ao encontro de seus pais, no céu. Stella, tornada estrela, parece personificar a luz irradiante do presente que a acompanhava. Françoise, na cena final, em que vai com o filho ao estacionamento ver a passagem do cometa, oferece novamente, numa homenagem póstuma, o presente à angelical Stella e o objeto, então, é encontrado pelo vigia, que fecha o espetáculo com a mesma cena que o abriu, levando, consigo, o símbolo da eternidade, guardião que é deste estacionamento, eterno espaço das recordações de uma antigo bairro chinês portador das vidas e símbolos em cena re-apresentados.

Depois do Prólogo, assistimos à cena inicial em que Jeanne e Françoise, ainda crianças, apresentam o objeto que permeará toda a parte do ‘Primeiro Dragão’: as caixas de sapatos. Nesta cena de infância, as caixas estão vazias e servem de brinquedo para montar as construções comerciais da rua em que vivem. A cada novo comércio a que se referem, abrem e fecham a caixa referente, como se em seu vazio coubesse todo imaginário que evade da brincadeira que logo deixa a função lúdica, para tornar-se o representante cenográfico da rua. Assim, personagens e encenação jogam com o objeto que, com a entrada de Crawford - personagem adulto - deixa de representar o brinquedo das meninas, para representar efetivamente, as construções da rua cênica que percorre. Crawford bate nas caixas, como se batesse à porta dos comércios. Dispostas, pelas meninas, de maneira a conduzir à guarita, transformada agora em lavanderia, as caixas levam Crawford à ela, casa e comércio do Chinês.

Ele escapava com ela e era perseguido. Para escapar, ele saltava dentro de um trem. Nós perseguiamos este sonho, pensamos em luz dentro da bola, nas ‘bolas com neve’, em *Cidadão Kane*... Alguns dias depois, na cidade baixa, eu entro numa loja de bugigangas (...) Eu andava pelos corredores, quando, de repente, eu escuto *Sakura*, a música que nos inspirava. Num corredor vazio, sobre uma prateleira, uma bola tocava, sozinha, uma bola de vidro, feita na China, com uma luz. Este objeto revestiu-se, para nós, de um caráter sagrado. Nós construímos muitas histórias em torno da bola. Ela permeia toda a história. É ela que o gurião da eternidade, o guarda do estacionamento, encontra no começo e é ela que será o símbolo da eternidade por todo o espetáculo. É o presente que Françoise dá a Stella, que, por sua vez o abandona e que fecha o espetáculo. É o objeto que atravessa a peça e as épocas.”

Assim, o objeto passa de um representante a outro, através das diferentes utilizações que as personagens lhe imprimem. Crawford é vendedor de sapatos e ouvirá, na cena do trem que o conduz a Toronto, o comentário que Françoise relembra de sua mãe sobre a igual importância dos sapatos e da cama: “Quando não estamos em um, estamos em outro”. Esse símbolo de base do corpo humano, esse suporte que nos transporta, é a base do sustento do inglês que empregará Jeanne, em sua loja de sapatos, em Toronto. É dentro da loja que Françoise reencontra a prima, cinco anos depois, cena que faz alusão à brincadeira de infância pela presença de diversas caixas de sapato que ambientam a loja.

Os sapatos em si, entram em cena quando Jeanne e Françoise tornam-se adultas, como se a fase do imaginário (do objeto vazio que remetia a outro: ao seu conteúdo, os sapatos e ao imaginário que os preenchia, a rua) tivesse ficado no passado e, na vida adulta, elas tivessem que lidar com o objeto em si, real (os sapatos), em sua função não mais lúdica, mas ligada à vida adulta. Jeanne ganha de Lee um par de sapatinhos de bebê, quando está grávida. Quando ela dá a luz, ajudada por Lee, ele enfileira vários pares de sapatos de números que vão crescendo, conforme a fila aumenta, e quando Stella nasce, ela sai debaixo da mesa do parto e veste o último par da fila, o maior, representando seu crescimento.

A valsa dos patinadores, cena em que Françoise vai encontrar com seu noivo para patinar (sapatos, de novo, representando os patins, através da dança leve dos atores, ao redor do espaço cênico), transforma-se, aos poucos, num desfile militar para logo em seguida, transformar-se numa ofensiva de guerra, representada pelo chutar do soldado e de Françoise, que desarrumam com seu gesto violento, todos os sapatos da fila outrora feita cuidadosamente por Lee. Os sapatos vazios, apenas dispostos pelo espaço cênico, remetem-nos, assim, primeiramente à vida, através do crescimento de Stella, depois, remetem-nos aos espectadores do desfile militar e, posteriormente à morte, simbolizando as vítimas da ofensiva.

Vida e morte é o que os sapatos, ao longo da trajetória de Jeanne vão simbolizar. Em sua primeira cena, remetem à vida, através do imaginário inventivo dela e de Françoise, na brincadeira vívida com as caixas vazias. Depois, simbolizam a espera do bebê, a espera pela vida nova que aponta no horizonte, com a brincadeira dos sapatinhos sobre sua barriga de grávida. Simbolizam também o nascimento de Stella e seu crescimento, através da fileira que Lee cuidadosamente arruma, como que num ritual à vida. Na loja de sapatos, eles são o seu sustento, aquilo que, materialmente conserva a sua vida. Porém, depois de representarem a morte das vítimas da guerra, os sapatos entram em cena para simbolizarem a decisão de Jeanne: seu suicídio. Antes de subir na mesa, para se enforcar, Jeanne descalça seus próprios sapatos, como que se desfazendo daquilo que sempre a ligou à vida. Quando Jeanne sai de cena, ao deixar o espetáculo com sua morte, saem os sapatos que não vão mais ser referidos em nenhum momento do espetáculo. Os objetos acompanham as personagens pelas quais foram introduzidos na peça.

As cadeiras também têm sua trajetória no espetáculo. Elas vão dando o movimento da cena, conforme se passa de um Dragão a outro. Assim, no ‘Primeiro Dragão’, a única cadeira que entra em cena é a cadeira do barbeiro, com seu movimento rotativo e sua inclinação, próprios do objeto real. A cadeira refere-se ao espaço da barbearia, mas também é assento dos rituais que transformam Bédard em homem: o ritual que o barbeia, pela primeira vez na vida, conduzido pelo barbeiro e por sua filha Jeanne, que, rodando a cadeira e tocando o rosto de Bédard, para passar-lhe colônia, sugere a circularidade da sedução que culminará no segundo ritual que marca a passagem de ambos para a vida adulta, o da cena de amor sobre a mesma cadeira em que o casal é flagrado pelo pai de Jeanne. O amor marcará para sempre a trajetória de ambos, resultando na gravidez de Jeanne que será apartada, pelo próprio pai, do amor de Bédard, sobre a mesma cadeira em que se uniu a ele. Numa partida de pôquer, o barbeiro, sem dinheiro, aposta sua barbearia (que é simbolizada pela colocação de sua cadeira sobre o tonel de latão que representa a mesa de pôquer) e, perdendo novamente, aposta sua filha (que é colocada sobre a cadeira, sobre a mesa de apostas), perdendo-a para o Chinês que buscava uma esposa para seu filho.

O uso desta cadeira e a exploração de seus movimentos defloram o caráter ritualístico e marcante que a relação amorosa entre os dois jovens têm em sua trajetória. Movimentos simples dos atores com relação à cadeira, dos atores sobre a cadeira e da encenação sobre sua significação e simbologia exemplificam o caráter poético que um simples objeto adquire na cena lepagiana.

No ‘Segundo Dragão’, outras cadeiras entram em cena: as da cozinha de Lee e Jeanne, que se transformam no trem que leva Crawford e Françoise a Toronto e que espacializam a loja de sapatos de Crawford em Toronto. Elas têm aqui uma função cenográfica, que nos contextualiza o espaço da cena. Mas são os mesmos objetos que vão transformando uma cena em outra, de acordo com o uso que os atores fazem dela. No ‘Terceiro Dragão’, uma destas cadeiras ganha rodas, a cadeira com rodas ganha dois canos que a transformam num *pousse-pousse* chinês e as cenas vão ganhando movimento, através da velocidade com que se deslocam estes objetos.

Assim se dá a flexão semântica dos objetos na **Trilogia dos Dragões**: através de sua exploração máxima que vai-lhes conferindo uma vida própria dentro da narrativa. Como a bola de vidro, os sapatos e as cadeiras, outros objetos são explorados com a mesma maestria, na **Trilogia**: os lençóis lavados pelo Chinês receptores das sombras chinesas de seu sonho, os tonéis de latão utilizados como instrumentos de percussão para representar um pôquer que dispensa o uso de cartas, o guarda-chuva de Crawford que simboliza a roda da fortuna e as lâmpadas da instalação de Pierre que espacializam o céu do voo de Philippe. Todos eles têm uma importância ímpar dentro da narrativa e são explorados em muitas possibilidades de jogo, sentidos, significações e simbologias. A poética dos objetos de Lepage delineia, assim, um dos níveis de sua narrativa espetacular.

A simplicidade dos objetos em *Vinci*

Em *Vinci*, os objetos manipulados pelo próprio Lepage, são pouco numerosos e amplamente explorados, revelando a concepção geral que permeia todo o espetáculo, como comenta Diane Pavlovic (1987, p.90) :

Cette utilisation maximale d'accessoires minimaux s'articule à une pensée qui est, elle aussi concentrée, soumise à des associations constantes et volontiers lapidaire.¹³⁹

O próprio fato de se tratar de um espetáculo solo, em que um mesmo ator representa todas as personagens visitadas pelo protagonista em sua viagem (inclusive ele mesmo), revela essa ‘concentração’, passível de associações, como a leitura de que as outras personagens nada mais são do que diferentes facetas do próprio Philippe que está a conhecer a si próprio.

Os objetos inserem-se nessa concepção econômica. Assim, a bengala que conduz o guia cego, transforma-se num metro que, meticulosamente escolhido como o instrumento primeiro de um engenheiro vai, no quadro 10, representar todas as grandes criações engenhosas da humanidade citadas pelo mesmo guia, enquanto é sugestivamente manipulado.

¹³⁹ Tradução livre: “Essa utilização máxima de mínimos acessórios se articula a um pensamento que é, ele próprio, concentrado, submisso a associações constantes e naturalmente conciso.”

A máquina fotográfica que remete à profissão de Philippe, além de salientar o aspecto visual que liga as personagens (o fotógrafo, o pintor renascentista, a Gioconda saída de uma tela pictórica, o guia londrino que direciona o olhar dos visitantes, o guia italiano apartado da capacidade visual), faz também a ligação entre o olhar e o revelar, na cena do Museu em que Philippe, ao revelar as fotos que acaba de tirar, vê o seu inverso, pelo negativo, como que nos conduzindo ao processo de revelação pessoal que sua pessoa está vivendo nesta viagem iniciática.

A poltrona do psicanalista, seguindo a mesma lógica, transforma-se na poltrona do avião em que Philippe decola. Os acessórios que diferenciam uma personagem da outra, transformando rapidamente o ator, também são simples: bengala, paletó e óculos escuros para o guia italiano, um retrovisor projetado, para o guia londrino, a máquina fotográfica e um saco de dormir para Philippe, uma peruca e uma capa para a Gioconda e creme de barbear delineando cabelos e barbas brancos em um dos perfis do rosto, para Vinci (que conversa com o Philippe da face não modificada do rosto). Cabe ao ator a diferenciação física das personagens, bem como a acentuação de seus idiomas. O uso dos objetos, segue o mesmo princípio da *Trilogia*: além de identificarem (em *Vinci*) os personagens, ganham uso simbólico e são revelados pelo uso físico que o ator faz deles.

As faces eloqüentes de objetos visíveis e ocultos

Em *A Face Oculta da Lua*, Lepage contracenava com os diversos objetos de que se utiliza para narrar a trajetória dos dois irmãos, André e Philippe, imprimindo-lhes a poesia do sonho cosmonauta, possibilitada pela magia que conferem à cena. Assim, a porta de uma máquina de lavar roupas cria o ventre materno, a porta de uma espaço-nave, a Lua, um aquário, a janela de um avião, de acordo com o uso que o ator faz dela em cena. Outros objetos são manipulados pelo ator, como é o caso dos sapatos da mãe, que faz caminhar, do boneco cosmonauta, que representa ora sua infância, ora seu sonho, ora cosmonautas russos, da tábua de passar, que, de acordo com seu uso, representa equipamentos de uma academia de ginástica, ou a própria personagem quando pequena diante do médico que consulta, fazendo ainda o papel do objeto tal qual usado cotidianamente, como suporte para a roupa a ser passada. Assim, a lavanderia que abriga as tarefas de Philippe é transformada nos demais ambientes da representação, através do simples uso diferenciado de seus apetrechos.

Outra forma bastante explorada neste espetáculo é a referência textual a objetos ocultos em cena, a exemplo da cena em que Philippe grava seu apartamento, para falar da vida humana em seu vídeo para os extra-terrestres, abrindo as portas cenográficas que revelam pequenos ambientes vazios, completados pela imaginação do espectador, através da narração do *video-maker*. Somos, assim, convidados a imaginar a cama de solteiro, a cozinha quase vazia, equipada apenas pelo telefone que garante os pedidos por comida, o sofá à espera de visitantes que o ocupem, sendo remetidos à solidão de Philippe, neste diálogo improvável com seres quiçá, inexistentes.

3. as imagens

Vimos, em *Vinci*, como Lepage introduz a projeção imagética enquanto elemento narrativo da saga de Philippe. *Vinci* explora a palavra projetada, o desenho gráfico na formação da palavra escrita (o avião cruzando o espaço cênico e seu trajeto escrevendo a palavra ‘*Vinci*’), a projeção iconográfica de pinturas e croquis de Leonardo, a projeção de sombras (do guia britânico e dos animais representados no sonho de Philippe), revelando-nos as primeiras experimentações de Lepage, no que a literatura cênica canadense convencionou chamar de “teatro de imagens”.

O termo é recorrente para qualificar ou descrever o trabalho do encenador. Os principais estudos acerca da obra de Lepage referem-se, em seus títulos, ao caráter imagético de seu trabalho (*La face cachée du Théâtre de l'image*, de Irene-Perelli Contos e Chantal Hébert; *Robert Lepage, l’horizon en images*, de Ludovic Fouquet, para citar os mais expressivos). De fato, é chamativo o aspecto visual do trabalho cênico de Robert Lepage e foram as relações entre cena ao vivo e projeções imagéticas que me incitaram a empreender esta pesquisa. Além da resultante visual das projeções, o que me parece mais fascinante em sua poética é o jogo que estabelece entre os diversos meios, suportes, disciplinas e linguagens de que se serve em sua narrativa espetacular.

A própria projeção imagética se distingue por diferentes suportes, em seus espetáculos: fotográfico, iconográfico, videográfico, cinematográfico, além do constante recurso à projeção de sombras e de suas últimas experimentações em projeções tridimensionais. Na ocasião da montagem de *Vinci*, Lepage queria usar o máximo de tecnologia possível no espetáculo :

Je me suis dit: “Si je fais un show sur un grand ingénieur artiste, je dois arriver à réaliser une œuvre d’art, digne de l’esprit dans lequel il travaillait, un œuvre ingénieuse » (LEPAGE *in* CARMELAIN, 1987, p.115)¹⁴⁰

¹⁴⁰ Tradução livre: “Eu disse a mim mesmo: ‘Se eu faço um espetáculo sobre um grande artista engenheiro, eu devo chegar à realização de uma obra de arte digna do espírito em que ele trabalhava, uma obra engenhosa’.”

E uma década depois, ao montar *Elsinore* (em 1995), baseado em *Hamlet*, de William Shakespeare, definido pelo encenador, em muitas entrevistas como “a *Hamlet-game*”, ou “a ‘rock-video’ version of *Hamlet*” (GORMAN, 1997, p. 01), o encenador comentaria, apesar dos numerosos recursos videográficos e cenográficos utilizados:

I know people don't believe me, but Elsinore is extremely low-tech. It looks extremely high-tech, and there's been a lot of high-tech in the workshops and in the rehearsal room, but I've replaced traditional shadow-play by simple live video work. It's very, very basic, and the material we have is not that sophisticated. It's clever. There are a lot of very clever people and engineers who have worked on this and made it what it is, but it's actually very simple, the way it functions, and there are a lot of people backstage, like the good old days, pushing the set and turning things with their hands. There's nothing that electronic about it. I think that there would be something totally wrong in not inviting the audience to understand how it's done as you perform it. A good example in the show is when I use video. All the video is live, there's nothing pre-recorded. For me that's an interesting technology to invite into the theatre now, because people now know how it works. Fifteen, twenty years ago, when people did not have access to video cameras, they would have been flabbergasted to see a production using video in this way. You put people in a very underpowered position if you don't show them the strings or give them the clues to your approach. Today everybody has a little video camera, or has seen one used, so they know the problems. When I use it on stage, I think people actually appreciate that. They say, "Oh, he's got a camera there. That's what he did." (LEPAGE *in* EYRE, 1997, p. 04).¹⁴¹

¹⁴¹ Tradução livre: “Eu sei que as pessoas não acreditam em mim, mas *Elsinore* usa de uma tecnologia extremamente simples. Parece alta tecnologia e temos usado muita alta tecnologia nos *workshops* e na sala de ensaios, mas eu substituí a tradicional projeção de sombras pelo simples trabalho com o vídeo ao vivo. É muito, muito básico e o material que temos não é tão sofisticado. É engenhoso. Há muitas pessoas hábeis e engenheiros que trabalharam nisso, fazendo disso o que é, mas o modo como funciona é de fato muito simples e há muitas pessoas nas coxias, como nos bons e velhos tempos, puxando o cenário e mudando as coisas com suas próprias mãos. Não há nada eletrônico nele. Eu acho que seria um grande erro não levar a platéia a entender como as coisas funcionam, durante a apresentação. Um bom exemplo no espetáculo, é quando eu uso o vídeo. Todo vídeo é ao vivo, não há nada que seja pré-gravado. Para mim, essa é uma tecnologia interessante de se trazer ao teatro hoje em dia, porque as pessoas sabem como ela funciona. Há quinze ou vinte anos, quando as pessoas não tinham acesso a câmeras de vídeo, elas ficariam estupefatas de ver uma produção que usasse este tipo de vídeo. Você coloca as pessoas numa posição muito impotente, se você não lhes mostra as condições ou não lhes dá as dicas do seu método. Hoje em dia, todo mundo tem uma pequena câmera de vídeo ou já viu uma sendo usada, então as pessoas conhecem seus problemas. Eu acho que as pessoas realmente apreciam quando eu a uso no palco. Elas dizem: ‘Oh, ele tem uma câmera ali. Foi isso que ele fez’.”

Os dois espetáculos apresentam uma diferença bastante clara, em termos de variações de recursos tecnológicos, que evidenciam a evolução, no que diz respeito à sofisticação dos suportes, vivida por Lepage entre os anos do *Repère* e as produções do Ex Machina. Mas em um aspecto, são bastante próximos: na exploração da subjetividade que as imagens projetadas por recursos tecnológicos suscitam no espectador. Estritamente ligadas às sensações internas das personagens, as imagens ganham sentido no jogo com o ator que as representa, não encerrando nunca seu sentido no suporte em si.

Palavras e iconografia

Segundo Patrice Pavis, o teatro de imagens se define por ser um

Teatro de encenação que visa produzir imagens cênicas, geralmente de uma grande beleza formal, em vez de dar a ouvir um texto ou de apresentar ações físicas ‘em relevo’. A imagem é vista de longe, em duas dimensões, achatada pela distância e pela técnica de sua composição. (PAVIS, 1999, p. 383)

O teatro de imagens de Robert Lepage, no entanto, associa as imagens bidimensionais ao texto e às ações físicas ‘em relevo’, construindo na tridimensionalidade do palco uma imagem cênica, formada pelo jogo entre os atores, suas ações físicas (com ou sem objetos) e as projeções tecnológicas bidimensionais. Em *Vinci*, a recorrência à imagem projetada refere-se ao trajeto vivenciado pelo protagonista Philippe, em sua viagem à Europa, que lhe representa uma viagem iniciática, estreitamente ligada a descobertas inconscientes que, pouco a pouco, vão se revelando no plano consciente. A referência visual é própria ao tema espetacular: o medo do vazio de uma artista visual (fotógrafo) leva-o à um tratamento verbal (psicanalítico) que não lhe ajuda em suas descobertas, impulsionando-o a uma viagem que lhe revela diversos aspectos artísticos e pessoais, através do contato com obras pictóricas de Leonardo Da Vinci, suas personalizações (a Mona Lisa) e um diálogo com o próprio artista.

O início do espetáculo anuncia ao espectador a abordagem visual à qual é convidado: *Vidi* (do latim: ‘vi’). As projeções iniciais, como apontado no item 1, se constituem por uma seqüência de quadros parados, preenchidos de palavras que obrigam o espectador a fazer uso do olhar para sua leitura. Os quadros em si não estão em movimento – este se dá pela seqüência de um quadro a outro, de um texto a outro, de uma palavra a outra. A imagem é estática e apresenta-nos uma grafia que é preenchida pelo espectador, através de sua leitura silenciosa. As projeções iniciais de *Vinci* não formam uma imagem, elas sugerem a imagem proposta pelo texto que projetam ao fundo da cena. A cena só é completada no imaginário do espectador que, ao empreender a tarefa ativa da leitura, interpreta o texto poético projetado de uma maneira ímpar, já que pessoal.

Lepage convida, assim, o espectador a adentrar no universo ricamente visual de *Vinci*, através de uma participação ativa, coerente com seu pensamento de que a obra teatral só se completa quando em jogo com a co-criação do espectador. O quadro inicial é sugestivo, aberto, concluindo-se não em si próprio, mas no imaginário de cada um dos espectadores deste quadro cênico. Parece-me que o pensamento teatral de Lepage está em consonância com o que Umberto Eco propunha em sua *Obra Aberta*:

Com essa poética de sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que ‘sugere’ realiza-se de cada vez carregando-se das contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que esse extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada por misteriosas consonâncias (ECO, 2003, p. 46).

A próxima projeção de *Vinci* tem uma função de localização, ao conduzir o protagonista, bem como o espectador a Londres, através dos traços desenhados do Big Ben e do próprio título que abre a cena do guia londrino. Neste quadro, encontraremos um dos elementos mais recorrentes na obra lepagiana, a sombra chinesa que é uma imagem em movimento, do ator ao vivo, anteparada pela recepção da tela da sombra contornada pela luz em *back projection*. Lepage desenha a personagem do guia londrino com a luz,

apresentando-nos apenas sua silhueta, recurso que repetirá para a representação de Miles Davis, em *Agulhas e Ópio*, e utilizará em diversos espetáculos, evidenciando o uso da iluminação (um recurso tecnológico) como formadora de uma imagem pintada na tela de projeção, em tempo real, ao vivo e à cores:

L'éclairage fait partie de l'émotion d'une scène (...) Je ne suis pas doué par l'éclairage, mais je suis fasciné par la lumière et je travaille beaucoup avec les ombres ; l'éclairage fait partie de l'écriture (LEPAGE *in* LAVOIE, 1987, p. 178)¹⁴²

É a luz que gera a sombra, e, metaforicamente, a sombra parece conduzir à luz na trajetória proposta por Lepage. A sombra, enquanto personificação da personagem pode sugerir diversas leituras : a sombra enquanto um duplo do protagonista, ou como a própria projeção que ele faz de sua sombra, aqui, no sentido junguiano da palavra. Philippe vê no guia londrino (e assim o espectador tem a mesma ótica da personagem principal, como se o enquadramento espetacular fizesse a função da câmera subjetiva cinematográfica) uma sombra que se refere apenas aos pontos turísticos da cidade, neste trajeto que fazem em um ônibus que não pára em lugar algum; é oferecido aos turistas apenas este passeio que não promove um contato real com o lugar visitado, apenas uma percepção visual, através das janelas deste ônibus sugerido pela projeção da sombra do retrovisor.

A encenação, neste quadro insere o espectador fisicamente na viagem de Philippe como se, ao lado dele (que não está em cena, Lepage está representando o guia, detrás da tela), fôssemos todos turistas a passear neste ônibus e tivéssemos à nossa frente este guia que se dirige, em seu microfone, à sua platéia. O palco transforma-se numa grande janela e, através da referência textual do guia, temos a impressão de ver o mundo (a cidade visitada) através desta 'panorâmica' que parece sugerir o movimento do ônibus em relação à cidade:

¹⁴² Tradução livre: "A iluminação faz parte da emoção de uma cena (...). Eu não sou dotado para a iluminação, mas eu sou fascinado pela luz e eu trabalho muito com as sombras; a luz faz parte da escritura".

Ici, la distance entre l'émetteur et le récepteur est maximale : en raison de la relation frontale obligée, en raison de la langue utilisée (l'anglais britannique), en raison du discours tenu (essentiellement descriptif) et dont la forme d'expression (débit, rythme, ton condescendant, musicalité, etc.) impressionne davantage que le contenu. (HÉBERT, 2001, p. 63)¹⁴³

Philippe, aqui, não se encontra apenas com uma cultura “mais preocupada com as aparências” (op. cit.), mas com seu duplo que, neste momento do percurso vê apenas a aparência, a casca das coisas. No desenvolver da peça, Philippe terá, cada vez mais, contato físico com as coisas em si (conversa com a Monalisa, ouve a acústica da catedral em Florença, sonha com Marc, toca Da Vinci). A encenação parece deslocar o espectador do assento do teatro para o interior da cena, envolvendo-o com as sensações, como a trama envolve a Philippe. A percepção de Philippe, em sua viagem, não se dá apenas pela via racional, mas vai, no decorrer da peça, tornando-se sinestésica, à medida que envolve os seus diferentes sentidos e, através desta experiência sensorial, vai revelando-lhe aspectos de seu inconsciente, até o momento final da trajetória, o momento de “vencer” (seus medos, suas angústias, seu vazio). A encenação parece fazer o mesmo com os espectadores, envolvendo seus diferentes sentidos, numa comunicação áudio-visual, não apoiada num discurso verbal e racional. Assim, a sombra projetada na tela de fundo, parece ter a função de um duplo duplo: o duplo da personagem e o duplo do espectador que, confrontado com sua atividade visual passiva (sugerida pelas indicações do guia londrino) vê-se, tal qual Phillippe, como que forçado a aguçar todos os seus sentidos, diante do espetáculo imagético que vai se revelando a sua frente.

¹⁴³ Tradução livre: “Aqui, a distância entre o emissor e o receptor é máxima: devido à relação frontal imposta, à língua utilizada (inglês britânico), ao discurso dito (essencialmente descritivo), cuja forma de expressão (elocução, ritmo, tom condescendente, musicalidade, etc.) impressiona mais do que o conteúdo”.

A próxima projeção imagética, em *Vinci*, é a do croqui de Leonardo, para o quadro *Virgin and Child with Saint Anne*. Não estamos diante da obra em si, mas de seu projeto, de um rascunho em preto e branco, que nos insere na *National Gallery*, então visitada por Philippe, em Londres. Mais uma vez, estamos diante da simplicidade das projeções propostas por Lepage, neste espetáculo. E a simplicidade revela justamente o paradoxo que moveu Lepage a criar *Vinci*: o croqui, o rascunho de um desenho do engenhoso Da Vinci, feito para a obra que se tornaria tela, posteriormente. As projeções, em *Vinci*, parecem seguir esta lógica: imagens paradas, títulos, palavras e iconografias, todas em preto e branco que usam de um suporte tecnológico, engenhoso, para criar projeções bastante simples na tela cenográfica/anteparo. A tecnologia em si, o próprio suporte, ganha seu significado, ao abordar, de modo tão simples, o artista pictórico, inventor, ‘engenheiro’, que foi Da Vinci; a tecnologia, tão desenvolvida por Da Vinci, em suas invenções, por vezes circunscrevia-se à técnica do desenho empregada em croquis. Por sua vez, Lepage, que mais tarde vai servir-se dos diferentes efeitos propiciados pelo videografismo, em *Vinci*, explora as projeções mais simples, sublinhando a grafia em si, seja das palavras ou dos croquis que abrem os quadros do espetáculo.

Por outro lado, vemos uma exploração da imagem cênica que possibilita a tridimensionalidade de uma Gioconda representada pelo ator. A tela ganha vida para assegurar que o teatro de imagens lepagiano, não segue à risca a definição de Patrice Pavis, mas cria uma imagem cênica, que aposta na tridimensionalidade, aproximando-se, assim, mais da definição de Ana Maria Amaral para o ‘teatro do objeto-imagem’:

Dentro do teatro de objetos, incluímos o teatro do objeto-imagem, pois são imagens que tanto podem ser criadas com objetos, como podem ser representações figurativas ou ainda abstrações criadas com efeitos de luz.(...) Teatro do objeto-imagem é objeto, luz, espaço, tempo e movimento. (AMARAL, 1993, pp. 231-232)

Mas ainda no subgrupo definido por Ana Maria Amaral, não encontramos com a personagem. Vimos, que é a personagem que dá vida ao objeto, na cena lepagiana. As imagens projetadas também estão em função da personagem (em *Vinci*, pontuam e localizam a saga de Philippe). Mas a imagem lepagiana é a imagem que se forma no quadro da cena, constituída de personagem, objeto, imagens bidimensionais, luz, espaço, tempo e movimento.

Assim, a Monalisa sai de sua tela, para virar, na imagem cênica do enquadramento teatral, personagem viva, em movimento, caracterizada pelos objetos que a vestem (a peruca e a capa). A memória coletiva do quadro de Da Vinci, possibilita a identificação da personagem e a aceitação do jogo proposto: a figura da tela frágil liberta-se de sua bidimensionalidade, para virar tradutora de visitas guiadas no Louvre.

Lepage não deixa, assim, de investir no jogo constante com a platéia, incitando sua imaginação a crer naquela pintura viva e desbocada que traz à cena, travestido. O jogo de imagens está presente na própria idéia da personagem, como referente e como representante:

En ‘faiseur d’images’ qu’il [Lepage] est, il incarne d’abord le plus ‘réalistement’ et mimétiquement possible la figure à représenter, la Jaconde, pour ensuite s’affranchir librement de la sujétion au modèle empruntée au réel, effaçant ainsi tout résidu naturaliste. (HÉBERT, 2001, p. 59).¹⁴⁴

¹⁴⁴ Tradução livre: “Como o ‘feitor de imagens’ que é [Lepage], ele encarna, inicialmente, da maneira mais ‘realista’ e mimética possível a figura a ser representada, a Gioconda, para, em seguida libertar-se da sujeição ao modelo emprestado do real, abolindo, assim, todo resíduo naturalista”.

Sombras sonoras de *Agulhas e ópio*

Em *Agulhas e Ópio*, a tecnologia videográfica insere-se verticalmente na narrativa espetacular. As agulhas e o ópio nos submergem no universo solitário que une Jean Cocteau, Miles Davis e o próprio Robert Lepage, e que os leva à fuga pela cura das agulhas, seja pela acupuntura, seja pela droga.

Robert está em Paris, a trabalho, sofrendo pela ruptura amorosa com Philippe. Hospeda-se no quarto número 9 do Hotel La Louisiane, onde Jean-Paul Sartre sempre ficava, à época do existencialismo. A solidão atormenta-o roubando-lhe o sono. A referência autobiográfica faz o elo entre os trajetos invertidos do poeta Jean Cocteau e do instrumentista Miles Davis: em 1949, enquanto o surrealista francês conhecia Nova York, o jazzista americano descobria Paris, pelas mãos da amante Juliette Gréco¹⁴⁵, musa dos então existencialistas. A paixão de Davis por Gréco, embalada pela música envolvente do jazzista alterna-se com o caso de amor de Cocteau com Nova York, impresso na poesia de suas palavras em *Carta aos Americanos* (COCTEAU, 1949). Através da obra de ambos, Robert os insere em cena, unindo-se a eles pela entorpecente droga a que recorrem (Cocteau ao ópio e Davis à heroína), em suas solidões envoltas pela atmosfera existencialista.

O espaço se divide por uma tela, que delimita cada uma das ambientações: ora o avião em que Cocteau retorna de Nova York a Paris, onde a tela serve como fundo para o ator que, suspenso por cordas invisíveis, flutua sobre a cena ambientada por duas hélices em contínuo movimento. Ora a tela abriga as projeções filmicas, videográficas, de objetos e de sombras que, sempre pontuadas pela música de Miles Davis ou Juliette Gréco, trazem à cena sua relação amorosa na existencialista Paris. Para Robert, a tela delimita o quarto do

¹⁴⁵ Como conta Miles Davis, em sua autobiografia: "*Early in 1949, Tadd and I took a group to Paris, France (...) This was my first trip out of the country and it changed the way I looked at things forever. I loved being in Paris and loved the way I was treated (...) Our band was the hit of the Paris Jazz Festival (...) That's where I met Jean-Paul Sartre and Pablo Picasso and Juliette Gréco. I have never felt like that in my life since. (...) This was different. This was about living. Juliette Gréco and I fell in love*". (DAVIS, 1989, pp. 125-126). Tradução livre: "No início de 1949 eu e Tadd levamos um grupo a Paris, França (...) Essa foi minha primeira viagem para fora do país e mudou meu jeito de ver as coisas para sempre. Eu adorei estar em Paris e adorei o modo pelo qual fui tratado (...) Nossa banda foi o sucesso do *Paris Jazz Festival* (...) Foi aí que conheci Jean-Paul Sartre, Pablo Picasso e Juliette Gréco. Jamais me sentira assim em minha vida. (...) Aquilo era diferente. Era vida. Juliette Gréco e eu nos apaixonamos".

Hotel La Louisiane, onde está hospedado na cidade francesa ou a sala do psicanalista que procura, para tentar apartar sua dor.

Mas o espaço cênico não se limita ao espaço físico em que estão inseridas as personagens. A tecnologia utilizada pela encenação nos convida a adentrar o espaço de seu subjetivismo, através de projeções abstratas que dançam com o ator, em cena, causando efeitos mágicos, dada a elasticidade da tela e sua rotação em eixo, que faz com que por vezes o ator suma, por vezes toda a cena se transforme, com um simples movimento desta cenografia fronteiriça.

Em *Agulhas e ópio*, Lepage rompe, através da tecnologia, com o espaço representado, ampliando o léxico de sua poética, com novas possibilidades que vão sendo inseridas no espaço cênico, no decorrer de sua obra.

Imagem e tecnologia

A cenografia de *Agulhas e ópio* se resume a uma tela branca, feita de um tecido elástico e uma moldura metálica que a envolve, inscritas numa caixa cênica, delimitada pela arquitetura do palco italiano.

Dois espaços físicos são facilmente reconhecidos nesta cenografia: ao quarto de hotel em que Robert se hospeda, com a tela iluminada de vermelho, delimitando sua parede de fundo, acrescenta-se uma lâmpada caseira pendurada ao centro, uma cadeira, um chão quadriculado em preto e branco, um aparelho de telefone e um lençol estendido no chão, acompanhado de um travesseiro, representando a cama. O avião de Cocteau é reconhecido a cada vez que o palco fica vazio e o ator aparece sentado ao alto, acompanhado de duas hélices em movimento constante, remetendo-nos às turbinas do aeroplano.

Associamos, assim, estes espaços às personagens que os ocupam, afastados da ameaça de nos confundirmos, perante diferentes personagens, representadas pelo mesmo ator.

É a vez de Miles Davis entrar no espetáculo. Não fisicamente. Não vemos o corpo de Miles sobre o palco, em nenhum instante sequer do espetáculo. Primeiramente, o ouvimos, e o identificamos através do trompete que vai sendo montado, visto por meio de uma sombra projetada, nesta primeira referência ao jazzista. Ao final da montagem do instrumento, a sombra de um homem aparece ao fundo do palco, por detrás da tela: Miles Davis entra em cena, não fisicamente, mas através de sua sombra, através da projeção da sombra de um corpo e de objetos que narrarão grande parte de sua trajetória espetacular.

O espaço que Miles ocupa em cena é virtual. Não se dá por uma representação física da personagem, mas por representações imagéticas e sonoras, que vão construindo no imaginário do espectador sua trajetória amorosa. O primeiro amor revelado é o amor pelo instrumento, este eterno companheiro que o traz, visual e auditivamente à cena. Depois, na sequência espetacular, o amor que aparece é Juliette Gréco, projetada na tela, por meio de uma película documentária, que paradoxalmente, traz para dentro do palco uma imagem real da cantora, sem fazer uso de um suporte físico que a represente ao vivo. Quem entra em cena é a imagem de Gréco, uma imagem real que não se torna física no plano tridimensional do palco. Enquanto a vemos na bidimensionalidade da tela, ouvimos sua voz interpretando *Je suis comme je suis*¹⁴⁶. E é de fato, como aparece: não interpretada por uma atriz, mas ela mesmo, *‘comme elle est’*.

¹⁴⁶ Poema de Jacques Prévert, musicado por Joseph Kosma e interpretado por Juliette Gréco, que gravou, em 1996, um disco que leva o nome desta canção.

Ao final da película (transposta para vídeo pela equipe de produção do espetáculo), assistimos à projeção de objetos que nos remetem a um jantar romântico, regado a vinho, pontuado pelo toque de uma mão masculina e uma feminina, que se finaliza com o percorrer de uma chave de carro sobre um mapa de Paris. A voz de Gréco continua cantando, sugerindo o jogo da sedução: “*Que voulez vous de moi?*”. Música e imagem se casam para remeter o espectador à relação abordada pelo espetáculo, entre Davis e Juliette. Como *voyeurs*, assistimos à cena de cima, feito câmera em *zoom in* que enquadra apenas o que é circunscrito à mesa do jantar. Lepage, assim, redimensiona o espaço cênico, levando-nos para dentro dele, como se nós, espectadores, estivéssemos sobre o palco daquela narrativa íntima, amplificada pelo enquadramento em *zoom*, tão característico da linguagem videográfica e tão pouco familiar à cena teatral.

A narrativa não conta com a palavra falada. As únicas palavras escutadas em relação ao casal Davis-Gréco advêm do canto de Juliette. Como bem coloca Fouquet (2006, p.85):

La pensée en image, ‘denken Bilden’, écrivait Freud, est plus proche des processus inconscients que la pensée en mots, et elle est incontestablement plus ancienne. Lepage convoque tous ces substrats sur fond visuel plus avant de s’ancrer dans une parole (dans *Les Aiguilles*, par exemple). Ce que ne signifie pas que l’ancrage dans la parole soit secondaire : chez Lepage image et parole sont deux éléments essentiels à la création d’un théâtre d’images, au même titre que le son, la matérialité des choses et leur trace d’ombre.¹⁴⁷

Lepage propõe a inserção de Miles Davis, em seu espetáculo, através de uma narrativa puramente visual, desprovida do verbo, com exceção do verbo cantado por Juliette. Assim, somos convidados a adentrar no universo musical do casal, através de sua obra sonora, visualmente delineada por luz e sombras que evadem do palco.

¹⁴⁷ Tradução livre : “O pensamento visual, ‘*denken Bilden*’, escrevia Freud, aproxima-se mais dos processos inconscientes do que o pensamento verbal, sendo incontestavelmente mais antigo que este. [citando FREUD, 1972, p. 189] . Lepage convoca todos esses substratos de fundo visual muito antes de se ancorar à palavra (como em *Agulhas*, por exemplo). O que não significa que esta ancoragem à palavra seja secundária: para o estilo de Lepage imagem e palavra são dois elementos essenciais à criação, assim como o som, a materialidade das coisas e seu rastro de sombra.”

Literalmente; a imagem videográfica nada mais é do que a projeção de luz. Os dois filmes projetados em cena direcionam nosso olhar para o plano bidimensional da tela, enquanto nossos ouvidos são alimentados pelas melodias advindas de Davis-Gréco. Como salientam Chantal Hébert e Irène Perelli-Contos (1999, p.88) :

Le son devient donc un élément-clé du théâtre de l'image, même si le spectateur et le théâtrologue n'y prêtent pas toujours suffisamment attention. (...) Le son y a bien plus qu'un effet ornamental; il répond à un besoin, il devient une nécessité formelle, l'un des éléments constitutifs de la pensée et de l'écriture scénique¹⁴⁸

Som e luz dialogam constituindo uma narrativa não verbal, característica do teatro de imagens. A palavra, por outro lado, motor do pensamento poético de Jean Cocteau, entra logo em seguida, como protagonista das cenas que apresentam aquela personagem. A escolha dos elementos cênicos, portanto, parece ser rigorosa na poética lepagiana. O encenador desperta nossos sentidos, de acordo com uma coerência luminosa entre a personagem representada e sua tradução cênica.

A poesia de Cocteau é fielmente conservada, dita por uma personagem aérea que voa não apenas na poltrona do avião que o traz de Paris, mas em seus devaneios poéticos, livres, como ele mesmo, como se define: “*c'est un des derniers hommes libres qui vous parle. Libre avec tout ce que cela comporte de solitude*”.¹⁴⁹

A liberdade solitária de Cocteau está visualmente em cena : embora refira-se constantemente aos outros passageiros do avião, vemos apenas sua figura, flutuando sobre um palco vazio, divagando sobre sua relação de amor com Nova York.

¹⁴⁸ Tradução livre: “O som torna-se, portanto, um elemento-chave do teatro de imagens ainda que o espectador e o teatrólogo não prestem sempre atenção suficiente a ele (...) O som é bem mais que um efeito ornamental; ele responde a uma necessidade, torna-se uma necessidade formal, um dos elementos base do pensamento e da escritura cênica”.

¹⁴⁹ Tradução livre: “é um dos últimos homens livres que vos fala. Livre com tudo o que isso comporte de solidão”.

Do mesmo modo, somos levados pelo universo musical que envolve Miles e Juliette. Seus corpos são projeções de luz e sombras que presentificam, no tempo da cena, um tempo distante e fugaz, que foi o tempo do amor vivido por ambos, na romântica Paris dos existencialistas de 1949. Juliette Gréco, então atriz, atua no *Orpheu* de Jean Cocteau e é estimulada por Sartre a investir na carreira de cantora:

Un soir, alors que Juliette dîne à la Cloche d'or avec Jean-Paul Sartre, Jacques-Laurent Bost et Anne-Marie Cazalis, cette dernière lance : "Et si Gréco chantait?". Etonné par le refus sans appel de la jeune Gréco, Sartre, amusé, l'invite à passer chez lui le lendemain matin à neuf heures. L'idée de voir Juliette chanter avait dû lui plaire... Le lendemain, lorsque la jeune fille arrive, Sartre lui propose une liste de textes parmi lesquels ceux de Paul Claudel, Tristan Corbière, Jules Laforgue et Raymond Queneau... L'attention de la future chanteuse s'arrête sur le poème de Raymond Queneau, "Si tu t'imagines", et celui de Jules Laforgue, "L'éternel féminin". Satisfait de ce choix, Jean-Paul Sartre lui offre la chanson qu'il avait écrite pour le personnage d'Inès dans "Huis Clos" : "La rue des Blancs-manteaux". Il lui conseille de s'adresser à Joseph Kosma pour les musiques. Ce qu'elle fait. Quelques jours plus tard, accompagnée au piano par Jean Wiener (...), Juliette Gréco chante sur scène pour la première fois. C'est le succès. (CARD e FORT, s/d, « *Si tu t'imagines* ») ¹⁵⁰

Sartre, nesta época, vivia no quarto número nove, do Hotel de La Louisiane, no bairro Saint-Germain-des-Prés, o parisiense escolhido pelos existencialistas. Neste mesmo ano, Juliette conhece Miles Davis, como conta em entrevista a Philippe Carles:

¹⁵⁰ Tradução livre : "Uma noite, enquanto Juliette está jantando no *Cloche D'oro* com Jean-Paul Sartre, Jacques-Laurent Bost e Anne-Marie Cazalis, esta última lança a idéia : 'E se a Gréco cantasse ?'. Surpreso pela recusa extrema da jovem Gréco, Sartre, divertido, convida-a para passar em sua casa, no dia seguinte, às nove horas. A idéia de ver Juliette cantando devia agradá-lo. No dia seguinte, à chegada da garota, Sartre lhe propõe um conjunto de textos, entre os quais figuravam poesias de Paul Claudel, Tristan Corbière, Jules Laforgue e Raymond Queneau. A atenção da futura cantora volta-se sobre os poemas de Raymond Queneau *Se você se imaginar* e de Jules Laforgue, *O eterno feminino*. Satisfeito com a escolha, Jean-Paul Sartre lhe oferece a canção que havia escrito para a personagem Inès de *Entre Quatro Paredes*, *A rua dos casacos brancos*, e lhe recomenda procurar por Joseph Kosma para as músicas. Alguns dias depois, acompanhada pelo pianista Jean Wiener, Juliette Gréco canta publicamente pela primeira vez. É um sucesso."

The first time Miles Davis came to Paris, it was at the Pleyel (...) it was there that I first met Miles, at his first concert in Paris. And there I caught a glimpse of Miles, in profile: a real Giacometti, with a face of great beauty. I'm not even talking about the genius of the man: you didn't have to be a scholar or a specialist in jazz to be struck by him. There was such an unusual harmony between the man, the instrument and the sound - it was pretty shattering. Miles was a spectacle in himself: he always dressed in a very classic way, not the way he dressed later on.

So I met this man, who was very young, as I was. We went out for dinner in a group, with people I didn't know. And there it was. I didn't speak English, he didn't speak French. I haven't a clue how we managed. The miracle of love.

(...) Miles didn't hear me sing until much later in New York, at the Waldorf-Astoria. Before that, to him, I was just me, a girl with a strange face, and it was me he loved, which made me happy. At that point I'd had only very limited success as an actress. I was becoming famous without really having done anything, which is a very uncomfortable position. I didn't talk much, only when I needed to ask questions - about existentialism, about things I'd read about without really understanding. (GRÉCO in CARLES, 2006, artigo publicado na web)¹⁵¹

As ligações entre as personagens são dadas por suas relações biográficas. Juliette e Davis encontram-se num ambiente musical que a atriz nem imaginava que seria a sua morada artística, graças a Sartre, que apostava também na relação da musa dos existencialistas com Davis:

¹⁵¹ Tradução livre: “A primeira vez que Miles veio a Paris, foi no *Pleyel* (...) foi lá que o conheci, em seu primeiro concerto em Paris. E lá, percebi seu perfil, de relance: um verdadeiro Giacometti, com um lindo semblante. Eu nem estou falando de seu talento: você não precisava ser um estudante de jazz, ou um especialista para ficar perplexo com ele. Havia uma harmonia tão incomum entre o homem, o instrumento e o som – era quase avassaladora. Miles era um espetáculo em pessoa: estava sempre vestido classicamente, não da maneira como passou a vestir-se mais tarde.

Então eu conheci este homem que era muito jovem, como eu. Nós saímos para jantar, com um grupo de pessoas que eu não conhecia. E lá estávamos. Eu não falava inglês, ele não falava francês. Eu não tenho uma dica sobre como fizemos. O milagre do amor.

(...) Miles não me ouviu cantar até muito depois, em Nova York, no *Waldorf-Astoria*. Antes disso, para ele, eu era apenas eu, uma garota com um rosto esquisito, e era eu que ele amava, o que me fazia feliz. Até aquele ponto, eu tinha tido apenas um sucesso limitado como atriz. Eu estava ficando famosa sem realmente ter feito algo, o que é uma situação desconfortável. Eu não falava muito, a não ser quando tinha perguntas a fazer – sobre o existencialismo, sobre as coisas que eu lia e não entendia de fato.”

I'd heard of people like Sartre and Simone de Beauvoir when I was 14 or 15, through my sister who was a student, but I couldn't ever have imagined that one day I'd be close to them. Sartre said to Miles, "Why don't you and Juliette get married?" Miles said, "Because I love her too much to make her unhappy." It wasn't a matter of him being unfaithful or behaving like a Don Juan; it was simply a question of colour. If he'd taken me back to America with him, I would have been called names. (op. cit.)¹⁵²

O racismo norte-americano marcou a vida de Davis que encontrou na Paris de então, uma receptividade que não conhecia. Nova York, a paradoxal cidade aberta de Cocteau, é a contrerrânea racista de Davis que censura também o tempo fílmico do cineasta francês.

Years later at the Waldorf in New York, where I had a very nice suite, I invited Miles to dinner. The face of the maitre d'hotel when he came in was indescribable. After two hours, the food was more or less thrown in our faces. The meal was long and painful, and then he left.

At four o'clock in the morning I got a call from Miles, who was in tears. "I couldn't come by myself," he said. "I don't ever want to see you again here, in a country where this kind of relationship is impossible." I suddenly understood that I'd made a terrible mistake, from which came a strange feeling of humiliation that I'll never forget. In America his colour was made blatantly obvious to me, whereas in Paris I didn't even notice that he was black.¹⁵³

¹⁵² Tradução livre: "Eu tinha ouvido falar em pessoas como Sartre ou Simone de Beauvoir aos meus 14 ou 15 anos, através de minha irmã, que era estudante, mas eu nunca poderia imaginar que um dia seria próxima deles. Sartre perguntou a Miles: 'Por que você e a Juliette não se casam?' Miles disse: 'Porque amo demais para fazê-la infeliz'. Não era uma questão de ele ter pouca fé ou de comportar-se como um Don Juan; era uma simples questão de cor. Se ele tivesse me levado de volta para a América com ele, eu teria sido xingada".

¹⁵³ Tradução livre: "Anos depois, no *Waldorf*, em Nova York, onde eu tive uma suíte muito boa, eu convidei Miles para jantar. A cara do *maitre* do hotel, quando ele chegou, foi indescritível. Depois de duas horas, a comida foi praticamente atirada em nossas caras. A refeição foi longa e dolorosa, e então, ele foi embora. Às quatro da manhã, eu recebi uma ligação de Miles, aos prantos. 'Eu não consegui ir pessoalmente', ele disse 'Eu não quero nunca mais encontrá-la aqui, nesse país em que esse tipo de relação é impossível'. De repente eu compreendi que eu tinha cometido um engano terrível que resultou numa estranha sensação de humilhação que eu jamais esquecerei. Na América, fizeram com que sua cor fosse gritante para mim, enquanto que, em Paris, eu sequer percebera que ele era negro".

Davis, em cena, é negro não apenas na cor da pele que a película documentária de uma apresentação sua revela, mas também na sombra projetada que o representa, sempre ao lado do instrumento, com quem tinha a ‘harmonia incomum’ que conquistara Gréco. Esta sombra que não o revela, incita-nos a imaginar aquilo que a representação propositadamente parece não completar. Davis, morto em 1991 aparece em cena, no mesmo ano, como uma sombra, envolta de mistério que a palavra falada não vem a explicar. Seu amor e sua heroína são as antagonistas com quem contracena, neste jogo de sombra em busca de luz. E o suporte usado por Lepage, uma retroprojeção que com um simples foco de luz espelhado, amparado por uma tela, que projeta a sombra da manipulações de objetos diretamente extraídos da vida comum (prato, colher, copos, cigarro, seringa, trompete) faz da simplicidade a sofisticação de uma narrativa imagética a ser preenchida pelo imaginário do espectador.

A memória está presentificada em cena, através do suporte tecnológico de emissão de luz (seja o do vídeo, seja o do espiscopio): a memória que reconta a memória de Davis, *in memorium*, presentificando o ausente, tornando-o presente de novo, re-presentando-o.

Na costura dos artistas em plena evidência em 1949, atua Robert, um canadense que está em Paris, em 1989, a trabalho, sofrendo por sua perda amorosa. A dor que sente parece justificar a atmosfera existencialista que o cerca, seja na memória do quarto que ocupa (onde ficava Sartre), seja no questionamento de sua própria existência. Como o próprio artista revela no Prólogo do espetáculo, foi à obra poética de Cocteau e musical de Davis que recorreu para apartar seu sofrimento, já que as agulhas da acupuntura não lhe ‘deram nenhum resultado”. O denominador comum, entre os três: o amor, a solidão e a droga. O amor de Davis por Gréco, na Paris do amante de Nova York, Jean Cocteau; a dor de amor do canadense Robert sofrida na solidão da Paris que apresentou um artista ao outro e ambos a Robert. Neste cruzamento de vidas, de poesias e melodias, a recorrência à droga revela um mundo cênico subconsciente que quer mergulhar o espectador no cerne da própria dor, do devaneio e da poesia.

A dança cênica da tecnologia

Com o mesmo zelo poético que Lepage evidencia ao apresentar os artistas que lhe inspiram, ele nos convida a adentrar a tela cenográfica que com suas projeções engole o ator entorpecido, movendo-se num eixo que parece sugerir a entrada do espectador na viagem proposta pelo palco.

Enquanto a personagem drogada flutua em sua dança com as imagens projetadas, o telão se desloca num eixo horizontal. A personagem, cedendo seu peso ao tecido elástico do telão, parece ser puxada pela imagem projetada, enquanto ambos (ator e imagem) vão desaparecendo, graças ao movimento do cenário. É como se tudo fosse sumindo da vista do espectador e, ao mudar de lado, o telão tivesse transportado toda uma platéia, para o novo ambiente que se apresenta na seqüência. Lepage nos convida, nesta belíssima cena, a mergulhar no universo entorpecido em que estão submersas as personagens.

De fato, êxtase e maravilhamento são reações que pude compartilhar num momento de suspensão de toda uma platéia que parecia estupefar-se coletivamente, diante da beleza que evadia do palco. Não me lembro de ter presenciado suspensão parecida, em nenhum outro palco, platéia ou coxia, como aquela que presenciei ao assistir *Agulhas e ópio*, no Festival de Teatro de Curitiba, em 1998. A música, a leveza dos movimentos acrobáticos do ator suspenso por cordas imperceptíveis e a imagem dançavam numa coreografia harmoniosa que sugeria, poeticamente, o efeito do ópio não apenas sobre a personagem, mas como que tentando provocá-lo na platéia, através da poesia cênica que formava suas rimas no tablado. Revelava-se no Brasil, a potencialidade da poética lepagiana. Sua maestria ao conduzir o jogo dos elementos cênicos, formando uma narrativa una, híbrida e sinestésica, provocava os sentidos todos do espectador. Esta cena de *Agulhas e ópio*, para mim, sintetiza a magia que a obra cênica lepagiana é capaz realizar. Feito um alquimista, Lepage se serve, em doses precisas (e preciosas) de cada um dos elementos espetaculares (luz, sombra, som, poesia verbal, interpretação, manipulação, espaço) para formar um todo ímpar, síntese da dança harmoniosa de seu universo.

Luz, câmera e ação cênica

Em *Elsinore*, primeiro espetáculo solo concebido pelo Ex Machina, a companhia investe verticalmente no jogo tecnológico, que permite a Lepage interpretar Hamlet, o Rei, a Rainha, o Fantasma, Horácio, Ofélia, Laertes, nesta sua versão solo do shakespeariano *Hamlet*. São as transições tecnológicas, somadas a pequenas mudanças de figurinos e de tom interpretativo que nos informam quem é o personagem emissor.

Elsinore tem início com a aparição do fantasma, interpretado por Lepage, em um vídeo que é projetado na tela de fundo. Sua voz, microfonada e distorcida, dá as falas do espectro, editadas do original. Ao final desta cena, Lepage se coloca frente a um recorte de luz na tela de fundo, em que é projetada a imagem de uma carta de baralho: o rei. Sentado em seu trono, Cláudio fala com supostos Rosencratz e Guildenstern. A carta se modifica para a carta da Dama ou rainha e é a vez de Gertrudes se dirigir aos amigos de Hamlet, como se eles estivessem na platéia.

A tela de fundo gira em torno de um eixo horizontal e o ator permanece em sua cadeira, o que é possibilitado pela abertura de um retângulo no centro da tela. A cadeira fica para trás da tela que sobe, novamente, formando, agora, uma janela em que Hamlet parece refletir. A abertura da janela é fechada e sobre a tela central e mais duas telas laterais, projeta-se uma grande muralha de pedras, que recebe o título da peça, *Elsinore*, assim como seus créditos, em forma de letreiros projetados.

Hamlet sobe uma escada, transformando a janela em abertura de porta, novamente. Vemos apenas sua silhueta, em contra-luz e a projeção de dimensões enormes de seus dois perfis, cada um em uma das telas laterais. Hamlet se dirige a seus amigos, perguntando-lhes o que vieram fazer em Elsinore. Rosencrantz e Guildenstern estão, assim, presentificados pelos perfis do ator, como personagens virtuais às quais Hamlet se dirige, conforme a triangulação feita pelo ator, ao vivo, que dirige suas falas a cada um dos perfis projetados.



Cenas de ***Elsinore***. À esquerda, o ator interpreta Hamlet, ao centro, conversando com as imagens projetadas de seus perfis, representando Rosencrantz e Guildenstern. À direita, o mesmo recurso é utilizado, na conversa entre Hamlet (o ator) e Horácio (sua imagem projetada)

O mesmo recurso é utilizado na conversa entre Hamlet e Horácio. As falas são todas de Hamlet, dirigindo-se ao amigo, mas a imagem deste o presentifica, como um duplo amplificado de Hamlet.

O recurso videográfico possibilita assim trazer à cena ao vivo a imagem do outro, do ausente, interpretada ou não como a imagem do próprio protagonista virtualizada. Na cena final, do duelo entre Hamlet e Laertes, o recurso videográfico que possibilita a presentificação de mais de uma personagem, bem como a representação da morte: para cada personagem que morre, interpretada ao vivo por Lepage, há a projeção imagética da cena ao vivo, que se congela ao enquadrar em *close-up*, o momento da morte da personagem. O ator, ao vivo, então, despe-se do figurino daquela personagem - que fica estendido no chão, representando seu corpo morto – para interpretar outra, e assim, sucessivamente, até a morte do próprio Hamlet.



Elsinore: seqüência do duelo final; mortes da Rainha, do Rei, de Laertes e de Hamlet.

O vídeo, tal qual as sombras e os vídeos de Davis, em *Agulhas e ópio*, torna-se o indício de uma presença, trazida virtualmente à cena. Feito um espelho de proporções aumentadas, estes vídeos de *Elsinore* refletem a imagem da cena ao vivo, sob diferentes ângulos, referindo-se, assim, tanto à personagem representada, quanto a um duplo de Hamlet. Lepage, em entrevista a Richard Eyre (EYRE, 1997, p. 08), comenta sua visão de *Elsinore*, como sendo uma projeção da cabeça de Hamlet, rondada por sua loucura:

Because I was going to do this first exploration of Hamlet alone, it felt very comfortable to assume that all of these characters were intimately related to Hamlet, whether by family ties and the incestuous ties that are all over the play, or by his own madness, which of course is a lot about multiplying your own personality.¹⁵⁴

A personalidade de Hamlet é então multiplicada e sua imagem é identificada em cada uma das outras personagens, seja através da feição física, seja através da imagem ‘espelhada’ pelo vídeo. Essa relação entre o vídeo e a personagem se aproxima da relação entre a personagem e sua sombra ou sua silhueta, tão utilizada por Lepage: como um duplo da personagem em cena, essas imagens mantêm uma relação mimética com a realidade ao mesmo tempo que revelam uma face oculta dela (o que vemos é a sombra da personagem ou ângulos seus que a câmera videográfica pode trazer à realidade teatral). Há, assim, na escolha estética de Lepage, de encenar *Hamlet* como uma “rock vídeo” versão de *Hamlet* ou um “*Hamlet-game*”, para usar expressões do encenador, com esse “vocabulário moderno”, definido por ele como um “*short-cut (visual) vocabulary*”, uma escolha muito próxima de sua interpretação do texto – as outras personagens como multiplicações da personalidade do protagonista – e de sua maneira de encená-lo, como um *one man show*, em que contracenava com sua própria imagem multiplicada. A forma está estritamente ligada à sua leitura do texto original e sua opção estética parte, aqui, prioritariamente do texto:

¹⁵⁴ Tradução livre: “Como eu faria esta primeira exploração de *Hamlet* sozinho, pareceu muito confortável assumir que todas estas personagens estavam intimamente relacionadas a Hamlet, seja por laços familiares ou de incesto que permeiam toda a peça, ou por sua própria loucura que, com certeza, tem muito a ver com a multiplicação de sua própria personalidade”.

A lot of my work is image-based, and I wanted to work on something that would force me to work more from the words, to understand what text is and what energy is in the text. The best example around is Shakespeare's work. The idea was still make it very visual, but to have the images come out of the text. To start with words as small objects and try to squeeze the poetry out of it. (ibid., p. 02) ¹⁵⁵

Lepage comenta a sua opção, ao lado do compositor musical Robert Caux, de utilizar um microfone com identificador de sons de 'S', para as falas do fantasma. Com ele, além de salientar as muitas aliteraões em 's', próprias ao texto, fazia com que a voz soasse como uma serpente, quando o fantasma pedia a vingança sobre Cláudio, segundo o texto, *"the serpent that stung thy father's life"*. ¹⁵⁶ (Ibid.).

A tecnologia está sempre empregada para simbolizar algo que é diretamente extraído do texto e ganha, na encenação, um tratamento que transcende o verbal. O canto de Ofélia também é microfonado e distorcido, além de ser executado pela voz masculina de Lepage que imita um agudo feminino, revelando a loucura de Ofélia, através da multiplicação de sua personalidade. Nesta cena, é Gertrudes quem conta do afogamento de Ofélia e é apenas a modificação da voz de Lepage que nos transporta à jovem amada de Hamlet que, visualmente, continua sob o vestido preto de Gertrudes, simbolizando, para ambas, a morte da jovem suicida.

A ligação entre Ofélia e a água também está presente, graças à projeção videográfica, que já nas cenas iniciais apresenta Lepage vestindo-se com uma saia em que é transformada a própria tela cenográfica, sobre a qual projeta-se uma imagem que nos remete da renda às ondas aquáticas. O diálogo de Hamlet com Ofélia se dá pela alternância entre a projeção desta imagem e sua ausência, que faz com que a saia suma de cena.

¹⁵⁵ Tradução livre: "Muito do meu trabalho é baseado na imagem e eu queria trabalhar em algo que me forçasse a trabalhar mais a partir das palavras, para entender o que é o texto e que energia ele contém. O melhor modelo para isso é o trabalho de Shakespeare. A idéia era fazê-lo também bastante visual, mas fazendo com que as imagens saíssem do texto. Partir das palavras como pequenos objetos e tentar extrair a poesia para fora delas."

¹⁵⁶ Tradução livre: "a serpente que feriu a vida de teu pai"



Seqüência de Lepage vestindo a 'saia cenográfica' de Ofélia, em ***Elsinore***

O anteparo da imagem videográfica aqui é a própria roupa de Ofélia que sai da tela de fundo, num movimento do próprio cenário: Lepage está parado no centro do palco e a tela de fundo fica paralela ao chão e desce até ele, vestindo-o de um tecido que é o próprio tecido da tela. A tela que recebe a projeção vira uma saia rendada, de uma renda viva, que se movimenta em ondas de água. As tecnologias visuais, cenográficas e sonoras confluem para criar a poética deste teatro de imagens, tridimensional que cria, no quadro do palco italiano um universo de imagens compostas pela relação entre a cena ao vivo e a cena pré-gravada, projetada.

Este enquadramento revela o pensamento cinematográfico que permeia a obra lepagiana, como ressalta Fouquet, em “*Un récit cinématographique*” (2006, p.132). Em ***Elsinore*** diversas cenas são enquadradas pelo recorte retangular no meio da tela central, que por vezes forma uma janela, por vezes forma uma porta, ou ainda uma simples abertura para a cena, como que possibilitando um *close* à cena teatral ao vivo. É o caso da cena da biblioteca que vemos através de uma abertura que revela apenas a cabeça de Polônio, abaixo, dirigindo-se à Hamlet, que está sobre uma escada, de modo que apenas suas pernas ficam visíveis ao público. Como espectadores, somos *voyeurs* desta cena geometricamente recortada pela cenografia, que parece causar um *zoom* ao olhar da platéia.

Lepage, também explora a forma do “contra-campo” (FOUQUET, 2006, p.155), em *Elsinore*, ao adotar uma mesa giratória, que é girada cada vez que se alterna a personagem que fala: trata-se da cena em que Cláudio informa ao enteado sua decisão de mandá-lo à Inglaterra. O diálogo se estabelece entre o Rei e Hamlet que, interpretados pelo mesmo ator, são identificados pela mudança de posição da mesa, estabelecendo uma convenção que nos possibilita o entendimento da alternância da personagem emissora. Ao final desta cena, outro recurso de princípio cinematográfico desloca o ponto de vista do espectador: o chão se inclina horizontalmente, levando consigo a cadeira e a mesa, de modo que passamos a ver a cena de cima, como no jantar de Miles Davis e Juliette Gréco, em *Agulhas e Ópio*. Esta mudança do eixo do ponto de vista da cena, característica do cinema, é transposta para a cena teatral, através de recursos cenográficos que criam um enquadramento cinematográfico, sem fazer uso de nenhum recurso técnico próprio à sétima arte. É o pensamento cinematográfico de Lepage que possibilita esta revolução do ponto de vista da cena teatral, classicamente frontal para espectadores em palcos italianos.

Outro recurso importado da linguagem cinematográfica é o do ‘*travelling*’ (Ibid., p. 157), cuja impressão é provocada pelo movimento da imagem projetada por trás da personagem, completado com o gestual do ator, causando a ilusão de que o movimento é da personagem. É o caso da queda de Jean Cocteau frente ao edifício nova-iorquino, em *Agulhas e Ópio*: enquanto a imagem projetada por trás do ator vai nos conduzindo janelas abaixo, o ator, suspenso por cordas, gira em torno do próprio eixo, mexendo os braços e as pernas, além de utilizar um volume de voz que favorece a impressão de afastamento. O *travelling* será explorado também em *A Face Oculta da Lua*, numa cena em que o personagem, sobre uma moto colocada de perfil para o espectador no centro do palco, parece viajar por uma estrada, dado o movimento da projeção, em *travelling*, ao longo de uma estrada real, em sentido contrário ao que se direciona a moto.

Assim, tempo e espaço ganham novas perspectivas na cena lepagiana. O tempo teatral pode ser fixado, alongado, dilatado, graças aos recursos videográficos de que Lepage se utiliza. Do mesmo modo que o tempo da cena de percorrer uma estrada pode ser absolutamente real, dada a possibilidade de projeção do vídeo da estrada, em velocidade de movimento real, o tempo de uma alucinação de ópio pode ser dilatado, como o da dança aérea em *Agulhas e Ópio*, causando no espectador a sensação de tempo alongado. A desconstrução da linearidade temporal também pode ser favorecida pelo emprego de tecnologia imagética, resultando numa aproximação das narrativas cinematográfica e teatral. Efeitos especiais, próprios do vídeo, também ampliam as possibilidades cênicas, como é o caso das cenas de morte, em *Elsinore*, que são representadas pela pausa videográfica que congela o momento da morte de cada personagem, ao final do espetáculo.

O espaço também pode sofrer esta eclosão, que é típica na obra lepagiana. Espaços externos são trazidos, em sua aparência real, para o interior da cena, ampliando as dimensões teatrais, criando horizontes e profundidades de campo geralmente limitadas pela cenografia tridimensional. Paradoxalmente, a bidimensionalidade cinematográfica e videográfica ampliam a profundidade teatral, quando as imagens são produzidas em respeito às dimensões desejadas no palco e quando seu jogo com a cena ao vivo faz confluírem as diferentes perspectivas de cada linguagem.

Neste percurso da obra de Lepage, notamos em *Elsinore* uma maior integração entre a tecnologia imagética e a tecnologia cenotécnica que multiplica as possibilidades cenográficas exploradas por sua encenação. Se assistimos em *Vinci* a projeção de palavras e de imagens iconográficas sem movimento, e, em *Agulhas e Ópio*, as projeções de sombras e de vídeos extraídos de películas pré-existentes ou de efeitos, como a espiral, é a partir da criação do Ex Machina que o jogo entre a cenografia e a tecnologia videográfica parece encontrar maior amplitude, no que diz respeito à quantidade de possibilidades de variação do espaço cênico. E este salto, na realidade, parece seguir uma linha natural de evolução que parte de uma concepção espacial de Lepage do palco vazio, sempre cheio de possibilidades, e vai se armando de evoluções técnicas, resultantes de sua visão arquitetônica do espaço cênico.

4. o espaço

o espaço da representação

Os espetáculos de Robert Lepage sempre se dão em teatros italianos, ou em espaços que respeitem a relação frontal entre cena e platéia, herdada do palco italiano. A idéia de caixa preta está, portanto, presente na obra de Lepage, que não trabalha com a quarta parede (os atores, enquanto personagens, especialmente nos espetáculos solo, se dirigem freqüentemente à platéia), mas dá ênfase à parede de fundo que em geral suporta uma tela de anteparo das projeções imagéticas.

A caixa preta, portanto, revela um lado diferenciado, salientando uma das faces de seu formato (a tela, em geral, é branca). Esta face salientada, ao fundo da cena, é emoldurada pelos limites do palco, junto à boca de cena, que enquadram a ação cênica neste quadro retangular, vivo e tridimensional que o espaço compõe.

O formato retangular deste quadro aproxima-se da forma da tela cinematográfica, exceto pelo espaço entre a moldura e o fundo do palco onde se dão as cenas teatrais, ao vivo. Há na concepção espacial de Robert Lepage uma proximidade com a relação física entre espectadores teatrais e cinematográficos, o que se mostra pela escolha da relação à italiana que salienta a visualidade espetacular.

A caixa preta retangular lembra o frame cinematográfico. O espaço do palco emoldurado enquadra as cenas, feito a câmera cinematográfica (ou a “*câmera obscura*”, sugerida por Fouquet (2006, p.140). A concepção cenográfica de Lepage, que muitas vezes possibilita a mudança de perspectiva da platéia - a alteração de seu ponto de vista, pelas modificações dos ângulos do cenário - tem, como apontado anteriormente, uma influência fortemente cinematográfica.

Fouquet propõe uma relação entre o espaço da representação cênica de Lepage e a caixa utilizada pelo teatro de fantoches, o que identifica como herança do trabalho do encenador com os *Marionettes du Grand Théâtre*, no início de sua carreira:

C'est lorsque Lepage cesse de mettre en scène des marionnettes que le plateau devient progressivement un grand castelet (FOUQUET, 2006, pp. 39-40) ¹⁵⁷

O *castelet* ¹⁵⁸ emoldura a ação, valorizando os objetos por ele enquadrados no teatro de fantoches. Fouquet identifica a mesma relação espacial, na cena lepagiana, sobretudo em seus espetáculos solo, em que caracteriza o ator como uma marionete da encenação (a exemplo do ator suspenso por fios, em *Agulhas e ópio*):

Une filiation va relier tous les spectacles solos de Lepage autour de parois mouvantes, dessinant les côtés d'une boîte hypothétique. C'est le cas des *Aiguilles* (1991), d'*Elseneur* (1995) et de *La face cachée de la lune* (2000). La filiation est précise dans le cadre des spectacles solos, qui matérialisent de plus en plus nettement une boîte castelet autour d'un acteur marionnette solitaire (Ibid., p. 40) ¹⁵⁹

Esta relação, o autor enxerga não apenas na escolha do espaço da representação, com sua moldura, mas também em algumas opções cenográficas e no jogo entre o gestual do ator e a cenografia. A guarita do estacionamento da *Trilogia* é identificada por ele como uma herança das marionetes, sofisticada pela utilização de suas três faces (referentes às janelas de vidro da guarita). Os atores que interpretam o Chinês e Crawford, ao descerem a escada da lavanderia para o subsolo, caminham, dentro da guarita, em círculos, dobrando progressivamente os joelhos, de modo a causarem a ilusão de que descem uma escada. Quando desaparecem, simplesmente abrem a porta da guarita, transformando o espaço externo (a rua, no início da cena), no subsolo da lavanderia. Esta solução, segundo Fouquet, é típica das marionetes. De qualquer modo, há nas soluções cenográficas de Lepage, diversos recortes espaciais que apresentam novas molduras para as cenas, dentro da moldura maior do palco.

¹⁵⁷ Tradução livre: “É quando Lepage deixa de usar as marionetes em cena que o palco vai se tornando, progressivamente, um grande ‘castelet’”.

¹⁵⁸ *Castelet* – expressão francesa, sem tradução para o português, que se refere à estrutura que esconde os manipuladores, no teatro de marionetes, bem como os objetos e mecanismos necessários à representação. Sua estrutura, geralmente apresenta uma abertura retangular, que delimita o quadro da ação dos bonecos. Por falta de expressão em português, empregarei a palavra utilizada na língua francesa.

¹⁵⁹ Tradução livre: “Uma filiação ligará todos os espetáculos solo de Lepage em torno de paredes móveis, desenhando as laterais de uma caixa hipotética. É o caso de *Agulhas* (1991), de *Elsinore* (1995) e de *A Face Oculta da Lua* (2000). A filiação é explícita no âmbito dos espetáculos solo, que materializam cada vez mais claramente uma caixa ‘castelet’ em torno de um ator marionete solitário. »

O espaço representado

O vazio e seus múltiplos preenchimentos

Uma das características mais marcantes do teatro de Robert Lepage é a transformação espacial que ele é capaz de gerar. Os recursos técnicos de que se utiliza foram sendo desenvolvidos por sua equipe, ao longo de suas produções, revelando, através de um aperfeiçoamento evidente nas inúmeras possibilidades que a cenografia tridimensional ou a cenografia imagética passam a apresentar, uma preocupação estética evidente e rigorosa com o espaço representado.

Aliada a esta multiplicidade de possibilidades, a recorrência ao palco vazio se faz notória, sobretudo nas aberturas espetaculares de Lepage. A *Trilogia dos Dragões* tem início com um espaço vazio, com o chão de areia e a presença quase oculta da guarita, dada a fraca iluminação que emana da bola de vidro. O guarda adentra, solitário neste espaço cênico para desenhar na areia, enquanto ouvimos uma espécie de Prólogo, em diversos idiomas que anuncia : “Eu nunca estive na China”.

Em *Vinci*, o palco está vazio e o espetáculo se inicia, também com um Prólogo escrito, que é projetado ao fundo do palco.

Em *Agulhas e Ópio*, o ator solitário comenta sobre a acupuntura e outras agulhas, na busca da cura de sua solidão, apartada finalmente pelo encontro com obras de Davis e Cocteau, introduzindo a temática espetacular sobre um palco ainda vazio.

Em *Elsinore*, mais uma vez, é uma projeção que inicia o espetáculo, agora trazendo à cena do palco nu, em forma virtual, o espectro do rei morto, pai do protagonista shakespeariano.

Também em *Geometria dos Milagres*, a cena se abre sobre um palco vazio, que apresenta a virgindade do espaço original do universo, pela presença sintética do céu e da terra.

Em *A Face oculta da Lua*, o Prólogo apresenta, novamente, o ator solitário sobre um palco nu.

Este vazio, feito página em branco, a ser preenchida pela poesia do escritor, ou tela virgem a ser explorada pelo pintor, está cheio de possibilidades. E a criatividade lepagiana não as economiza. Lepage vai nos conduzindo para dentro deste espaço, fazendo-nos seguir o percurso de seus protagonistas. É o caso de Philipe, de *Vinci*, com quem viajamos para Inglaterra, França e Itália, seja pelo avião em que o palco é transformado por uma simples cadeira e o uso que o ator faz dela, seja pelo ônibus londrino, cujos guia e retrovisor frontais nos inserem para dentro dele, seja no *Burger King* de Paris, ambientado por um simples copo de refrigerante que a Gioconda tem em suas mãos.

Em *Agulhas e Ópio* somos literalmente mergulhados para dentro de outro espaço, através da tela fronteira, que delimita diferentes espaços, revelando-os ao girar em seu próprio eixo. Saímos de um espaço e adentramos outro, conforme o deslocamento técnico da tela e a relação que o ator estabelece em cada um de seus lados. Avião de Nova York a Paris, quarto de hotel na Paris de 1989, ou restaurante parisiense em 1949, tempo e espaço são convencidos pelo jogo do ator com a cenografia. Quando flutua entre as hélices, é Cocteau de 1949, quando oculta-se atrás da tela, mostrando apenas sua silhueta em sombra chinesa, é Davis de 1949 e quando revela-se sob a lâmpada do quarto de parede vermelha, envolto no lençol da cama, é o Robert de 1989, descobrindo o universo das outras personagens. A cenografia virtual nos mergulha na abstração da alucinação do ópio, junto com o ator que dança no ar, assegurado pela cenotécnica que o suspende por dois fios. Caímos do edifício com ele, dada a ilusão do vídeo que projeta as janelas de um prédio, em *travelling* vertical. Ator, espaço e projeções, dançam juntos neste jogo que convida a platéia a adentrar tão diferentes espaços, representados com belíssimo rigor estético.

Como bem afirma Fouquet, o poder hipnótico de *Agulhas e Ópio* “não se deve somente às imagens projetadas, mas sobretudo ao pensamento visual em ação e à grande destreza do ator” (FOUQUET, 2006, p. 64). A mesma afirmação poderia ser utilizada para *Elsinore*, em que somos surpreendidos pela quantidade de possibilidades da caixa cênica que ganha as superfícies laterais e movimentos em todos os sentidos (laterais, vertical, horizontal, além das inclinações sobre o eixo horizontal), colocando um pensamento visual em ação, ligado à destreza do ator que interpreta todos os personagens da peça.

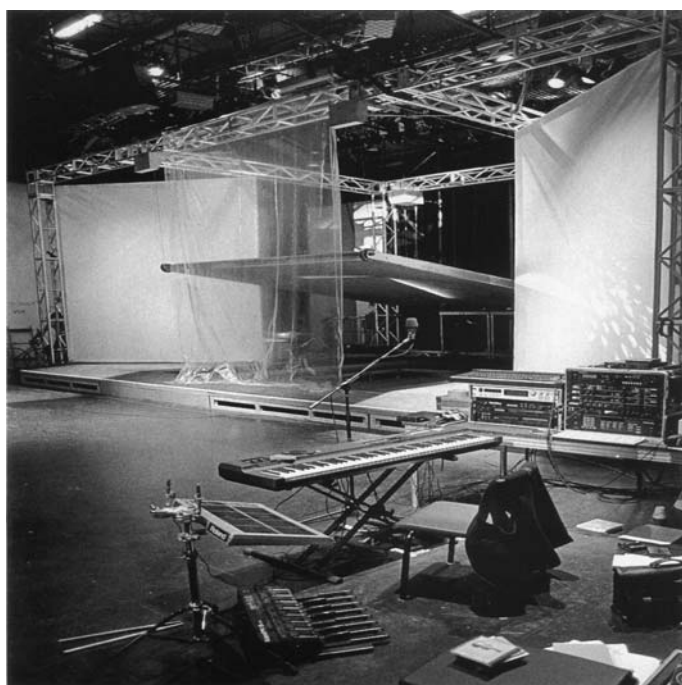
Le modèle scénographique idéal poursuivi par Lepage est bien le volume géométrique qu'il a rencontré en travaillant avec les marionnettes. Ce volume ne limite pas l'imaginaire, il est une structure de départ pour un regard inspiré. Sa réflexion porte sur la manière de rendre visible l'intérieur de ce volume, la manière d'en faire sortir des protagonistes. Le modèle du castelet lui semble être une première solution. Mais d'une utilisation comme citation directe, il est passé à une exploration plus large des modulations de ce castelet, appliqué à des acteurs vivants. Le castelet s'est agrandi, ses ouvertures ont varié, sa structure a explosé, devenant mouvante (...). Cependant, derrière toutes les tentatives de définition d'un volume scénique, se dessine une figure idéale : la boîte carré. Au rectangle vertical allongé (castelet guérite de *La trilogie*) ou à sa variante horizontale (*Les sept branches*, *La géométrie*), Lepage préfère le carré (*Vinci*, en partie, *Les aiguilles*, *Elseneur*, *Le songe*, 1984). Le cube est le volume premier, irréductible (...) Avec le cube tout est possible, il ne figure rien et figure tout. (FOUQUET, 2006, pp. 43 - 44)¹⁶⁰

Essa necessidade de um espaço que inicialmente não figura nada, para que, com o desenvolvimento do espetáculo possa vir a figurar “tudo” encontra no volume cúbico da cenografia lepagiana, uma grande variedade de possibilidades de transformação.

¹⁶⁰ Tradução livre: “O modelo cenográfico ideal, perseguido por Lepage, é o do volume geométrico que ele encontrou trabalhando com as marionetes. Este volume não limita o imaginário, é uma estrutura de partida para um olhar inspirado. Sua reflexão se aplica sobre a maneira de tornar visível o interior deste volume, a maneira de fazer os protagonistas saírem dele. O modelo do *castelet* lhe parece ser uma primeira solução. Mas, de uma utilização como citação direta, ele passou a uma exploração maior das modulações deste *castelet*, aplicadas aos atores vivos. O *castelet* aumentou, suas aberturas variaram, sua estrutura eclodiu, tornando-se móvel (...) Contudo, por detrás de todas as tentativas de definição de um volume cênico, se desenha uma figura ideal: a caixa quadrada. Ao retângulo vertical alongado (o *castelet* guarita da *Trilogia*) ou a sua variante horizontal (*Os Sete Afluentes*, *A Geometria*), Lepage prefere o quadrado (*Vinci*, em parte, *Agulhas*, *Elsinore*, *O Sonho*, 1984). O cubo é o volume primeiro, irreduzível (...). Com o cubo, tudo é possível, ele não figura nada e figura tudo”.

Em sua montagem para *O Sonho* (Estocolmo, 1994), Lepage explora um grande cubo branco, que vai girando para todas as direções e, abrindo uma face, ou um pedaço de uma face, na forma de porta e janela, vai revelando as personagens que participam da saga de Inês, a filha do Deus Indra que desce à Terra para ver como vivem os homens.

Esta forma cúbica é também minuciosamente explorada na montagem de *Elsinore*, em cujas faces cenográficas são projetadas imagens videográficas que compõem, com este anteparo cenográfico mutante, muitos dos ambientes freqüentados por Hamlet.



Anna Maria Monteverdi

Estrutura cenográfica de *Elsinore*, com faces móveis quadradas

Cubo, projeções e iluminação contracenam para formar estes ambientes, através de recortes, mudanças de ângulos, alterações do nível do chão, paredes projetadas, criando também diversificadas entradas e saídas de cena, tão necessárias para essa montagem que exige tantas trocas de personagem.



Seqüência cenográfica de *Elsinore*

Assim, de um espaço vazio, adentramos a muralha de Elsinore, visitando seus múltiplos espaços e dela saímos para, embarcarmos no barco que leva Hamlet à Inglaterra. Voltamos com ele, deparando-nos com o enterro de Ofélia e, na sequência final, é dentro do castelo, em frente à grande tapeçaria que desenha uma carta de espadas do Tarot, que assistimos ao duelo entre Hamlet e Laertes e às trágicas mortes que o acompanham.

É a cenografia também, associada ao uso de sombra chinesa, que nos conduz a um ponto de vista inovador da cena da morte de Polônio: assistimos à conversa de Hamlet com a Rainha Gertrudes, no quarto desta, por detrás da tapeçaria, onde Polônio está escondido. É a sombra de Hamlet que percebe Polônio, dando-lhe o fatídico golpe, movido pela suspeita de ser o Rei quem se esconde por detrás da tapeçaria.

A cena do barco que conduz Hamlet à Inglaterra é ambientada também pela sonoplastia que, aliada ao movimento do chão suspenso e a uma leve projeção de água, nos remete à idéia de mar e solidão.

Esta eclosão espacial, capaz de gerar ambientes externos de maneira muito realista, nasce de um palco vazio e do jogo entre os diversos elementos cênicos (cubo, projeções, iluminação, tela frontal para projeção de sombras, sonoplastia e gestual do ator) que confluem para a formação do ambiente representado.

A forma cúbica, no entanto, cede espaço para uma forma retangular, composta de muitas faces, agora dispostas lateralmente. É o que se dá em *Os Sete Afluentes do Rio Ota* e se repetirá em *A Face Oculta da Lua*, espetáculos que exploram as mudanças espaciais de acordo com a abertura das faces que, além de receptáculos para as projeções, são cenografadas como portas que se abrem para diversos ambientes.

Etéreas fronteiras

Quando Lepage esteve no Japão, antes de montar *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, seu primeiro impacto com aquele país, e que muito lhe inspirou na montagem do espetáculo, foi justamente o da percepção do espaço, em seu uso otimizado e, ao mesmo tempo pela necessidade de transparência, nos limites espaciais:

Japan is a country made of rice paper – the walls of houses are literally made of it – so boundaries are always a little ethereal, hazy: they are made of air (LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p. 38)¹⁶¹

Em contraposição à imensidão territorial canadense, e a sua conseqüentemente baixa densidade populacional, Lepage se defrontou com um país altamente populado, onde o valor do espaço toma novas dimensões:

The Japanese live in apartments the size of handkerchiefs, which means that they had to create a considerable interior space, an infinite one. In Canada, space is available in a very concrete and obvious way; we have the potential to develop an interior space, but tend not to because of our conditioning, because of our perception of space.(ibid. p.39)¹⁶²

Essa distinção cultural Lepage também percebeu no interior do teatro, nas diferenças comportamentais entre os atores japoneses e os ocidentais; enquanto os atores ocidentais aproveitam os intervalos para conversar sobre diversos assuntos, os japoneses “refugiam-se em si mesmos”, durante esta espécie de tempo ‘privado’.

All the actors have their own private spot in the rehearsal space to which they return during breaks. To approach them then is to invade their personal space (Ibid., p.39)¹⁶³

¹⁶¹ Tradução livre: “O Japão é um país feito de papel de arroz – as paredes das casas são literalmente feitas disto – então, fronteiras são sempre um pouco etéreas, enevoadas: elas são feitas de ar.”

¹⁶² Tradução livre: “os japoneses vivem em apartamentos do tamanho de lenços, o que significa que eles têm que criar um espaço interior considerável, infinito. No Canadá, o espaço é concreta e obviamente disponível; nós temos potencial para desenvolver um espaço interior, mas não tendemos a isso, dado nosso condicionamento, devido a nossa percepção espacial.

¹⁶³ Tradução livre: “Todos os atores têm seu local pessoal marcado na sala de pesquisa para o qual eles voltam durante os intervalos. Abordá-los é invadir seu espaço pessoal”.

O espaço dos afluentes

Em *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, a influência da percepção espacial japonesa é notória. O espaço cênico alonga-se, ganhando o formato de um retângulo deitado, sendo inteiramente cenografado desde a primeira cena. A idéia do vazio não se perde, mas passa a ter uma concepção oriental, no sentido de revelar um espaço ocupado, porém, através de transparências e de objetos mínimos que causem a impressão de amplitude, dentro de uma pequena área.

Assim, a fachada da casa de Nozomi (depois, de Hanako) é feita de portas com moldura de madeira e papel de arroz. Estas portas (todas) correm para os dois lados, revelando, na profundidade do palco, os três ambientes da casa (dois quartos nas pontas e uma sala ao meio). À frente, a menção (verbal e recorrente) a um estreito jardim de pedras provoca o imaginário do espectador a completar este ambiente.

A diferente relação com o espaço entre os orientais e os ocidentais é revelada na cena em que Pierre chega na casa de Hanako, em Hiroshima e ela, gentilmente, vai lhe mostrar o quarto que ele alugou, o que provoca no hóspede uma frustração, em relação às expectativas que criara, provavelmente num acordo feito à distância:

HANAKO – Voilà, c'est la chambre

(Pierre, surpris, laisse tomber ses chaussures, puis pénètre dans la chambre et y dépose ses sacs)

PIERRE – C'est ça ?

HANAKO – Oui, c'est deux tatamis.

PIERRE – Excusez-moi... je comprends pas très bien.

HANAKO – Deux tatamis...un, deux.

PIERRE – Deux tatamis ! Oh ! je croyais que ça voulait dire deux chambres avec tatamis.

HANAKO – Deux chambres ? Non, c'est une chambre avec deux tatamis. Ça vous plaît pas ?

PIERRE – Non, non, non... Oui ! C'est ... intime...

HANAKO – Alors, je vous laisse dormir. Bonne nuit !¹⁶⁴

Parece que a influência oriental interfere verticalmente no espaço lepagiano, não apenas no espaço representado (a casa japonesa com cômodos pequenos), mas na própria concepção arquitetônica do espaço que abriga a cena. A idéia de caixas, que dá origem ao espetáculo, está transposta na cenografia retangular, que se abre em pequenas caixinhas, que revelam outros ambientes. A idéia de transparência, diretamente herdada por Lepage, da cultura japonesa (o capítulo do livro de Rémy Charest em que conversam sobre o Japão e sua cultura intitula-se “*The Transparent Empire*”) aparece magistralmente em ***Os Sete Alfuentes do Rio Ota***, dada a relação entre a iluminação e a face translúcida das portas. Muitas cenas, especialmente nos ambientes orientais, utilizam-se da sombra chinesa (vemos apenas as silhuetas dos atores por detrás das portas), revelando os contornos de uma intimidade que não poderia se dar à vista direta do público, em se tratando de personagens cuja cultura valoriza este espaço interno, uma certa privacidade ou reserva, que é explicitada quando confrontada com personagens ocidentais. Um exemplo marcante deste choque comportamental é comicamente ilustrado na cena em que a canadense Patrícia entrevista Jana Capek, nascida em Praga e tornada monja budista que passa a morar em um templo em Hiroshima:

JANA – Vous savez, il faut parfois tout abandonner pour tout obtenir... J’ai commencé à pratiquer le zen quand je vivais à Paris. À cette époque, je faisais tout avec excès : l’amour, l’art, la politique, j’étais de tous les combats. J’étais une femme en colère. Le zen est entré dans ma vie et pour la première fois, j’ai connu un peu de silence, et j’ai senti que j’avais peut-être enfin trouvé ce que je cherchais si désespérément.

¹⁶⁵

¹⁶⁴ Tradução livre: Hanako: “Aqui é o quarto” (Pierre, surpreso, deixa cair seus sapatos, depois entra no quarto, onde deixa sua bagagem) / Pierre – “É isso?” / HANAKO – “Sim, são dois *tatamis*” / Pierre: “Desculpe-me, eu não estou entendendo direito”. / HANAKO – “Dois *tatamis*... um, dois” / PIERRE – “Dois *tatamis* ! Oh ! Eu achei que fossem dois quartos com *tatamis*” / HANAKO – “Dois quartos? Não, é um quarto com dois *tatamis*. Não te agrada? / Pierre – “Não, não, não...Sim! É... íntimo” / HANAKO – “Então, vou deixar você dormir. Boa noite!”

¹⁶⁵ Tradução livre: “ “Sabe, às vezes é preciso abandonar tudo, para tudo obter... Eu comecei a praticar o *zen* quando vivia em Paris. Nesta época, eu fazia tudo com excesso: o amor, a arte, a política, eu estava em todos os combates. Eu era uma mulher em cólera. O *zen* entrou em minha vida e pela primeira vez, eu conheci um pouco de silêncio, e eu senti que eu talvez eu tivesse encontrado, enfim, aquilo pelo que eu buscava tão desesperadamente”.

Esta sua relação com o silêncio é contraposta à impaciência de Patrícia: no momento em que sua equipe precisa de silêncio para gravar o som ambiente, ela, querendo fumar no templo, fala sem parar, explicando todos os motivos ideológicos pelos quais abandonou os cigarros franceses *Galoises*, e finalmente, cede impacientemente à quietude verbal;

PATRÍCIA – Alors, on n’a pas tout à fait terminé, maintenant on va faire ce qu’on appelle un son d’ambiance (...), c’est pour le montage, on peut avoir besoin de ça au montage, il s’agit tout simplement d’enregistrer une minute de silence. (temps). Ça sera pas très difficile pour vous ! (...) T’es prêt, Régis ? On y va ? (à Jana) Alors, maintenant, il s’agit tout simplement de garder le silence pendant une toute petite minute... (Jana restera parfaitement immobile pendant la prise de son, tandis que Patricia gesticulera et fera toute le sorte de signes á Régis).¹⁶⁶

Esta diferença gritante de ritmos entre as personagens está transposta na arquitetura espacial dos interiores das cenas orientais e ocidentais. A caixa luminosa da casa japonesa, que revela sombras íntimas, quando fechada, transforma-se (pela abertura das portas) na pensão em Nova York, que revela os quartos de Jeffrey 2, à esquerda, de Jeffrey 1, à direita e o banheiro, ao centro. O banheiro é coletivo e nele, todos os hóspedes se encontram, em cenas diversas em que cada hóspede ocupa um local do banheiro, ao mesmo tempo (o vaso, a pia, a banheira). Este coletivo serve também de espaço para o ensaio da banda de Kevin e Tony, outros hóspedes, que se dá de madrugada, ou no momento da morte do pai de Jeffrey 1, incomodando aos outros, sempre. Do banheiro também, há uma janela para o quarto de Jeffrey 1, que Jeffrey 2 sempre espia, feito *voyeur* tímido que não tem coragem de se aproximar. Este espaço do banheiro, tão íntimo, é o local em que todos se encontram, mesmo sem ter a menor intimidade.

¹⁶⁶ Tradução livre: “Nós não terminamos tudo, de fato, agora vamos fazer aquilo que chamamos de som ambiente (...), é para a montagem, nós podemos precisar disto na montagem, trata-se simplesmente de gravar um minuto de silêncio (tempo). Isso não será muito difícil para você ! (...) Você está pronto, Régis? Vamos? (à Jana). Então, agora, basta fazer silêncio por todo um minutinho... (Jana ficará perfeitamente imóvel durante a gravação de som, enquanto Patrícia gesticulará e fará todos os tipos de sinais para Régis).

Os cômodos também são cheios de coisas, quase não há espaço vazio neste quadro, em contraposição com os espaços transparentes e vazios dos ambientes japoneses. O espaço cênico está, portanto, cheio de signos que revelam as culturas locais, feito extensão do comportamento das personagens. O próprio volume das cenas segue nesta mesma linha: nas cenas que se dão no Japão, tudo é mais silencioso, mais calmo, em relação às cenas ocidentais.

A partir de um mesmo princípio (as portas), o espaço se modifica, revelando particularidades tão diferentes e específicas de cada local. Assim, Amsterdã é ambientada pela colocação de uma prostituta em cada vão de uma porta aberta, situando-nos na *Red Ligth District*, ou pela colocação de mesas de bar, em que ouvimos diversas conversas simultâneas, na cena em que Ada encontra Jeffrey 2, que precisa casar-se com uma holandesa para poder efetivar a eutanásia e livrar-se definitivamente do HIV e suas conseqüências.

Assim, em *Sete Afluentes do Rio Ota*, um mesmo espaço é manipulado para revelar, dentro do próprio jogo cênico que incorpora as mudanças cenográficas, diversos espaços cenografados segundo suas particularidades culturais, mantendo assim, a mobilidade do espaço vazio, a ser preenchido e transformado, tão típico da encenação lepagiana.

Podemos interpretar esta manipulação espacial da cenografia como uma extensão do jogo com o objeto, característico das primeiras montagens de Lepage, como se o objeto, aos poucos, fosse tomando dimensões maiores, até tornar-se o aparato cenográfico em si. Manipulado pelos próprios atores, ou pelos técnicos, que garantem o jogo com o ator em cena, o grande objeto cenográfico, ganha diferentes significados, de acordo com o uso que se faz dele.

Há, na visão espacial de Lepage, uma concepção arquitetônica que elabora o espaço segundo sua plasticidade e sua funcionalidade, dando-lhe uma mobilidade orgânica que faz do espaço um antagonista ou protagonista da cena, em seu jogo com o ator.

Assim, formas geométricas estão sempre amparando luz, sombras ou projeção e sua mobilidade (dada pelas imagens em movimento que recebe, ou pela própria mobilidade cenotécnica) contracenam com o ator, criando uma cena viva em que as transformações espaciais se dão à vista do espectador, como parte do jogo espetacular.

Outra característica marcante da cenografia lepagiana e bastante explorada em *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, é a do enquadramento da cena. Este uso de portas correntes, dividindo o palco em dois (a frente e o fundo, o fora e o dentro, o visível e o oculto), que se repetirá em *A Face Oculta da Lua*, possibilita o enquadramento de diversas cenas simultâneas, emolduradas pelos limites que cada porta define, no desenho da cena. Assim, cenas de fundo se dão simultaneamente a cenas de frente, revelando paroxismos entre o interno e o externo, como se vários quadros vivos pudessem ser assistidos ao mesmo tempo.

A idéia do espelho (como símbolo do olhar para si mesmo ou como elemento físico que apresenta-se na cenografia) já vista em *Vinci* (“*Look into the mirror*”), em *Os Sete Afluentes do Rio Ota* é absolutamente recorrente, em diversos níveis:

Le miroir est lié ainsi à la lumière, à l'ombre, à la vue, autant de thèmes qui sous-tendent la définition de chacun de protagonistes japonais des Sept Branches. La bombe d'Hiroshima a fait exploser les miroirs, pulvérisant en une seconde les ombres, transformant certains murs en miroirs permanents d'une ombre disparue. Elle a ravagé le visage de Nozomi à la vue de qui l'on a retiré tous les miroirs, elle a éteint les yeux de Hanako qui se maquille donc sans l'aide d'une glace et cache ses yeux derrière de lunettes miroirs. Hanako et Nozomi sont deux reflets inverses, liés de manière opposée à la vue et au miroir, à un trop plein de lumière initiale (FOUQUET, 2006, p. 96).¹⁶⁷

¹⁶⁷ Tradução livre: “O espelho é, assim, ligado à luz, à sombra, à vista, assim como aos temas que subentendem a definição de cada uma das protagonistas japonesas dos *Sete Afluentes*. A bomba de Hiroshima fez explodirem os espelhos, pulverizando em um segundo as sombras, transformando certos muros em espelhos permanentes de uma sombra desaparecida. Ela destruiu o rosto de Nozomi de cuja vista se retirou todos os espelhos, ela apagou os olhos de Hanako que se maquia sem a ajuda de um vidro e esconde seus olhos atrás de óculos espelhados. Hanako e Nozomi são dois reflexos invertidos, ligados opostamente à vista e ao espelho, a um excesso de luz inicial”.

O espelho simboliza a descoberta de si mesmo. Não conseguir olhá-lo é não poder ver-se a si próprio, através dos olhos, essas janelas da alma. Nozomi e Hanako são impedidas de se verem ao espelho: a mãe, devido ao estrago estético que a bomba causou em seu rosto, e a filha, pela cegueira nata que herdou de suas conseqüências.

O quadro 5, “**O Espelho**”, conta a história de Jana Capek menina e sua estada no campo de concentração, ao lado de Sarah Weber, através de um espelho cenográfico, que além de refletir Jana adulta, olhando para sua própria história através do espelho, multiplica os prisioneiros do campo de concentração na cena em que Jana menina procura por Sarah, entre os sobreviventes do campo, em fila para entrar no trem. Enquanto atores passam pelo palco, formando a fila, sua imagem refletida no espelho de fundo os multiplica infinitamente, dando ao palco uma dimensão cinematográfica de multidão. O espelho também ambienta o camarim da cantora Ada Weber, filha de Sarah, e o truque da caixa do mágico com quem a menina Jana vai trabalhar, dentro do campo.

O espelho imprime, assim, à cena de Lepage, um caráter cinematográfico, onde a imagem virtual possibilita a reprodução da cena ao vivo, ampliando o espaço físico do palco. Assim como as imagens de vídeo de *Elsinore*, que funcionam como imagens de espelho (o duelo de Hamlet consigo mesmo, a conversa com Horácio, que é um reflexo amplificado da imagem de Hamlet), temos em *Os Sete Alfuentes do Rio Ota*, as imagens da cabine fotográfica, reproduzidas do lado de fora, por um vídeo que faz as vezes do espelho (subentendido no interior da cabine) e do próprio dispositivo fotográfico (quando congela a imagem da personagem que está se fotografando, revelando à platéia o resultado da fotografia). A imagem refletida, seja da própria personagem, seja do espaço, seja através do espelho mesmo, seja seguindo sua lógica através do vídeo ao vivo, multiplica as possibilidades propriamente cênicas, mesclando os vocabulários próprios do palco, da fotografia, do vídeo e do cinema, numa linguagem própria à poética lepagiana.

A inversão do ponto de vista do espectador, já vista em outros espetáculos, surpreende a platéia, no quadro da representação de Feydeau, em que vemos os bastidores, à frente da cenografia feita de portas, típica à comédia metateatralizada, e a encenação nos confunde, ao misturar os personagens da ficção de Feydeau às personagens de *Os Sete Afluentes*. O jogo, que só se revela ao fim de uma cena bastante longa, só é possível pela inversão de perspectiva do ponto de vista do espectador que acredita estar assistindo aos bastidores, quando, ao final, se revela que todas as cenas de bastidores eram parte da peça dentro da peça. A platéia é transposta para dentro das coxias, por uma simples inversão do uso que os atores fazem do cenário, representando de costas para a platéia real, como se uma platéia espelhada estivesse ao fundo do palco.

Assim, Lepage brinca com o espaço cênico, transporta o espectador sem tirá-lo da poltrona, explorando todas as possibilidades que a cenotécnica, a videotécnica, a iluminação, as técnicas do cinema e da fotografia podem lhe oferecer, criando um espaço ímpar para cada cena e, ao mesmo tempo, dotado de características muito próprias a sua encenação, configurando uma assinatura muito particular a ele do espaço cênico e cenográfico em jogo com a encenação.

Do palco ao cosmos

Em *A Face Oculta da Lua*, Lepage se utiliza do mesmo princípio cenográfico visto em *Os Sete Afluentes do Rio Ota*: as portas de correr que, conforme seu movimento, vão revelando diversos espaços que simbolizam tanto espaços internos às personagens quanto espaços físicos da representação. Assim, a descrição espacial de seu apartamento é feita a partir das sensações do protagonista Philippe em relação a seu modo de vida, frente a espaços vazios que ele vai revelando, conforme abre as portas e a luz delimita o espaço aberto. Do mesmo modo, a dimensão de seu imaginário é espacializada em cena pelo flutuar do bonequinho do cosmonauta que nos leva a um espaço cósmico, onde não impera a gravidade. O espaço é dado pelo vazio, preenchido apenas pela movimentação leve e quase onírica do boneco. O ventre materno também toma a cena, através da projeção do interior da máquina de lavar em que o protagonista adentra e da qual tira o pequeno boneco, a ela ligado, pelo cordão umbilical.

O grande espelho, que representa a mesa da cena do bar, não só contextualiza espacialmente a cena, mas reflete a imagem do protagonista que, perdido em sua espera, tomada de uma esperança que vai, aos poucos, se esvanecendo, está sempre acompanhado apenas de si próprio, como que conversando consigo mesmo, seja quando fala ao *bar man*, seja quando se dirige aos extra-terrestres, através de sua câmera autobiográfica. O elemento do espelho tem esta dupla função cenográfica: representar o espaço externo à personagem, bem como sua condição interna, solitária, à procura de si próprio. Somos transportados assim, de um espaço físico a um espaço imaginário, ou psicológico, de uma lavanderia, à face oculta da lua, onde podemos, como espectadores, olhar para nós mesmos, no vazio, sem nossa própria referência, como propõe Philippe em sua tese de doutorado. Ao final do espetáculo, durante a dança em que Philippe flutua sonhando, é a platéia que o grande espelho reflete, inserindo-nos nesse sonho pela conquista do cosmos.

5. a palavra

A palavra da cena lepagiana é mais um dos elementos cênicos que vão se configurando, no jogo das improvisações e que, como os demais, está sujeita a alterações durante a vida dos espetáculos. Assim abordada, a palavra não se limita à narrativa verbal. Muitas vezes, além da intensa força poética que porta, como acredito que o leitor pode ter percebido nas citações textuais da Parte III, a palavra é um recurso auditivo que prioriza a relação sensorial com a platéia, em detrimento da comunicação racional, voltada prioritariamente ao entendimento.

Palavra e sonoridade

A sonoridade tem importante papel nos espetáculos de Robert Lepage. Assim sendo, a sonoridade da palavra, muitas vezes, para o encenador, é mais importante do que a formulação de uma narrativa verborrágica, que contextualize a cena ou que transmita um conteúdo comunicacional via intelecto. O hibridismo de sua cena entende que a palavra, como os demais elementos, toca a percepção do espectador, através de seus múltiplos sentidos sensoriais:

Les gens viennent souvent au théâtre pour entendre des textes. [...] je vais plutôt leur présenter un texte comme un fond sonore. Le texte sera décor ; les objets ou la musique deviendront parole. (LEPAGE *in* FRÉCHETE, 1997, p. 112) ¹⁶⁸

Esta concepção do texto implica não apenas na escolha poética das palavras, mas em sua inflexão: na sonoridade com que são ditas, que deve tocar o espectador e conduzi-lo a partir da via auditiva:

Aside from music, the power of *Needles* has a lot to do with the resonance of the text. People react not only to what Cocteau says, but also to the way he says it. The rhythm of his words reflects what it is he's saying (...) I believe the text an actor speaks is music.

¹⁶⁸ Tradução livre: “As pessoas, frequentemente, vêm ao teatro para entender os textos [...] eu vou, mais do que isso, apresentar-lhes um texto como um fundo sonoro. O texto será cenário; os objetos ou a música tornar-se-ão palavra”.

Dramatic literature is strong when it's musical, when we're forced to speak the text in a non natural way, almost to sing it. This is Shakespeare's strength: the resonance of the text reflects what is being told, reflects the mood of the characters. The *Elsinore* project has a lot to do with revealing this musicality in Shakespeare's writing and what it can tell us about the meaning of the text" (LEPAGE in CHAREST, 1999, p. 124)¹⁶⁹

Como colocado anteriormente, em *Elsinore*, Lepage partiu do texto para criar as imagens visuais e as composições sonoras do espetáculo. Além das inflexões variadas, que, como ator, explorou para as diferentes personagens, utilizou-se de mecanismos técnicos (como o detector de "s" utilizado para O Rei, ligando-o à serpente) que salientassem a sonoridade textual.

Em *Vinci*, espetáculo criado por Lepage e pelo músico Daniel Toussaint, além das ambientações que o som dá aos espaços representados (o eco na catedral de Florença, o *rap* do ônibus londrino), Toussaint utilizou-se de um dispositivo técnico, o *octopad*¹⁷⁰, para criar uma espécie de cartão postal sonoro, uma voz 'informatizada' de Philippe, dirigida ao público que, assistindo ao músico que toca o instrumento, é convidado a 'ver com os ouvidos' (HÉRBERT, 2001, pp. 91-92):

Ami, je te parle / Je pars à Vinci le vingt.
À part le site, le vin, / J'assimile le mythe Vinci.
À six mille milles, assis / Je parle à Vinci.¹⁷¹

A sonoridade das palavras também é tratada pelo equipamento tecnológico, visando suscitar os sentidos da audiência. Assim, texto, interpretação e tecnologia contracenam para criar estas imagens sonoras da cena lepagiana.

¹⁶⁹ Tradução livre: "Ao lado da música, o poder de *Agulhas e Ópio* tem muito a ver com a ressonância do texto. As pessoas reagem não apenas ao que Cocteau diz, mas também ao modo como ele fala. O ritmo de suas palavras reflete o que ele está dizendo (...) Eu acredito que o texto que um ator diz é música. A literatura dramática é forte quando é musical, quando somos forçados a falar o texto de uma maneira não natural, quase cantá-lo. Esta é a força de Shakespeare: a ressonância dos textos reflete o que está sendo dito, reflete o humor das personagens. O projeto de *Elsinore* é muito focado em revelar esta musicalidade na dramaturgia shakespeariana e o que ela pode nos dizer do significado do texto."

¹⁷⁰ Chantal Hébert e Irene Perelli Contos (2001, p. 91) explicam: "L'octopad est un instrument de percussion, programmé par ordinateur qui peut reproduire jusqu'à huit sons préenregistrés – ici huit syllabes : 'A', 'mi', 'je', 'te', 'par', 'le', 'vin', 'ci'. » Tradução livre : « O *octopad* é um instrumento de percussão, programado por computador, que pode reproduzir até oito sons pré-gravados – aqui a sílabas: 'A', 'mi', 'je', 'te', 'par', 'le', 'vin', 'ci'. »

¹⁷¹ Tradução livre: "Amigo, eu te digo / Eu parto à Vinci, dia vinte / À parte o lugar, o vinho / Eu assimilo o mito Vinci / A seis mil milhas, sentado / Eu falo com Vinci".

6. a memória

“Estilo é a própria espiritualidade do artista feita modo de formar”
(PAREYSON, 1993, p.39)

A memória é outro elemento sempre presente na poética lepagiana. Em seus espetáculos solo é a memória pessoal do encenador que inspira muitas das cenas, durante o processo criativo. Mas uma espécie de ‘memória coletiva’ também tem seu papel, em sua poética: é o caso dos espetáculos que se utilizam de fatos ou personagens históricos.

Assim, encontramos na *Trilogia dos Dragões* um fundo regional que refere-se às transformações ocorridas em uma rua específica da cidade do Quebec, além das referências ao ataque a Hiroshima, à filosofia de Mao Tsé-Tung, ao mito do Deus Kamikazi e aos pilotos suicidas, de mesmo nome.

Em *Vinci*, assistimos ao encontro entre a memória pessoal de Lepage (habitada pela perda, então recente, de um amigo seu) com a memória coletiva, trazida à cena pela obra do artista renascentista Leonardo da Vinci. Este encontro se repete em *Agulhas e Ópio*, onde cenas de artistas mundialmente conhecidos, como o francês Jean-Cocteau e o norte-americano Miles Davis são intercaladas com cenas protagonizadas pelo próprio Lepage, aqui, assumidamente chamado de Robert.

Em *Elsinore*, é o texto mais conhecido de Shakespeare que garante a mobilidade da encenação, tornada solo: o conhecimento da trama facilita o estabelecimento das convenções cênicas que transformam uma personagem em outra, com muita simplicidade.

Nos *Sete Afluentes do Rio Ota*, diversos acontecimentos históricos permeiam a trama das personagens: o ataque a Hiroshima, o holocausto, a eclosão da AIDS na década de oitenta, a reconstrução da cidade de Hiroshima.

Em *Geometria dos Milagres*, é a vez de Frank Lloyd Wright e Gurdjieff emprestarem suas filosofias à arte lepagiana que traz à cena outras personagens reais

extraídas da história dos mestres, para dar voz às temáticas da coletividade, da criação artística, da formação integral do indivíduo.

Em *A Face Oculta da Lua*, talvez o mais autobiográfico de seus espetáculos, é Lepage, na pele de Philippe, que apresenta diversos fatos ocorridos em suas relações familiares, ou desenvolvidos dramaturgicamente, a partir de sensações suas, conseqüentes daquelas relações. Paralelamente, a corrida espacial entre a antiga União Soviética e os Estados Unidos da América é abordada, sugerindo uma série de *links* no mosaico espetacular que se formula em cena.

Esta poética da memória, servindo-se de fatos ou personagens de conhecimento universal, convida o espectador a remeter-se a sua própria memória, na co-criação espetacular, estabelecendo os elos entre as personagens e fatos apresentados, através da ativação de sua própria bagagem cultural acerca deles.

Os fatos históricos, intrinsecamente ligados a personagens fictícios (muitas vezes criados a partir da bagagem pessoal do próprio encenador ou dos atores), formulam uma terceira memória, que, revelando a trajetória das personagens fictícias, traz o histórico para um plano bastante pessoal: é a lembrança destes fatos ou as consequências na vida pessoal por eles provocadas nestas personagens criadas para a ficção que são exploradas pela trama espetacular.

As personagens históricas, através da recriação, pela ótica lepagiana, de sua memória ou de sua trajetória pessoal, são ou contrapostas a personagens fictícias que passam por questionamentos tangenciados a elas, ou apresentadas dentro de um recorte bastante específico que possibilita o questionamento abordado pelo espetáculo.

Assim, a memória na obra lepagiana, é um dos pontos de partida do processo criativo e vai se fazer presente em cada recepção espetacular, ativada pela subjetividade de cada espectador que a ela recorre na identificação daquilo que é extraído da realidade universalmente conhecida.

Do pessoal ao universal

Pierre Lamontagne

Pierre Lamontagne, que traduzido ao pé da letra, poderia ser chamado de Pedro Montanha, é um personagem recorrente de Lepage, que foi criado, inicialmente, no processo criativo da *Trilogia dos Dragões*. Assim como Philippe, reaparece em diversos filmes e espetáculos de Lepage, representando quase um *alter ego* do encenador. Em sua entrevista a Rémy Charest, Robert define Pierre como um “*all purpose character*” (personagem para todos os propósitos):

When you're young, sometimes people ask you what other names you might chose for yourself. I felt that I was more of a Pierre than a Robert. We often attribute meaning to a name and the meaning of Pierre [a stone] was very appealing to me. During an improvisation in The Dragon's Trilogy, I was working on a character who was about my age and, in some ways, my alter ego – an artist whose mother had been in CWAC (Canadian Women's Army Corps), among other things . The decision to call him Pierre came quite naturally. His family name, wich in itself is very meaningful [Lamontagne means 'the mountain'] actually came from earlier improvisations: Pierre's mother, played by Marie Gignac, was called Françoise Roberge until she married a Lamontagne. So her soon obviously became Pierre Lamontagne.¹⁷²(LEPAGE *in* CHAREST, 1999, p.29)

¹⁷² Tradução livre: “Quando você é jovem, por vezes, as pessoas perguntam que outros nomes você escolheria para si próprio. Eu sentia que era mais um Pierre do que um Robert. Frequentemente, atribuímos significados a um nome e Pierre [pedra] tinha muito a ver comigo. Numa improvisação, na *Trilogia dos Dragões*, eu estava trabalhando uma personagem que tinha mais ou menos a minha idade e era, de certo modo, meu alter ego – um artista cuja mãe tinha estado na CWAC (Corpo Feminino do Exército Canadense), entre outras coisas. A decisão de chamá-lo de Pierre veio quase que naturalmente. O seu sobrenome, que é muito significativo [Lamontagne significa ‘a montanha’] chegou, de fato, em improvisações antecedentes: a mãe de Pierre, interpretada por Marie Gignac, chamava-se Françoise Roberge, até se casar com um Lamontagne. Então, obviamente, seu filho tornou-se Pierre Lamontagne”.

Na *Trilogia dos Dragões*, Pierre, filho de Françoise, é um artista plástico que apaixona-se pela japonesa Yukali, que compara o nome do amante ao significado de seu próprio nome, em japonês: pedra preciosa. O casal, na cena de amor, figura como duas pedras dispostas num jardim *zen*, efetivando a união entre Ocidente e Oriente, simbolizados por suas origens.

No filme *Le Confessional*, Pierre reaparece como um desenhista que, depois de passar alguns anos na China, aprofundando-se na técnica de desenhar, volta ao Quebec por motivo da morte de seu pai. Ao reencontrar seu irmão adotivo, Marc, que vive uma crise por não conhecer seu pai biológico, Pierre passa a empreender uma verdadeira busca atrás dos segredos desconhecidos de sua família, remontando à sua falecida mãe, nossa já conhecida Françoise, e a seu recém falecido pai, o motorista de táxi Lamontagne. A trama do filme aborda a filmagem de *I Confess*, de Alfred Hitchcock, feita no Quebec da década de 50, época em que Françoise adotara o filho de sua irmã, que se suicidara por ter engravidado de um padre. Na cena em que o filme de Hitchcock estreia, o taxista Lamontagne leva o diretor de volta para o hotel, contando-lhe, durante o percurso, a história de sua família como se fora uma estória de ficção. Emocionado, Hitchcock conclui: “É uma bela história. Trágica”.

Não há como assistir *Le Confessional*, depois de conhecer algumas declarações de Lepage sobre sua vida pessoal, sem identificar no filme, fortes traços autobiográficos do encenador, como se o confessor revelasse identidades proibidas que cercaram o artista, ao longo de sua trajetória pessoal. O pai taxista, que entretia seus clientes com histórias transformadas em estórias, no papel de Lamontagne; o irmão adotivo, trazido à cena por Marc; a paixão minuciosa pela arte, revelada pela relação de Pierre com as cores que o cercam e esse fascínio pelo Oriente, em especial, pela China, de onde o protagonista acaba de chegar. A mesma mãe de Pierre, Françoise, reaparece em *Le Confessional*, remetendo-nos à Françoise da *Trilogia dos Dragões*, com suas memórias de guerra, tão escutadas pela infância do próprio Lepage.

A recriação da memória é constante na obra do encenador, seja através da personagem Pierre, seja das personagens que o envolvem, seja das próprias temáticas que as personagens dos espetáculos solo trazem à tona. Fazendo de Pierre um veículo, Lepage revela sua própria criação como veículo de suas inquietações, humanas, e artísticas. Em *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, é através do ocidental Pierre que vai ao Japão, que “a platéia pode fazer uma conexão com o Japão e a cultura japonesa” (Ibid., p.30). Como conclui o próprio Lepage:

So Pierre Lamontagne is a linking character, a vehicle. He's all purpose because he's relatively young and artist, which allows us to place him almost anywhere, in almost any circumstances. He's very flexible, very mobile character, in a way. He provides the link between the story and the audience. His naïve approach towards the events he encounters reflects the spectator's position [...] Through his curiosity and the discoveries he makes, such a character becomes a doorway or, better yet, a key for the audience, who therefore identify more easily with him and can use him to gain access to play's core¹⁷³ (Ibid., p.30)

É tentador conectar Pierre a Lepage, não apenas como referência autobiográfica, mas como o próprio papel que Lepage atribui à sua criação: se Pierre é um *link* entre o espetáculo e a platéia, Lepage é um *link*, através de Pierre e de sua obra, entre suas inquietações, por vezes tão íntimas, e o mundo, seja o mundo representado, seja o mundo dos espectadores que o assistem. Definido como um “*Jack of all trades*”, em sua juventude, o artista *of all purposes* - que atua, encena, ilumina e direciona tantas criações – parte sempre de algo muito próprio, muito íntimo (no exemplo de *Vinci*, a sensação que teve diante da *Virgem e o Menino com Sta. Anne*, de Da Vinci; em *Le Confessional*, ou em *A Face Oculta da Lua*, de memórias de sua família) e atinge, provavelmente por esse mergulho profundo, dimensões universais, que têm emocionado os cinco continentes, mundo afora.

¹⁷³ Tradução livre: “Então, a personagem Pierre Lamontagne é um *link*, um veículo. Ele é um personagem para todos os propósitos, porque é relativamente jovem e artista, o que nos possibilita colocá-lo em praticamente qualquer lugar, qualquer circunstância. De certo modo, ele é muito flexível, uma personagem muito móvel. Ele possibilita a ligação entre a estória e a platéia. Sua abordagem cândida dos eventos por que passa aproxima-o da posição do espectador [...] Através de sua curiosidade e de suas descobertas uma personagem destas torna-se um portal, ou melhor ainda, uma chave para a platéia, que, por conta disso, se identifica mais facilmente com ela e pode usá-la para acessar o coração da peça”.

Não pretendo aqui, relacionar a genialidade que vislumbro na poética de Lepage, com sua vida pessoal, em termos de justificativa ou de qualquer relação causal. Afinal, já nos advertiu Jung (1991, p.89), ao comentar a relação que Freud propusera entre a vivência pessoal do artista e sua produção poética:

A essência da obra de arte não é constituída pelas particularidades pessoais que pesam sobre ela – quanto mais numerosas forem, menos se tratará de arte; pelo contrário, sua essência consiste em elevar-se muito acima do aspecto pessoal. Provinda do espírito e do coração, fala ao espírito e ao coração da humanidade.

No entanto, acredito que a apropriação, por Lepage, de suas vivências pessoais, e sua transformação, no processo de criação artística, ao recontextualizá-las e dotá-las de matizes poéticas, possibilitam a dramatização das personagens ou contextos que originados de sua realidade, sobem ao palco revelando uma intensa e imensa humanidade, que transcende a personalidade e, dizendo respeito a todos nós, atinge a universalidade. Jung mesmo reconhece que

não se pode negar que a psicologia pessoal do poeta eventualmente se encontra nas raízes e mesmo nas ramificações mais tênues de sua obra. Esta concepção, de que o mundo pessoal do poeta influencia, sob muitos aspectos, a escolha e a forma de sua temática, não tem em si nada de muito original (...). (Ibid. P. 88)

Segundo a visão de Pareyson (1989, p.83), talvez, ‘não muito original’, mas mais radical no que diz respeito à personalidade da obra,

as teorias impessoalistas não se dão conta de que nada ocorre na arte senão através da mediação ativa e criadora da pessoa. Certamente, a obra de arte contém o espírito do tempo, a voz de um povo, a expressão de um grupo, mas tudo isto o contém refratado na singularíssima espiritualidade de uma pessoa, porque o homem nada pensa, cumpre ou faz, a não ser pessoalmente. No mundo humano, qualquer manifestação coletiva é sempre ao mesmo tempo pessoal.

Acredito que a potencialidade criativa esteja na maneira pela qual estas influências da vida do artista são transformadas ou recriadas, no processo de criação e elaboração de sua obra. Segundo Jung (1991, p.89), o criador, “enquanto artista (...) é sua obra, e não um ser humano” que cria uma realidade impessoal. Tal impessoalidade da realidade criada, no teatro de Robert Lepage, configura-se pela distância imensa que o artista, através de artifícios teatrais, traça entre si e sua criação e quase ousa afirmar que tal distância só é possível, pelo mergulho profundo que o artista empreende para dentro de si. Explico.

Parece-me que Lepage é tão verdadeiro, sincero ou honesto consigo mesmo no ato de criar (e considero aqui, aspectos como intuição, consciência, vivência, crenças, opções de linguagem, temáticas que o tocam pessoalmente) que, aquilo que o toca como homem ganha uma dimensão tamanha (no palco, com todas os símbolos que nascem no processo criativo das cenas e que se revelam ímpares no resultado do espetáculo) que atinge a universalidade, expressa, a meu modo de ver, na imensa receptividade com que a crítica de países tão diversos tem abraçado seus espetáculos.

Sinto que é justamente este mergulho profundo para dentro de si próprio (que traz à tona memórias de sua infância, questionamentos artísticos seus, personagens que atuaram em sua vida, questionamentos sobre o multiculturalismo, próprio de seu país de origem) que lhe possibilita a descoberta, por um lado, de uma linguagem espetacular muito própria e facilmente reconhecida como sua e, por outro, de uma humanidade intensa que não encontra fronteiras culturais, étnicas, de idade ou gênero, na receptividade encantatória de sua obra.

Quero dizer que quem mergulha é o homem e quem vem à tona, transformar em arte aquilo que encontrou, é o artista, através do criador. E que as águas em que Robert Lepage mergulha, são águas oceânicas, com a licença da imagem, já que as temáticas, os conflitos e as personas que encontra revelam-se universais, em seu tratamento artístico. Voltemos a Jung:

Ainda que o artista se situe nos antípodas da oficialidade, mesmo assim não deixa de existir uma analogia secreta entre eles [a pessoa do artista e o ser criador que há nela], na medida em que a psicologia específica do artista constitui um assunto coletivo e não pessoal. Isto, porque a arte, nele, é inata como um instinto que dele se apodera, fazendo-o seu instrumento. Em última instância, o que nele quer não é ele mesmo enquanto homem pessoal, mas a obra de arte. (Ibid., pp. 89-90)

O artista de Jung, que identifico em Lepage, é um homem coletivo, portador da “alma inconsciente e ativa da humanidade” (Ibid., p.90). Mesmo que partindo de impulsos internos bastante íntimos ou pessoais, encontra, nestes impulsos, material de interesse coletivo e dá a esse material uma forma cênica muito própria, instrumento que é de sua obra. Assim, submerge no entre-espço das imagens primordiais de Jung, trazendo à tona um universo simbólico, capaz de tocar os corações das platéias culturalmente mais diversas que tem visitado:

Quem fala através de imagens primordiais, fala como se tivesse mil vozes; comove e subjuga, elevando simultaneamente aquilo que qualifica de único e efêmero na esfera do contínuo devir, eleva o destino pessoal ao destino da humanidade e com isto também solta em nós todas aquelas forças benéficas que desde sempre possibilitaram a humanidade salvar-se de todos os perigos e também sobreviver à mais longa noite (Ibid., p. 70)

É esta elevação do destino pessoal que encontramos não apenas em Pierre Lamontagne, mas também no Philippe de *Vinci* ou de *A Face oculta da Lua*, que partem de aspectos biográficos da vida do encenador para tocar no ‘destino da humanidade’, através da aproximação da trajetória destas personagens a este destino (às transformações que o Renascimento europeu provocou na arte, à aproximação do homem e da Lua, possibilitada pela corrida espacial), criando um universo com o qual, de alguma forma, no identificamos, e que nos toca.

Da mesma forma, a memória coletiva é abordada, incitando nossa identificação com ela, através das personagens históricas que, como bem coloca Ouellette (2001), não são abordadas biograficamente, mas como personagens históricas dramatizadas, a serviço dos questionamentos levantados pelos espetáculos.

Do universal ao pessoal

Não acompanhamos em *Agulhas e Ópio* o percurso biográfico do poeta Jean Cocteau ou do trompetista Miles Davis, mas recortes que, embalados por suas obras tangenciam o denominador comum com o fictício e autobiográfico Robert: a relação com a droga. Somos convidados a acessar nosso próprio conhecimento acerca destes artistas e, a partir dele, costurar os fragmentos que se apresentam em cena. Cada detalhe, assim, vai dizer mais a um espectador do que a outro, dependendo das identificações que fizer entre a cena e as personagens apresentadas, compondo o leque de possibilidades interpretativas da obra-aberta.

O recorte escolhido pela encenação, no entanto, possibilita que mesmo aqueles espectadores que nada conhecem sobre as personagens históricas apresentadas, acompanhem as circunstâncias por elas vividas, eleitas pela peça e representadas pela interpretação artística de Lepage. Estes espectadores, então, passam a conhecer trechos da obra de Jean Cocteau, bem como a relação de dependência à droga de Davis, pelo filtro híbrido da composição poética de Robert.

O mesmo se dá em *Vinci*, onde o encenador brinca com as figuras do renascentista italiano ou de suas obras, como é o caso da Gioconda. Aqui, impossível não identificar as figuras representadas e o jogo proposto pela encenação evidencia que elas estão a serviço das descobertas pessoais de Philippe, porta voz das inquietações artísticas do próprio Lepage.

Em *Geometria dos Milagres*, o pensamento do arquiteto americano Frank Lloyd Wright, bem como a filosofia de Georgi Gurdjieff é que vêm à cena, a partir do recorte eleito que abrange os últimos trinta anos da vida de Wright, para colocar questões sobre a produção em grupo e a relação entre o Mestre e o aprendiz, também pertinentes a Robert Lepage e seus processos criativos, de caráter colaborativo. A ênfase é de André Ouellette (2001, pp. 114-115):

Ainsi, La géométrie des miracles ne pouvait être un spectacle bien différent des autres en ce sens. Effectivement, la recherche repose avant tout sur un questionnement entourant le groupe et le maître de ce groupe. Ex Machina est-il véritablement un collectif de travail ou est-ce le laboratoire de Robert Lepage ? Divers éléments de réponses peuvent être envisagés, notamment qu'il s'agit à la fois de l'un et de l'autre (...) Il s'agit d'un laboratoire de travail où un projet est soumis, plus souvent qu'autrement à un collectif de travail, qui est guidé par Lepage (...). La compagnie Ex Machina est ouverte sur le monde ; le monde vient à elle comme on venait à Taliesin pour apprendre avec Wright (...) Plus un spectateur avance dans les méandres de la création lepagienne, plus il convient que La géométrie des miracles reflète une dynamique similaire à celle instaurée par Wright lorsque des projets lui étaient confiés. D'une part, Lepage/Wright mettent en branle le chantier de conception et supervisent la construction. D'autre part, Lepage/Wright laissent le soin d'élaborer les plans du projet en devenir à l'équipe des concepteurs.¹⁷⁴

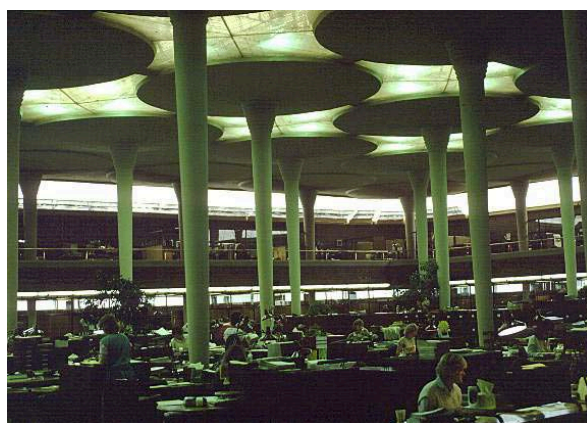
As anedotas biográficas, como as nomeia Ouellette, de Wright são uma ponte entre as inquietações artísticas e pessoais lepagianas e a platéia, como o Pierre Lamontagne ou o Philippe de outros espetáculos. Essa importante figura da arquitetura mundial abre, no palco de Lepage, uma discussão movida por seu próprio questionamento artístico acerca do processo criativo, temática já vista em *Vinci*, na *Trilogia dos Dragões* (pela instalação de Pierre e os desenhos de Dragões de Yukali), na dança de Pierre de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, para citar alguns exemplos.

¹⁷⁴ Tradução livre: “Assim, A *Geometria dos Milagres* não poderia se diferenciar dos outros espetáculos, neste sentido. Efetivamente, a busca repousa, antes de mais nada, sobre um questionamento em torno do grupo e do mestre deste grupo. O Ex Machina é efetivamente um coletivo de trabalho ou é o laboratório de Robert Lepage? Diversos princípios de respostas podem ser considerados, notoriamente se trata, por vezes de um, por vezes, de outro (...) Trata-se de um laboratório de trabalho, onde um projeto é submisso, mais frequentemente do que antes, a um coletivo de trabalho, que é dirigido por Lepage (...) A companhia Ex Machina é aberta ao mundo; o mundo vem a ela, como se vinha a Taliesin para se aprender com Wright (...) Quanto mais um espectador aproxima-se dos meandros da criação lepagiana, mais ele convém que A *Geometria dos Milagres* reflete uma dinâmica similar àquela instaurada por Wright quando os projetos eram-lhe confiados. Por um lado, Lepage/Wright põem em movimento a concepção e supervisionam a construção. Por outro lado, Lepage/Wright delegam a função de elaborar os planos do próximo projeto à equipe de conceptores.”

Nesta abordagem de personagens, digamos, universalmente conhecidas, há uma interpretação muito própria a Lepage, configurada, sobretudo, pelo jogo entre os elementos marcantes de sua poética. A simbologia que cria, para referir-se à obra de Frank Lloyd, por exemplo, é extremamente ligada ao pensamento do arquiteto, acerca da arquitetura orgânica, na medida em que se serve dos materiais mais simples já presentes na cena. É o caso da montagem da maquete do edifício da administração de Johnson Wax, durante um jantar com o cliente, ou ainda da inspiração procurada por Wright, no deserto, em torno da espiral que acaba resultando na forma do Museu Guggenheim, de Nova York, uma das mais conhecidas de sua obra, representada, em cena, por um simples desenho:



Imagem extraída de vídeo



À esquerda, imagem da cena da maquete apresentada a Johnson por Wright e seus assistentes.
À direita, foto do edifício Johnson, projetado por Wright.

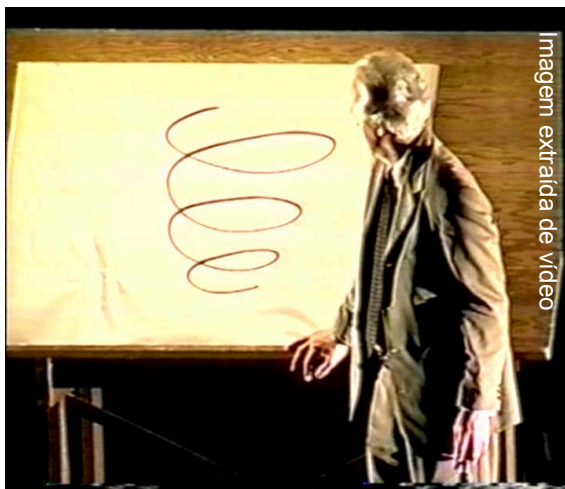


Imagem extraída de vídeo



À esquerda, imagem da cena de **Geometria dos Milagres**: Frank Lloyd desenha a espiral, no deserto
À direita, foto do museu Guggenheim, em Nova York, projetado pelo arquiteto.

A transformação dos objetos ativa, assim, a memória do espectador, através destas metonímias cênicas que nos remetem à obra real, realizada pelo arquiteto. A simplicidade dos objetos eleitos por Lepage transforma um jantar na apresentação do projeto para Wax, ou um estudo no deserto, em uma das maiores inspirações do arquiteto, o Guggenheim. Assim, Lepage apropria-se destas obras tão marcantes na história da arquitetura, através desta simbologia que cria com os objetos cênicos e, aproximando-as do espectador, serve-se delas para trazer à cena a discussão do processo criativo, tão inerente a sua própria obra. Para trazer a público estas questões, de certa forma, pessoais, ele se serve de ícones universais que possibilitam este jogo que convida a memória do espectador a somar-se à memória das personagens apresentadas em cena, ali colocadas pela necessidade fomentada pela memória do próprio encenador.

Mesmo quando aproxima grandes artistas a personagens identificadas com ele mesmo (Philippe, Pierre Lamontagne, Robert), Lepage não se utiliza de sua memória com uma finalidade autobiográfica. Digamos que ela seja a ‘fonte inspiradora’, o recurso do qual parte, para trazer à cena discussões inerentes à condição humana, seja o amor, ou a dor de amor, de *Agulhas e Ópio*, seja a solidão, de *A Face Oculta da Lua*, seja a relação entre o líder e seus discípulos, de *Geometria dos Milagres*. Voltando a Jung (1991, pp. 82-83):

Na grande seqüência que vai de Hermas a Goethe, passando por Dante, ao longo de quase dois mil anos, encontramos sempre a experiência amorosa pessoal, não somente acrescentada, como também subordinada a uma grande experiência visionária. Tais testemunhos são significativos, pois comprovam que, abstração feita da psicologia pessoal do poeta, a visão constitui, no âmago da obra de arte, uma vivência mais profunda do que a paixão humana. No que diz respeito à obra de arte, a qual nunca deve ser confundida com aquilo que o poeta tem de pessoal, é indubitável que a visão é uma vivência originária autêntica, apesar das restrições do racionalismo. Ela (...) é um símbolo real, a expressão de uma essencialidade desconhecida. Assim como a vivência amorosa representa a experiência de um fato real, o mesmo se dá com a visão.

Lepage serve-se de sua própria experiência pessoal e de experiências de outros grandes visionários (como considero a ele mesmo) para criar uma poética que transcende sua experiência, transformando-a em obra de arte que, aprofundando a própria experiência, faz dela o ponto de partida deste caráter visionário que sua obra apresenta, não apenas em termos do conteúdo do que é representado, mas sobretudo por sua intensa ligação com a forma representacional que torna-se, em sua poética, o próprio conteúdo.

Assim, este entrelaçado de memórias que se fecha no jogo da memória e do imaginário do receptor, parece tocar o que Jung chama de ‘inconsciente coletivo’: interpretada diferentemente por cada um de seus receptores, sua obra aberta (e sempre aberta às renovações propostas pelo *feed-back* destes receptores) não tem encontrado limites regionais, temporais, linguísticos ou formais, na grande receptividade com que tem lido nacional e internacionalmente.

Sempre que o inconsciente coletivo se encarna na vivência e se casa com a *consciência da época*, ocorre um ato criador que concerne a toda a época; a obra é, então, no sentido mais profundo, uma mensagem dirigida a todos os contemporâneos” (Ibid., p.86)

7. o jogo

Os elementos apontados até aqui são os que me parecem formatar a poética híbrida da cena de Robert Lepage. Presentes, sempre, no decorrer de sua obra, ora com mais ênfase a um, ora a outro, sua somatória e a maneira com que contracenam, formando uma narrativa sinestésica, que oferece-se aos sentidos perceptivos da recepção é que faz da linguagem lepagiana, uma linguagem do jogo.

Não há uma relação hierárquica entre os elementos cênicos. Longe do textocentrismo, Lepage parece formatar uma narrativa própria à cena teatral, que se apodera das diferentes artes que dialogam em cena. Ricamente visual, e igualmente auditiva, a narrativa lepagiana parece apontar para um espetáculo audio-visual ao vivo. Outros sentidos são aguçados, como é o caso dos incensos que tocam o olfato dos espectadores, na *Trilogia dos Dragões*, ou mesmo a sugestão tátil que os materiais explorados pela cenografia parecem fazer (areia, água, etc.).

Língua, objetos, imagens, sonoridade, palavras, espaço, memória pessoal e coletiva parecem jogar no palco de Robert Lepage, estimulados pelas propostas criativas dos colaboradores das diversas áreas, formando um todo uno, que evidencia sempre a assinatura poética do encenador. Este hibridismo entre os elementos, originados em diferentes áreas, sustentados por diferentes meios, forma, em cena, uma outra arte, criada a partir de sua relação intrínseca, necessária e poética, que forma uma unidade espetacular.

Como bem ressalta Pareyson (1993, p.113):

O sentido da obra não reside em seu conteúdo, em seu estilo, na regra individual, na sua matéria ou em seu tema, se cada um desses elementos ou aspectos ou partes for não digo isolado mas também apenas privilegiado em face dos outros. Mas reside sobretudo na sua indivisível unidade, na qual apenas cada um deles é o que é, e é ele mesmo enquanto já implica e evoca os outros (...) de sorte que cada parte da mesma extensão da obra está organicamente ligada a todo o resto.

Não há na cena lepagiana nenhum elemento que sirva a uma função meramente decorativa. A escolha de cada um deles é sempre minuciosa e ligada a um denominador comum que os une no palco, formando uma simbologia própria ao espetáculo. É esta ligação simbólica que possibilita a transformação dos objetos, dos espaços de uma cena a outra, imprimindo-lhes novas possibilidades significativas, sempre sugeridas pelo todo espetacular.

É neste sentido, que sua cena se faz aberta à co-criação da recepção: Lepage não amarra os significados cênicos, no jogo dos elementos. Ao contrário disto, parece explorar o campo da sugestão, que incita o imaginário a formular uma concepção própria para as imagens sonoro-visuais que se configuram no movimento da cena.

Assim, o caráter lúdico que considera inerente ao teatro se instaura, em última instância, no jogo com a platéia, que não se encerra com a estréia, ao contrário disto, intensifica-se conforme o espetáculo vai encontrando novos parceiros de jogo. A platéia, assim, modifica as encenações lepagianas que estão, como suas personagens, sempre abertas a modificações, a novos aprendizados, a novas possibilidades, na teia complexa do processo criativo.

A criatividade, frequentemente colocada em questão nos jogos cênicos elaborados por Lepage e seus colaboradores, joga também no lado da platéia, na quadra vívida dos teatros ocupados por sua equipe. Se a criatividade da platéia responde de uma forma nova, ainda não experimentada, seja por reações, seja por comentários posteriores à apresentação, esta nova possibilidade é trazida para dentro da cena, experimentada dentro do espetáculo que está sempre em processo. O *work in process* lepagiano nunca se encerra, na medida em que, para o encenador, a comunhão com a platéia é inerente ao teatro e, sendo composta por diferentes indivíduos, a cada nova representação, nunca deixa de intervir no resultado espetacular.

Somos, então, convidados, como espectadores-criadores, a participar do processo cênico a contribuir, com o livre curso de nosso imaginário, com este grande jogo poético que se trava no palco, seja através de nossa própria interpretação a ele dada, seja por meio de uma intervenção ativa, com nossas reações ou comentários, que influencia as regras dos jogadores do lado de lá do proscênio.

A ontológica frase de Hamlet parece ganhar plena significância, diante da cena lúdica de Robert Lepage: “*A play is a play*”.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Tradução livre: “Uma peça é um jogo”.

PARTE V – Obra Cinematográfica

1. Pré Estréia

Lepage imerge no universo cinematográfico na metade da década de 90, com *Le Confessional*. Em entrevista a Tina Srebotnjak, da CBC (1995), Lepage explica o porquê da abordagem cinematográfica para a estória:

I think I was looking for a story that would be better told through film. And I work in with very different mediums, and, of course, I think each media has its own quality, its own ways of telling a story and this story, specifically is about a film been showing Quebec City and what better way than using a filmic medium to actually try to tell the story.¹⁷⁶

Tendo explorado, até então, diferentes mídias como elementos de seu fazer teatral, Lepage, considerado por tantos críticos como um criador de imagens, ingressa, em 1995, na sétima arte que, em menos de duas décadas, ganha mais outras quatro produções cinematográficas por ele dirigidas: *Le Polygraphe* (1997), *Nô* (1998), *Possible worlds* (2000) e *La Face cachée de la lune* (2003).

Le Confessional aborda dois diferentes períodos contextualizados na cidade do Quebec, interligados pela busca de dois irmãos pela paternidade biológica de Marc, o irmão adotado.

¹⁷⁶ Tradução livre: “Eu acho que eu estava procurando por uma estória que pudesse ser melhor contada por meio de um filme. E eu trabalho com mídias muito diferentes e, é claro, penso que cada mídia tem suas próprias qualidades, seu próprio jeito de contar uma estória e esta estória, especificamente, é sobre um filme sendo mostrado na cidade do Quebec, então, que melhor meio do que o filme para efetivamente tentar contar a estória?” [transcrição da autora]

2. Os Filmes: sinopses

Le Confessional

Le Confessional interliga dois períodos passados na cidade do Quebec, através da busca de Pierre Lamontagne pelos mistérios que envolveram sua família no passado. A trama tem início em 1989, quando do retorno de Pierre da China para a província canadense, por motivo da morte de seu pai, Paul-Emile. Encontra-se, então, com seu irmão Marc, que se diz não muito abalado com a morte do pai, uma vez que era adotado. Tal encontro, agravado pelo estado de revolta em que Marc se mostra, detona em Pierre a necessidade de revelar segredos familiares do passado nunca tocados, a fim de atravessar a bruma de angústia que paira sobre o presente, rumo a um futuro mais individuado, para usar um termo junguiano, já que a busca parece apontar para um auto-conhecimento dos protagonistas.

Através de fragmentos que intercalam os dois períodos da narrativa (o primeiro, ao final da década de 80 e o segundo, no início da década de 50), Lepage vai apresentando os mistérios da família Lamontagne, nascidos no ano em que a cidade do Quebec recebeu Alfred Hitchcock para as filmagens de *I Confess* (1952) e permanecidos em silêncio por toda a vida dos irmãos Marc e Pierre, até o ano em que se inicia a trama, com a morte do pai, e o conseqüente retorno de Pierre, em 1989.

A questão que Pierre se propõe a esclarecer é a da paternidade biológica de Marc, que fora adotado por seus pais em 1952, na busca da origem do irmão que nunca lhes fora revelada.

Contextualizado pelas filmagens de *I Confess*, o ano de 1952 é retomado, em *flash back*, apresentando as ligações entre a trama da família Lamontagne e as repercussões da produção de Hitchcock na vida cotidiana da cidade, altamente influenciada pela igreja católica de então.

Naquele ano, os pais de Pierre tentavam conceber uma nova criança, vivendo o desgaste que o insucesso da empreitada gerava na vida do casal. Um bebê é gerado no lar, porém como fruto do caso secreto entre o pai de Pierre, Paul-Emile e Rachel, irmã da mãe de Pierre que morava com a família e sofre então, as conseqüências de uma gravidez inesperada, aos dezesseis anos, de pai não revelado. A culpa atormenta Rachel, revelando a cultura católica do Quebec de então, sublinhada pelas difíceis negociações entre a igreja e a produtora de *I Confess*, que argumenta incansavelmente pela necessidade de uso da igreja como locação do filme hollywoodiano. É então que entra em cena a confissão de Rachel: ao dar a luz à Marc, a jovem mãe revela seu segredo, no confessionário, ao padre Mossicote.

Entrecruzando as duas narrativas fílmicas, Lepage faz cair a suspeita da paternidade sobre o padre Mossicote, recurso utilizado na trama de Hitchcock que, apresentando o assassino em trajes eclesiásticos, faz com que se levantem suspeitas sobre o inocente Padre Logan. Em *Le Confessional*, impedido de revelar a verdade pelo voto de silêncio da confissão, o padre Mossicote é expulso da igreja e Rachel, por sua vez, tomada pelo desespero, agrava os julgamentos católicos sobre sua pessoa, ao sucumbir ao suicídio.

Mossicote, afastado da igreja desde então, aparece na Quebec dos anos oitenta como um político bem sucedido que mantém um relacionamento amoroso com Marc, logo percebido pelo recém chegado Pierre. Marc tenta se desvencilhar do amante que, no entanto, exerce sobre ele um certo poder paternal, seja de caráter psicológico, seja de domínio material.

Marc perpetua seu destino, ao apelar para o suicídio, quando da descoberta de sua verdadeira origem, deixando seu filho órfão dos cuidados paternos. Mais uma vez, a criança é adotada pelo irmão do suicida e é o dinheiro provindo de Mossicote que garante o sustento da criança. O filme termina com a imagem de Pierre levando o filho de Marc em seus ombros, rumo ao horizonte da cena, enquanto ouve-se a mesma frase, da voz em *off* inicial: “*In the city where I was born, the past carries the present like a child on its shoulders.*”¹⁷⁷

¹⁷⁷ Tradução livre: “Na cidade em que eu nasci, o passado carrega o presente como a uma criança em seus ombros”

Le Polygraphe

Le Polygraphe se passa também no final da década de oitenta, nas cidades de Quebec e Montreal. François, que estuda história política e trabalha como garçom, é o principal suspeito pelo assassinato de sua ex-namorada, Marie-Claire. Assombrado pelas suspeitas que o envolvem, submete-se a um teste de detector de mentiras, o polígrafo, que, resultando inconclusivo, não ajuda a aliviá-lo da desconfiança alheia e própria, que se instaura sobre si. Sua instabilidade emocional é agravada pela pressão de sua amiga Judith, que tendo resolvido filmar a história do assassinato, passa a atormentá-lo para que contribua com a construção da personagem do suspeito. François nega-se, repetidamente a colaborar com Judith, cuja insistência vai alimentando sua irritação. No dia da defesa de seu doutoramento, ele descobre que sua amiga e vizinha Lucie conseguiu o emprego que tanto queria: o papel da vítima no filme de Judith. Seu namorado, o alemão oriental Christof, é um dos responsáveis pela investigação do assassinato de Marie-Claire. François se vê assim, envolvido pelo assassinato por todos os lados.

Enquanto François apresenta seu trabalho sobre a abertura da Alemanha Oriental e a conseqüente Berlim dividida, Christof dá uma aula sobre anatomia, a partir do coração dividido de um cadáver. As duas cenas são intercaladas, de modo que o texto de uma, complementa o da outra, confluindo a situação histórica da Alemanha, com a causa-mortis do dono do coração. Aos poucos, vamos conhecendo a história de Christof, que abandonara a esposa Anne, ao fugir da situação política de seu país que sufocava sua vida pessoal. Ao descobrir que Anne cometera suicídio, Christof mergulha numa crise depressiva que o afasta de Lucie e leva-o, ao final da trama, de volta a seu país de origem.

François, à procura de um alibi, ouve de sua amiga Claude, a confirmação ambígua de que estavam juntos na noite do assassinato, como em todas as noites que Marie-Claire havia fechado a porta para ele. Claude confessa seu amor por François, revelando seu ciúmes de Marie-Claire e a relação entre ela e o protagonista revela-se insustentável. Ao final da trama, quando François abandona seu apartamento, Claude o invade, queimando-se num suicídio cuja cena acaba revelando seus atos criminosos, no dia da morte de Marie-Claire.

Nô

Nô transcreve para a linguagem cinematográfica, um dos episódios de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, ligando-o, na versão cinematográfica, aos eventos da chamada Crise de Outubro, ocorrida na Quebec de 1970, acerca da questão do separatismo da Província, da ação armada da Frente de Libertação do Quebec e das medidas de guerra adotadas pelo Primeiro Ministro Pierre Trudeau, contra a Frente.

No filme, Sophie, uma atriz canadense, está representando seu país na montagem de Feydeau (*La dame de Chez Maxim*), na Exposição Mundial de Osaka, em 1970. Ela descobre que está grávida e tenta, após a apresentação, conversar, via telefone, com o namorado Michel, um dramaturgo simpatizante da FLQ que é forçado a interromper a conversa, do Quebec, para abrigar seus amigos da Frente que planejam explodir uma bomba e são levados à fugir da polícia pelas medidas de guerra invocadas pelo Ministro naquela madrugada. Sophie, desvencilhando-se das cantadas do colega François-Xavier, vai jantar com o diplomata canadense no Japão, Walter e sua mulher, Patrícia. Discutindo sobre a representação, a anfitriã revela sua preferência à cultura francesa, frente à do Quebec e seu desdém pelo trabalho de Sophie, como atriz. Ao terminar o jantar no restaurante tipicamente japonês, Patrícia se despede, alegando ter que tomar o último trem para Kyoto. Walter, então, seduz Sophie - que resolvera ficar no Japão não partindo com sua companhia, de volta ao Quebec - , levando-a para sua casa. Patrícia, que perde o trem, volta para casa, surpreendendo a traição do marido.

Michel e os amigos, escrevem uma declaração para a mídia, sobre as intenções da FLQ e armam a bomba que explode prematuramente na casa de Michel, não causando danos físicos aos amigos, mas destruindo seu apartamento. Sophie retorna neste momento, encontrado seu lar em destroços e sendo questionada pela polícia, sobre o ataque. Ela tem uma hemorragia e perde o bebê. O filme termina dez anos depois, quando de um novo referendo no Quebec, sobre a questão de independência. Sophie e Michel, menos idealistas, resolvem ter um bebê.

Possible Worlds

A trama se inicia com a investigação de uma cena de crime incomum: um assassinato seguido de roubo. O fator incomum é o objeto roubado: o cérebro da vítima – George Barber, um consultor financeiro bem sucedido, que apresentava uma capacidade matemática excepcional. Através dos policiais, tomamos conhecimento de que outro crime idêntico, que afetara um consultor influente que detinha informações importantes, ocorrera. Acompanhamos, então, a trajetória da personagem assassinada no início, em suas vidas paralelas, em que se relaciona, de diferentes formas, com a mesma mulher. George conhece a cientista Joyce no restaurante do hospital. Ela não o reconhece, embora ele saiba diversos detalhes da vida dela. Em princípio, ela não se interessa por ele que vai, aos poucos conquistando-a e envolvendo-a, rumo a uma relação amorosa. Em outra cena, eles se conhecem num bar, em que ela surge com uma personalidade completamente diferente, como uma corretora do mercado financeiro, bem sucedida. Nesta circunstância, é Joyce quem aborda George e leva-o para sua casa, seduzindo-o. A relação que estabelecem é para ela, de caráter sexual. O amor de George, no entanto, parece ser o mesmo em ambas as vivências. Num terceiro encontro, George vê Joyce num praia deserta e conversa com ela, como se a conhecesse de longa data. Ela, a princípio é gentil, mas a obsessão dele por ela a incomoda, a ponto de correr até encontrar seu marido, em outro ponto da praia.

Estas cenas dos possíveis mundos de George são justapostas à investigação policial que acaba conduzindo ao Dr. Kleber, um cientista que roubara o cérebro de George, mantendo-o vivo, fora de seu corpo. Os interesses do cientista são questionados pela dupla de policiais, composta pelo chefe, mais velho, que acaba envolvendo-se com a metafísica da existência e pelo policial mais jovem, mais indisciplinado, que se liga ao caso de maneira menos objetiva, porém mais distanciada.

A Face Oculta da Lua

Produzido em 2004, o filme se baseia na mesma história contada no espetáculo solo homônimo, dirigido e interpretado por Lepage.

Do teatro ao cinema

Quatro dos cinco filmes de Robert Lepage nasceram no teatro, sendo três deles de espetáculos concebidos pelo próprio Robert e *Possible Worlds* a partir da dramaturgia do também matemático canadense John Mighton.

O espetáculo *Le Polygraphe* foi produzido em 1987, pelo *Théâtre Repère*, tendo percorrido, então, mais de 15 países. A dramaturgia original é assinada por Robert Lepage e sua colaboradora Marie Brassard, que incumbiram-se da escrita do roteiro cinematográfico, em colaboração com o escritor Michael MacKenzie e com o ator principal Patrick Goyette (no papel de François). Segundo Alesandar Dundjerovic (2003), com esta produção, Lepage visava a liberdade, que tanto explorara em teatro, da criação colaborativa, possibilitada pela independência artística com relação à produção. Para tanto criou, com Bruno Jobin, a produtora *In Extremis Images*, que a partir de então, passou a ser a produtora oficial de seus filmes, em colaboração com produtores nacionais e estrangeiros. Produzindo seu próprio filme, Lepage podia mergulhar mais verticalmente em sua criação, liberto de exigências mercadológicas, pautadas pela produção:

The price of artistic freedom meant that Lepage never made much money on films; any surplus funds tended to be reinvested in other theatre and film projects, created at his home in La Caserne. His decision to work on a small intimate theatre play, originally involving only three actors, and then develop it into a film, tells us much about his views on film production. The success of *Le Confessional*¹⁷⁸ could have placed Lepage in a league of bigger-budget film-making with increased access to technology, funds, actors and marketing.

¹⁷⁸ *Le Confessional*, primeiro filme dirigido por Lepage, em 1995, recebeu os prêmios *Genie Awards* (1995), por melhor filme, direção artística e diretor, o *Claude Jutra Award*, da *Academy of Canadian Cinema and Television* (1995) pela direção de seu primeiro filme. Internacionalmente, foi premiado no *Istanbul International Film Festival* (FIPRESCI PRIZE - 1996) pela Melhor Produção Internacional, no *Namur International Festival of French-Speaking Film* (*Golden Bayard* - 1995) por Melhor Contribuição Artística, no *Sudbury Cinéfest* (1995), por Melhor Filme Canadense, e no *Vancouver International Film Festival* (1995) por Melhor Roteiro Canadense. O filme foi produzido com a colaboração da *Téléfilm Canada*, da *SODEC - Société Générale des Entreprises Culturelles*, do Governo do *Quebec*, do Governo do Canadá do Centro Nacional de Cinematografia e da *Filmboard Berlin-Brandenburg*.

However, his need to have artistic control over his work and his interest in the cinematic medium as a means of personal expression prevented him from taking a commercial approach to film-making. From his experience in **Le Confessional**, Lepage learned that the more people involved as a ‘collective auteur’ which decides what goes into a film – according to the interests shaped by society, culture, economy and industry – the lesser the creative space for an individual auteur and his own impulses. To diminish these tensions and negotiations between industry and personal creativity, Lepage choose a production model suitable for him as a film artist: total authorship over film. (DUNDJEROVIC, 2003, pp. 80-81) ¹⁷⁹

Duas características, apontadas, porém, por Dundjerovic, foram alteradas, tendo em vista a audiência cinematográfica: a homossexualidade do protagonista François e sua relação com Marie-Claire (amiga, na peça, namorada, no filme): “*These are concessions made to the global narrative, since an unhappy ending and a homosexual character could potentially alienate an audience.*” (Ibid., p. 78) ¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Tradução livre: “O preço da liberdade artística resultou no fato de que Lepage nunca fez muito dinheiro com seus filmes; quaisquer fundos excedentes destinaram-se ao investimento em outros projetos de teatro ou cinema criados em sua *Casèrne*. Sua decisão de trabalhar com uma peça pequena e íntima, envolvendo, originalmente, três atores, e transformá-la em um filme, diz muito de sua visão sobre produção cinematográfica. O sucesso de **Le Confessional** poderia ter colocado Lepage na liga dos grandes sucessos de bilheteria o que aumentaria seu acesso a tecnologia, fundos, atores e marketing. Entretanto, sua necessidade de ter controle artístico sobre seu trabalho e seu interesse no suporte cinematográfico como um meio de expressão pessoal impediram-no de ter uma abordagem comercial com sua produção. De sua experiência em **Le Confessional**, Lepage aprendeu que quanto mais as pessoas se envolvem como ‘autores coletivos’ que decidem o que entra num filme – de acordo com os interesses moldados pela sociedade, pela cultura, pela economia e pela indústria – menor o espaço criativo para um autor individual e seus próprios impulsos. Para diminuir essas tensões e negociações entre a indústria e a criatividade pessoal, Lepage escolheu um modelo de produção adequado a ele, enquanto artista cinematográfico: total autoria sobre o filme”.

¹⁸⁰ Tradução livre: “Estas são concessões feitas à narrativa global, uma vez que um final infeliz e uma personagem homossexual poderiam, potencialmente, indispor a uma platéia”.

Le Polygraphe, no entanto, foi o filme em que Lepage pôde experimentar a criação cinematográfica como um novo ciclo do *work in progress* iniciado dez anos antes, ao lado de Marie Brassard e do ator Pierre Phillippe. Diferentemente de sua experiência com *Tectonic Plates* – peça para a qual criou, ao lado de Peter Mettler, uma versão para televisão, em 1991 - com o filme *Le Polygraphe*, Lepage pôde dar prosseguimento ao processo criativo, como uma nova etapa, em que se partia do texto teatral¹⁸¹ para, através da avaliação, eleger-se as ações que seriam transformadas para a narrativa cinematográfica. A temática original da peça, típica de filmes policiais, bem como o fato de a dramaturgia abordar a elaboração do filme de Judith sobre o assassinato, já ajudavam a criar uma intersecção entre as linguagens teatral e cinematográfica.

Nô é a versão cinematográfica do episódio "Words" (Osaka, 1970) de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, filmada em apenas 17 dias, tendo como locação a *Casèrne Dalhousie*, transformada em estúdio, além de externas na cidade do Quebec e de Montreal. Com produção totalmente independente, a mais barata de suas realizações cinematográficas, Lepage reuniu os atores da montagem teatral, além do dramaturgo André Morency (colaborador na adaptação do roteiro), para contar, agora através da película, essas 24 horas da vida de um casal envolvido com a cultura ou a política canadense, em plena década de 70. Como comentou Odile Tremblay à época da estréia do filme:

Anne-Marie Cardieux, Marie Gignac, Marie Brassard et Richard Fréchette, qui avaient déjà interprété ces mêmes rôles 300 fois à la scène, se retrouvent à la distribution du film. Lepage aime travailler en tribu. Il aime aussi jongler avec les médiums dans sa compagnie multidisciplinaire, lui, l'alchimiste qui transmute les planches en pellicule. Ses comédiens Marie Gignac et Richard Fréchette s'enchantent de voir prolonger la vie de la création collective à laquelle ils ont participé. Ils voient leurs rôles sous un jour nouveau, plongent plus avant dans les personnages (TREMBLAY, 1997).¹⁸²

¹⁸¹ *Le Polygraphe* foi o primeiro texto teatral publicado de Lepage, em 1990, depois de ter sofrido diversas alterações, a partir da influência do público e da crítica, desde a apresentação de sua primeira fase, em 1987.

¹⁸² Tradução livre : « Anne-Marie Cardieux, Marie Gignac, Marie Brassard e Richard Fréchette, que já tinham interpretado os mesmos papéis 300 vezes, em cena, foram escalados para o filme. Lepage adora trabalhar em tribo. Também adora brincar com os meios em sua companhia multidisciplinar, ele, o alquimista que transforma os quadros em película. Seus atores, Marie Gignac e Richard Fréchette se encantam ao ver

Contrariamente a sua versão espetacular, altamente sofisticada e amparada por diversas tecnologias, *Nô* apresenta uma grande simplicidade, enfatizando, através dela, os encontros humanos que compõem, para Lepage, a essência da sétima arte: “*Il faut beaucoup d’humilité pour faire des films, une humilité dont on n’as pas besoin au théâtre*” (LEPAGE *in* TREMBLAY, 1997).¹⁸³

Essa humildade está ligada à concepção lepagiana de intimidade que o cinema, enquanto linguagem propõe. Embora o tratamento estético de seus filmes seja cuidado, é, em geral, bastante simples, cheio de *closes*, revelando a intimidade das personagens através de um olhar, de uma expressão. Em seu teatro, vemos todo um aparato arquitetônico na construção espacial da cena, que vem a criar a atmosfera interna das personagens numa dimensão amplificada, que faz reverberar no espectador, seu estado interno. Em seu cinema, predomina uma ambientação realista, que investe menos em convenções e mais na interpretação dos atores:

Au théâtre, le rapport avec le public est communautaire. Au cinéma, tu entres dans la tête du spectateur. Alors, qu’à la scène, le public accepte facilement la convention qu’une actrice de trente ans incarne une fille de vingt ans ou une femme de cinquante ans, le cinéma réclame beaucoup plus la justesse. (op. cit.)¹⁸⁴

Ainda comparando as duas linguagens, Lepage declara, em sua entrevista a Tina Srebotnjak, quando da estréia de *Le Confessional*:

prolongar-se a vida da criação coletiva da qual participaram. Eles vêm seus papéis sob uma nova ótica, mergulhando mais ainda em suas personagens.”

¹⁸³ Tradução livre: “É preciso muita humildade para se fazer um filme, humildade da qual não necessitamos no teatro”.

¹⁸⁴ Tradução livre: “No teatro, a relação com o público é comunitária. No cinema, você entra na cabeça do espectador. Então, enquanto no teatro o público aceita com facilidade a convenção de que uma atriz de trinta anos represente uma garota de vinte ou uma mulher de 50, o cinema pede por maior exatidão”.

The layer between truth and fiction, this is not as stake as it's in theatre. Probably because that it's more detailed. A film is the art of close ups ... of close ups and pans and details. I don't know, you become much more personal when you do a film than you do theatre because it's a much more social event, a collective one. (LEPAGE in SREBOTNJAK, 1995, trecho de vídeo)¹⁸⁵

Esta concepção torna a narrativa fílmica de Robert Lepage uma narrativa íntima, em que a subjetividade das personagens está em evidência e o contexto que as cerca atua como o pano de fundo das circunstâncias por elas vividas, gerando uma reflexão autoral do diretor, que, entrecruzando estas circunstâncias através da vivência pessoal das personagens, propõe uma discussão no âmbito do macro. Em *Nô*, assistimos, através dos dilemas pessoais de Sophie (sua gravidez inesperada, em país distante, incerta da reação que seu namorado terá diante da notícia) e de Michel (as atribulações que envolvem o preparo da bomba e da carta à mídia que prepara com os amigos), uma discussão sobre as situações culturais de um Japão que se ocidentaliza e de uma Quebec que intenta libertar-se de sua cultura colonizada, no final da década de 70. As conversas metonímicas das personagens (a discussão entre Sophie e Patrícia sobre as diferenças entre a cultura francesa e quebequense, a escolha das palavras que melhor representam as idéias libertárias, na carta de Michel e seus amigos) abraçam questões políticas e culturais levantadas pelo autor-diretor.

Embora a cena teatral de Robert Lepage lance mão de tantos recursos, na construção de convenções cênicas, ela também apresenta esse questionamento macro através da vivência pessoal das personagens. É a revelação da personalidade, dos questionamentos, da humanidade das personagens que nos aproxima dos temas extra-subjetivos, abordados pela obra, como um todo (como a identidade cultural, na *Trilogia*, ou a criação artística, em *Vinci*, para lembrar alguns exemplos).

¹⁸⁵ Tradução livre: “A fronteira entre a verdade e a ficção não é tão delimitada quanto no teatro. Provavelmente porque é mais detalhado. O cinema é a arte dos *close-ups*... dos *close-ups*, das panorâmicas e dos detalhes. Eu não sei, você se torna mais pessoal quando faz um filme do que quando faz teatro, porque este é um evento mais social, coletivo.”[Transcrição da autora]

Transitando do teatro ao cinema, Lepage reestrutura as linguagens, adaptando as histórias para cada uma delas, com suas especificidades, conservando, no entanto, a subjetividade das personagens como motor das ações e das temáticas.

Cada um dos espaços de sua criação tem suas próprias ferramentas, como é o caso da convenção teatral, ou da montagem cinematográfica. Lepage apropria-se da gramática de cada linguagem, servindo-se dos recursos que cada uma delas oferece ao favorecimento da expressão subjetiva de suas personagens. E, através dela, vai trilhando um percurso que nos coloca, espectadores ocidentais ou orientais, frente a questões universais, sejam elas inerentes ao homem (seus amores, suas angústias, seus questionamentos) ou a sua história (a devastação de Hiroshima, o Holocausto, o Renascimento, etc).

Lepage também brinca com uma linguagem dentro da outra. Em *Nô*, assistimos à representação da obra teatral de Feydeau, no palco de Osaka. Em sua obra teatral, encontramos tanto recursos da linguagem cinematográfica, como colocado na Parte IV, como projeções de trechos de filmes (*Ascensão ao Cadafalso*, em *Agulhas e Ópio*, documentários sobre a corrida espacial, em *A Face Oculta da Lua*).

Ao recriar suas obras teatrais para a linguagem cinematográfica (entendendo a recriação como um novo processo criativo), Lepage não deixa de se reinventar, demonstrando o mesmo despudor com relação a sua criação que a ininterrupta modificação de suas produções teatrais, face à reação do público, já anunciara. Necessitando da liberdade criativa, com relação às regras mercadológicas, geralmente impostas pela produção e dividindo esta liberdade entre os criadores com quem se associa, Lepage dá voz às intuições envolvidas no processo criativo, recriando sempre, incessantemente.

Assim fez também com *A Face Oculta da Lua*, espetáculo solo que transcreveu para a linguagem cinematográfica, em 2004. Interpretando os dois irmãos, André e Philippe, o diretor conta com Anne Marie Cardieux, no papel da mãe, além das crianças que interpretam os papéis dos irmãos nas cenas de passado, entre outros atores.

Modificando pouco da dramaturgia original, o filme conta com cenas documentais das missões espaciais, trazidas à narrativa fictícia, ora através de transmissões televisivas, ora através do imaginário de André.

A mesma referência encontrada no espetáculo, que explora sempre a forma circular da tampa da máquina de lavar, do capacete usado por astronautas, da Lua, do aquário de Beethoven.

O cenário, aqui, conta com locações realistas que apresentam, por exemplo, o mobiliário do apartamento de Philippe, apenas sugerido textualmente no espetáculo. As cenas de passado são representadas presentificando a memória do protagonista, a exemplo da cena em que grava, em seu vídeo, o poema sobre os dois retratos da mãe, jovem e envelhecida: enquanto Philippe declama o poema, sua memória entra em cena, comparando a mãe que cuidava dele quando criança, à mãe na cadeira de rodas, necessitando de seus cuidados.

A linguagem cinematográfica é bastante explorada nesta transcrição, a exemplo das diferenças de textura entre as cenas documentais, bastante granuladas, as cenas mais nítidas da trajetória dos irmãos e as cenas em preto e branco do vídeo caseiro que Philippe produz. A fotografia também explora o caráter subjetivo de Philippe, imprimindo uma luz mais azulada e menos intensa em suas memórias bucólicas ou nas cenas em meia luz que intensificam sua solidão.

Outros recursos, porém, podem ser considerados herdados da prática teatral, como os *blackouts* provocados pelo apagar das luzes das personagens em cena que intercalam, por vezes, a montagem cinematográfica.

O tratamento sonoro parece distanciar ou aproximar o espectador, conforme seu volume e sua acústica. É o caso da cena do telefone que divide a tela entre Philippe, no escritório de *telemarketing* e Nathalie, sua ex-namorada que reconhece sua voz ao telefone de sua casa. Por vezes, enquanto espectadores, estamos inseridos na casa de Nathalie e em outras falas é no escritório onde Philippe trabalha que escutamos o diálogo, com a voz de Nathalie distanciada, do outro lado da linha. Recursos sonoros também fazem a ligação entre os símbolos explorados pelo filme, a exemplo do som da máquina de tomografia, com sua entrada circular que Philippe atravessa, similar ao som escutado nas cenas dos cosmonautas em suas naves.

O filme também se conclui, como o espetáculo, com a perda da gravidade, na dança, ao som da sonata *Au Clair de La Lune*, de Beethoven, que conduz o protagonista da cadeira do aeroporto à sonhada face oculta da Lua.

Em *Possible Worlds*, o ponto de partida é um texto teatral que não percorreu os palcos com o Ex Machina. Foi montado em 1990, pelo diretor Peter Hinton para o *Canadian Stage* e em 1998, pelo diretor Daniel Brooks no *Théâtre Pas Murail*, em Toronto, cuja gravação em vídeo foi assistida por Lepage à ocasião de sua seleção para o *Carrefour Festival* em Montreal, chamando-lhe a atenção, o caráter cinematográfico da peça. Não tardou que o dramaturgo John Mighton propusesse-lhe a empreitada e que Lepage partisse do texto teatral como uma fonte sobre a qual começaram o novo processo criativo, dentro do métodos dos Ciclos RSVP. Esta recriação contínua caracteriza seu trabalho, seja em cinema, seja em teatro, revelando sua paixão ininterrupta, pelo processo criativo em si.

Encontramos também, na obra cinematográfica de Lepage, e aqui, com este tratamento mais intimista que descrevemos acima, diversos elementos autobiográficos que perpetuam em suas películas, muito de sua memória. Se nos espetáculos solo já encontramos várias vezes com o próprio Robert na trajetória fictícia - seja o de *Agulhas e Ópio*, seja através de seu assumido alter-ego, Pierre Lamontagne, seja sob outros condinomes, como o Philippe de *Vinci* e de *A Face Oculta da Lua* – em seus filmes nos

deparamos com momentos inteiros extraídos de seu trajeto de vida, mitificados por sua abordagem estética da memória. Aqui, ela também parece traçar um percurso que parte do pessoal em busca do universal: Lepage foi acusado, efetivamente, como suspeito pela morte de um amigo seu, como na estória de François, em *Le Polygraphe*; em *Le Confessional*, é sua própria família que fornece as histórias das personagens, assim como em *A Face Oculta da Lua*. Dos filmes que partem de peças suas, a maioria tem como fonte momentos de sua trajetória de vida, que servem a um questionamento maior. Mais uma vez, não é a dramatização da biografia que move o diretor, mas a memória como fonte inesgotável do processo criativo que visa a universalidade da obra-de-arte.

A memória cultural também tem importante papel em sua abordagem cinematográfica, como evidenciam as relações entre a católica Quebec e as filmagens históricas de Hitchcock, em *Le Confessional*; as relações entre a conflituosa Quebec dos anos 70 e o caráter colonizado de sua cultura, em *Nô*; a fragmentação da divisão alemã, quando da queda do muro, em *Le Polygraphe* ou a conquista espacial do homem, em *A Face Oculta da Lua*.

Assim, Lepage parece caminhar de um meio a outro, apropriando-se das ferramentas que considera adequadas para cada abordagem com a mesma maestria, sem lançar mão de sua assinatura poética, com sua busca pela identidade, seu jogo com os objetos, sua criação imagética, sua reinvenção do espaço, sua poesia verbal e sua mitificação da memória, revelando que sua forma estética é consequência de sua inspiração artística, para esta ou aquela obra e que os elementos de que se utiliza são ingredientes orgânicos de seu processo criativo. Não há fórmula para a poética lepagiana. Há uma intensa organicidade, na comunhão dos elementos estéticos que parece manipular como um alquimista.

PARTE VI - Conclusões

O estudo da obra de Robert Lepage provocou-me uma série de questionamentos artísticos que puderam ser experimentados nas últimas direções cênicas em que me envolvi. Como coloquei, na Parte I, em *Ofélia em Off*, a principal questão que me rondava era a do diálogo dos elementos cênicos (a palavra, a imagem, a sonoridade, o espaço), na formulação de uma narrativa espetacular, que não se apoiasse prioritariamente em um dos aspectos cênicos utilizados na encenação. A pesquisa acadêmica, naquele momento, sugeria-me muito mais dúvidas do que caminhos e a experimentação prática permitiu-me refletir sobre a condução da encenação, desde a formulação do roteiro, até a direção dos atores em jogo com o vídeo, a luz, o som, a palavra e o espaço, em busca de uma poética híbrida, que priorizasse a fruição deste diálogo cênico.

No trabalho desenvolvido junto ao Teatro de Alvenaria, a questão da coletividade, como princípio fundador do grupo, encontrou diversas ressonâncias nas colocações de Lepage acerca da criação artística. O principal aspecto que pude experimentar na prática, com o Alvenaria, foi o de buscar provocações que incitassem a criação pessoal de cada ator, na formulação de uma obra efetivamente coletiva, fundada no ponto de partida proposto pelo grupo, inicialmente, temático. Na primeira montagem, *Ensaio sobre a Liberdade*, chegamos em um ponto, após a etapa de improvisações e criação das personagens, em que a dramaturgia e a direção colocaram-se de maneira mais incisiva, visando a formulação do resultado espetacular. Já na segunda montagem, *Elogio do Crime*, me parece que as criações pessoais de cada ator estão efetivamente presentes, tanto na dramaturgia final, que contém cenas inteiras escritas pelos atores, quanto na encenação, que apropriou-se das cenas por eles propostas nas primeiras etapas do processo criativo.

Este processo de criação colaborativa possibilitou-me um grande aprendizado no que diz respeito à busca da expressão pessoal de cada ator, no trabalho de direção que, ao invés de propor ou sugerir os caminhos para a construção da personagem, tenta extrair, a partir do trabalho prático, a visão dos atores sobre o universo trabalhado, comum a todos, e incitar a interpretação de cada um deles para a personagem que cria, dentro do contexto abordado pelo espetáculo.

Em *Elogio do Crime* não partimos de um tema, como o da Liberdade no espetáculo anterior, mas tivemos como fonte primeira, a história das prisões e das punições proposta por Michel Foucault (2004) em *Vigiar e Punir*. Esta leitura nos levou à busca pela realidade da violência brasileira nos grandes centros urbanos, conduzindo-nos ao jornalismo investigativo de Caco Barcellos (2004), em sua abordagem da corrupção e da violência policial paulistana a partir da *Rota 66* e da vida do tráfico no carioca morro Santa Marta, através da história de Marcinho VP, o ficcionalizado Juliano de *Abusado*.

O processo desta montagem já nascia de uma forma mais aberta, não aprisionada a um tema condutor, o que possibilitava que cada artista sugerisse títulos de pesquisa, fazendo com que, desde esta etapa inicial, a criação se desenvolvesse de maneira mais efetivamente colaborativa. Ao longo do processo de criação de personagens, pude notar um envolvimento artístico maior de cada ator que, a partir das fontes de pesquisa, propunha personagens e cenas segundo sua própria visão (artística e política) do contexto investigado. Esta experiência me fez compreender o que os ciclos *Repère* combatiam em relação ao tema como fonte primeira de um espetáculo coletivo. Embora tenhamos, em *Elogio do Crime*, partido de fontes teóricas (não de uma fonte sensível, como utilizada pelos ciclos), não era a discussão que levava à cena, mas a cena que provocava as discussões. Ou seja, a criação não partia de uma idéia pré-estabelecida, mas da interpretação prática dos atores. A maneira como apresentavam as personagens e o contexto em que estavam inseridas era que ia formulando a visão coletiva que tínhamos acerca do universo da violência urbana.

Paralelamente, partíamos de pesquisa de iconografia de histórias em quadrinhos, para a construção física das personagens. Neste trabalho, mais técnico, era a partitura física (em variações rítmicas), que conduzia a construção do corpo do intérprete. Propus este trabalho, inicialmente, para provocar a construção do corpo da personagem a partir de eixos e vetores físicos, visando a quebra do raciocínio psicologizado, que era comum ao grupo e que muitas vezes resultava numa discrepância entre a expressão facial e a expressão corporal, relegada a segundo plano. Este trabalho trouxe a inserção de objetos nas partituras físicas e pudemos experimentar livremente sua manipulação, desligada do significado cotidiano a que são associados.

Esta manipulação, favorecida pelo universo fantástico dos quadrinhos, deu aos atores uma nova ferramenta de construção física e simbólica de uma cena, já que os instrumentalizou de uma criação não apoiada na imitação do real, ou na construção fundada em uma lógica realista.

Não exploramos, no Alvenaria, a manipulação dos objetos com a profundidade e detalhamento com que trabalha Robert Lepage. Não é este o ponto de partida de criação do grupo, nem meu intuito de, a partir do trabalho do encenador, imitar seu método de trabalho. Quero apenas ilustrar, com este exemplo, como o estudo de sua obra refletiu em meu trabalho, através de questionamentos que foram sendo alimentados em meu próprio processo criativo e como, indiretamente, deu aos atores do Alvenaria, não um método de exploração do objeto, mas uma nova forma de elaboração cênica que muito contribuiu com a sua expressão corpórea.

Escrevi, na introdução a este trabalho, que a pesquisa faz sentido para mim, na medida em que me coloca em constante aprendizado com a prática artística. Não acredito que a contribuição deste trabalho esteja na aplicabilidade que ele possa gerar, a partir do que apresenta do método lepagiano, mas na provocação que possa vir a fazer, através do conhecimento do trabalho do encenador, no pensamento artístico daqueles que se interessam pela encenação e encontrem na obra de Robert Lepage ressonâncias para seus próprios questionamentos.

Na procura de identificar o que esta pesquisa repercutiu em minha prática, encontro diversos aspectos que, espero, tenham sido interiorizados e digeridos de forma a manifestarem uma continuidade em meu próprio processo de criação. Na prática, acredito que este estudo tenha reforçado a crença de que o uso de elementos tecnológicos, por exemplo, só faz sentido quando inerente ao conteúdo espetacular, quando próprio da narrativa cênica. Quando este uso se dá pela sedução do suporte em si (seja videográfico, sonográfico, ou de outra natureza), corre o risco de ter um papel ilustrativo, ou decorativo, que nada acrescente à essência do espetáculo. No amplo universo simbólico da poética lepagiana, percebemos que cada um dos elementos utilizados é essencial e, mais do que isso, efetiva sua vivacidade, no jogo cênico que os faz contracenar, compondo uma cena que nada desperdiça, onde tudo está relacionado.

Este hibridismo de elementos, que faz de cada artista um colaborador, não apenas da encenação, mas da essência do espetáculo, da própria história e de seu desenvolvimento, confere, a meu ver, uma unidade à obra lepagiana que convida os sentidos, a mente e o coração do espectador a adentrarem em seu jogo ficcional.

Bastante marcante também é o comprometimento com a subjetividade pessoal como material de criação. Lepage parece sempre abordar universos que efetivamente o tocam como homem, e parece não ter pudor em colocar a si próprio em cena, dividindo com a plateia questionamentos que rondam sua vivência pessoal. Acredito ser esta grande honestidade que tem consigo mesmo, esta proximidade entre o artista e o homem que fazem de sua poética tão única e de sua estética tão própria.

Neste sentido, a experiência mais próxima que vivi, foi a elaboração de *Ofélia em Off*, onde buscava, desde a dramaturgia até os adereços simbólicos que utilizava, uma ressonância, um sentido pessoal que imprimisse a cada detalhe, uma certa essencialidade. Muitas vezes temi a grande exposição pessoal a que me submetia, experiência que se repetiu na elaboração da parte primeira deste trabalho. No entanto acredito que, em cena, os trechos que mais ressoavam eram aqueles em que me tinha permitido criar despudoradamente, abrindo-lhes, quiçá, um sentido mais profundo do que uma leitura primeira, superficial ou descomprometida.

Uma última consideração que gostaria de colocar identifica este procedimento multidisciplinar de Robert Lepage, que se elabora em sua poética híbrida, a uma visão contemporânea que aponta, esteticamente, para uma relação mais fruída entre a obra e a recepção e, filosoficamente, para a quebra das fronteiras disciplinares, em nome de uma maior integração entre a objetividade e a subjetividade.

Umberto Eco identifica, em *Obra Aberta* (2003, p.42), a importância da cota subjetiva “na relação interatuante entre o sujeito que vê e a obra enquanto dado objetivo”, desde as artes figurativas da Antigüidade, até o aparecimento de uma poética consciente de obra aberta, no simbolismo de Verlaine e Mallarmé, que propõem a sugestão como porta de acesso à livre reação do fruidor, em suas contribuições emotivas e imaginativas no processo de interpretação. A “polimorfa pluralidade de elementos em relação não determinada” (Ibid., p.52), introduzida, segundo o autor, pelo *Lance de Dados*, de Mallarmé, aproxima-se desta linguagem híbrida de Lepage que se serve da pluralidade para a construção de um universo simbólico vivo, elaborado na integração dos elementos cênicos da obra e completado pela participação do espectador, sempre, é claro, no mundo desejado pelo autor. Lepage modifica suas peças, de acordo com a intervenção destas reações interpretativas da recepção, deixa-se por ela contaminar, não considerando nunca um espetáculo acabado, mas sempre em movimento, em mutação, em relação.

Esta abertura, entre o objeto da obra de arte e a recepção que nele intervém direta ou indiretamente, possibilita maior interação entre sujeito-receptor e objeto contemplado, quebrando a fronteira palco-platéia, propondo uma obra que termine com a criação do espectador. Esta poética que, a partir da multidisciplinaridade, propõe uma interação entre todos os elementos para, em última instância, interar-se com o público, quebra também a barreira que separa as disciplinas, denotando, através da forma artística (segundo a teoria da formatividade de Pareyson, indissociável de seu conteúdo, bem como do espírito do sujeito da criação), uma visão de mundo em que a complementaridade parece ser a base das relações.

Esta visão de mundo, não é novidade no campo do conhecimento: na ciência, a palavra espírito foi perdendo seu tabu, como que numa conseqüência natural às diversas descobertas feitas no campo das exatas, especialmente da microfísica, no início do século XX, que aproximaram o sujeito da observação do objeto observado, dada a relativização da imparcialidade da observação pela descoberta do comportamento dual da partícula e o conseqüente princípio da incerteza, na observação científica, condenando, quiçá definitivamente, as fronteiras do dualista pensamento cartesiano.

A continuidade causal determinista foi bruscamente contestada pelos experimentos quânticos, que ajudaram a introduzir a noção do criativo no campo da ciência. Intuição e sentimento passaram a ser proclamados por cientistas como Einstein ou Karl Popper (1959, p.32) como fundamentais ao espírito criativo que impulsiona as descobertas científicas. Amit Goswami (2002, pp.65-66) identifica como a mensagem da mecânica quântica, o postulado de que o “mundo é criativo no nível básico”, já que “todo evento de medição é potencialmente criativo e pode desvendar novas possibilidades”.

A inseparabilidade entre o objeto da observação e a maneira pela qual era observado, trazida à tona por Niels Bohr e seus seguidores da Escola de Copenhague, retomou a idéia da intervenção das categorias do espírito humano no conhecimento objetivo dos fenômenos, proclamada por Kant, no final do século XVII.

Assim, a ciência do início do século passado passou, paulatinamente a abarcar elementos antes rechaçados pelo pensamento racionalista, tais como subjetivismo, criatividade, incerteza, contradição. A simplificação positivista também foi sendo abandonada e o foco para organizações sistêmicas ganhou amplitude, destronando a disjunção cartesiana.

As proposições do pensamento complexo, definido por Edgar Morin, conduzem à transcendência das fronteiras disciplinares, no campo do conhecimento, reintegrando o homem, seu espírito e as condições do meio ambiente em que vive aos estudos ditos científicos, postulando a reintrodução do sujeito à ética científica, através de uma consciência reflexiva.

Pensando a poética híbrida de Robert Lepage, neste contexto contemporâneo, sob um ponto de vista, agora não estético, mas das implicações filosóficas que parece revelar, associo-a a esta linha de pensamento, que reintegra as disciplinas (no seu caso, artísticas, e cada um de seus elementos cênicos), na formulação de uma linguagem amparada pela complementaridade entre cada disciplina, para colocar em questão o homem e sua humanidade, seu espírito, suas contradições, seus questionamentos éticos e sua busca incessante pelo criativo, na redescoberta de si mesmo.

Este casamento entre tecnologia e espírito parece formativizar (para usar o conceito de Pareyson), não só o conteúdo de cada espetáculo, mas um conteúdo da poética lepagiana que, reintegrando elementos, traz sempre à cena uma questão íntima, sempre inerente à subjetividade humana.

Este não é um privilégio da poética lepagiana. A subjetividade está presente desde a Antigüidade, na história das artes cênicas e não é o intuito deste trabalho o estudo comparativo da poética do encenador canadense com outras poéticas cênicas. Gostaria, simplesmente, de ressaltar as ressonâncias desta linha de pensamento, que compreende a complexidade e busca reintegrar o homem em todos os campos disciplinares, na poética híbrida de Robert Lepage.

Finalizo este trabalho com um conselho de Luigi Pareyson (1993, p.221), que me parece favorecer a valorização da visão pessoal na relação, seja de criação, seja de fruição com a obra de arte, que conduziu a elaboração desta tese e que acredito ser combustível vital ao motor da pesquisa artística:

Faze de ti mesmo, de toda a tua inteira personalidade e espiritualidade, do teu modo de pensar, viver e sentir, um órgão de penetração, uma condição de acesso, um instrumento de revelação da obra de arte. Lembra-te de que teu problema não é nem *dever* renunciar a ti mesmo nem *querer* exprimir-te a ti mesmo. Não te proponhas como explícito intuito o de dar a tua nova interpretação, porque, em todo caso, a execução que darás será sempre tua e sempre nova pelo simples fato de que foste tu quem a deu. Nem creias que o teu dever seja anular a tua personalidade, pois seja como for é impossível que possas sair de tua pessoa, e mesmo uma tua eventual 'impersonalidade' será sempre um teu personalíssimo 'exercício'. Lembra-te, ao invés, que *tu* em pessoa deves interpretar a obra, ou seja, é precisamente esta a obra que tu deves interpretar e ao mesmo tempo é precisamente a ti que cabe interpretá-la.

PARTE VII – Referências

- ABRÃO, Baby e COSCODAI, Mirtes (Org.) *História da Filosofia*. São Paulo: Editora Best Seller, 2002.
- ALMEIDA, Maria Lucia Fabrini de. “O símbolo junguiano e a linguagem poética: aproximações”. S/r.
- AMARAL, Ana Maria. *Teatro de Formas Animadas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.
- ARISTÓTELES. *Metafísica. Ética a Nicômaco; Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- AZZAN JÚNIOR, Celso. *Antropologia e Sociedade no Quebec*. São Paulo : Editora AnnaBlume, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BARCELLOS, Caco. *Abusado – O Dono do Morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- _____. *Rota 66 – A história da polícia que mata*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- BARNES, Jonathan. *Aristóteles*. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BARONE, Luciana P.C.. *O uso da imagem tecnológica na narrativa cênica contemporânea*. (Dissertação de Mestrado). Campinas: UNICAMP, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- BEDNARSKI, Betty e OORE, Irene. (org.) *Nouveaux Regards sur le Théâtre Québécois*. Montréal : XYZ Éditeur, 1997.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BORELLO, Christiane. « Entretiens avec Gilles Maheu et Robert Lepage ». *Théâtre / Public (Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers)* – « Quebec », Paris : 2o. trimestre 1994, p. 77-86.
- BORHEIM, Gerd A. *Os filósofos Pré-Socráticos*. São Paulo : Editora Cultrix, 1993.
- BOVET, Jeanne. *Une impression de décalage – le plurilinguisme dans la production du Théâtre Repère* (Dissertação de Mestrado). Québec : Université Laval, 1991.
- CARMELAIN, Lorraine. “Ok, on change!”. *Cahiers de Théâtre Jeu*, « La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère », 1987, no. 45, p. 83-97.
- _____. « Questions sur des questions ». *Cahiers de Théâtre Jeu*, « La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère », 1987, no. 45, p. 164-168.
- CHAREST, Remy. *Connecting Flights: Robert Lepage in conversation with Remy Charest*. New York: TCG Books, 1999.
- COCTEAU, Jean. *Lettre aux Américains*. Paris : Librairie Bernard Grasset, 1949.

- COTTINGHAM, John. *Descartes – A filosofia da mente de Descartes*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.
- DAMÁSIO, António R. *O Erro de Descartes – emoção, razão e o cérebro humano*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAVID, Gilbert. «Une institution théâtrale à l’ombre des mass media.» *Théâtre / Public (Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers)* – «*Quebec*», Paris : 2o. trimestre 1994, p.10-15.
- _____. «*La mise en scène actuelle: mise en perspective*» *Études Littéraires*, hiver, 1985, vol. 18, no.03, p.53-71.
- DAVIS, Miles. *Miles, The Autobiography – Miles Davis with Quincy Troupe*. New York: Simon & Schuster, 1989.
- DELGADO, Maria M. e HERITAGE, Paul. *Diálogos no Palco – 26 diretores falam sobre teatro*. Rio de Janeiro; Francisco Alves, 1999.
- DESCARTES, René. *Discurso do método*. Prefácio e tradução de João Cruz Costa. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, col. “Clássicos de ouro franceses”, s/d.
- DUNDJEROVIC, Aleksandar. *The Cinema of Robert Lepage – the poetics of memory*. Londres: Wallflower Press, 2003.
- ECO, Umberto. *Obra aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir – História da violência nas prisões*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2004.
- FOUQUET, Ludovic. *Robert Lepage – L’horizon en images*. Québec : Éditions Les 400 coups, 2006.
- FRÉCHETE, Carole. “L’arte è un veicolo. Entretien avec Robert Lepage”. *Cahiers de Théâtre Jeu*, «*Vinci. Robert Lepage*», 1987, no. 42, p. 109-126.
- GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo – Dos mitos de criação ao Big Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- GOETHE, J. W., *Os Sofrimentos do jovem Werther*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- GOSWAMI, Amit. *O Universo autoconsciente – como a consciência cria o mundo material*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Ventos, 2002.
- GURDJIEFF, Georgi. *Encontros com Homens Notáveis*. São Paulo: Editora Pensamento, 2005.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro; DP&A, 2004.
- HÉBERT, CHANTAL. «*Le Théâtre au Quebec en osmose avec une société em mutation*» *In L’Amérique Française – Introduction à la culture quebecoise*. Rio Grande : Editora da FURG, 1998.
- _____. «*L’écriture scénique actuelle – L’exemple de ‘Vinci’*». *Nuit Blanche – Le magazine du livre*, Avril-Mai, 1994, no. 55, p. 54-58.
- HÉBERT, Chantal e OUELLETTE, André. «*Villes et images de villes dans le théâtre de Robert Lepage*» *in. MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc e SAINT-JACQUES (org). Ville Imaginaire - ville identitaire* Quebec : Éditions Nota Bene, 1999.

- HÉBERT, Chantal e PERELLI-CONTOS, Irène “Une mutation en cours” *Théâtre / Public (Revue bimestrielle publiée par le théâtre de Gennevilliers)* – « *Quebec* », Paris : 2o. trimestre 1994, p. 64-73.
- _____. “*La face cachée du théâtre de l’image*”. Québec : Les Presses de l’Université Laval, Québec, 2001.
- _____. (org.). *Théâtre, Multidisciplinarité et Multiculturalisme*. Québec: Nuit Blanche Éditeur, 1997.
- _____. « D’un art du mouvement à un art en mouvement – du cinéma au théâtre de l’image » *Proté 3 – théories et pratiques sémiotiques*. « *Mélancolie entre les arts* », hiver de 2000-2001, vol. 28, no. 03, p. 65-74.
- _____. “La Tempête Robert Lepage”. *Nuit Blanche – Le magazine du livre*, Avril-Mai, 1994, no. 55, p. 63-66.
- HEGEL. *O Belo Artístico ou o Ideal*. Lisboa : Guimarães Editores, 1983.
- HEINZ, Thomas A. *The Vision of Frank Lloyd Wright*. New Jersey : Chartwell Books, Inc., 2006.
- HELBO, André. *L’adaptation du théâtre au cinéma*. Québec : Armand Colin, s/d.
- JEAN, André. “Texte ou prétexte?”. *Tangence*, décembre 1994, no. 46, p. 72-81.
- JUNG, Carl Gustav. *O espírito na arte e na ciência*. Petrópolis: Editora Vozes, 1991.
- _____. *O Homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1964.
- KUROSAWA, Akira. *Relato Autobiográfico*. São Paulo : Estação Liberdade, 1990.
- LAFON, Dominique (org.). *Le Théâtre Québécois : 1975-1995*. Québec : Éditions Fides, 2001.
- LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.
- LAVOIE, Pierre e CARMELAIN, Lorraine « Points de Repère. Entretien avec les créateurs”. *Cahiers de Théâtre Jeu*, « *La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère* », 1987, no. 45, p 177-208.
- LAVOIE, Pierre. « Du hasard et de la nécessité – genèse de l’œuvre ». *Cahiers de Théâtre Jeu*, « *La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère* », 1987, no. 45, p. 169-170.
- LEFEBVRE, Paul. «New Filters of Creation ». *Canadian Theatre Review*, Fall, 1987, no. 52, pp. 30-35.
- LESAGE, Christine. “Le texte dans le théâtre québécois actuel vers de nouveaux ‘archipels de matière’ ». *Nuit Blanche – Le magazine du livre*, Avril-Mai, 1994, no. 55, p.50-53.
- _____. « De la peinture à l’écriture dramatique : vers une diffractation du sens ». *Tangence*, décembre 1994, no. 46, p.82-96
- LÉVESQUE, Solange. « Tenir l’univers dans sa main ». *Cahiers de Théâtre Jeu*, « *La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère* », 1987, no. 45, p. 111-120.
- _____. « Harmonie et contrepoint ». *Cahiers de théâtre Jeu*, « *Vinci. Robert Lepage* », 1987, no. 42, p. 100-108.
- LOFFREE, Carrie. *Le théâtre québécois contemporain à la lumière de la culture informatique*. Québec : Faculté des Letres. Université Laval, set, 1998.
- MENDES, Candido (org). *Representação e Complexidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

- MORIN, Edgar e LE MOIGNE, Jean-Louis. *A inteligência da complexidade*. São Paulo: Editora Petrópolis, 1999.
- MORISSET, Lucie K. Com a colaboração de NOPPEN, Luc e SAINT-JACQUES, Denis. “Entre la ville imaginaire et la ville identitaire – De la représentation à l’espace” in MORISSET, Lucie, NOPPEN, Luc e SAINT-JACQUES (org). *Ville Imaginaire - ville identitaire*. Québec : Éditions Nota Bene, 1999.
- MORTON, Desmond. *Breve História do Canadá*. São Paulo : Editora Alfa-Ômega, 1989.
- MÜLLER, Heiner. *Quatro Textos para Teatro*. São Paulo: Editora Hucitec, 1987.
- OULETTE, André. *La figure du créateur dans le théâtre de Robert Lepage. Pour une communication participative entre la scène et la salle*. Département des Litteratures – Québec : Faculté des Lettres (Dissertação de Mestrado). Université Laval, junho 2001.
- PALLOTINI, Renata. *Introdução à dramaturgia*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PARAYSON, Luigi. *Os problemas da Estética*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- _____. *Teoria da formatividade*. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1993.
- PAVLOVIC, Diane. “Du décollage à l’envol”. *Cahiers de théâtre Jeu*, « Vinci. Robert Lepage », 1987, no. 42, p. 86-99.
- _____. « Reconstitution de La Trilogie. *Cahiers de Théâtre Jeu*, « La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère », 1987, no. 45, p. 40-82.
- _____. « Le sable et les étoiles. . *Cahiers de Théâtre Jeu*, « La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère », 1987, no. 45, p. 121-140.
- PAVIS, Patrice. *A Análise dos Espetáculos*. São Paulo : Editora Perspectiva, 2003.
- PERELLI-CONTOS, Irène. « Quelques condamnés à mort se sont échappés – à propos du spectateur du Bord extrême ». *Proté 3 – théories et pratiques sémiotiques* – « Les images de la scène », hiver, 1989, vol.17, no. 01, p. 55-59
- _____. «L’acte de lecture au théâtre ». in SAINT-JACQUES, Denis (org). *L’acte de lecture*. Québec : Nuit Blanche Éditeur, 1994, p. 203-211.
- _____. « Théâtre et littérature, théâtre et communication ». *Nuit Blanche – Le magazine du livre*, Avril-Mai, 1994, no. 55, p. 46-49.
- PLANT, Raymond. *Hegel – sobre religião e filosofia*. São Paulo: Editora da UNESP, 2000.
- POPPER, Karl. *A lógica da Pesquisa Científica*. São Paulo: Editora Cultrix, 1959.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.
- _____. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro : Jorge Zahar Editor, 1998.
- ROY, Irène. *Le Théâtre Repère – Du ludique au poétique dans le théâtre de recherche*. Québec : Nuit Blanche Éditeur, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. *Prismas do teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva: 1993.

- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *Introdução à análise do teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung, vida e obra*. Rio de Janeiro: José Álvaro Editor, 1971.
- SOLDEVILA, Philippe. “Magie et mysticisme : Comment (ne pas) expliquer l’inexplicable”. *Cahiers de Théâtre Jeu*, « *La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère* », 1987, no. 45, p. 171-176.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.
- _____. *Teoria do Drama Burguês [século XVIII]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- _____. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.
- TARKOVISKI, Andrej. *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TARNAS, Richard. *A Epopéia do Pensamento Ocidental*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil: 2003.
- VAÏS, Michel. “Entre le jouet de pacotille et la voûte céleste – Voyage des personnages à travers les objets ». *Cahiers de Théâtre Jeu*, « *La Trilogie des Dragons – Théâtre Repère* », 1987, no. 45, p.98-110.
- WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

DICIONÁRIOS CONSULTADOS:

- AZEVEDO, Domingos de. *Grande Dicionário Francês-Português*. 4ª. Ed. Lisboa: Livraria Bertrand, 1952.
- CRAICI, Laura (curadoria). *Dizionario della Lingua Italiana*. Itália: Garzanti Editore S.P.A, 1994.
- DUBOIS, Jean (org.). *Dictionnaire du Français Contemporain*. Paris : Librairie Larousse, 1966.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro : Editora Nova Fronteira S.A., 1986.
- HOUAISS, Antônio (Editor). *Novo Dicionário Folha Webster's Inglês-Português, Português-Inglês*. São Paulo : Publifolha, 1996.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- SERPA, Oswaldo. *Dicionário Escolar Inglês-Português, Português-Inglês*. Rio de Janeiro FAE, 1983.

FONTES DISPONÍVEIS EM MEIO ELETRÔNICO:

Artigos:

- CARD, Jean-Phillippe et FORT, Pierre. *Juliette Gréco « Si tu t'imagines... »*. Disponível em: <http://perso.orange.fr/juliette.greco/greco-it.htm>. Acessado em 30/06/2006.
- COULBOURN, John. "Seven Streams Floods Senses". *Toronto Sun*, 05 outubro de 1995. Acessado em 2002.
- LAMONTAGNE, Marie-Andrée. *Robert Lepage – Le Petit Poucet Devenu Grand*. (Dossier de Recherche) Contact TV Inc, 2005. Disponível em www.contacttv.net. Acessado em 05/2006.
- Routhier, Claude. *Chronologie de l'histoire du Québec*. Disponível em <http://pages.infinit.net/histoire/>. Acessado em 05/2004.

Entrevistas :

- CARLES, Philippe. Entrevista dada por Juliette Gréco. *The Guardian*, UK, 25 de maio de 2006. Disponível em http://arts.guardian.co.uk/features/story/0,,1782525,00.html#article_continue. Acesso em 06/2006.
- EYRE, Richard. "Robert Lepage in conversation with Richard Eyre", *The Platform Series*: 10 de janeiro de 1997. Disponível em www.nationaltheatre.org.uk/?lid=2627. Acessado em 22/04/2000.
- GARDENBERG, Monique. Entrevista dada à Veja Rio, em 15 de janeiro de 2003, à ocasião de sua produção de *Os Sete Afluentes do Rio Ota*, no Brasil. Disponível em http://veja.abril.uol.br/idade/exclusivo/vejarj/091002/entrevista_monica.html. Acessado em 01/10/2006.
- GORMAN, BRIAN. "Lepage turns tragedy into evening inside Hamlet's head". *Ottawa Sun*, 1997. s/r.
- TREMBLAY, Odile. "Sous l'angle de l'humour – Robert Lepage découvre les joies de la comédie » *In Le Devoir*, 8/11/1997. s/r. Acessado em 2002.

Entrevistas em vídeo :

- BUREAU, Stéphan. Entrevistas com Robert Lepage. *Contact – L'encyclopédie de la création* in <http://www.contacttv.net/>. Acessado em 02/07/2006. Trechos de vídeo:
- « Une oeuvre n'est jamais terminée » (duração : 2 min 26 seg)
 - « Savoir se mettre en danger » (duração : 2 min 19 seg)
 - « Donner libre cours au chaos » (duração : 3 min 10 seg)
 - « Une façon d'être dans le monder » (duração : 2 min 13 seg)
 - « 'Je' n'est pas un autre » (duração : 2 min 24 seg)
 - « En marge » (duração : 6 min 6 seg)
 - « Improviser sa vie » (duração : 3 min 54 seg)
 - « Quand l'art est accident » (duração : 2 min 55 seg)
 - « Poétique des objets quotidiens » (duração : 1 min 37 seg)
 - « Créer par à-coups » (duração : 2 min 46 seg)
 - « Autour de la peur » (duração : 3 min 46 seg)
 - « À quoi servent les arts ? » (duração : 4 min 7 seg)
 - « Lieu de convergence » (duração : 1 min 40 seg)
 - « Une question d'espace » (duração : 2 min 46 seg)
 - « De l'élasticité du temps au théâtre » (duração : 4 min 37 seg)
 - « Théâtre zen » (duração : 1 min 48 seg)
 - « Comme par miracle » (duração : 3 min 24 seg)

BOUCHARD, Jacques e RICHARD, Micheline . “À la recherche de Robert Lepage” . Entrevistas dadas por Jacques Bouchard e Micheline Richard sobre o trabalho de Robert Lepage. Disponível em : www.radio-canada.ca/radio/profondeur/9288.html. Acessado em 05/2006 (duração: 12 min).

BROWN, LAURIE. “A shy and introverted kid”. Entrevista dada por Robert Lepage. Disponível em http://archives.cbc.ca/IDC-1-74-1410-9046/people/robert_lepage/clip1. Acessado em 03/06/2006 (duração: 3 min 19 seg)

CONVENEY, Michael e EYRE, Richard.. “Lepage Theatrical coup”. Entrevista dada por Robert Lepage. Disponível em: <http://archives.cbc.ca/400d.asp?id=1-74-1410-9043>. Acessado em 02/06/2006 (duração: 2 min 43 seg)

FREED, Josh. “A young, confident artist” Entrevista dada por Robert Lepage. Disponível em: http://archives.cbc.ca/IDC-11-74-1410-9034/people/robert_lepage/clip2. Acessado em 02/06/2006 (duração: 6 min 30 seg)

LEPAGE, Robert. “Where I find my inspiration” - entrevista dada por Robert Lepage. In www.anamorphoses.com. Acessado em 10/10/2006.

SREBOTNJAK, Tina. « Lepage, the filmmaker ». CBC, 14 de setembro de 1995, duração :12 min 40 seg, disponível em http://archives.cbc.ca/IDC-1-74-1410-9046/people/robert_lepage/clip6. Acessado em 02/06/2006.

DOCUMENTÁRIO SOBRE ROBERT LEPAGE:

DUCHESNE, Michel. *Les sept paroles de Robert Lepage*. (cinema) Canadá, 1997. Videoteca da Universidade de Laval.

VÍDEOS DE ESPETÁCULOS ENCENADOS POR ROBERT LEPAGE :

LEPAGE, Robert. *Vinci*. VHS, gravado no *Théâtre Repère* em 11/1986. (duração: 59 min). Arquivos Ex-Machina.

_____. *La Trilogie des Dragons*. VHS, gravado em 18/07/1992. (duração: 4h aproxim). Arquivos Ex-Machina.

_____. *Le Songe*. VHS, gravado em 12/11/1994 em Estocolmo (duração: 2h 28 min). Arquivos Ex-Machina.

_____. *Geometry of Miracles*. DVD, gravado em 12/01/1999 na Brooklyn Acad. of Music. Arquivos Ex-Machina.

_____. *Zulu Time*. VHS, s/r (produzida em 1999), assistido nos Arquivos Ex-Machina, Québec.

_____. *Les Sept Blanches de la Rivière Ota*. VHS, s/r (duração : aproximadamente 6h). Arquivos Ex-Machina.

_____. *Les Aiguilles et L'Opium*. (avec Robert Lepage), VHS, s/r (duração : 1h 16min). Arquivos Ex-Machina.

_____. *Elseneur*. (avec Robert Lepage) VHS, gravado em 12/09/1996 (duração: 108 min). Arquivos Ex-Machina.

_____. *Plaques Tectoniques*. VHS, gravado em 22/04/1990 em Montréal (duração: 2h). Arquivos Ex Machina.

_____. *La Face Cachée de la Lune* (avec Robert Lepage), DVD, gravado em 03/2002 em Ottawa, (duração: 2h 19min). Arquivos Ex Machina.

FILMES DIRIGIDOS POR ROBERT LEPAGE:

LEPAGE, Robert. *Nô*. Canadá. In Extremis Images, 1998, VHS (duração: 85 min)

_____. *Le Polygraphe*. Canadá. Téléfilm Canadá, 1996, VHS (duração: 91 min)

_____. *Possible Worlds*. Canadá. In Extremis Images, 2000, VHS (duração: 92 min).

_____. *Le Confessional*. Canadá. Cinémaginaire, 1996, VHS (duração: 101min).

_____. *La Face Cachée de la Lune*. Canadá. La Face Cachée de la Lune Inc., 2003, DVD (duração : 105 min)

TEXTOS DE ESPETÁCULOS CRIADOS POR ROBERT LEPAGE:

LEPAGE, Robert, BRASSARD, Marie, CASALT, Jean, COTÉ, Lorraine, GIGNAC, Marie, MICHAUD, Marie. *La Trilogie des Dragons*. Quebec : Les 400 Coups, 2006.

LEPAGE, Robert, BRASSARD, Marie, GIGNAC, Marie, BISSONNETTE, Normand, COTÉ, LORRAINE, FRÉCHETTE, Richard, BENSON, Michael, CLACK, Bouyd, COBB, John, DAVIS, Emma, PICK, François, TWADDLE, Jim.(autores) *Plaques Tectoniques*. 1990. Quebec: Arquivos Ex Machina.

LEPAGE, Robert. *Les Aiguilles et l'opium*. Quebec : Arquivos Ex Machina, 1991.

LEPAGE, Robert. *Elseneur*. Versão da tournée de 1996. Quebec: Arquivos Ex Machina

LEPAGE, Robert, BERNIER, Éric, BISSONNETTE, Normand, BLANKESHIP, Rebecca, BRASSARD, Marie, CARDIEUX, Anne-Marie, DANEAU, Normand, FRÉCHETTE, Richard, GIGNAC, Marie, GOYETTE, Patrick, VINCENT, Ghislaine, LIMONCHIK, Macha, BIBEAU, Gérard. (autores) *Les Sept Branches de La Rivière Ota*. Versão atualizada em 2002. Quebec: Arquivos Ex Machina

LEPAGE, Robert, ALAGIC, Tea, BÉLANGER, Daniel, BLANCHARD, Jean-François, BRASSARD, Marie, GAUDREAU, Denis, HOWELL, Anthony, McCOY, Kevin, PHILLIPS, Thaddeus, PROTEAU, Rodrigue, TARDIF, Catherine. (autores) *La Géométrie des Miracles*. Versão de Nova York, 4 de dezembro de 1999. Quebec : Arquivos Ex Machina.

LEPAGE, Robert. *La Face Cachée de la Lune*. Quebec, agosto de 2001. Arquivos Ex Machina.

AS FOTOGRAFIAS DOS ESPETÁCULOS DE ROBERT LEPAGE FORAM CEDIDAS PELO EX MACHINA

ESPETÁCULOS CITADOS:

BARONE, Luciana (dramaturgia e direção). *Ofélia em Off*. Casa das Caldeiras, São Paulo, 2003.

BOA COMPANHIA (criação). *O Sonho*, de August Strindberg, direção de Verônica Fabrini. UNICAMP, Campinas, 1994.

DI PIETRO, Valéria. *Num Lugar de La Mancha*, de Mário Garcia Gillén. Diversos Teatros, São Paulo, 1999-2001.

GRUPO DE TEATRO EVOÉ (criação). *Ao Violador*, de Oswaldo Dragún, direção de Antônio Rogério Toscano. TUSP, São Carlos, 1998.

MEDEIROS, Francisco (direção). *A Conferência dos Pássaros*, de Jean-Claude Carrière. UNICAMP, Campinas, 1997.

NT2aM (criação). *Revólver – o novo testamento segundo a morfina*, de Antônio Rogério Toscano, co-direção do autor e de Luciana Barone. UNICAMP, Campinas, 1995.

NT2aM (criação). *Cadafalso*, de Antônio Rogério Toscano, direção de Luciana Barone. Tendal da Lapa, São Paulo, 1999.

POSSOLO, Hugo (direção). *O Rei da Vela*, de Oswald de Andrade. Museu da Cidade, Campinas, 1996.

TEATRO DE ALVENARIA (criação). *Ensaio sobre a Liberdade*, de Rui Xavier, direção de Luciana Barone. Foyer do Copan, São Paulo, 2004.

TEATRO DOS BENDITOS MALDITOS (criação). *Werther*, de Johann Wolfgang Von Goethe, direção de Márcio Tadeu. Campinas, 1994.

TEATRO DA VERTIGEM (criação). *O livro de Jó*, de Luis Alberto de Abreu, direção de Antônio Araújo. Hospital Humberto Primo, São Paulo, 1995.

_____. *Apocalipse 1, 11.*, de Fernando Bonassi, direção de Antônio Araújo. Presídio do Hipódromo, São Paulo, 2000.

MÚSICAS CITADAS:

YO LA TENGO. “Shadows” in *I Can hear the Heart Beating as one*. Manaus: Matador Rec., 1997, faixa 6.

_____. “Green Arrow”. in *I Can hear the Heart Beating as one*. Manaus: Matador Records, 1997, faixa 10.

JAGGER, Mick e RICHARDS, Keith (compositores). “Angie”. In *Goats Head Soup*, s/r, 1973, faixa 5.

COSTA, Gal (intérprete). “Futuros Amantes”, de Chico Buarque in. *Mina d’água do meu canto*. Manaus: Sonopress, 1995, faixa 12.

POWELL, Baden (intérprete). “Rosa”, de Pixinguinha e Otávio de Souza (1937), in *Live at the Rio Jazz Club*. Kuarup Discos: Rio de Janeiro, 1998.

PASCHOAL, Hermeto (intérprete). “Rosa”, de Pixinguinha e Otávio de Souza (1937), in *Ago Pixinguinha 100 anos*, s/r, 2000.

PÄRT, Arvo. “Spiegel im Spiegel”, in *Sipegel im Spiegel*, s/r, faixa 6.

DIGWEED, John e MUIR, Nick (compositores). “For what you dream of”, in *Trainspotting*. Manaus: EMI Music, 1996, faixa 10.

FILMES CITADOS:

HITCHCOCK, Alfred. *I confess*. EUA, 1953.

MALLE, Louis. *"L'ascenseur pour l'échafaud"*, França, 1958.

"Le désordre a 20 ans" (documentário sobre Juliette Gréco - anos 40-50, projetado em *Agulhas e Ópio*, S/R