



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE**

**A Questão do Estilo no Teatro:
Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições Estéticas Ocidentais.**

Sulian Vieira Pacheco

Orientadora: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

Brasília, outubro de 2013.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE

**A Questão do Estilo no Teatro:
Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições Estéticas Ocidentais.**

Doutoranda: Sulian Vieira Pacheco

Orientadora: Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto

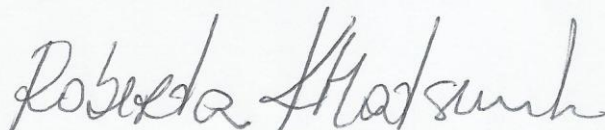
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, desenvolvida na Linha de Pesquisa Processos Compositivos para a Cena, como requisito parcial para realização de Defesa de Tese de Doutorado. (obtenção do título de Doutora em Arte)

Brasília, outubro de 2013.

Banca de Defesa da Tese de Doutorado

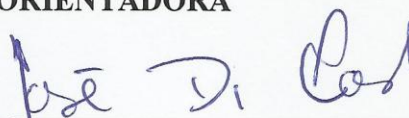
A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições
Estéticas Ocidentais.

**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UNB)

ORIENTADORA



Professor Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Felícia Johansson Carneiro (CEN/UNB)

MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Raquel Imanishi Rodrigues (FIL/UNB)

MEMBRO EXTERNO



Professor Dr. Fernando Antonio Pinheiro Villar de Queiroz (CEN/UNB)

MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 22 de novembro de 2013.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

Aos meus pais, vivos em mim:

Jair Batista Pacheco e

Policena Vieira Pacheco

À amiga e mestre, viva voz:

Silvia Davini

Resumo

VIEIRA, S. **A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições Estéticas Ocidentais**. 2013 226f. Tese (Doutorado) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

Esta tese propõe revisar a persistente formulação crítica, datada do início do século XX, que reconhece a existência de incompatibilidade entre o texto teatral e a encenação e aprofunda certa ruptura entre a voz, a palavra e a cena. Também propomos resgatar, a partir da própria tradição teatral ocidental, a proposta do ator, diretor e professor Michel Saint-Denis como potente referência para a redimensão de tal formulação, uma vez que o diretor considera o texto teatral a partir de sua materialidade e, baseando-se na noção de estilo como um espaço de negociação entre o texto teatral e a sua atualização, formula propostas de formação de atores na qual considera a palavra em cena em sua dimensão performática. O método cartográfico proposto a partir da pragmática dos teóricos do desejo Gilles Deleuze e Félix Guattari, os quais compreendem a esfera estética como uma prática política, permitiu que nos posicionássemos a partir de nossas experiências estéticas e pedagógicas, como estudante e como professora. O modo indisciplinar de tal proposta, nos motivou a reconhecer as dimensões de produção, reprodução e representação, propostas por Silvia Davini para a análise de objetos artísticos, como um modo eficaz de observar o texto teatral e a cena a fim de evidenciarmos as singularidades das relações entre ambos, considerando suas diferenças e potencialidades. A partir da necessidade de tematização de questões centrais para a nossa pesquisa como o texto teatral, a encenação teatral, a voz, a palavra, a letra, a forma, a produção de estilo e a formação de atores, considerando-as a partir de suas contingências e de seus agenciamentos, optamos por proceder a Análises de Discurso de textos específicos de autores como Friedrich Hegel, Antonin Artaud, Theodor Adorno e Michel Saint-Denis, a fim de avaliarmos suas perspectivas sobre as questões supracitadas. Com o objetivo de observarmos a mesma questão de uma perspectiva estética, realizamos a Análise Comparada de duas versões baseadas no texto teatral *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, nas quais tivemos participação efetiva como atriz, diretora e produtora. As versões de 2000 e de 2010, intituladas respectivamente, *O Marinheiro* e *O Naufrágio*, basearam-se em pressupostos conceituais e metodológicos diferentes. Tal comparação viabilizou a verificação das diferentes articulações do texto teatral e da encenação e demais fatores que incidem nesta relação, que resultam na produção de estilo. A revisão de aspectos conceituais em ambas as perspectivas sobre a encenação e o texto nos permitiu identificar a importância de propostas críticas e metodológicas mais inclusivas e menos reativas para a análise e para práticas pedagógicas e estéticas que abrangem as relações entre o texto teatral e a encenação. Quando a linguagem da encenação teatral e o texto teatral são reconhecidos a partir do potencial material de suas relações, podemos considerar as suas diferenças, respectivamente, enquanto performance cênica e representação gráfica de proposta para a cena, e propor abordagens metodológicas no contexto da formação de atores e da produção teatral que possibilitem uma relação produtiva entre tais dimensões, valorizando a multiplicidade comunicativa da linguagem da cena.

Palavras-Chave: Estilo; Palavra; Texto Teatral; Encenação.

Abstract

VIEIRA, S. **The Question of Style in the Theater: Theatrical Texts Approaches between Western Aesthetics Traditions.** 2013 226f. Thesis (Ph.D.) – Arts Institute, University of Brasília, Brasília, 2013.

This thesis proposes to review the continuing critical formulation, dating from the early twentieth century, which recognizes the existence of a conflict between the text and the theatrical staging and deepens a certain break between the voice, the word and the scene. It also proposes to release, from the Western theatrical tradition itself, the proposal of the actor, director and professor Michel Saint-Denis as a powerful reference for the resizing of such a formulation, since the director considers the theatrical text from its materiality and, based on the notion of style as a space of negotiation between the theatrical text and its activation, formulates proposals for actors training on which considers the word on the scene in its performative dimension. The cartographic method proposed from the pragmatics of the desire theorists Gilles Deleuze and Félix Guattari, who understand the aesthetic sphere as a political practice, allowed us to positioning from our aesthetic and educational experiences as a student and teacher. The interdisciplinary way of such a proposal, motivated us to recognize the dimensions of production, reproduction and representation, proposed by Silvia Davini for the analysis of art objects, as an effective way to observe the theatrical text and the scene in order to highlight the singularities of the relationship between them, considering their differences and potentials. From the need to thematize central issues to our research as the theatrical text, theatrical staging, voice, word, letter, shape, style production of actors training, considering them from their contingencies and their assemblages, we chose to carry out discourse analyzes of specific texts from authors such as Friedrich Hegel, Antonin Artaud, Theodor Adorno and Michel Saint-Denis, in order to evaluate their perspectives on the above issues. In order to observe the same question from an aesthetic perspective, we conducted a comparative analysis of two versions based on the theatrical text *The Sailor* by Fernando Pessoa, in which we had effective participation as an actress, director and producer. The 2000 and 2010 versions, respectively entitled, *The Sailor* and *The Wreck*, were based on different conceptual and methodological assumptions. This comparison allowed the verification of the different articulations between the theatrical text and the staging and other factors that affect this relationship, resulting in the style production. The conceptual issues review in both perspectives on the staging and text allowed us to identify the importance of critical and methodological proposes more inclusive and less reactive to the analysis and the pedagogical and aesthetic practices that encompass the relationship between text and theatrical staging. When the theatrical staging language and theatrical text are recognized from its relationships' material potential, we can consider their differences, respectively, while scenic performance and graphical representation from a scene proposal, and suggest methodological approaches in actors training and theatrical production that enable a productive relationship between these dimensions, highlighting the communicative the multiplicity of the scene language.

Key-words: Style; Word; Theatrical Text; Staging

Lista de Figuras	Pg.
Figura 1 (<i>O Marinheiro</i> – Primeira / Foto: Dalton Camargos.)	172
Figura 2 (<i>O Marinheiro</i> – Terceira / Foto: Dalton Camargos.)	172
Figura 3 (<i>O Marinheiro</i> – Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	172
Figura 4 (<i>O Marinheiro</i> Planta Baixa / Desenho: Pedro Rêgo)	173
Figura 5 (<i>O Marinheiro</i> – Terceira / Foto: Dalton Camargos.)	174
Figura 6 (<i>O Marinheiro</i> – Donzela Morta / Foto: Dalton Camargos.)	174
Figura 7 (<i>O Marinheiro</i> – Terceira e Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	174
Figura 8 (<i>O Marinheiro</i> – Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 9 (<i>O Marinheiro</i> – Todas Personagens / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 10 (<i>O Marinheiro</i> – Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 11 (<i>O Marinheiro</i> – Terceira / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 12 (<i>O Marinheiro</i> – Primeira / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 13 (<i>O Marinheiro</i> – Terceira / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 14 (<i>O Marinheiro</i> – Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	175
Figura 15 (<i>O Marinheiro</i> – Todas Personagens / Foto: Dalton Camargos.)	176
Figura 16 (<i>O Marinheiro</i> – Primeira e Segunda / Foto: Dalton Camargos.)	176
Figura 17 (<i>O Marinheiro</i> – Primeira e Segunda. / Foto: Dalton Camargos.)	176
Figura 18 (<i>O Naufrágio</i> – Marina / Foto: Mila Petrillo)	190
Figura 19 (<i>O Naufrágio</i> – Marina / Foto: Mila Petrillo)	190
Figura 20 (<i>O Naufrágio</i> – Marina / Foto: Rayssa Coe)	190
Figura 21 (<i>O Naufrágio</i> – Personagens de <i>A Tempestade</i> / Foto: Rayssa Coe)	191
Figura 22 (<i>O Naufrágio</i> – Personagens de <i>A Tempestade</i> / Foto: Rayssa Coe)	191
Figura 23 (<i>O Naufrágio</i> – Personagens de <i>A Tempestade</i> / Foto: Rayssa Coe)	191
Figura 24 (<i>O Naufrágio</i> – Personagens de <i>A Tempestade</i> / Foto: Rayssa Coe)	191
Figura 25 (<i>O Naufrágio</i> – Miranda / Foto: Rayssa Coe)	191
Figura 26 (<i>O Naufrágio</i> – Mininaufrágio / Foto: Diego Bresani)	191
Figura 27 (<i>O Naufrágio</i> – Miranda / Foto: Rayssa Coe).....	191
Figura 28 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Mila Petrillo)	192
Figura 29 (<i>O Naufrágio</i> – Mulheres de <i>O Marinheiro</i> / Foto: Mila Petrillo)	192
Figura 30 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Mila Petrillo)	192
Figura 31 (<i>O Naufrágio</i> – Planta Baixa / Desenho: Pedro Rêgo)	193

Figura 32 (<i>O Naufrágio</i> – Múmia e caixa mágica / Foto: Diego Bresani)	194
Figura 33 (<i>O Naufrágio</i> – Cenário / Foto: Diego Bresani)	194
Figura 34 (<i>O Naufrágio</i> – Minicaixa mágica e minimúmia / Foto: Diego Bresani) .	194
Figura 35 (<i>O Naufrágio</i> – Minicidade e livros mágicos/ Foto: Rayssa Coe)	194
Figura 36 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Rayssa Coe)	194
Figura 37 (<i>O Naufrágio</i> – Minicidade / Foto: Diego Bresani)	194
Figura 38 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Rayssa Coe)	199
Figura 39 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Rayssa Coe)	199
Figura 40 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Rayssa Coe)	199
Figura 41 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Rayssa Coe)	199
Figura 42 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Mila Petrillo)	199
Figura 43 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e Mulheres de <i>O Marinhe.</i> / Foto: Rayssa Coe)	202
Figura 44 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros / Foto: Mila Petrillo)	202
Figura 45 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e múmia / Foto: Mila Petrillo)	202
Figura 46 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e slides / Foto: Rayssa Coe)	203
Figura 47 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e slides / Foto: Rayssa Coe)	203
Figura 48 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e filme / Foto: Rayssa Coe)	203
Figura 49 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e minicidade / Foto: Rayssa Coe)	204
Figura 50 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e minicidade / Foto: Rayssa Coe)	204
Figura 51 (<i>O Naufrágio</i> – Milagros e minicidade / Foto: Rayssa Coe)	204

Dados Complementares:

- 1- As atrizes das fotos de *O Marinheiro* são Selma Trindade, Adriana Lodi, Marcelle Lago e Yonara Aniszewski, elas figuram nas imagens respectivamente como as personagens Primeira, Segunda, Terceira e Donzela Morta. (Ver Anexo III - Programa com Ficha Técnica, p. x).
- 2- A atriz das fotos de *O Naufrágio* é Sulian Vieira e figura nas imagens como Marina, Miranda, Milagros e as três personagens de *O Marinheiro* em projeção e as personagens na cena do prólogo de *A Tempestade*. (Ver Anexo IV - Programa com Ficha Técnica, p. xxvi).

Agradecimentos

Às minhas Orientadoras, Dra. Silvia Davini e Dra. Roberta Matsumoto pelo afeto, comum entre ambas, pela prática artística e conceitual que, manifesto de diferentes formas, me ajudou a fazer deste processo de pesquisa e elaboração de tese uma experiência, em tantos níveis, cartográfica.

À Dra. Roberta Matsumoto, pela confiança incontestada, pelas orientações que sempre foram muito contagiantes me encorajando a assumir riscos nesta pesquisa na direção do meu desejo.

À Davini, por ter me convidado a realizar voos estéticos e conceituais por mim impensados. Às nossas experiências que consolidaram nossas pesquisas e uma grande amizade.

À minha grande família, pai, mãe, irmãs, cunhados, sobrinhos, pela experiência da generosidade incondicional e, sobretudo, pelo amor que aprendemos a cultivar entre nós.

Especialmente à minhas queridas e admiradas irmãs, Cleusa Vieira, Ângela Vieira e Márcia Vieira por terem me apoiado de todas as maneiras possíveis ao longo deste trajeto.

Ao César, pelo amor que renovamos a cada desafio. Especialmente por todo o trabalho delicado e arriscado que realizou em *O Naufrágio* com dedicação insuperável e pela parceria na pesquisa em voz em performance. À Estela, filha amada, pela paciência e pelo convívio inestimável nesses cinco anos em nossas vidas.

Ao Fernando Villar, a quem respeito e admiro como mestre, por ter me encorajado e me apoiado em tantas circunstâncias cruciais neste percurso.

À Marcela Hollanda, por ter me ensinado a amar textos teatrais e por sua cumplicidade diante das minhas descobertas diárias em sala de aula.

À todo o Grupo Carlitos, em especial à Adriana Teixeira, Cíntia Torres, Reginaldo Macêdo e Cleiton Torres e à Raquel Rodrigues, a quem devo o ingresso no universo do teatro pela porta do teatro de grupo para crianças.

Às colegas e atrizes Magda Brandão, Heloísa Cunha, Gisele Rosa, Yonara Anizewiski, Marcelle Lago, Adriana Lodi e Selma Trindade por suas colaborações singulares nos processos de montagem de *O Marinheiro*.

Aos estudantes da Faculdade de Artes Dulcina de Moraes e aos estudantes da Universidade de Brasília por todas as situações de aprendizagem compartilhadas.

Aos colegas do Departamento de Artes Cênicas, pelo apoio e compreensão, que espero retribuir ao multiplicar os frutos desta pesquisa junto à comunidade acadêmica.

À Coordenação do PPG-Arte e especialmente à Banca Avaliadora: Dr. Fernando Pinheiro Villar de Queiroz Dr^a. Felicia Johannson Carneiro, Dr. José da Costa; Dr^a. Raquel Imanishi Rodriguez e Prof^a. Dr^a. Luciana Hartmann.

Sumário

Resumo.....	05
Abstract	06
Lista de Figuras.....	07
Agradecimentos.....	09
Sumário.....	10
Introdução.....	13
Capítulo 1 – Processos de Produção, Reprodução e Representação na arte: da forma ao estilo.	32
1.1 - Produção, Reprodução e Representação: processos maquínicos na arte.....	32
1.1.1 - Teatro como máquina estética: Escrita, Palavra e Cena.....	34
1.2 - A dinâmica maquínica da forma no teatro: do estilo ao gênero ou do gênero... ao estilo	36
1.2.1 - Forma, gênero e estilo.....	37
1.2.2 – Forma: texto teatral, escrita, palavra e cena.....	41
1.3 - A <i>Teoria Estética</i> de Theodor Adorno: a questão da forma.....	43
1.3.1 - A forma no pensamento filosófico moderno: do sistema à <i>parataxe</i>	44
1.3.2 - A “Teoria Estética”: resistências e reações ao protagonismo da forma	45
1.3.2.1 - As resistências à explicitação do conceito de forma.....	47
1.3.2.2 - As reações idealistas à presença da forma na arte moderna.....	49
1.3.3 - Noções emancipadas de forma.....	50
1.3.3.1 - A forma como mediação do conteúdo.....	50
1.3.3.2 - A forma como dimensão crítica.....	52
1.3.3.3 - Forma como Intervenção.....	55
1.3.4 - A Forma e o Material.....	56
1.3.5 - Conceito de estilo.....	57
1.4 – Estilo: dimensão sutil da forma.....	59
Capítulo 2 - O Texto Teatral e a Encenação: a insustentável incompatibilidade.	61
2.1 - A persistência do debate e a necessidade de revisá-lo.....	62
2.1.1- A linhagem de Copeau: trabalho com o texto ou para o texto?.....	64

2.1.2 - A corrente de pensamento pró-encenação: a polissemia.....	67
2.1.3 - Novas propostas para o tratamento do texto teatral: o caráter enganador do impasse.....	69
2.2 – O texto teatral em perspectiva: Hegel e Artaud.....	73
2.2.1 - Hegel: A execução exterior da obra de arte dramática.....	73
2.2.2 – Artaud: Para refazer o teatro através do teatro.....	81
2.3 – O texto teatral <i>entre</i> a literatura e o teatro.....	87
Capítulo 3 - O texto teatral e a questão o estilo: Michel Saint-Denis <i>entre</i> tradições teatrais.	89
3.1 - Michel Saint-Denis e o legado de Jaques Copeau.....	93
3.1.1 - Os anos de formação: <i>Vieux Colombier</i>	93
3.1.2 - Anos de Reclusão: <i>Copiaus</i>	99
3.2 - A <i>Companhia dos Quinze</i> : autonomia e reformulações.....	101
3.3 - Intervalo de Inflexões: entre a tradição teatral francesa e a inglesa.....	103
3.4 - A amplitude da questão do estilo.....	105
3.4.1 - Estilo, Realismo e Realidade: controversa diferenciação.....	107
3.4.2 - Noções de estilo: forma e versão.....	111
3.4.2.1 - Estilo: a forma no tempo e no espaço.....	111
3.4.2.2 - Estilo: componente dinâmico da arte teatral.....	114
3.5 - A Proposta do <i>Ator Total</i> : “as verdades” e a diversidade de estilos na cena moderna.....	117
3.5.1 - As Escolas: a reconfiguração do legado de Jacques Copeau.....	117
3.5.2 - A proposta para o ator total.....	119
3.5.2.1 - A Técnica e a Imaginação: especificidades em sincronia.....	122
3.5.2.2 - O Estilo e a Prática de Textos.....	126
3.6 - Resistências na atualização do estilo de um texto teatral: a letra, o corpo e a cena.....	132
Capítulo 4 - Experiências Estéticas: O estilo entre o ser e o devir.	138
4.1 – Percursos de <i>O Marinheiro</i> a <i>O Naufrágio</i>	139
4.2 – O Teatro Estático: <i>O Marinheiro</i> e a forma.....	141
4.2.1 – O dinamismo estático da forma em <i>O Marinheiro</i>	145

4.2.1.1 - Imperfeito Enredo.....	145
4.2.1.2 - Ação sobre os eixos espaço e tempo.....	149
4.2.1.3 – De palavra a palavra: a rede em prosa poética.....	152
4.2.1.4 - As personagens.....	156
4.2.1.5 - Multiplicidade: memória e sonho entre realidade e ficção...	157
4.3 - O Marinheiro: a busca pelo <i>dever</i> e captura pelo <i>ser</i>	161
4.3.1 - A abordagem do texto teatral: buscando possíveis rota.....	161
4.3.2 - A rota escolhida: o simbolismo.....	165
4.3.3 – Ensaios.....	166
4.3.4 - A Encenação.....	172
4.4 - O Naufrágio: a cena como ressonâncias de um trajeto pragmático.....	177
4.4.1 - A abordagem do texto teatral: produção do barroco sintético.....	179
4.4.2 – Ensaios e Produção de Vídeo.....	181
4.4.3 – Ensaios para a cena: contracena com imagens, sons e objetos.....	186
4.4.4 - A Encenação.....	190
4.5 – O estilo em ambas as montagens.....	204
Conclusões	209
Bibliografia.....	220

Anexo I - (pp. i - xii)

Grade Curricular da proposta de formação de atores de Michel Saint-Denis.

Anexo II - (pp. i - ix)

Texto Original *O Marinheiro* de Fernando Pessoa.

Anexo III - (pp. i – x)

Texto Adaptado de *O Marinheiro*.

Programa com Ficha Técnica.

Anexo IV - (pp. i – xxvii)

Roteiro de *O Naufrágio*.

Programa com Ficha Técnica.

Anexo V – DVD (p. i)

Vídeo de *O Naufrágio* (2010).

Vídeo de *O Marinheiro* para projeção em *O Naufrágio*.

A Questão do Estilo no Teatro:

Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições Estéticas Ocidentais.

Introdução

A pesquisa *A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens do Texto Teatral entre Tradições Estéticas Ocidentais* decorre de nossas percepções oriundas de experiências como estudante, docente e atriz.

Nosso interesse pelas questões relacionadas à voz em performance tem sido nutrido desde 1991, por ocasião do primeiro contato com o trabalho da atriz, cantora e diretora Silvia Davini¹, ainda na condição de estudante do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília (UnB) em que hoje atuamos como docente. Nosso contato com a pesquisa de Davini continuou com nossa participação no projeto de extensão *Contadores de Histórias*², tendo sido o ponto de partida de uma longa trajetória que ainda hoje frutifica, como ficará demonstrado nos parágrafos seguintes.

Em 1993, sob a orientação de Davini, compusemos o grupo que atuou no projeto de Iniciação Científica *O lugar da Oralidade no Teatro: Narrativa/Discurso*³ como bolsista do Programa de Iniciação Científica, participação que concluí oficialmente em junho 1995, contudo mantida voluntariamente até junho de 1997.

Em 2000 retomamos o contato direto com a pesquisa em voz e performance e, desde 2002, trabalhamos como docente no Departamento de Artes Cênicas da UnB, ministrando principalmente disciplinas nas áreas de voz⁴ para os cursos de Licenciatura

¹ Doutora em Teatro pela University of London, Queen Mary and Westfield College e graduada em Música com especialidade em Canto pelo Conservatório Municipal de la Ciudad de Buenos Aires. Em 1990 Davini passou a integrar o corpo docente do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da UnB, em 2003 ela fundou o grupo de pesquisa Vozalidade e Cena no contexto do qual desenvolveu pesquisas estéticas e conceituais até 2011, ano em que faleceu. <<http://cartografiasdavoz.blogspot.com/>>.

² Orientado por Davini, o projeto consistia no estudo de técnicas de narrativas e na oferta de “Oficinas da Palavra” a grupos de origem diversa.

³ O projeto de Iniciação Científica *O lugar da Oralidade no Teatro: Narrativa/Discurso* era constituído, como sugere seu título, por duas linhas de pesquisa distintas e complementares: uma linha considerava preponderantemente a dimensão da narrativa, baseada nas narrativas milenares *As Mil e Uma Noites*, e a outra linha direcionava-se à dimensão do discurso e tinha como base as *Cartas de São Paulo*. O grupo de seis bolsistas, que atuava em ambas as linhas, configurou e performou os respectivos textos para a cena: *A Tecelã das Noites* e *Tempo de Todos os Homens*.

⁴ Voz e Dicção 1, Voz e Dicção 2, Voz e Movimento, Dinâmica da Voz 1 e 2, que foram substituídas na Reforma Curricular de 2008 pelas disciplinas Voz em Performance, Palavra em Performance e Voz e Palavra na Performance Contemporânea 1 e 2.

em Artes Cênicas e Bacharelado em Interpretação Teatral e trabalhando na produção conceitual e estéticas do grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*⁵.

No contato inicial com a pesquisa nas artes cênicas em 1993, esperávamos que, na medida em que nos dedicássemos ao estudo de um aspecto específico da linguagem teatral, pudéssemos expandir também nossa percepção sobre seus demais aspectos. Consonantemente, a abordagem proposta por Davini à questão da voz em cena nos permitia abrir nosso foco a outros aspectos da linguagem teatral e da formação de atores e professores de teatro, relevando as relações entre a voz e o teatro contemporâneo a partir de perspectivas conceituais, históricas e metodológicas.

Se o ponto de partida convencional para o estudo de nosso objeto seria a pergunta “O que é a voz?”, no enfoque dado por Davini a pergunta modula para “O que pode a voz?”. Esta mudança de perspectiva, que coloca a voz em sua contingência de fenômeno e como “potência”, tornando possível mapear os contornos assumidos por tal potência no contexto de determinadas referências culturais e históricas. Assim, dedicamo-nos a estudar a questão da voz e da palavra em performance, considerando que nosso amplo foco de interesse era a atuação e a encenação. Assim, reconhecemos que, afortunadamente, esta expectativa inicial se atualiza agora no âmbito desta pesquisa.

Em nosso percurso inicial entre a pesquisa sobre voz, palavra e performance teatral e as atividades curriculares e extracurriculares do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, durante os anos de 1990 e 1995, observamos junto aos colegas estudantes de artes cênicas e de artistas profissionais com os quais tivemos contato, certa resistência em transpor determinadas noções correntes no fazer teatral, sobretudo quando tratávamos de materiais nos quais a voz e palavra tinham presença acentuada.

Por exemplo, a noção de ação identificada, na maioria das vezes, ao deslocamento do corpo no espaço cênico, desconsiderando a produção de voz e palavra como uma ação em si. Assim restava à palavra apenas o lugar da ideia e da informação. Outro tipo de noção cuja transposição nos parecia ser difícil era a noção de personagem que se aproximava mais à ideia de um ser individualizado ou de um ente independente da

⁵ O *Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena* foi registrado oficialmente no Diretório de Grupos do CNPq em 2003. Além de diversos artigos sobre a voz e a palavra em performance, o grupo produziu algumas peças de Teatro Acústico de Oscar Edelstein: *O Tempo – A Condena* (2000), *A Teoria Sagrada do Espaço Acústico* (2002), *O Fato* (2003) e *Máquina da Morte: O Engenho da Torre e o Mar* (2004), DVD *Pablo Neruda: Homenagem Literária Musical* (2004). Também consta na produção do Grupo de Pesquisa a direção, assistência de direção e produção sonora de “*Santa Croce*” (2005). Já *O Naufrágio* foi inicialmente produzido em 2006 e reeditado em 2010 pelo Grupo. Ver <<http://cartografiasdavoiz.blogspot.com/>> e <www.vocalidadecena.com>.

obra e menos a um aspecto composicional do discurso teatral. Nesse sentido, a palavra em cena seria uma resultante do processo de constituição da personagem.

Em uma das linhas metodológicas do já citado projeto de pesquisa em iniciação científica *O lugar da Oralidade no Teatro: Narrativa/Discurso*, foi configurado um texto para performance⁶. Esse texto baseava-se no relato gerador das narrativas *As Mil e Uma Noites* e era o resultado do diálogo entre quatro dimensões discursivas ou “vozes”, que narravam esta história oferecendo enfoques de perspectivas diversas, configurando deste modo uma espécie de relato consensual sobre *As Mil e Uma Noites*. O texto foi configurado a partir do mapeamento das seguintes vozes discursivas: Tradição, Futuro, Mulheres e Homens. Ressaltamos que as vozes da Tradição e dos Homens foram facilmente detectadas no relato gerador, contudo as vozes das Mulheres e do Futuro foram desenvolvidas a partir da presença sutil destes discursos na narrativa ou de sua ausência.

Nessa experiência, era perceptível o sentimento de inadequação, por parte de alguns componentes do grupo de estudantes dedicados ao projeto, com relação a ideia diferenciada de roda de contos. O fato de o texto performático que trabalhávamos não se tratar de uma roda de contos no sentido ordinário e nem de um texto teatral propriamente dito gerava certo desajuste com relação àqueles pressupostos já destacados aqui. Se, por um lado, não se tratava da realização de diálogos situados no presente da cena a partir de personagens individualizados, por outro, não se tratava também da narrativa mais ou menos sucessiva de acontecimentos a partir da voz de uma única pessoa. Tratava-se de um “entre gêneros” que enfatizava, no modo narrativo, os modos discursivos ali implícitos ou explícitos, demandando que os atores/narradores atualizassem uma história a partir daquelas “vozes” que constituíam diferentes lugares de fala. Cabe ressaltar que, mesmo que este “entre gêneros” apontasse para demandas de atuação próximas às do reconhecido Teatro Épico proposto por Bertolt Brecht, observávamos que elas não figuravam ainda tão presentes em nosso imaginário.

Já a noção de ação presente no texto configurado também não correspondia à ação no sentido do deslocamento espacial. O que acontecia no tempo e no espaço

⁶ A história do Sultão Xeriar que havia jurado que as mulheres por ele desposadas seriam sempre executadas ao amanhecer do dia subsequente às bodas, para que não tivessem a mínima oportunidade de cometer adultério. As famílias da comarca já estavam em pânico com o desaparecimento de diversas jovens quando Sherazade, jovem de inumeráveis qualidades e filha do Vizir responsável pela execução das noivas, exigiu que ela fosse entregue como noiva, por seu próprio pai, ao Sultão Xeriar. Sherazade consegue adiar a execução de sua sentença de morte até anulá-la, narrando histórias ao Sultão noite após noite, interrompidas sempre ao raiar do sol e retomadas ao cair da noite.

performático era a narrativa de uma história, que poderia produzir diversas situações e estados na plateia, como por exemplo, de tensão, de deleite, de expectativa, de desafio, de celebração a partir do confronto ou da justaposição daquelas vozes discursivas.

Outro aspecto mais sutil e não menos importante, que hoje também podemos destacar neste trabalho, refere-se à questão do tempo: àquela noção clássica de tempo como uma sucessão diacrônica de acontecimentos, lineares ou não, também encontrava naquela proposta alguns contrapontos. A linearidade da narrativa era atravessada pela diversidade de temporalidades das vozes discursivas: a Tradição situava-se no passado imemorial, o Futuro em premonições ou em sonhos, ao passo que no presente racional situavam-se os Homens e no presente sensorial, as Mulheres. O tempo condensado do teatro contemporâneo cedia lugar ao tempo estendido da narrativa na presença simultânea de todas as vozes em cena/roda.

O foco preciso sobre a palavra em performance, isolando-a nas dimensões narrativa e discursiva, deu-nos condições de identificarmos a presença daquelas noções de ação e de personagem recorrentes em nossos imaginários, ao provocar em grande parte do grupo a sensação de estranhamento, que se traduzia em uma certa insegurança com relação à efetividade da proposta junto ao público.

Continuamos observando que aquelas noções constituíam pressupostos implícitos e indiscutíveis entre estudantes e atores a partir de outras experiências que colocavam a palavra em performance em destaque e que traziam problemas de atuação que não correspondiam àquelas noções de ação, personagem ou tempo.

Tempo de Todos os homens foi outro trabalho produzido pelo projeto de pesquisa *O Lugar da Oralidade no Teatro: Narrativa/Dicurso*. O texto para a performance foi elaborado a partir de “As Cartas de São Paulo” nas quais identificamos a recorrência de algumas “vozes discursivas”: O Amor, A Razão, O Político e O Profeta. Importa observar que tais vozes discursivas foram perfiladas a partir dos estudos de Paul Ricouer em *As Culturas e o Tempo* sobre as relações entre vários papéis ou personagens sociais e as diversas funções da noção de tempo. O texto produzido impunha grande desafio com relação à presença da voz e da palavra e igualmente trabalhava nos limites de muitas referências da linguagem dramática, aos quais, aquelas noções já explicitadas, também não eram adequadas. Certa resistência e o sentimento de inadequação persistiam.

Observávamos que, ao partirmos de propostas que se apoiavam na palavra como o ponto de partida para a performance, eram explicitadas resistências e dificuldades que

correspondiam a determinados pressupostos teatrais presentes em nossas formações como atores.

Outro exemplo que gostaríamos de evocar, agora relacionado ao trabalho com textos teatrais, refere-se às nossas experiências com os textos do repertório de Bertolt Brecht como *Luz nas Trevas* e *O Casamento do Pequeno Burguês*, *A Exceção e a Regra*, *Mãe Coragem*, entre outros, trabalhados nas disciplinas Técnicas de Interpretação 1, Técnicas de Interpretação 2, Voz e Dicção 2, Dinâmica da Voz 2, todas do Departamento de Artes Cênicas da UnB.

Alguns textos trabalhados, mesmo os que não integram o repertório de Teatro Épico de Brecht, já contêm traços estilísticos deste gênero não se adequando àquelas noções de personagem e ação mais convencionais. Em vários casos resultava exaustivo convencer os estudantes de que a gestualidade vocal e cinética dos personagens de tais textos teatrais correspondia a dimensões mais socialmente abrangentes que aquelas de caráter introspectivo que muitas vezes eles propunham. Atribuir àquelas peças aquelas noções de personagem e de ação não permitia que a singularidade estilística delas fosse atualizada em suas nuances mais características.

Desejávamos, então, compreender o que determinava esta situação, que já nos parecia ser de captura a determinados referenciais estéticos e conceituais que observava. Pressupúnhamos que tais noções preponderantes fossem talvez ecos, mais ou menos precisos, de noções produzidas ou estimuladas pelo método de formação de atores do realismo russo do início do século XX, baseado nas propostas do diretor Constantin Stanislavski, ou pela presença das linguagens televisiva e cinematográfica e nossos imaginários. Notávamos que as reflexões sobre os aspectos introspectivos da atuação contidas nos livros de Stanislavski, mesmo distanciadas da contingência social e histórica original, continuavam sendo referência dominante para o imaginário dos atores, mesmo que em Brasília as marcas deixadas por essa proposta de treinamento estivessem mais diluídas do que em outros circuitos culturais, devido a questões históricas e geográficas. Em acréscimo, reconhecíamos que pairava no imaginário dos estudantes uma associação direta entre as noções de texto teatral e de palavra em cena, o que resultava muitas vezes na equiparação entre ambos, confundindo-os.

No contexto de virada do século XX, o texto teatral no teatro ocidental deixa de ser considerado como o elemento principal da produção teatral e começa a ceder espaço para as diversas linguagens da encenação, que reivindicam por autonomia. Com o desenvolvimento tecnológico dos palcos de então, a imaginação dos diretores podia

alçar voos maiores, abrindo os horizontes para o delineamento da figura do encenador, que questionaria os limites criativos das encenações que pretendiam ser leais aos textos teatrais, buscando pelos seus sentidos únicos. Entendemos que, neste cenário serão estabelecidos os descompassos entre autores teatrais e os encenadores, entre o texto teatral e a cena e, tal como em efeito cascata, parece-nos ter sido aprofundada certa ruptura entre a voz, a palavra e a gestualidade cinética.

Jean Jacques Roubine compreende que, em parte, aquele impasse entre autores e encenadores correspondia a uma questão de poder, reconhecendo o grande grau de especialização e hierarquização das funções na produção teatral em contextos de tradição teatral consolidada, como o parisiense. Em uma escala decrescente de poder, o autor de textos teatrais situava-se no topo, seguido pelos diretores, atores, cenógrafos, figurinistas, iluminadores, sonoplastas e diversos tipos de técnicos, que deviam servir ao texto teatral. Roubine identifica, assim, um componente ideológico no impasse entre encenadores e autores, que parece derivar nos discursos do teatro moderno e contemporâneo na deflagração de suposta incompatibilidade entre o texto e a cena (1990, pp. 45-8).

Observando essas relações, identificamos a presença de uma linha de tensão em todos esses impasses que nos parece refletir aquele embate que remonta às origens do pensamento ocidental: entre a razão e o desejo, a unidade e a multiplicidade ou o ser e o devir. Na segunda metade do século XX, evidencia-se a mesma linha de tensão no debate filosófico, estético e político entre modernidade e pós-modernidade culturais: a descrença na racionalidade iluminista – que preconizou a modernidade cultural com a promessa de igualdade e que, contudo, transmutou-se em racionalidade técnica, promovendo os totalitarismos que impulsionaram as duas grandes guerras – abriu frestas, segundo Scott Lash, para a primazia do inconsciente, da corporalidade, da materialidade e do desejo que motivam em grande parte o pensamento crítico e estético pós-moderno (1993, pp. 358-9).

Portanto, interessa-nos nesta pesquisa evidenciar esse fio condutor de conflitos que perpassa as relações entre o texto teatral e a encenação, passando pela voz e pela palavra em cena, com o intuito de diagnosticar as possíveis origens das tensões identificadas, bem como as possibilidades de mediação, que favoreçam a cena em sua multiplicidade.

Aquele espaço de poder eminente que o autor teatral ostentava parece também corresponder ao valor indubitável que o código verbal tem ocupado no pensamento

ocidental, em detrimento de outras formas de expressão que prescindem dele. Desse modo, observamos também que o autor detém o poder sobre a própria palavra, considerada como suporte de discurso verbal, que se estabelece, literal e literariamente, no texto teatral impresso, ou seja, no que consideramos aqui como letra, diferenciando-se categoricamente da palavra dita ou performada.

Importa-nos lembrar que, em outra perspectiva, o mesmo receio com relação à excessiva presença do texto no teatro ocidental abriu também espaço para a elaboração de diversas formas de criação na cena. As colagens, as adaptações e as criações coletivas constituíram novas formas de abordagem e de criação do texto teatral, garantindo também a sua presença, em diversas formas, na cena moderna e contemporânea.

Ao longo do século XX a linguagem teatral, ao definir sua autonomia em relação ao texto teatral, também foi intensamente associada a textos não dramáticos, à música, à pintura, à escultura, à dança, ao circo, às formas animadas, à performance, entre outras linguagens artísticas, bem como às diversas tecnologias de produção e reprodução de som e de imagem. Assim, também passaram a ser realizadas produções teatrais que têm prescindido mesmo de qualquer outro tipo de material textual de cunho verbal, valendo-se das mais diversas formas de composição ou criação cênica. Essas formas, em contato constante, se hibridizaram, abrindo espaço à multiplicidade teatral contemporânea que vivenciamos.

Contemporaneamente, são encenados textos teatrais de origem histórica e geográfica plurais, incluindo a produção contemporânea nos mais diversos contextos culturais, os quais ainda guardam espaço considerável para a palavra em cena. Desse modo, o realismo e suas diversas versões – o expressionismo, o teatro épico, as derivações do teatro político – convivem hoje com o repertório do absurdo, o repertório de comédia e de tragédia de todas as épocas, com o chamado teatro físico, o teatro de cunho antropológico, o teatro performativo, as formas teatrais animadas, a comédia musical, entre outras quase inumeráveis formas. Acreditamos que a permanência do texto teatral na cena contemporânea possa nos revelar indícios de que seja possível e praticável hoje o diálogo entre os textos teatrais previamente elaborados e a encenação contemporânea.

Contudo, diante de tantas inflexões da linguagem teatral no transcurso do século passado até o início do atual e da presença de montagens baseadas em textos teatrais nos diversos cenários culturais, aquele debate a respeito da dominância, quer do texto

teatral, quer da arte da encenação, permanece em cena. A tensão entre o texto teatral e a encenação tem sido ainda referenciada direta ou indiretamente em discursos de atores, de diretores e de críticos. A voz na crítica teatral contemporânea que declara diretamente a existência de tal tensão é a de Hans-Thies Lehmann, quando considera a produção teatral da recente virada de século em *Teatro pós-dramático*:

O novo teatro aprofunda apenas o reconhecimento, nem tão novo assim, de que *entre o texto e a cena nunca predomina uma relação harmônica, mas um permanente conflito*. [...] Esta obrigatoriedade pode se tornar um princípio de encenação intencional e consciente, já que *constitui um conflito estrutural latente* em toda prática teatral (LEHMANN, 2007, p. 246 - grifos nossos).

Resulta-nos notável que, mesmo tendo passado mais de um século desde sua formulação pela crítica teatral, conserve-se a percepção de conflito entre o texto teatral e a arte da encenação. No início do século XX, essa conjuntura justificou-se, por um lado, pela emancipação da própria linguagem teatral, diante das possibilidades tecnológicas do palco em advento e, por outro, pela resistência a essa emancipação por parte dos autores e instituições literárias. Tendo assimilado o lugar de poder outorgado por séculos de tradição racionalista ocidental, autores e instituições literárias reagiram ao que lhes arrebatavam de um espaço, que parecia lhes pertencer por direito.

A persistência de tal conflito constitui dado de que, talvez, os debates em torno desta questão ainda não tenham sido suficientemente desenvolvidos ou que os motivos de tal tensão ainda não tenham sido satisfatoriamente compreendidos e superados. No nosso entendimento, aquelas considerações da crítica teatral, de que entre o texto e a encenação predomina um conflito imutável, necessitam ser inquiridas.

A percepção da existência de conflito entre texto teatral e a encenação tem legitimidade ainda hoje? Em caso positivo, quais seriam as razões sustentadoras desse atrito? As tensões entre os textos teatrais e a encenação seriam inerentes a essa relação ou estariam circunscritas àquela conjuntura de grande dominância da cena ocidental pela letra e pelo discurso verbal? A partir de qual noção de texto teatral e de qual noção de cena que se reconhece o conflito?

Assim, interessa-nos revisar a problemática do texto teatral e da encenação a partir do estudo de discursos críticos e estéticos que parecem fundamentar a existência de certa tensão entre o texto teatral e a encenação e a preeminência de um ou outro aspecto na produção teatral. Essa revisão nos permitirá identificar, no teatro ocidental do

século XX, os pressupostos que situam o texto teatral, a voz e a palavra como objetos de uma racionalidade abstrata em contraposição ao gesto, reconhecido como realização da fisicalidade e da materialidade física em cena.

Importa-nos lembrar de que entendemos que essa mecânica alimenta um jogo de oposição que colocou à margem as formas cênicas no próprio teatro ocidental, cuja base não é o texto teatral e cujo elemento estético principal não era a linguagem verbal. Do mesmo modo, reativamente, o potencial verbal da palavra vê-se muitas vezes suprimido no teatro contemporâneo, para dar lugar aos seus aspectos exclusivamente vocais, materiais. Essa reação propõe-se operar em um campo muito mais próximo da pura materialidade vocal e distanciado da linguagem verbal que se articula na voz em forma de palavra; paradoxalmente, o retraimento do elemento verbal da cena parece resultar em uma afirmação às avessas da própria mecânica de oposição entre o texto teatral e a encenação.

Portanto, interessa-nos afirmar que a nossa abordagem à referida questão procura não reincidir sobre os embates de forças entre o texto teatral e a arte da encenação e menos ainda opor-se às diversas formas teatrais que sequer consideram algum texto teatral ou textos de qualquer outra espécie como ponto de partida para a cena. Entendemos que o reforço à presença de certo conflito entre texto teatral e a cena afastanos do potencial dialógico entre ambas as dimensões da realização teatral. Acreditamos que possam coexistir outras formas de abordar o texto teatral que prescindam daquela tensão explicitada por Lehmann com relação à encenação.

Desse modo, cremos que a consideração das relações dinâmicas entre as dimensões artísticas de produção, reprodução e representação no teatro, propostas por Davini a fim de situar a voz em sua contingência histórica e relacional, poderiam situar tanto o texto teatral quanto a encenação como materialidades que se articulam a partir de suas diferenças e de seus pontos de contato (2008, pp. 89-125).

Assim, reconhecemos que conhecer e revisar propostas como as do ator, diretor e professor Michel Saint-Denis poderiam constituir valoroso instrumento para esta aproximação, uma vez que o autor e diretor teatral consegue uma hibridização de abordagens para a cena que pode ser considerada como profícua referência para o trabalho vocal no teatro ocidental e problematiza a fixação de padrões de treinamento dentro de uma única estética na formação de atores. O desenvolvimento proposto por ele para a questão do estilo no teatro configuraria uma produtiva referência para atualizar o lugar da forma e da dimensão composicional e pragmática da cena, aspectos

que acreditamos colaborar efetivamente para a atualização da potencialidade performática de textos teatrais e da palavra hoje.

Complementarmente, a análise de duas versões do mesmo texto teatral, baseadas em pressupostos conceituais diferentes, permitiria verificar diferentes formas de abordagem do texto teatral, ou seja, as diferentes formas de interação que atores e diretores propõem para o diálogo com os textos teatrais em direção à cena. Assim, interessa-nos observar a incidência dos aspectos conceituais sobre a realização estética, considerando a produção do estilo no que diz respeito aos agenciamentos entre autores, diretores, atores e público. Essa oportunidade também tornaria possível o reconhecimento das possibilidades de relações entre o texto teatral e a encenação que prescindam daquela tensão entre ambas as dimensões aqui problematizadas.

Assim, tais hipóteses resultam do nosso interesse em revisar os argumentos ainda presentes nos estudos teatrais que sustentam que entre o texto teatral e a encenação predomina um conflito imutável, apresentando aqui propostas para situar o texto teatral nem no centro nem distante da cena, mas como relevo ou evidência dela como sua representação gráfica.

Também entendemos como necessário adotarmos um referencial conceitual e metodológico que considere a materialidade da realização teatral e seus diversos modos de agenciamento nas dimensões de produção, reprodução e representação na arte, com o intuito de reconhecermos as diferenças e as singularidades das dimensões que se agenciam para sua produção.

A perspectiva epistemológica assumida nesta pesquisa, eminentemente qualitativa, situa-se no Construcionismo, que recusa a ideia de que existe uma realidade objetiva a espera de ser descoberta. Assim, se o conhecimento não se descobre, mas se constrói, diferentes pessoas podem construir diversos significados em relação ao mesmo fenômeno. A partir deste ponto de vista, Sandín Esteban reflete:

O conhecimento é contingente às práticas humanas, se constrói a partir da interação entre os seres humanos e o mundo e se desenvolve e é *transmitido* em contextos essencialmente sociais. O conhecimento se constrói por seres humanos quando *interagem* com o mundo que interpretam⁷ (2003, p.49 - grifos da autora)⁸.

⁷ Todas as traduções à língua portuguesa desta tese foram realizadas por nós.

⁸ El conocimiento es contingente a prácticas humanas, se construye a partir de la interacción entre los seres humanos y el mundo, y se desarrolla y es *transmitido* em contextos esencialmente sociales. El conocimiento se construye por seres humanos cuando *interaccionan* con el mundo que interpretan (ESTEBAN, 2003 p. 49 - grifos da autora).

Deste modo, sujeito de pesquisa e seu objeto, mesmo que sejam dimensões distintas, estarão sempre associados. Uma vez que um pesquisador se dirige a um objeto, tal objeto passa a ser também perfilado pelo próprio pesquisador. Assim, como um desdobramento desse limiar poroso entre sujeito e objeto, o conhecimento não será compreendido nem como uma realidade objetiva, nem totalmente subjetiva quando, tanto a objetividade quanto a subjetividade, seriam constituídas reciprocamente (ESTEBAN, 2003, p.49).

Em relação ao nosso enfoque teórico principal a partir do Construcionismo, os pontos de contato entre Teoria do Desejo a Teoria Crítica, correspondem amplamente ao nosso campo de estudo. Tais teorias nos permitem superar as limitações do paradigma científico para a Pesquisa em Arte e entendemos, ressoando com Davini, que a Pesquisa em Arte demanda coerência e rigor, mas não exclusiva ou necessariamente o rigor científico (2012, p.72).

Para os teóricos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari, aliados à filosofia estética de Nietzsche, a esfera estética, que não se isola em uma estética transcendental, corresponde, antes de tudo e, sobretudo, a uma prática política (LASH, 1993, p.358). Assim, os teóricos do desejo, que ressoam com a noção de ‘vontade de potência’ nietzschiana, atravessam diversas formas de saberes, de modo indisciplinar. Essa forma de operar, para a qual a noção de desejo é eminente, nos permite tematizar questões centrais para a nossa pesquisa como o texto teatral, a encenação teatral, a linguagem em performance, a produção de estilo e a formação de atores, considerando-as a partir de suas contingências.

Suely Rolnik, em consonância com a pragmática de Deleuze e Guattari, compreende o desejo como “produção de universos psicossociais”, dando-se assim em três movimentos simultâneos. Os dois primeiros movimentos são de atração e repulsa, ou seja, afetos, simulação em matéria de expressão (ROLNIK, 2006, p.31). Esses movimentos na realidade acontecem a partir do “corpo vibrátil”, que, segundo a autora, “nos permite aprender a alteridade em sua condição de campo de forças vivas que nos afetam e se fazem presentes em nosso corpo sob a forma de sensações” (ROLNIK, 2006, p.12). Já o terceiro movimento do desejo consistiria em um território existencial, série de agenciamentos de matéria de expressão, cristalização existencial, pois as dinâmicas de atração e repulsa, processos de simulação, conquistaram espaço para exercer um território (ROLNIK, 2006, pp.31-2).

O desejo, nessa concepção, consiste no movimento de afetos e simulação destes afetos em certas máscaras, ou seja, em movimento gerado no encontro dos corpos. Assim sendo, o desejo é situado por Rolnik, como a produção de artifício, e só funciona em agenciamento (2006, pp. 36-7). De modo pontual, mas paradoxalmente amplo, Rolnik declara que “o desejo é criação de mundo”, noção que nos parece reconduzir à noção de ‘vontade de potência’ nietzschiana (2006, p. 56).

Destarte, aproximamo-nos do pensamento pragmático de Deleuze e Guattari bem como de outros autores como John Langshaw Austin, uma vez que nos impulsionam a identificar o predomínio de uma genealogia de pensamento compreendida como arborescente ou raiz, da qual advêm as noções de unidade, de absoluto ou de verdade, que produzem intervenções binárias e dicotômicas sobre a realidade, como aquela já descrita aqui entre sujeito e objeto. Em tal perspectiva, o pensamento e a arte se apresentam como imagem ou reflexo do mundo, da natureza, que não compreende a multiplicidade. A multiplicidade é reconhecida por Deleuze e Guattari como a própria realidade vista a partir de qualquer campo de conhecimento:

As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. Os princípios característicos das multiplicidades concernem a seus elementos, que são *singularidades*; a suas relações, que são *devires*, a seus acontecimentos que são *hecceidades* (quer dizer individualizações sem sujeito); a seus espaços-tempos, que são espaços e tempos *livres*; a seu modelo de realização, que é o *rizoma* (por oposição ao modelo da árvore); a seu plano de composição, que constitui *platôs* (zonas de intensidade contínua); aos vetores que atravessam e que constituem *territórios* e graus de *desterritorialização* (DELEUZE e GUATTARI 1995, p. 08 – grifos dos autores).

O pensamento de ambos os autores tem tido grande valor no contexto dos procedimentos de pesquisa propostos pelo grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*, tanto em termos conceituais quanto no âmbito do treinamento, do ensaio e da produção estética. Objetivamos o exercício conceitual constante no qual refletimos sobre conceitos recorrentes nos estudos teatrais que informam a nossa prática, esquivando-nos das noções essencialistas ou idealistas e das estratégias de pensamento que negam a realidade como multiplicidade. Nesse fluxo, desejamos situar nossas ações conceituais ou estéticas tanto como intervenção sobre o campo social quanto da contaminação por ele, mantendo certa autonomia quanto aos discursos totalizantes ou/e automatizados no campo das artes.

Assim, as dimensões de agenciamento que dizem respeito à “máquina teatral” propriamente dita – treinamento, ensaio e produção estética –, instâncias que se misturam e são confundidas por muitas vezes, são consideradas nesta pesquisa em suas singularidades, para se circunscreverem em seus âmbitos próprios, contudo sem deixarem de ser consideradas como ‘vias de mãos múltiplas’ na produção de gêneros e estilos em performance. A cena teatral especificamente é pensada no presente, onde os corpos dos atores e do público, primeiros palcos para a cena, em suas diversidades, agenciam simultaneamente. Por isso, a nossa abordagem para a cena é eminentemente pragmática.

A Pragmática tem historicamente denominado aspectos do estudo da linguagem que estiveram à margem dos estudos linguísticos, a saber, o valor das entoações, das atitudes, das intenções e a performance da linguagem verbal, uma vez que a Sintaxe e a Semântica, ramos mais tradicionais da Linguística, examinam sobretudo a construção lógica da linguagem, sob a ótica da unidade. Segundo Danilo Marcondes, a partir do desenvolvimento da Pragmática, a linguagem passou a ser reconhecida na Filosofia também como uma forma de ação e não somente como uma forma de descrição do real (2006, pp. 217-8).

Assim, a Filosofia Analítica configurou-se pela mudança de foco no discurso filosófico: passou a englobar o estudo da linguagem ordinária e não somente o discurso filosófico, uma vez que as palavras assumem significados e valores circunstanciais no uso cotidiano da linguagem. A Pragmática, portanto, estuda os significados linguísticos, determinados não exclusivamente pela Semântica ou pela Sintaxe, mas aqueles que se deduzem a partir de um dado contexto discursivo. Entendemos que essa abordagem condiz amplamente com a abordagem de textos teatrais ou materiais poéticos em geral, para os quais a Semântica e Sintaxe não alcançam suas formas específicas de produzir sentido.

Ao invés das estratégias exclusivamente provenientes de análises com forte acento na dimensão do significado dos textos teatrais, pouco eficazes para compreender o texto teatral ou o fenômeno da vocalidade na cena, o conceito de “atos de fala”, de Austin, constitui-se em valiosa instância de abordagem do fenômeno cênico. Se do ponto de vista pragmático, os enunciados não somente declaram coisas, mas constituem ações em si, a definição deles como verdadeiros ou falsos perde o seu sentido, pois uma ação não pode ser definida como verdadeira ou falsa, mas por sua eficácia circunstancial (AUSTIN, 1990, pp. 21-8).

Abordar pragmaticamente a palavra em cena habilita uma redefinição conceitual categórica do nosso objeto de pesquisa, pois para este tipo de abordagem o significado não reside no conteúdo semântico ou representacional da linguagem, mas na posição assumida pela palavra em uma relação de poder em um contexto dado (AUSTIN, 1990, p. 12).

De modo consonante, o método de abordagem assumido nesta pesquisa é o Cartográfico, levando em conta que a forma por meio da qual nós tecemos nossas questões corresponde à nossa vivência no campo da pesquisa em arte, do ensino e produção estética, estando, portanto, imersos e atravessados pelas questões que abordamos. Desse modo, compete-nos ressaltar que tal metodologia, remete à noção de rizoma e a seus princípios, de acordo com as propostas de Deleuze e Guattari. Relembramos que “pensamento rizomático”, em diálogo com a noção de “pensamento raiz”, propõe-se como uma forma de abordar a realidade enquanto multiplicidade e heterogeneidade, abarcando inclusive a própria perspectiva da unidade ou da raiz, como uma das formas da multiplicidade (DELEUZE e GUATTARI, 2004, pp. 11-37).

Nesse contexto de imersão que propõe a cartografia não são considerados os polos sujeito/objeto, conforme ressaltamos anteriormente: assim, o que se supõe ser um sujeito – aquele que reflete e que atribui valores – está passível de contaminação pela multiplicidade de seu objeto. Interessa-nos lembrar que na cartografia a diferença entre sujeito e objeto é diluída, dando lugar à noção de agenciamentos.

Conforme Suely Rolnik, “a cartografia, diferentemente do mapa, é a inteligibilidade da paisagem em seus acidentes, suas mutações” (2006, p.62). Igualmente, uma prática cartográfica diz respeito às estratégias das “formações do desejo no campo social”, podendo tomar como objeto infinitos setores da vida social, inclusive a Arte. Para o cartógrafo, a teoria é sempre cartografia, uma vez que é feita simultaneamente à configuração das “paisagens”, cuja formação o cartógrafo acompanha ou ajuda a compor (ROLNIK, 2006, p. 65; DAVINI, 2012, p. 83).

Assim sendo, ao cartógrafo interessa tudo o que cria língua, sentido e considere a realidade como multiplicidade: “O cartógrafo é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, devorar e desovar, transvalorado” (ROLNIK, 2006, p.65). Ele busca, por materiais de composições de linguagem, inventar pontes de linguagem para a travessia: para um cartógrafo, a linguagem não é um veículo, nem se ocupa exclusivamente de significar ou nomear; ela em si é criadora de mundos.

Assim um dos métodos mais utilizados por nós nesta pesquisa, tanto para o levantamento de dados quanto para crítica, constitui a Análise de Discurso de textos conceituais que nutrem ou tangenciam a prática teatral, uma vez que, por meio dela, pretendemos explicitar os “mundos”, os universos de sentido e de valores que constituem determinados discursos, conforme observaremos adiante.

O pesquisador cartógrafo busca pelo movimento, pelos agenciamentos e trabalha com seu corpo vibrátil, “corpo que alcança o invisível, corpo sensível ao efeito do encontro dos corpos e suas reações: atração e repulsa, afetos, simulação em materiais de expressão” (ROLNIK, 2006, p. 31). Assim, a noção de agenciamentos nos remete à relevância do termo “*entre*” nas propostas cartográficas de pesquisa, que drenam nossa compulsão por buscarmos a origem única das multiplicidades, ou seja, pela suposta essência ou verdade.

Para Deleuze e Guattari: “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança” (2004, p. 37 – grifo dos autores). Assim, o *entre* é lugar das conexões e das intensidades e também é linha de fuga da identidade, do narcisismo, dos dualismos mundo/representação, sujeito/objeto:

É que o meio não é uma média; ao contrário, é o lugar onde as coisas adquirem velocidade. Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra e reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói suas duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 37 – grifo dos autores).

Destarte, a busca de procedimentos do cartógrafo obedece à lógica pragmática e, por isso, devem ser inventados ou reconfigurados de acordo com suas necessidades singulares. Cabe, então, observar que a cartografia exige do pesquisador-cartógrafo perfil sensível o suficiente para não insistir em determinadas máscaras quando elas já estão obsoletas e seguir o movimento, o fluxo do desejo. Assim, conforme destacamos anteriormente, uma máscara é a resultante do movimento de simulação, por onde passam as intensidades, ou seja, são artifícios que constituem o que vivenciamos como a realidade em si (ROLNIK, 2006, pp. 31-5). Do mesmo modo, as intensidades:

[...] em si mesmas não têm forma nem substância, a não ser através de sua afetuação em certas matérias cujo resultado é uma máscara, ou

seja, intensidades em si mesmas não existem: estão sempre efetuadas em máscaras – compostas, em composição ou em decomposição (ROLNIK, 2006, p. 35).

Assim, o caráter ‘finito ilimitado’ do processo de produção de realidade seria acolhido, já que esta é a única certeza na perspectiva cartográfica. A certeza de que o fim é inevitável e de que somente o finito é ilimitado, conforme Rolnik e Guattari:

Se por um lado este é o testemunho de tais experiências, por outro, seu caráter cartográfico faz com que extrapole sua condição de datado: como qualquer outra cartografia, seja qual for seu tempo e seu lugar, trata-se aqui da *invenção de estratégias para a constituição de novos territórios*, outros espaços de vida e de afeto, uma busca de saída para fora dos territórios sem saída. Obra dos tais inconscientes que, atrevidos, “protestam”, [...] (2005, p. 18 – grifo nosso).

Considerando que a cartografia demanda a criação de procedimentos que sejam inventados de acordo com as necessidades que surgem no processo de conhecimento, no que concerne às técnicas e procedimentos de recolhimento e análise de dados, ressaltamos a necessidade do uso da Análise de Discurso, como já destacamos, e também da Análise Comparativa.

A Análise de Discurso foi aplicada por nós no tratamento dos textos conceituais utilizados nesta pesquisa para a explicitação e estudo dos conceitos ou noções de texto teatral, de forma, de estilo, gênero entre outras, reconhecendo nas mais variadas noções de cada conceito, a repercussão do paradigma da razão instrumental que contribuem para a dissolução da potencialidade pragmática de tais conceitos na formação dos atores hoje e para a produção e crítica teatral contemporânea. Lembramos que, por meio de tais análises conceituais, pretendemos explicitar os universos de sentido que constituem determinados discursos estéticos e conceituais.

A referida técnica foi utilizada, especificamente, em nossas ponderações sobre a ideia de tensão entre o texto teatral e a encenação, evidenciada desde a primeira metade do século XX e ainda vigente no pensamento de alguns influentes críticos teatrais, conforme observaremos. Tanto o valor dado a esta ideia de tensão quanto os problemas conceituais que a alimentam serão considerados para que seja avaliado o impacto deles na relação de atores e diretores com os textos teatrais hoje. Nesse mesmo sentido, trataremos conceitos desenvolvidos pelos diretores teatrais Michel Saint-Denis e Antonin Artaud e pelos filósofos Friedrich Hegel e Theodor Adorno no que concerne, direta ou indiretamente, às relações entre a forma, o texto teatral e a encenação. A

Análise de Discurso será também empregada sobre o trabalho conceitual de Saint-Denis no que diz respeito a seus escritos sobre estilo no teatro, base de sua proposta de formação de atores para uma grande diversidade de formas teatrais em cena. O intento dessa análise é o reconhecimento do impacto produtivo que tais noções podem exercer sobre o texto teatral, a voz e a palavra em cena, situando-as deliberadamente na pragmática da forma.

A Análise Comparada entre duas diferentes montagens baseadas no texto teatral *O Marinheiro*, de Fernando Pessoa, realizadas em 2000 e 2010, nas quais a pesquisadora teve participação como diretora e atriz respectivamente, permitirá verificar possíveis relações entre o estilo no teatro e as opções conceituais assumidas ou implícitas em uma montagem teatral.

Nesse caso, serão observadas as diferentes condutas de abordagem diante de um mesmo texto teatral bem como suas relações com a atualização dos sentidos propostos por um texto teatral, enfatizando o quanto uma abordagem parece ter favorecido a abertura dos sentidos de um texto teatral, multiplicando-os, e o quanto a outra parece ter saturado os sentidos propostos, amenizando, talvez, o seu alcance simbólico.

Assim, esta tese será composta por quatro capítulos que buscam, entre outros objetivos, diagnosticar algumas das complexas relações entre aspectos conceituais dominantes no pensamento ocidental e suas relações com o texto teatral e, por consequência imediata, com a voz e a palavra em cena.

Serão apresentadas, no Capítulo 1, as dimensões conceituais de ‘produção, reprodução e representação’ propostas por Davini (2008, pp. 89-125) para a consideração da vocalidade em sua dimensão performática e não representacional e a incidência das diversas modalidades de tecnologia sobre o corpo e suas produções como voz, palavra e movimento. No contexto desta pesquisa, será dada ênfase à relação dinâmica entre essas dimensões em diversos aspectos da produção artística – neste caso teatral –, que nos permite reconhecer suas singularidades, para que possamos situar em tais instâncias as noções que serão consideradas nesta pesquisa. Assim, ainda no referido capítulo trataremos as noções de forma propostas por Adorno, com ênfase na superação da dicotomia idealista entre a forma e o conteúdo (2011, p. 17). Também serão apresentadas e discutidas outras importantes noções estéticas do autor, como, por exemplo, as noções de material, estilo, gênero.

No Capítulo 2, o enfoque será dado ao impasse entre a encenação e o texto teatral que se evidenciou no início do século XX, por meio da verificação dos

argumentos e contra-argumentos que o sustentam, uma vez que muitos aspectos do teatro contemporâneo e da formação de atores parecem repercutir tal impasse. De um lado, encontramos os posicionamentos que colocaram o texto teatral no absoluto centro da produção teatral; de outro, deparamos com os que rejeitaram a preeminência do texto teatral com relação à produção teatral, situando-o em qualquer ponto em relação à encenação teatral, menos em seu centro. Aqui desenvolveremos a hipótese de que tal impasse poderia ser superado na medida em que as dimensões da produção, da reprodução e da representação fossem consideradas na relação entre textos teatrais e encenadores, situando o texto teatral na dimensão da representação da cena. Destacaremos, ainda, a importância superior dada ao binômio palavra/razão para a poesia dramática no discurso estético de Hegel. (1997, pp. 578-602), bem como à ressonância que o seu pensamento pode ter sobre as noções de texto teatral, mesmo que obliquamente, para o teatro moderno. Assim, identificamos, naquela tensão entre texto teatral e a encenação já destacada por nós, problemas tanto de ordem ideológica quanto conceitual.

A trajetória de Saint-Denis, desde suas primeiras experiências com Jacques Copeau até a delimitação de seus interesses e perfil estético será amplamente considerada no Capítulo 3. Com relação ao currículo proposto por Saint-Denis para a formação do *Ator Total*, será dada especial atenção à voz e da palavra em cena em suas diversas formas, bem como à sua indissociabilidade em relação ao movimento. Serão analisadas também as variáveis para noção de estilo propostas pelo autor em questão, ocasião em que aprofundaremos a análise da noção de estilo como uma ‘dimensão sutil da forma’ e como um ‘nível de criação’, no intuito de retomar o papel que essa noção pode desempenhar com relação à produção de voz e palavra em cena em uma perspectiva assumidamente pragmática, à formação de atores e ao fluxo de inovação na arte teatral. O desenvolvimento desse Capítulo nos permitirá considerar as relações de Saint-Denis com as tradições teatrais francesa e inglesa e reconhecer sua trajetória consolidada no trânsito por aquelas diversas tradições, as quais proporcionaram a ele perspectiva suficiente para problematizar as limitações das técnicas para a diversidade dos gêneros teatrais que conviviam simultaneamente no século XX.

Finalmente, no Capítulo 4, será realizada uma análise comparada de duas montagens sobre o texto teatral *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, realizadas respectivamente em 2000 e 2010. Assim, apresentaremos as distintas estratégias de abordagem do texto teatral para cada montagem, bem como os desafios encontrados em

ambas as opções, considerando que o referido texto teatral dialoga de modo peculiar com a tradição dramática ocidental, situando-se, conforme o autor, em sua produção de “Teatro Estático” (PESSOA, 1983, p. 283). Pelo isolamento de todas as outras instâncias da cena, em *O Marinheiro* a palavra como ato tornar-se absolutamente explícita. Deste modo, entendemos que esta obra subverte a noção de ação como deslocamento visual do corpo em cena e traz à tona o caráter ativo da palavra na cena na voz de personagens, que fogem da ideia de entidades psíquicas e individuais, o que pode caracterizar um grande desafio aos contextos em que a abordagem realista para textos teatrais exerça alguma dominância, ainda que tácita.

Entendemos que, por meio da comparação entre as duas abordagens, baseadas em princípios conceituais, estéticos e técnicos diversificados, será possível verificarmos o impacto de tais tratamentos sobre a produção do estilo, considerado finalmente por nós como uma “dimensão sutil da forma”, uma vez que se constitui pelos agenciamentos entre os universos de autores, diretores, atores e público.

Assim, nosso estudo procura abordar questões referentes ao texto teatral, à voz e à palavra no teatro contemporâneo, considerando os aspectos citados sobre as práticas conceituais e metodológicas referentes à formação de atores e à produção estética que concernem a tais questões.

Capítulo 1

Processos de Produção, Reprodução e Representação na arte: da forma e estilo.

Este capítulo tem como objetivo relevar noções estéticas que julgamos proeminentes para esta pesquisa, tais como forma, estilo, gênero e material, enfatizando a perspectiva estética adorniana, como veremos.

Contudo, antes de abordá-las diretamente, vamos discorrer sobre as instâncias de “produção, reprodução e representação” propostas por Davini (2007, pp. 89-125) para a análise de objetos artísticos, posto que entendemos que tais instâncias podem colaborar na identificação dos modos de articulação daquelas noções acima com relação aos diversos aspectos do processo estético.

Como essas instâncias mantêm entre si interfaces muito aderentes e limites permeáveis, elas não permitem circunscrições precisas sem o risco de perderem o seu sentido, por terem alienadas as suas propriedades. Perante tais observações, compreendemos haver uma questão de estudo, que demanda ser tratada de modo cauteloso e, sobretudo, pragmático. Neste sentido, ao invés de perguntarmos “o que significam tais instâncias?”, podemos indagar “o que podem?” ou “como funcionam e com o quê funcionam?”. Deste modo, partiremos da descrição da nossa percepção quanto ao agenciamento das instâncias de “produção, reprodução e representação” no processo teatral, com o intuito de situá-las no fluxo da experiência artística, ou seja, na contingência de seus agenciamentos.

Assim, objetivamos subsidiar a nossa análise do desdobramento daquelas noções de forma, estilo, gênero e material no contexto da produção estética e conceitual do diretor Saint-Denis, bem como na abordagem comparativa das produções estéticas *O Marinheiro* e *O Naufrágio*, no que concerne à questão do estilo na performance de textos teatrais de repertório. Desejamos, ainda, apresentar aqui as nossas ferramentas para revisarmos os discursos que sustentam a permanência da suposta incompatibilidade entre o texto teatral e a encenação.

1.1 - Produção, Reprodução e Representação: processos maquínicos na arte

Como esboço dessas dimensões, podemos dizer que o âmbito da produção na arte remete à intervenção na realidade, em tempo e espaço presentes. No âmbito da

produção na arte se encontra a possibilidade da inovação ou da superação de formas artísticas que já não dialogam com o presente. Assim, ele constitui o âmbito da potência e da articulação fértil dos materiais artísticos.

Já o âmbito da reprodução na arte permite a consolidação e a manutenção de gêneros, de estilos, de técnicas e de conhecimentos através do tempo, sempre considerando os limites reais das possibilidades de realmente reproduzirmos algo. Neste contexto, os treinamentos ou propostas de formação de atores que se baseiam no trabalho sobre estilos de atuação específicos, poderiam ser situados na dimensão reprodutiva do teatro.

Por sua vez, o âmbito da representação na arte apresenta um imenso espectro de possibilidades de substituição da “coisa em si” por meio de formas gráficas, audiovisuais e até mesmo pela própria elaboração crítica ou teórica sobre a arte. Assim, no caso do teatro produzido a partir da relação com textos teatrais, ele interfere, simultaneamente, tanto na reprodução – pela preservação dos gêneros ou estilos consolidados por meio de registros variados – quanto na própria produção – direta (a presença do texto teatral, imagens e sons em cena) ou indiretamente (o quanto a representação interfere nas formas de produção do corpo humano em cena), conforme destacaremos adiante.

O reconhecimento de tais dimensões permitiu que Davini situasse, por exemplo, a vocalidade em cena no âmbito performático, explicitando o seu potencial produtivo ao invés do reprodutivo ou representacional (2007, pp. 89-125). Por outro lado, cabe-nos ressaltar que a consideração de tais dimensões e de suas articulações no âmbito da performance artística também permitiu a autora verificar a incidência das diversas tecnologias de representação e de reprodução, sobre a produção dos corpos dos atores, de cantores em realizações estéticas, bem como sobre a percepção das plateias na fruição de tais realizações.

Entendemos, pois que as dimensões de produção, reprodução e representação na arte, podem ser consideradas como heterogêneas, porquanto abarcam momentos ou instâncias dos processos artísticos de natureza material e performática diversa. Ainda podemos caracterizá-las como não hierárquicas, uma vez que todas são imprescindíveis para a existência e continuidade histórica dos processos artísticos de modo equitativo.

1.1.1 - Teatro como máquina estética: Escrita, Palavra e Cena

Considerando que nossa pesquisa se vincula diretamente à abordagem da diversidade de textos teatrais, situamos o texto teatral impresso na dimensão da representação da cena.

Faz-se necessário ressaltar que, quando Davini considera a voz como uma “produção corporal capaz de gerar sentidos complexos na cena”, ela se posiciona quanto a alguns pressupostos sobre o corpo em cena, a voz e o movimento que se mostram restritivos quando confrontados com a multiplicidade das demandas da cena teatral, considerando, sobretudo a contemporaneidade estética (2002, p. 60). Por um lado, a autora assume que o corpo humano em cena não é uma entidade que somente representa, nem um instrumento, mas sim um *lugar*⁹ de produção de sentidos para a cena.

Nesta mesma direção, Davini também considera que a voz não seja um instrumento ou um meio que sirva exclusivamente ao significado ou conteúdo da língua propriamente dita em sua objetividade fática, do mesmo modo que não se opõe ao movimento, mas a ele se integra em cena. Essa perspectiva nos permite assumir a voz e a palavra em cena a partir de sua potência de ato, que extrapola o valor do significado, obviamente sem dele prescindir.

Na dimensão da pura produção da voz, Davini apresenta a Teoria Neurocronáxica, uma teoria da fonação elaborada pelo médico Raul Husson em 1950. Essa teoria compreende a voz humana como uma forma de comportamento corporal, como uma conduta e não, como uma função, uma vez que ela pode ser modificada não somente pela transitoriedade do corpo humano em suas variações temporais, mas, sobretudo por meio da técnica (HUSSON, 1965, pp. 5-20). Nesse sentido, compreendemos que não há uma forma de emissão correta, uma vez que as condutas podem assumir uma grande variedade.

A partir desta ideia, Davini situa a sua proposta técnica como produtiva, uma vez que não pretende fixar nos atores uma conduta específica de produção de voz em cena. A autora considera um treinamento como produtivo quando ele é flexibilizador, pois

⁹ Essa noção dialoga com as ideias de Marc Augè sobre os ‘lugares’ e os ‘não-lugares’, que partem da hipótese de que a supermodernidade é produtora de “não-lugares”: “Se um lugar pode se definir como identitário, relacional e histórico, um espaço que não pode se definir como identitário, nem como relacional, nem como histórico definirá um não-lugar” (AUGÈ, 1994, p. 73).

disponibiliza o corpo para a diversidade de materiais da cena (DAVINI, 2007, pp.106-8; 2002, p.63).

Por outro lado, Davini explicita diversas instâncias de representação com as quais o teatro faz contato. Assim, situa no âmbito da reprodução as tecnologias de representação do evento cênico com as quais a arte teatral faz fronteira e que podem interferir direta ou indiretamente na própria produção teatral. Importa-nos observar que as tecnologias de representação incluem tanto a grafia fonética como os mapas, os desenhos, gráficos, entre outros, sendo a escrita fonética o modo pelo qual geralmente entramos em contato com os textos teatrais. Cabendo ainda ressaltarmos que tais tecnologias de representação caracterizam-se por operarem uma ruptura na relação espaço/tempo da realização da cena, racionalizando e esforçando-se para fixar a sua experiência.

Desse modo, Davini nos chama atenção para as formas de agenciamento entre a escrita, a literatura e o fazer teatral (DAVINI, 2007, pp.109-10). Esse ponto de contato entre a literatura, como representação da cena por meio do texto teatral, e os demais estágios da produção teatral baseada em textos teatrais interessa-nos particularmente. A autora nos conduz a observar as relações corporais dos atores com o material textual, considerando a necessidade de trabalharmos com a devida cautela no trânsito da representação da cena pela letra para a cena propriamente dita. Davini ressalva que podemos levar para a cena as marcas da representação gráfica, por meio, por exemplo, da associação involuntária que os atores podem fazer entre o estilo gráfico linear e própria produção vocal, quando esta assume o caráter monocórdio, com poucas nuances de timbre, intensidades, frequências, duração ou ritmo, ressoando com a própria linearidade da escrita.

Apresentamos, assim, um exemplo que evidencia o quanto uma dessas instâncias que promovem a realização teatral pode interferir na autonomia das outras. Desse modo, observamos que as dimensões de produção, reprodução e representação na arte são dinâmicas, permeáveis e se interferem mutuamente.

A partir de tais constatações compreendemos as relações entre as citadas dimensões como “maquínicas” no sentido que Rolnik e Guattari atribuem aqui ao termo:

- **Máquinas** (*maquínico*): distinguimos aqui a máquina da mecânica. A mecânica é relativamente fechada sobre si mesma: ela só mantém com o exterior relações perfeitamente codificadas. As máquinas, consideradas em suas evoluções históricas, constituem, ao contrário,

um *phylum* comparável ao das espécies vivas. Elas engendram-se umas às outras, selecionam-se, eliminam-se, fazendo aparecer novas linhas de potencialidades. As máquinas, no sentido lato (isto é, não só as máquinas técnicas, mas também as máquinas teóricas, sociais, estéticas, etc.), nunca funcionam isoladamente, mas por agregação ou por agenciamento. Uma máquina técnica, por exemplo, uma fábrica, está em interação com uma máquina social, uma máquina de formação, uma máquina de pesquisa, uma máquina comercial, etc (GUATTARI & ROLNIK, 2005, p. 385 – grifos dos autores).

O termo “maquínico” corresponde, assim, às noções de agenciamento e multiplicidade apresentadas em nossa Introdução. Ele resulta, para nós, como uma forma de perceber o diálogo das heterogeneidades de tais instâncias nas quais podemos situar a realização artística.

O valor da delimitação das dimensões de produção, reprodução e representação por Davini bem como da aplicação delas para a pesquisa em arte também reside no fato de que as diferenças e relações – que também podem ser observadas nas transformações histórica das formas artísticas – por serem tão presentes são muitas vezes naturalizadas. Tal naturalização dessas dimensões nos parece repercutir na invisibilização de suas diferenças nos contextos da formação de atores e da produção teatral.

1.2 – A dinâmica maquínica da forma no teatro: do estilo ao gênero ou do gênero ao estilo

Ao investigarmos as noções de forma, o gênero e o estilo, percebemos ser praticamente impossível pensar qualquer uma delas sem considerar as outras. A partir do momento em que passamos a entender tal qualidade de articulação entre tais noções, reconhecemos que estão conectadas por uma dinâmica maquínica e que, portanto coexistem nesta dinâmica. Por este motivo, observamos que a abordagem de tais dimensões estéticas nos permite múltiplas entradas, pois independentemente do nosso ponto de partida, traçaremos um percurso que nos levará a todas as outras entradas. Assim nos parece produtivo iniciarmos o nosso percurso pela questão do estilo, a mais fluida entre tais dimensões.

1.2.1 - Forma, gênero e estilo

A palavra estilo, em linguagem coloquial, pode indicar a ideia de traços característicos de qualquer coisa, objeto ou pessoa. Dizemos que algo ou alguém “tem estilo” ou “não tem estilo”. “Ter estilo”, nesse caso, corresponde a apresentar um diferencial no modo de fazer algo em relação ao trivial, ao passo que “não ter estilo” aponta a não ter definição formal específica, ser comum ou pouco notável.

A frase “O estilo é o próprio homem”¹⁰, de Georges-Louis Leclerc¹¹, pode ser encontrada em diversos discursos que se relacionam à questão do estilo e tornou-se praticamente um dizer popular. Ela concentra a ideia de que todos os aspectos da presença ou da interferência de um ser humano em sociedade podem comportar a sua marca, sua digital indelével.

Etimologicamente, a palavra estilo corresponde a *stilus*, um instrumento como uma haste de metal que, de um lado tinha uma ponta e do outro tinha uma espécie de espátula. Com este instrumento pontiagudo, os antigos escreviam em tabuinhas enceradas, talhando a cera sobre a madeira, criando nela marcas (FERREIRA, 2010, p.582). Contudo, com o tempo a ferramenta de quem escrevia - o estilo - passou a designar a forma como se escrevia.

Em artes, a noção de estilo remete a qualidades constitutivas de obras que aproximam ou distinguem o trabalho de certos artistas, períodos históricos e/ou lugares geográficos. Assim, o estilo em arte alude a algo que sempre particulariza ou marca, seja a produção de um artista ou a de um dado grupo de artistas em relação à produção de outros.

Mais pontualmente o estilo pode ser considerado – por exemplo, no âmbito da pintura, da escultura, da dança, do teatro, da performance, da música, da fotografia, do cinema – como o modo por meio do qual um determinado gênero, de qualquer forma artística, é atualizado singularmente por um único artista ou por um grupo. Portanto, cada gênero sugere, potencialmente, um diverso leque de estilos.

Desde a antiguidade clássica, a partir do contexto das formas poéticas e literárias com as quais o teatro faz fronteiras, o teatro tem sido definido como “gênero

¹⁰ *Le style c'est l'homme même.*

¹¹ Naturalista, conhecido como Conde de Buffon, que, devido a seu talento como escritor, foi convidado a participar da *Académie Française* em 1753. Em seu *Discours sur le style* (O Discurso sobre o Estilo), pronunciado na *Académie Française*, disse: “Escrever bem consiste em pensar, sentir e expressar bem, de clareza da mente, alma e gosto O estilo é o próprio homem”.

dramático”, diferenciando-se dos gêneros épico e lírico¹². Conforme Anatol Rosenfeld, a definição de um gênero como dramático, épico ou lírico marca a dominância de uma destas formas sobre as outras, enquanto a maior ou menor presença das demais formas neste gênero poderá desempenhar funções estilísticas (2000, pp. 21-2).

A configuração de um gênero a partir da noção clássica decorre, então, da intensificação de um modo em relação aos outros, de um determinado acento na forma, não da *aspepsia* em relação aos outros gêneros. Desse modo, observamos que o hibridismo inerente aos gêneros não nos permite sustentar nem a aspiração totalitarista e idealista da existência de “gêneros puros”, disseminada pelo Classicismo Francês, e tampouco de novos gêneros que se estabeleçam absolutamente sem contato com os gêneros já consolidados.

Por outro lado, Rosenfeld assinala uma acepção de gênero que supera aquela que corresponde à disposição ocidental para classificar ou dispor a diversidade dos fenômenos estéticos. Ao reconhecer, por exemplo, o gênero teatral como um “produto da imaginação” e como “forma de intervenção do ser humano no mundo”, ele ressalta seu caráter histórico:

Há, no entanto, razões mais profundas para adoção do sistema de gêneros. A maneira pela qual é comunicado o mundo imaginário pressupõe certa atitude em face deste mundo ou, contrariamente, a atitude exprime-se em certa maneira de comunicar. Nos gêneros manifestam-se, sem dúvida, tipos diversos de imaginação e de atitudes em face do mundo (ROSENFELD, 2000, pp. 16-7).

Um gênero teatral, encarado como uma “maneira de comunicar” e na articulação da rede de convenções que o constitui, estabelece um “universo de sentidos singular e autônomo”, mesmo que tal gênero se baseie em princípios miméticos reprodutivos. Como exemplo dessa possibilidade, destacamos o caso do drama realista que, a princípio, deriva de uma intensa identificação com a realidade social e ainda pode estabelecer uma coerência própria, formando sentido a partir das relações entre seus próprios elementos.

¹² Em *Teoria do Drama Moderno*, Peter Szondi chama a atenção para a atribuição genérica do conceito de *drama* ou *dramático*, aplicado a tudo o que se remete ao gênero teatral. De outra forma, Szondi trabalha extensamente sobre o conceito de *drama* como um gênero teatral moderno específico, que não comporta a diversidade histórica dos gêneros teatrais ocidentais. Szondi, ao delimitar historicamente o drama, problematiza sua eficácia enquanto gênero teatral para abordar determinados temas modernos. Assim, ele considera a flexibilidade e a resistência de uma dada forma teatral diante do devir histórico. (SZONDI, 2001)

A partir desta noção de gênero, aproximamo-nos de uma noção da arte que, ao invés de “representar” a natureza, “produz” sentido diante dela. Essa concepção de gênero, ao apresentar uma dinâmica dialética entre certa “atitude diante do mundo” e certo “modo de comunicar”, dialoga com um aspecto da noção de forma adorniana que consideraremos nesta pesquisa: a forma como intervenção humana, modificando a realidade.

Aquela estabilidade conferida ao gênero pelo seu próprio processo de sedimentação ao longo do tempo pode ser ainda reforçada pelas normativas estéticas. Como dispositivos estéticos e políticos, as normativas contribuem para a sustentação das formas artísticas, embora comumente marquem uma “tomada de poder” de uma forma estética sobre outras, em conformidade com o tipo de domínio que a promova.

Assim, historicamente podemos caracterizar, de modo abrangente, duas atitudes extremas dos artistas diante das “formas estabilizadas” nos processos artísticos: se, por um lado, alguns buscam abordar temas ou conteúdos adequados a um determinado gênero, outros traçam o caminho oposto, colocando os gêneros a serviço do que precisam dizer, optando, conseqüentemente, pela forma que melhor sirva ao seu intuito. No primeiro caso, o tema se adapta às formas pré-determinadas, que já comportam determinados sentidos em si e que assumem o devir das totalidades. No segundo, o tema ou conteúdo definem a forma, podendo estabelecer diálogo com as formas já existentes, contudo, reconfigurando-as.

Esse último seria o caso extremo de William Shakespeare: ao eleger o gênero ou a mistura de gêneros que serviria melhor ao que ele pretendia enunciar, estabelece um verdadeiro “universo de sentidos singular e autônomo” a partir dos códigos produzidos na própria tradição teatral ocidental em diálogo com a cultura elisabetana (ADORNO, 2011, p.226).

Cabe também ilustrar o segundo caso de atitudes de artistas diante das formas estabilizadas com o exemplo do dramaturgo brasileiro Nelson Rodrigues que, de certo modo, adéqua os temas abordados por ele aos gêneros teatrais tradicionais e, contudo, agrega sentido às suas opções, como por exemplo: o texto teatral *O Beijo no Asfalto* é definido como “Tragédia Carioca”, enquanto *Viúva, porém honesta* é definido como “Farsa Irresponsável”. Tal atitude chega ao seu paroxismo quando o tema tratado pelo autor é a tal ponto obnubilante e doentio que suplante até mesmo qualquer gênero existente, passando ele mesmo a definir diretamente o gênero, como ocorre com o texto teatral *Toda nudez será castigada*, que Rodrigues define como “Obsessão em três atos”.

Deste modo observamos que as atitudes de “estabilizar” ou “desestabilizar” os gêneros teatrais caracterizam, respectivamente, formas de conservação e de inovação, ambas necessárias aos processos artísticos. Tais atitudes podem ser reconhecidas a partir daquelas dimensões de produção, reprodução e representação: a primeira, atitude reprodutiva, contribuiria para a manutenção do gênero, e a outra, exemplo de uma atitude produtiva, daria mais lugar à dimensão singular do estilo que entendemos poder apontar à inovação.

No intuito de nos aproximarmos das relações entre estilo e gênero, a noção de forma será assumida como uma potente e inevitável encruzilhada, central também para qualquer discussão sobre estética.

Importa ressaltar que inicialmente a noção de forma destacou-se para nós a partir dos escritos de Peter Szondi que reconhece a forma como uma resultante histórica de uma dada sociedade em um dado tempo, passível, portanto, de transformação (SZONDI, 2001, p.25).

Reconhecemos que tal percepção histórica da forma encontra-se presente na ideia de forma como “conteúdo sedimentado”¹³ proposta por Adorno, estabelecendo a relação dialética entre o “sentido da forma” e o “sentido do conteúdo”:

A metáfora [conteúdo ‘precipitado’] expressa ao mesmo tempo o caráter sólido e duradouro da forma e sua origem no conteúdo, ou seja, suas propriedades significativas. Uma semântica da forma pode desenvolver-se por esta via, e a dialética da forma e do conteúdo aparece agora como dialética entre o enunciado da forma e o enunciado do conteúdo (SZONDI, 2001, p.25).

Neste contexto a forma assumirá o papel a ela renegado de produzir sentido, de enunciar, outorgado pelo idealismo unicamente à racionalidade, deixando de ser um acessório ao pensamento, neste contexto entendido como, senão único, o maior enunciador.

Entendemos que ambos, estilo e gênero, participem da forma no diálogo entre suas especificidades. Um gênero busca, entre outros aspectos, consolidar uma forma de

¹³ Em Peter Szondi, encontramos referência à definição de forma adorniana sob a tradução “conteúdo ‘precipitado’” (2001, p.25). Contudo, nas publicações para a língua portuguesa dos livros de Adorno *Filosofia da Nova Música* (2007, p.36) e *Teoria Estética* (2011, p.17) bem como em outras obras de referência utilizadas por nós nesta pesquisa, encontramos a tradução ‘conteúdo sedimentado’ para a expressão em alemão ‘*sedimentiert Inhalt*’. Assim, optamos por esta última tradução da expressão usada por Adorno para sua definição de forma, por nos parecer ser a mais apropriada.

comunicar que se sustente ao longo do tempo elaborando uma linguagem comum em um dado contexto.

Ainda, um gênero sedimentado e estabilizado configura uma referência que, em relação a qual os desvios – por exemplo, aqueles produzidos pelo estilo – poderão sempre marcar a presença do novo. Essa observação nos permite ainda considerar o próprio gênero como “estilo sedimentado”, no urdimento das relações entre gêneros e estilo.

Do mesmo modo que um gênero, o estilo está condicionado aos materiais, às redes de técnicas e conhecimentos disponíveis em uma dada conjuntura histórica e geográfica, no entanto, o estilo está também condicionado às singularidades do imaginário e das condições técnicas dos artistas envolvidos em uma dada realização artística. A partir de tais constatações, o estilo será considerado por nós como outra dimensão da forma, contudo mais tênue e sutil.

Em acréscimo, entendemos que a fluidez e a contingência do estilo podem funcionar como resistência às normatizações da forma estética, recorrentes na arte ocidental, uma vez que pode operar como linha de fuga às territorializações desejadas pelas normas.

Por outro lado, vislumbramos também nos estilos a possibilidade de manter ou de retomar a legitimidade comunicativa de dados gêneros diante de dados contextos histórico e social, uma vez que entendemos que os gêneros podem encontrar no estilo a fluidez e contingência que lhes são mais escassas.

1.2.2 – Forma: texto teatral, escrita, palavra e cena

Ao reconhecer a forma estética como agregadora e produtora de sentido, Adorno equaliza a suposta diferença entre os enfoques da forma e do conteúdo, estendendo o domínio da forma ao domínio do sentido. Acreditamos que esta emancipação do conceito de forma nos ofereça aporte para propor uma reflexão sobre o texto teatral, situado na dimensão da representação, e as relações entre a escrita, a palavra e a cena propriamente dita.

O texto teatral tem sido considerado como elemento coercitivo por algumas vertentes do teatro moderno e contemporâneo; não sem motivos, alguns dos quais tentaremos elucidar no próximo capítulo. Tal perspectiva tem gerado várias

desconfianças em relação ao texto teatral nos contextos de produção teatral e de formação de atores que acreditamos serem estendidas também à palavra em cena.

Enquanto representação gráfica de uma proposta cênica que tem como código primário o código escritural fonético, ou seja, a escrita como a conhecemos hoje, o texto teatral tende a privilegiar as palavras na cena, uma vez que a representação dá conta somente do discurso verbal. Daí, a associação direta entre o texto teatral e a palavra em cena que, historicamente, já tem sido associada maiormente ao conteúdo e à racionalidade abstrata.

Acreditamos que tanto o texto teatral quanto a palavra em cena possam reaver alguma credibilidade quando confrontados à noção de forma adorniana. Enquanto representação o texto teatral estará geralmente impresso em códigos escriturais sobre papel, contudo ao ser abordado para a cena entramos em contato com tal representação e podemos supor uma série de situações desenvolvendo-se, relacionando-se no tempo e no espaço, geradas diretamente pelas palavras ou pelas situações físicas que elas possam sugerir. Deste modo, observamos que o texto teatral abriga uma forma, ou seja, certas situações que combinadas articulam sentido, do mesmo modo que as palavras em cena comportam mais do que o conteúdo abstrato. Em dimensão prosódica, as palavras apontam a uma pluralidade de sentidos que o texto teatral não tem sido capaz de sintetizar enquanto registro.

Há mais que conteúdo no relevo das palavras. O exemplo da poesia parece ser mais elucidativo para este caso: o valor da forma, no caso da poesia, parece ser mais explícito uma vez que o sentido da poesia perpassa desde a métrica utilizada à sonoridade das palavras, que podem concentrar, simultaneamente, diversos níveis de informação e/ou sensações. No entanto, o que pretendemos ressaltar é o fato de também identificamos a forma como conteúdo ‘sedimentado’ em qualquer outro modo oral em cena.

O texto teatral enquanto representação tem sido muitas vezes associado ao elemento fixo do teatro, uma vez que a representação por meio da escrita pressupõe certa estabilização. Contudo, importa-nos observar que em agenciamentos com atores e diretores, ao ter seu universo de sentidos singulares projetado no tempo e no espaço, o texto teatral pode ser considerado, conforme Davini, como um “mapa instável da cena”, uma vez que admite a produção de variadas versões (2007, p. 157). Tal potencialidade do texto teatral para o múltiplo, por outro lado, explicita sua fluidez, contrastando-se àquelas associações previamente apresentadas entre o texto teatral e o sedimentado.

Cabe ainda ressaltar que nesta pesquisa a forma no teatro remete à dimensão *performática* da cena, ou seja, a como o tempo e o espaço da cena são “moldados” em suas dimensões visuais e acústicas, considerando a atualização de um texto do repertório teatral ou a realização de qualquer forma teatral contemporânea. Assim, vislumbramos, nesta perspectiva histórica e não idealista da forma, condições para que o texto teatral e a palavra em cena sejam reconhecidos em suas materialidades e diferenças, colaborando para a definição do tempo e do espaço da cena na produção de sentidos semântico, acústico e imagético.

Desse modo podemos traçar uma forte diferenciação entre a representação da cena pela escrita por meio do texto teatral e a sua potencialidade produtiva em performance. O texto teatral como representação da cena comportaria a proposta da forma que, apresenta-se, contudo enquanto evidências.

Observamos que, à medida que as dimensões sutis da forma são suprimidas no teatro, a palavra em cena também tem sua potência drenada. Por conseguinte, o diretor Saint-Denis, ao retomar as questões relacionadas ao estilo no teatro, evidencia também a problemática da voz e da palavra em cena e da representação da cena pela escrita no texto teatral em relação à encenação.

1.3 - A Teoria Estética de Theodor Adorno: a questão da forma

Além de ser referência inquestionável para o pensamento estético na modernidade, nas sociedades industriais e de massa, Theodor Adorno foi um dos fundadores da Primeira Escola de Frankfurt, propositora da Teoria Crítica.

A referida escola reuniu pensadores que problematizaram a direção que a modernidade toma, destoando dos ideais iluministas propostos pela Revolução Francesa e por todas as demais revoluções ocidentais que a sucederam, pelas quais suas principais ideias foram reverberadas. A razão iluminista perde espaço para a razão técnica¹⁴ e seu projeto despótico, destoando do projeto de modernidade, que se afasta de perspectiva. Esse descompasso motivou os questionamentos da Escola de Frankfurt que partem da

¹⁴ A razão técnica pode ser também nomeada como “razão instrumental” ou “razão subjetiva”. Segundo Márcio Seligmann-Silva essas noções foram desenvolvidas por Max Horkheimer na obra *Eclipse da Razão* e foram caracterizadas “como a capacidade de cálculo e probabilidades que permite submeter os fins aos “meios corretos” e implica o “triunfo dos meios sobre os fins”” (2011 p.87).

noção de razão como um “princípio supremo e faculdade de conhecer para aceder à verdade”, ilustrados aqui por Marc Jimenez:

Como pode a razão, princípio superior em relação ao qual a filosofia das Luzes elaborou os maiores ideais da humanidade, direitos do homem, liberdade justiça e igualdade, inverter-se num fabuloso instrumento de dominação capaz de subjugar tanto a natureza quanto os próprios homens? Como explicar a defasagem entre os valores proclamados em alto e bom som pelo liberalismo democrático, herdeiro da Revolução, e a fria realidade pouco a pouco pervertida em racionalidade tecnológica? (1999, p.354).

A Teoria Crítica propõe uma ruptura com o projeto filosófico idealista, questionando os totalitarismos e absolutismos resultantes dos engenhos da racionalidade técnica, tendo como contrapontos históricos imediatos as políticas nacional-socialista e stalinista. Nesse sentido, o ensino e toda a produção acadêmica eram considerados pela Teoria Crítica como uma prática de engajamento social e ideológica, uma forma de propor um instrumento que pudesse criar resistência a toda forma de luta armada, impedindo também a instauração ou restauração de qualquer regime totalitário. (JIMENEZ *apud* HUISMAN, 2001, pp. 8-9).

Além de filósofo, sociólogo, esteta e escritor, Adorno também cultivou grande proximidade, constituída no contexto familiar, com relação à prática musical como pianista e compositor. Em 1925, foi levado a estudar piano e composição com Alban Berg e Eduard Steuermann em Viena. Conforme observa Jimenez, sua paixão pela música e o seu interesse pela filosofia encerravam motivos comuns: procurar em ambas as disciplinas o destino reservado à arte e à cultura modernas numa sociedade que passou a ser dominada pela racionalidade tecnológica, contradizendo a seus próprios ideais e naufragando no totalitarismo (*apud* HUISMAN, 2001, p. 9). Parece-nos assim que por estas razões Adorno reforça seu entendimento sobre a autonomia das formas artísticas reconhecida por Hegel, contudo acreditando que a arte moderna poderia intervir criticamente naquela situação.

1.3.1 - A forma no pensamento filosófico moderno: do sistema à parataxe

A pluralidade da atuação de Adorno realiza-se também na própria forma de sua produção filosófica, que recusou os sistemas idealistas nos quais o objeto deve ser totalmente submetido ao sujeito de razão.

O autor compreendia que o sentido tradicional da filosofia de representar e legitimar o sentido da realidade cumpria uma atitude totalizante e mistificadora diante do indivíduo. Desse modo, evadindo às generalizações e à noção de universalidade, o autor propõe o diálogo objetivo com a pluralidade da realidade por meio da parataxe, que, segundo Jimenez, compreende um “arranjo de fragmentos de discurso propositalmente divididos e dispostos em forma de constelação em torno de um tema central” (*apud* HUISMAN 2001, p.10).

Na parataxe Adorno buscou a expressão de sua liberdade com relação ao subjetivismo idealista, permitindo aos seus objetos de estudo serem situados em suas contingências e multifaces, optando pelos aforismos ou pela pluralidade de modelos para a exposição de suas ideias.

Quanto a esta atitude de recusa da forma sistemática de apresentação das ideias na produção filosófica de Adorno, Márcio Seligmann-Silva aponta:

No ensaio e no fragmento, em lugar da redução da pluralidade do mundo a conceitos definições, vemos o “desfile” de partículas (efêmeras) do real que são, desse modo, salvas e organizadas a partir de um percurso não apenas causal ou retilíneo. Seu resultado é a construção não de conceitos fechados, mas, sim, novamente, de *campos de força* marcados pela tensão. A verdade é pensada deste modo, a partir do transitório, e não de uma suposta “eternidade” (2010, pp. 83-4 – grifos do autor).

A reflexão que Adorno promove para compreender as significações ideológicas, sociais e políticas da forma na filosofia moderna encontra fortes conexões com suas preocupações a respeito do valor da forma na produção estética moderna, sobretudo no que diz respeito ao caráter de atualização crítica da forma na arte, que trataremos adiante.

1.3.2 - A Teoria Estética: resistências e reações ao protagonismo da forma

A *Teoria Estética*, uma das duas obras inacabadas de Adorno¹⁵, publicada em 1970, é perpassada pela necessidade do autor em apresentar uma crítica da forma estética capaz de compreender a arte pós-romântica. Apesar de a “Teoria Estética” ser circunscrita ao contexto estético dos anos 1930, no qual a defesa da arte moderna

¹⁵ Adorno faleceu subitamente em 1969, deixando inacabados dois livros aos quais atribuía grande importância: *Teoria Estética* e uma monografia sobre Beethoven.

significava resistir às tentativas da racionalidade totalitária que pretendia aniquilar a presença da arte, Jimenez considera o valor que a obra tem para o contexto estético filosófico ocidental:

Em 1970, a obra *Teoria Estética* fecha o ciclo das grandes filosofias da arte inaugurado por Kant e Hegel. Ela constitui hoje a última tentativa sistemática¹⁶ visando a apreender a significação da arte no plano geral da filosofia da história (1999, p.358).

Conforme observa Jimenez, os limites históricos e das resistências de Adorno ao universo da comunicação, em um momento em que a presença marcante das mídias de comunicação já não podia ser ignorada, são palpáveis (1999, p.360). Acreditamos que, mesmo que o exame de Adorno esteja extremamente associado aos objetivos iniciais da Teoria Crítica, a potência de sua análise ressoa muito positivamente para a compreensão de elementos da produção artística atuais, como é o caso da questão da forma na arte, ao nosso entender.

No tópico “Consonância e Sentido” de *Teoria Estética*, Adorno problematiza pontualmente o conceito de forma associado ao pensamento idealista, apresentando diversas relações dinâmicas do conceito em múltiplos contextos, resultando em seu descentramento. Neste sentido, Seligmann-Silva destaca que a apresentação filosófica antissistemática adotada pelo autor “não se confunde com o desprezo com relação aos conceitos. Antes Adorno acredita que é através da abertura destes ao efêmero e transitório que eles podem manter-se fiéis à realidade” (2010, p.84).

Para iniciar sua crítica, Adorno propõe, já nas primeiras páginas da obra em questão, seu conceito de forma indicando assim a importância dele para sua teoria estética:

Embora se oponha à empiria através do momento da forma – e a mediação da forma e do conteúdo não deve conceber-se sem a sua distinção – importa, porém, em certa medida e geralmente buscar a mediação no fato de a forma estética ser conteúdo sedimentado (ADORNO, 2011, p.17)¹⁷.

A definição de forma como “conteúdo sedimentado” repercute a nossa compreensão de que no teatro os sentidos são atualizados nas materialidades visuais e

¹⁶ Entendemos que o uso do termo “sistemático” neste contexto remete ao alcance de seu gesto no contexto histórico da filosofia e não, à sistematização centrada do conhecimento, a que Adorno critica.

¹⁷ Todas as citações diretas de Adorno foram transcritas de uma publicação portuguesa de “Teoria Estética”, conforme informam as referências bibliográficas. Importa ressaltar que foram feitas por nós adaptações ao português brasileiro das referidas citações.

acústicas da cena, nos eixos de tempo e espaço, em relação sempre dialógica e contingente com um dado público.

Por outro lado, os questionamentos que Adorno provoca a partir desta definição crítica abrem caminhos para a análise de diversas instâncias estéticas associadas à questão da forma. Podemos considerar, como exemplos desses casos, a questão do estilo e dos materiais na produção estética, ambas de grande valor para nossa investigação no que diz respeito à abordagem de textos teatrais do repertório ocidental hoje.

Uma das intenções de Adorno nesta iniciativa parece ser evidenciar a falta de reflexão sobre a questão da forma no pensamento estético ocidental. O autor entende que essa questão deveria ter lugar central para a produção da arte e não poderia ser relegada a um plano secundário pela Estética: “É espantoso tão pouco a estética refletiu sobre esta categoria, quão frequentemente esta, enquanto distinta da arte, lhe pareceu problemática” (ADORNO, 2011, p. 215). Complementarmente, o filósofo explicita também a dificuldade, por parte da crítica, de reconhecer a distinção entre a noção de arte e a noção de forma: ele observa que a discussão sobre a obra de arte não necessariamente contempla a discussão sobre a forma propriamente dita, pelos motivos que destacaremos a seguir.

1.3.2.1 - As resistências à explicitação do conceito de forma

Diante da observação crítica de Adorno a propósito da escassez de discussão sobre a forma, interessa-nos destacar dois aspectos relevados pelo autor em *Teoria Estética*. Esses aspectos são tomados como imanentes à questão da forma e não favorecem à sua explicitação como conceito: a questão da onipresença da forma e de sua pressuposição no evento estético. Ambos os aspectos serão considerados por nós como resistências para a efetivação de tal discussão no pensamento estético do século XX.

Nesse contexto, o autor destaca a invisibilização da forma na obra de arte gerada, paradoxalmente, pela sua excessiva presença: “Os numerosos e prejudiciais equívocos do conceito de forma remontam à sua ubiquidade, que leva a chamar forma tudo o que na arte é artístico” (ADORNO, 2011, p.218). Entendemos que, ao tomarmos a forma como a totalidade do evento artístico, ela se anula perdendo assim suas contradições e sua própria evidência, dispersando seus contornos e sua diferenciação no contexto social do qual emerge. Adorno também se refere nessa passagem à

qualificação de forma para “tudo o que na arte é artístico”, aludindo à associação direta entre a forma estética e os materiais artísticos propriamente ditos. Cabe ressaltar que essa associação é rescindida por Adorno, quando ele explicita as diferenças entre as noções de material e de forma propriamente dita, assunto que abordaremos adiante neste capítulo.

Complementarmente, Adorno também entende que a forma, por ser um pressuposto da arte, também tende a ter a sua presença drenada do evento estético:

Porque a estética já pressupõe sempre o conceito de forma, seu centro, no fato concreto da arte, precisa de todo o seu esforço para o pensar. Se ela não deseja emaranhar-se na tautologia, é referida ao que não é imanente ao conceito de forma, ao passo que este nada quer esteticamente fora do seu próprio termo (ADORNO, 2011, p.217).

É possível entrever, a partir das considerações de Adorno, que a importância do conceito de forma para a arte e para a estética tende a ser proporcional às dificuldades de abordá-lo. O filósofo prossegue em sua argumentação explicitando a dificuldade, por exemplo, de caracterizar a forma e o conteúdo em suas singularidades, devido às diversas tramas que permitem suas relações, que sugerem por sua vez, a existência de uma unidade absoluta entre ambos. Para Adorno,

A dificuldade em isolar a forma é condicionada pelo entrelaçamento de toda a forma estética com o conteúdo. Deve ser concebida não só contra ele, mas através dele, para não ter de ser vítima daquela abstração pela qual a estética da arte reacionária costuma aliar-se (2011, p.215).

Observamos que esses aspectos constituem argumento para o adiamento da discussão que evidencia o valor da forma por parte das correntes idealistas na arte. Não somente desconsiderar, mas preterir a noção de forma passa a ser uma estratégia por parte do pensamento “culturalmente conservador”. Esta estratégia, ao invés de explicitar a unidade entre forma e conteúdo, que já neutraliza a relevância da forma, investe na hierarquização da relação entre a forma e o conteúdo, na qual a forma é submetida ao conteúdo, ou seja, ao pensamento associado à linguagem verbal que, nesta ordem, teria maior valor.

Essa estratégia atribuída ao pensamento aqui considerado conservador será abordada por nós no Capítulo 2, com ênfase na exposição do pensamento hegeliano com foco nos elementos da realização teatral, que parece se inclinar a valorizar a

abstração do conteúdo em detrimento da objetividade da forma. A seguir destacaremos as implicações políticas desta valorização da forma no contexto cultural favorável à racionalidade técnica.

1.3.2.2 – As reações idealistas à presença da forma na arte moderna

A crítica conservadora à arte moderna passou a considerá-la pejorativamente como “formalismo”. Importa observar que tal adjetivo constitui-se a partir da crítica idealista ao formalismo kantiano, que entendia que a forma estética se bastasse a si mesma, sendo possível isolá-la de qualquer tipo de juízo, uma vez que o belo era tido neste contexto como “universalidade não conceitual” (JIMENEZ, 1999, p.126-35).

Segundo Adorno, tal crítica parte da definição automática de que entre a forma e o conteúdo social há oposições radicais que explicita as tensões entre a arte moderna e a crítica conservadora. Diante de tal tensão, Adorno aponta que, enquanto a forma é percebida pelo pensamento conservador como algo imposto e arbitrário ao conteúdo social, para a arte moderna ela só é significativa quando não exerce nenhuma violência quanto ao conteúdo social (2011, p. 217). Assim, quanto à aversão ao valor que a forma passa a ter na arte moderna, o filósofo ainda pondera:

As características da arte radical, por causa das quais ela foi ostracizada como formalismo, provêm sem exceção do fato de o conteúdo nelas palpitar de um modo vivo, e de não ter sido antes talhado à medida pela harmonia em vigor. A expressão emancipada em que surgiram todas as formas da arte nova protestou contra a expressão romântica através do seu elemento protocolar, que reage contra as formas (2011, p. 222).

Assim, George Luckás, filósofo húngaro de contundente valor no cenário intelectual, político e artístico do século XX na Alemanha, Hungria e Rússia, que advogou em diversas instâncias pelo socialismo democrata, declarando-se antiformalista, é apontado por Adorno como “culturalmente conservador”.

Segundo o autor, Luckás, em suas críticas a filósofos, autores e artistas, subestimou a necessidade da forma na mediação dos conteúdos sociais, uma vez que, a liberdade formal, ao tornar claros os conteúdos que não sofrem a formulação dos protocolos românticos, ameaçava as posições políticas totalitaristas (ADORNO, 2011, 217).

Considerando o comprometimento de Adorno para propor uma noção de forma que pudesse superar os limites coativos da noção idealista, o autor abre, a exemplo de seu modo de construir o discurso filosófico, uma constelação de noções sobre o conceito de forma, cujas mais expressivas são ao nosso entender as de “mediação”, de “crítica” e de “intervenção”, que destacaremos a seguir.

1.3.3 - Noções emancipadas de forma

1.3.3.1 - A forma como mediação do conteúdo

A partir da perspectiva da forma como conteúdo sedimentado, Adorno ressalta a relação de interdependência dialética entre a forma e o conteúdo, distanciando-se, ao mesmo tempo, da sobreposição ou da separação intangível entre ambas as instâncias do evento artístico:

Contra a divisão pedante da arte em forma e conteúdo, é preciso insistir na sua unidade e, contra a concepção sentimental da sua indiferença na obra de arte, insistir no fato de *a sua diferença subsistir ao mesmo tempo na mediação*. Se a identidade perfeita dos dois é quimérica, não acontece, por sua vez em benefício das obras: por analogia à expressão kantiana, elas seriam vazias ou cegas, jogo autossuficiente ou empiria grosseira (ADORNO, 2011, p. 226 – grifo nosso).

Deste modo, Adorno, identificando a diferença entre forma e conteúdo, afirma que a forma constitui mediação do conteúdo, como um modo de conhecimento sobre a realidade:

A forma contradiz a concepção da obra como algo imediato. Se ela é nas obras de arte aquilo mediante o qual se tornam obras de arte, equivale então à sua mediatidade, à sua objetiva reflexão em si. A forma é mediação enquanto relação das partes entre e com o todo e enquanto plena elaboração dos pormenores. [...] Só assim elas se tornam significantes e os seus elementos se transformam em signos (ADORNO, 2011 pp. 220-1).

Assim, compreendemos que entre arte e a experiência social na perspectiva adorniana não deve haver contiguidade, pois é a ruptura que permite a sua existência, estabelecendo a sua autonomia. É a própria mediação que constitui a forma também na

dimensão interna da obra de arte, onde os seus elementos ou materiais estéticos significam-se mutuamente, pela diferença ou semelhança entre si e em relação à experiência social. Essa compreensão de arte como mediação corrobora, assim, com aquela noção de gênero artístico para Rosenfeld, apresentada anteriormente neste capítulo, como uma “maneira de comunicar” que estabelece um “universo de sentidos singular e autônomo” (2000, pp. 16-7).

A forma em uma obra de arte encontrará então sua potência, quanto maiores forem as redes de sentido criadas a partir da articulação de seus diversos elementos significantes. Ao contrário:

O conceito de forma revela-se muitas vezes limitado por, tal como isso acontece, deslocar a forma para outra dimensão sem tomar a outra em consideração, por exemplo, na música, a sucessão temporal, como se a simultaneidade e a polifonia contribuíssem menos para a forma, ou na pintura, onde a forma é atribuída às proporções de espaço e de superfície, à custa da função formadora da cor (ADORNO, 2011, pp. 219-20).

Para ilustrar esta ideia restritiva a respeito da forma sublinhada por Adorno, podemos remetê-la ao caso do teatro, como gênero artístico que agrega e compõe no tempo e no espaço, diversas linguagens artísticas. Se considerarmos somente os aspectos visuais, estáticos ou dinâmicos, humanos ou não humanos enquanto forma no teatro, estaríamos nos apoiando nessa perspectiva. Essa percepção parcial da forma não colaboraria para a efetivação da mediação, que, conforme Adorno, é possível a partir da articulação de todos os elementos previstos em uma obra:

Em oposição a tudo isto a forma estética é a *organização objetiva* de tudo o que no interior de uma obra de arte, aparece como *linguagem coerente*. É a síntese não violenta do disperso que ela, no entanto, conserva como aquilo que é, na sua divergência e nas suas contradições, e eis porque ela é efetivamente um desdobramento da verdade (ADORNO, 2011, p.220 – grifo nosso).

A “síntese não violenta” retém o conteúdo social sem, contudo contrariar suas propriedades, mantendo-o em uma conjuntura objetiva, contudo não “objetificada”, conforme a lógica da racionalidade técnica, que deforma os conteúdos em conformidade com suas necessidades.

1.3.3.2 - A forma como dimensão crítica

Importa observar aqui que a necessidade de se explicitar o lugar da forma no pensamento estético ocidental tornou-se iminente com as experiências da arte moderna. Elas problematizaram os modos de controle e de coerção sobre a expressão artística, que consideravam “artísticas” somente as formas aceitáveis pelo poder em ocasião. Da mesma maneira, os limites da forma também pautavam os limites dos conteúdos a serem abordados. Nesse sentido, Jimenez reconhece a atitude de Adorno em provocar uma crítica da forma, apoiando incondicionalmente a arte moderna como um movimento de contestação a tais balizas estéticas:

A crítica da forma representa o meio indireto pelo qual Adorno, por eliminações sucessivas das equivocadas interpretações tradicionais, restitui ao termo um sentido novo que ele liga estreitamente ao aspecto crítico da obra, protesto contra a totalidade e a dominação (JIMENEZ, 1977, p.105).

Conforme Jimenez, uma das ideias que dirigem a estética de Adorno é a de que as obras de arte se afirmem por sua natureza imanente de contestação social e não por realizarem uma crítica direta à realidade, incidindo diretamente sobre os conteúdos sociais¹⁸. Nessa perspectiva, a arte na modernidade questionaria a dimensão social interferindo sobre si mesma por meio da desestruturação e do deslocamento da própria forma em relação aos conteúdos sociais.

Se no passado a forma sublimava a barbaridade tornando-a bela, para Adorno isto acontecia, pois ela desempenhava um papel reconciliador entre o mundo e o público. Já na modernidade não haveria nada a ser reconciliado por meio da forma, pois, segundo o autor, a própria experiência da vida encontrava-se incompleta, truncada (JIMENEZ, 1999, p.357).

Desse modo Adorno apresenta a forma propriamente dita da obra de arte moderna como uma possibilidade crítica aos conteúdos sociais da modernidade: “Forma e crítica convergem. Nas obras de arte, a forma é aquilo mediante o qual elas se revelam críticas em si mesmas; o que na obra se revolta contra o resto do relevo é verdadeiramente o suporte da forma, [...]” (2011, p.220). Nessa configuração, por

¹⁸ Este é o termo de comparação de Adorno para os trabalhos dos dramaturgos e diretores Bertolt Brecht e de Samuel Beckett. Para o autor as peças de Brecht atuavam de forma muito direta sobre os conteúdos sociais. Já as peças de Beckett, atuavam de forma imanente, ou seja, por sua simples existência cumpriam o seu papel crítico dos conteúdos sociais (Seligmann-Silva, 2011, pp. 105-6).

evidenciar o progresso paradoxal de tal sociedade e suas bases sobre a racionalidade técnica, o “conteúdo de verdade” que a arte moderna é capaz de propor a partir da crítica através da forma resistiria à captura ou à apropriação por parte da cultura da própria sociedade da qual resulta.

O equívoco hegeliano da unidade simbiótica entre a forma e o conteúdo é ressaltado assim por Adorno ao evidenciar a eloquência do próprio descompasso entre a forma e o conteúdo na arte moderna.

Nesse mesmo sentido, para o filósofo, a forma nas obras de “arte radicais” – obras de arte moderna altamente elaboradas – desintegra a noção de unidade, seja em benefício da própria expressão ou para efetivar a “crítica da essência afirmativa” da própria arte na cultura (ADORNO, 2011, p. 216). Portanto, a forma na arte moderna, ao romper com a coesão da unidade, que afirma as convenções colaboradoras com as totalizações na cultura, portaria uma expressão negativa, ou de aversão, em relação à própria cultura:

Unidade estabelecida suspende-se sempre a si mesma, enquanto posta; é-lhe essencial interromper-se através do seu *outro*, não se harmonizar com a sua consonância. Na sua relação com o seu outro, cuja estranheza atenua e, no entanto, mantém, ela é o elemento antibárbaro da arte; através da forma, a arte participa na civilização, que ela critica mediante a sua existência (ADORNO, 2011, p. 220 – grifo do autor).

Assim, a expressão negativa da arte moderna deve ser consonante somente com a sua resistência em ser assimilada pela barbárie moderna que, conforme Adorno, é o produto das sociedades orientadas pela obscuridade da razão técnica.

Com relação à rescisão da noção de unidade na arte moderna e a negatividade na estética de Adorno, Jimenez declara: “É por esta razão que a arte, concebida, apesar de tudo, por Adorno como uma promessa de felicidade só pode expressar negativamente a perspectiva longínqua de uma reconciliação entre o indivíduo e o mundo” (1999, pp. 357-8). Jimenez apresenta-nos, assim, outra razão pela qual a teoria estética de Adorno é compreendida como uma “teoria negativa”.

Entendemos, portanto, que, para Adorno, aquela noção da arte como reconciliação entre o mundo e o indivíduo também pode, controversamente, ser aplicada à arte moderna, uma vez que ele vislumbra nela um futuro menos repressivo e violento. Dessa maneira, a negatividade da estética adorniana associa-se à função da forma como

crítica dos conteúdos sociais e de crítica da própria arte, livre também daquela submissão aos próprios conteúdos sociais:

Hoje os artistas detestam-na, porém, com uma tal agudeza que as obras supostas abertas, não fechadas, adquirem de novo necessariamente *em tal característica intencional* algo que se parece com a unidade (ADORNO, 2011, p. 216 – grifo nosso).

O que compreenderia, na perspectiva adorniana, este retorno à unidade redimensionada? Importa ressaltar que, paradoxalmente, essa unidade não se constitui na relação harmônica entre a forma e o conteúdo, ou antes, não se refere à disposição bem ordenada entre as partes de um todo. Para Adorno, antes, ela se aproxima mais à polifonia, ao agenciamento entre as diversas vozes de um discurso musical, produzida pelo contraponto.

De outro modo, tal unidade constitui-se a partir da “intenção” de produzir sentido através da fricção entre forma e conteúdo na percepção do público, constituindo-se como outra maneira de produzir linguagem:

Nas obras de arte, tudo o que se assemelha à linguagem se condensa na forma, convertendo-se deste modo em antítese da forma, em impulsos miméticos. A forma procura fazer falar o pormenor a partir do todo (ADORNO, 2011, p.221).

Assim, a noção de unidade, associada agora a uma nova coerência, ou seja, a outra maneira de produzir sentido através da crítica, a partir da articulação em linguagem do atrito entre a forma e o conteúdo, problematiza também a noção de regularidade e harmonia como ressonâncias da lógica idealista sobre a forma na arte:

Na maior parte dos casos, equipara-se na teoria a forma com a simetria, a repetição. Não há necessidade de contestar que, se quisesse reduzir o conceito de forma a invariantes, a semelhança e a repetição apresentariam o mesmo desenvolvimento que o seu contrário, a dissimetria e o contraste (ADORNO, 2011 p.216).

O filósofo conduz a sua reflexão sobre a submissão da forma na arte ao conteúdo, deflagrando essa noção de forma como impotente diante da realidade social da qual é produto e inócua para a arte moderna. Isso feito, Adorno afirma a demanda de emancipação da forma tanto na arte quanto no pensamento estético, emancipação essa

que ressoa com a garantia de um espaço de autonomia da arte com relação às esferas de poder vigentes em seus contextos de produção.

Em contraponto, Adorno também aponta em seu discurso a redimensão da noção de conteúdo na arte moderna e na Estética, que encontra emancipação quando não necessita ser pautado pelas formas artísticas pré-estabelecidas: “Tudo o que aparece na obra de arte é virtualmente conteúdo tal como forma, ao passo que esta permanece, no entanto, o meio de definição do que aparece e o conteúdo permanece o que se define a si mesmo” (ADORNO, 2011, pp. 222-3). Assim, a noção de conteúdo não se dissocia, na arte, do efeito da forma sobre a percepção de seu público.

1.3.3.3 - Forma como Intervenção

Conforme Adorno, a compreensão da forma como intervenção parte do reconhecimento de que a forma corresponde primeiramente a uma determinação material que não realiza uma tradução direta da ação subjetiva:

É igualmente falsa a determinação do conceito de forma como algo que é subjetivamente conferido, impresso. O que nas obras de arte se pode com razão chamar forma realiza tanto os desideratos daquilo em que se manifesta a atividade subjetiva, como é produto da atividade subjetiva. Esteticamente a forma nas obras de arte é uma determinação objetiva (ADORNO, 2011 pp. 218).

Deste modo a forma não seria algo puramente expresso a partir de uma subjetividade em direção ao mundo exterior. A forma estética resultaria sim de um desejo claro de interferência, enquanto realização intencional da atividade subjetiva que, em agenciamento com dados materiais, proporia alguma alteração em uma dada ordem. Metaforicamente, Adorno compara a produção da forma estética, humana e secular, ao comportamento de divindades criadoras, advertindo, contudo que a criação humana, diferentemente da criação divina que se dá a partir do inexistente, parte do diálogo com algo já existente, o que lhe permite certo distanciamento da realidade e consequentemente condições para produzir formulações críticas. Assim, nas palavras do filósofo, “a forma seria nas obras de arte tudo aquilo em que *a mão deixa de seu vestígio*, em que ela intervém. É o selo do trabalho social, fundamentalmente diferente do processo de configuração empírica” (ADORNO, 2011 p.220 - grifos nossos).

Assim, afirmando a historicidade da forma e a intencionalidade de intervenção sobre a experiência empírica, Adorno a dissocia tanto da transcendência divina quanto da própria conformação empírica (ADORNO, 2011 p.217). Contudo, mesmo assumindo a abscissa entre a forma e a vida, ou seja, a experiência empírica, Adorno ainda entende que a experiência da forma estética aproxima-se mais da efemeridade de tudo o que é vivo do que da eternidade da ideia. Neste sentido o autor observa: “A arte cai no pecado do vivo, não só porque testemunha, pela sua distância, da sua própria culpabilidade mas, mais ainda, porque recorta o vivo a fim de o trazer à linguagem e o mutila” (ADORNO, 2011 p.221).

A forma estética, a partir de sua dimensão material, intervém na experiência empírica estabelecendo um recorte sobre o real que proporciona um certo estranhamento. Concluir ressaltando as relações entre Crítica, mediação e intervenção.

1.3.4 - A Forma e o Material

Ao criticar a denominação de forma enquanto “tudo o que na arte é artístico”, Adorno alude àquela equivalência entre a forma artística e os materiais propriamente ditos, conforme já observamos.

O filósofo observa que, segundo a teoria hegeliana da obra de arte romântica, as formas teriam tanto a ver com a obrigatoriedade dos materiais quanto com o pré-estabelecimento de formas predominantes. Assim, tais limites teriam sido expandidos pela arte moderna com a ampliação das possibilidades materiais de suas obras, satirizando as fronteiras entre os gêneros artísticos, resultando ainda na emancipação histórica do conceito artístico de forma (ADORNO, 2011 p.227).

Deste modo, compreendemos que a definição adorniana de material surge da necessidade de dissolver aquela correspondência entre a forma artística e os materiais que, além de banalizar o sentido da forma, tende a ignorar os processos que se dão entre artistas e materiais na configuração da forma. Por exemplo, a escolha do material, a flexibilidade ou resistência de sua aplicação, a escolha das técnicas, são aspectos significantes da produção artística, resultantes do desejo e intenções do artista e de sua relação objetiva com os materiais,

Por outro lado, o que Adorno reconhece como material está muito distante da matéria em estado natural. Mesmo quando se trata de alguma matéria em estado bruto ele entende que tal matéria estará também submetida a uma dimensão histórica,

sobretudo se ela já tiver sido tratada por artistas no passado de um modo diferente do que seria tratada na atualidade (ADORNO, 2011 p.227). Para Adorno o material compreende vastamente tudo aquilo com que lidam os artistas:

[...] o que a eles se apresenta em palavras, cores, sons até as combinações de todos os tipos, até aos procedimentos técnicos na sua totalidade; nessa medida, podem também as formas transformar-se em material; portanto, tudo o que a elas se apresenta e a cujo respeito podem decidir (ADORNO, 2011 p.226).

De tal modo, determinadas técnicas ou sistemas, como o sistema tonal para a música, os gêneros e os estilos das mais diversas formas artísticas podem também ser assumidos como materiais.

Conforme Jimenez, o material artístico, base da teoria estética de Adorno, é submetido a uma racionalidade crescente, uma vez que ele é condicionado pela sociedade e pela história (JIMENEZ, 1999, p. 359). Assim, tal perspectiva parece-nos acentuar ainda mais a potência crítica dos materiais na arte, os quais, nestes casos, têm tal potência aguçada por comportarem valor histórico agregado.

A distinção entre materiais e forma, bem como a multiplicidade de possibilidades para os materiais artísticos, nos levou a refletir sobre os materiais no teatro produzido em relação a textos teatrais: o que seria eles? Neste caso os textos teatrais, que já encerram em si muitos materiais, todos os elementos que integram uma encenação acústicos e visuais, o conjunto de técnicas de encenação, direção, etc. E os corpos dos atores e cantores são materiais neste sentido? Se os corpo em cena é um material que tipo de material seria? Dependendo da perspectiva de encenação os corpos em cena podem mais considerados ou menos considerados enquanto materiais. O corpo dos atores é suporte material para a cena, comporta a técnica que é material, comporta o afeto, a inteligência. Assim o corpo em cena encontra-se em uma encruzilhada ele ao mesmo tempo agenciador e agenciado na cena.

1.3.5 - Conceito de estilo

Na *Teoria Estética* de Adorno a noção de estilo é apresentada inicialmente como “convenções em equilíbrio” e é expandida ao ser exposta a característica ambígua do estilo que possibilita tanto que ele funcione como mais um elemento coercitivo na

produção artística quanto que ele opere como uma semente de inovação, realizando a sua plena autonomia com relação às tendências totalitaristas na arte.

O filósofo identifica a “cópia de estilo” como um dos fenômenos estéticos característicos do século XIX, como um componente especificamente burguês que anuncia e evita a liberdade respectivamente, expressando a contradição do próprio ideal de liberdade burguês (ADORNO, 2011 pp. 311).

Deste modo, o autor nos leva a observar que a imperativa presença do estilo enquanto norma a ser seguida, por exemplo, em diversos contextos de produção artística do século XIX, só é concebível a partir da estrutura material de uma sociedade repressiva (ADORNO, 2011 pp. 312-3). Tal obrigatoriedade e uniformização impõem à arte produzida então a experiência paradoxal da ausência do próprio estilo, enquanto elemento vital que testemunha a relação dialógica da arte com a sociedade e atualiza as diferenças (ADORNO, 2011 pp. 311).

É neste sentido que a modernidade radical abole o conceito de estilo enquanto norma de seu horizonte de ação que se dirige à certa autenticidade crítica. Controversamente, apesar da recusa aos estilos na modernidade, algo como o estilo também se constituiu onde ele é recusado, sob as proposições das vanguardas (ADORNO, 2011 pp. 312).

Adorno parece-nos identificar na vanguarda o frescor produtivo da noção de estilo, uma vez que tais movimentos conseguiram minar o poder direcionador do estilo sobre suas espontaneidades (ADORNO, 2011 p.312). Neste contexto de liberdade quanto àquele rigor do estilo, aquelas obras de arte pareciam aproximarem-se umas das outras, sendo possível identificar naquela negação do estilo, não só a conversão de um estilo novo, mas a afirmação de outra noção de estilo.

Assim, aquele conceito, inicialmente restritivo da noção de estilo, alcança a sua forma expandida na teoria estética adorniana para a qual “a substância de toda linguagem na arte é o seu estilo”, pois o conceito de estilo “refere-se ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem” (ADORNO, 2011 pp. 310-1).

Deste modo, em tal contexto, o conceito de estilo então poderia ser aplicado às obras de arte das vanguardas, quando tais obras passam a ser consideradas pelo seu caráter de linguagem ao produzirem possivelmente um vocabulário comum, no conjunto dos seus aspectos enunciadores (ADORNO, 2011 pp. 313).

1.4 – Estilo: dimensão sutil da forma

Até aqui tentamos explicitar as relações maquínicas entre as dimensões de produção, reprodução e representação, evitando assim dissociá-las, enquanto evitamos neutralizá-las por considerá-las como dadas, a ponto de não poder diferenciá-las no contexto de nossas produções artísticas ou da formação de atores.

Diferenciar tais dimensões a partir de uma ótica maquínica permite-nos percebê-las em agenciamento e compreender a relação da máquina estética em relação às máquinas tecnológicas, as máquinas políticas, as máquinas de formação de atores, entre outras. Por outro lado, este parece ser o primeiro passo, no caso de identificarmos a necessidade, para propormos alguma intervenção nos agenciamentos entre tais dimensões da própria máquina estética. Assim, supomos que a partir de tal compreensão possamos identificar com maior clareza as possíveis resistências ao texto teatral na produção teatral contemporânea e nos processos de formação de atores.

A incursão sobre as noções de forma, estilo, gênero e material, nos permitiu explicitar os pontos de contato entre tais noções, bem como seus modos de operar nas dimensões da produção, reprodução e representação no contexto da produção artística. Observamos o quanto a noção de forma adorniana, enquanto superação das teses formalista e idealista, se mostra como um cruzamento importante para as demais noções consideradas neste capítulo, sobretudo no que concerne à noção de estilo.

Assim, observamos que tanto estilo e gênero, enquanto dimensões da forma artística, estão condicionados a diversidade de materiais humanos e não-humanos disponíveis em uma dada conjuntura social. Contudo reconhecemos que o estilo configura-se a partir das singularidades tanto do imaginário quanto das condições técnicas dos sujeitos da produção artística, constituindo-se como o que entendemos como uma “dimensão sutil da forma”.

Desta perspectiva, compreendemos que o estilo, quando se preserva contingente, em estado de devir, pode constituir um dos elementos mais mobilizador da realização artística. Assim, acreditamos que a noção do estilo enquanto “dimensão sutil da forma” possa configurar-se como um norte em nossa revisão das relações entre o texto teatral e o teatro contemporâneo, uma vez que compreendemos que o texto teatral tenha uma disposição mais porosa do que rígida e, portanto, apresenta-se propenso à sutileza do estilo, à sua fluidez nômade.

Contudo, observamos que este tipo de proposta pode ainda encontrar muitas resistências em contextos de produção ou de formação teatral nos quais as reflexões a respeito do texto teatral no teatro permaneceram fixadas em pressupostos elaborados ainda no começo do século XX. Tais pressupostos sugerem que entre o texto teatral e a encenação haja um descompasso inexorável, portanto nos interessa verificar quais são suas bases conceituais a fim de criarmos territórios menos polarizados para a cena teatral a partir de textos teatrais.

Capítulo 2

O Texto Teatral e a Encenação: a insustentável incompatibilidade.

Neste capítulo o nosso enfoque recairá sobre a relação entre a encenação e o texto teatral, vivenciada como um impasse no início do século XX pela crítica teatral ocidental, que chega a identificá-la como incompatível, conforme observaremos. Nossa intenção é verificar os motores que produzem e sustentam tal experiência de descompasso, uma vez que ela parece repercutir sobre os processos de formação de atores e diretores no que tange às suas relações com o texto teatral, gerando, entre outras consequências, certas reservas em relação à palavra em cena.

Inicialmente, consideraremos o capítulo “A Questão do Texto” de *A Linguagem da Encenação Teatral -1880-1980*, de Jean-Jacques Roubine (1998, pp. 45-80). Encontramos motivações para essa opção no fato de esta obra de história e crítica teatral ser ainda muito referenciada nos cursos de teatro das universidades brasileiras e, assim, ser repercutida na produção metodológica e de pensamento das instituições de formação de atores e professores de artes cênicas.

Roubine releva aspectos do conflito entre as perspectivas de autores e encenadores no que tange à autoridade dos textos teatrais em relação à linguagem da encenação e vice-versa. Ele também observa que, mesmo diante de toda a repulsa ao texto teatral previamente estabelecido na primeira metade do século XX, ele ainda se fez presente nas práticas de importantes diretores teatrais europeus da segunda metade do mesmo século.

Atualmente, ao acessarmos, por meio de variados meios de comunicação, as programações dos teatros dos mais variados circuitos culturais mundiais alternativos ou oficiais, observamos que a presença do texto teatral previamente elaborado nas produções teatrais, de repertório consolidado ou contemporâneo, adaptado ou abordado na íntegra, é considerável.

Assim, em acréscimo àquelas considerações de Roubine e, diante da perseverança do diagnóstico realizado por parte crítica teatral contemporânea da existência de um impasse entre o texto teatral e a encenação, supomos ainda que existam aspectos dessa problemática que careceriam de revisão sistemática, a começar pelos discursos mais influentes neste debate.

No sentido de explicitarmos as construções ideológicas dominantes sobre as relações entre o texto teatral e a encenação, analisaremos aspectos do *Sistema das Artes* de Georg W. F. Hegel, no que concerne especificamente ao teatro, sob o subtítulo *A poesia dramática*. Essa sistematização proposta pelo filósofo, que considerava a arte como um produto do espírito humano e, portanto, autônoma em relação à natureza, parece-nos ter funcionado como catalisador do pensamento dominante sobre o teatro em seu contexto e/ou indicador das relações entre dramaturgos e encenadores na modernidade.

Assim, tentaremos destacar os pontos mais significativos de seu discurso no que tange à relação entre a literatura dramática e a linguagem da encenação, visto que associa importância superior à poesia dramática em relação aos demais elementos da cena, circunscrevendo-a, ao nosso entender, sobretudo ao binômio palavra/razão.

Também nos propomos a explicitar os argumentos de Antonin Artaud, para quem o teatro ocidental, a partir do que ele vivenciava nos circuitos teatrais franceses da primeira metade do século XX, necessitava de uma série de reformulações para reencontrar o seu potencial encantatório e verdadeiramente popular do qual havia se afastado. Uma das causas para origem de tal afastamento foi atribuída pelo autor, ao caráter exclusivamente literário que o teatro francês de então, em seu entender burguês e psicológico, ostentava ao dirigir seus esforços ao texto teatral, como sendo o seu princípio e fim último.

Desse modo, observamos que não se trata de propor nenhuma genealogia da questão, mas de identificarmos nesses discursos, que entendemos serem decisivos para a consolidação do imaginário que vivencia a relação entre o texto teatral e a encenação como um impasse, seus traços mais característicos considerando o lugar que o texto teatral ocupa em relação à cena.

2.1 - A persistência do debate e a necessidade de revisá-lo

Roubine reconhece que, com relação ao início da encenação moderna, não houve nenhuma grande reversão quanto à valorização do texto no teatro, nem quanto à valorização da encenação em detrimento do texto (ROUBINE, 1998, p. 47). Pelo contrário, ele reconhece que o século XX assistiu a uma multiplicação de buscas em ambos os sentidos:

E no entanto, contrariando os receios de uns e os desejos de outros, as experiências contemporâneas, mesmo as mais audaciosas, não inventaram um teatro sem texto. Os maiores acontecimentos dos últimos 30 anos, em matéria de encenação pertenceram claramente a um teatro em que o texto permanece sendo um dos pilares do edifício, quer se trate de obras do repertório clássico montadas de maneira totalmente inovadora [...] quer se trate de textos novos, tornados resplandcentes pelas mais variadas encenações [...] (ROUBINE, 1998, p.77).

Assim, apesar das reações adversas ao texto teatral no teatro ocidental, bem como sua valoração, por vezes, como elemento opressor para a criatividade de diretores e atores, o crítico registra a sua permanência, mesmo nas propostas mais revolucionárias do século XX, como as de Vsevolod Meyerhold, Gordon Craig e Antonin Artaud e as de seus herdeiros, como Bertolt Brecht, Jerzy Grotowski e de Peter Brook.

O autor ressalta que, mesmo assim, a relação entre texto e espetáculo é vivenciada como uma situação de tensão entre autor e encenador, que, latente, foi atualizada pelo desenvolvimento da própria linguagem teatral (ROUBINE, 1998, p.53).

Atualmente, a legitimidade do evento teatral não depende indubitavelmente do texto teatral previamente estabelecido, de repertório consolidado ou novo. Situamo-nos em um contexto teatral global cujas possibilidades são muito amplas, no qual as mais variadas formas de produzir teatro compartilham espaço. Hoje há grande liberdade estética na produção teatral dos diversos circuitos culturais mundiais, nos mais ou nos menos consolidados. As colagens, as adaptações e as criações coletivas, entre outras formas, em suas diferenças constituíram modos de tratamento e de criação do texto, alternativas ao tratamento clássico do texto teatral na encenação. Ao longo do século passado, elas produziram ainda outras variáveis em associação a outras linguagens artísticas e às diversas tecnologias de produção e reprodução de som e imagem, em versões digitais no contexto atual.

Se no debate entre autores teatrais e encenadores a linguagem da encenação se definia como “puramente teatral” e procurava estabelecer sua autonomia em relação à literatura, atualmente podemos dizer que ela divide seu espaço com as mais diversas formas artísticas com potencial performático. Assim, se a linguagem teatral afirmou seus limites em contraposição à literatura dramática, hoje ela se dilui nas fronteiras com as mais diversas linguagens artísticas. As preocupações em expandir as competências da linguagem teatral sobre as do texto cedem agora lugar às preocupações em demarcar os limites entre o teatro e as outras linguagens artísticas de natureza performática. Tornou-

se então uma operação delicada balizar os territórios do teatro em relação a tais linguagens artísticas, sobretudo em relação à *performance art*.

Portanto, avaliamos que esta flexibilidade dos contornos da linguagem teatral se coloca favorável à reconsideração da cisão identificada por parte da crítica teatral entre o texto teatral e a cena. Ela nos permite problematizar a noção de uma linguagem “puramente teatral” que o discurso da encenação construiu para a sua diferenciação em relação ao texto teatral, considerando a literatura dramática como um elemento estranho a ela. Compreendemos que a busca por elementos genuinamente teatrais tenha sido uma operação paradoxal ao teatro propriamente dito, uma vez que, como evento acústico e visual, ele agrega uma diversidade de linguagens.

Contudo, observamos que a tensão entre o texto teatral e a encenação tem sido ainda referenciada no discurso de diretores e críticos teatrais como, por exemplo, Hans Thies-Lehman, colocando-se como uma evidência de que os debates em torno de tal questão parecem não ter progredido muito no século passado. Portanto cabe-nos indagar: quais os motivos que nos mantêm capturados nesta noção de impasse?

2.1.1- A linhagem de Copeau: trabalho com o texto ou para o texto?

Roubine considera em sua perspectiva panorâmica sobre a questão do texto a grande influência da intervenção de Jacques Copeau no teatro francês, que se contrapôs às formas de atuação e de encenação que saturavam o texto teatral e não permitiam que a plateia acessasse sua potencialidade. Ao propor uma renovação¹⁹ no teatro moderno francês, ele criou uma alternativa àquele teatro eminentemente comercial que representava os interesses de uma tradição repousada, entre outros, na *performance* de textos da tradição clássica, que se acreditava autêntica, pois se baseava na tentativa mimética de reproduzir a atuação de renomados atores sobre determinados papéis clássicos.

Quanto ao propósito de Copeau e sua relação com texto teatral, Roubine alega que, ao invés de questionar a dominação do texto teatral sobre o espetáculo, Copeau objetiva a “restauração do repertório no seu frescor original”, eliminando os acréscimos feitos ao texto teatral em “tradições mais ou menos duvidosas ao longo de três séculos”; ou ainda a revelação de novos textos. O autor identifica também o contraste entre as

¹⁹ A renovação proposta por Copeau será considerada amplamente adiante, no Capítulo 3.

preocupações de Copeau e de Artaud no contexto francês das primeiras décadas do século XX:

A teoria de Copeau baseia-se, portanto não na denúncia – que Artaud formulará cerca de vinte anos mais tarde – de uma exploração parasitária ou de um sufocamento da representação pela literatura, mas pelo contrário, na convicção de que aquilo que emana da literatura dramática – a dicção exata, o gesto expressivo – constitui a essência do teatro. Para preservá-lo Copeau rejeita o espetáculo espetacular.

As opções estéticas reveladas pela arquitetura cênica do Vieux-Colombier, a nudez do palco, a adoção de um dispositivo fixo que a iluminação e alguns acessórios adaptarão às exigências de cada peça confirma que aqui o texto reina soberano, que a encenação equivalerá rigorosamente à valorização do objeto literário denominado peça de teatro (ROUBINE, 1998, p. 52).

Cabe evidenciar aqui que uma verificação dos percursos empreendidos por Copeau em relação às suas propostas de renovação teatral nos permite observar que sua postura em relação ao texto teatral não poderia ser simplificada a tal formulação. Entendemos que os caminhos abertos por Copeau em relação à encenação teatral são mais amplos e sutis que estes apontados por Roubine e podemos entrever mais pontos de contato entre as propostas de Copeau e as de Artaud do que propriamente divergências, a começar pelo caminho que o próprio Copeau abriu à encenação moderna no contexto parisiense, sobre o qual se justifica a sua relevância no contexto desta discussão.

Por sua vez, George Pitoëff é apresentado por Roubine como herdeiro direto de Copeau em associação a outros dois membros do *Cartel dos Quatro*²⁰, Charles Dullin e de Louis Jouvet²¹. Pitoëff focado no desejo de submeter a encenação ao texto teatral, conforme o autor, não vê possibilidades de total autonomia do espetáculo em relação à literatura dramática. Roubine descreve a atitude do diretor com tais palavras:

A encenação deve emanar dele [do texto] com a maior intimidade possível estando entendido que o texto é portador de um sentido parcialmente velado, que ele provém de uma inspiração em primeiro grau, de um intento, de intenções mais ou menos implícitas. O encenador não passa, no fundo, de um profissional de leitura que

²⁰ O *Cartel des Quatre* foi uma associação de diretores, criada em 1927, por Charles Dullin, Louis Jouvet, George Pitoëff e Gastón Baty, que se posicionava, maiormente, contra o monopólio do teatro de boulevard em Paris.

²¹ Tanto Charles Dullin quanto Louis Jouvet foram colaboradores diretos de Copeau, durante sua primeira fase de trabalho junto do Teatro do Vieux Colombier (1913-1919). Apesar das diferenças que os levaram ao desentendimento, as premissas que sustentaram o trabalho de ambos permanecem próximas às de Copeau.

dispõe de instrumentos originais graças aos quais se torna capaz de *desdobrar* o texto (ou seja, de abrir e exhibir as suas *dobras*) (Roubine, 1998, p.54 – grifos do autor).

Segundo Roubine, após as Guerras Mundiais, serão Jean Vilar²² e Jean-Louis Barrault que darão prosseguimento às ideias de Copeau no contexto teatral parisiense. Contudo, Roubine nota que Vilar modifica sua percepção diante da autoridade do autor teatral na produção teatral e percebe que a arte da encenação assumiu um lugar incomum no teatro de então, acreditando, contudo, que isso tenha se dado por uma retração da produção dos autores teatrais: “Aos seus olhos não que o encenador tome o poder, ele preenche um vazio” (ROUBINE, 1998, p. 58). De tal forma, Vilar reconhece as mudanças no panorama teatral de modo mais resignado do que entusiasmado, conforme identifica o autor.

Gostaríamos de chamar a atenção à importância das formas de trabalho com o texto que Copeau e os demais membros do *Cartel dos Quatro* citados: apesar de considerarem que a atualização dos textos teatrais deveria ser o principal objetivo dos recursos teatrais disponíveis, eles não se comprometeram com a sua função literária, mas, sim, performática. A preocupação de Copeau com a formação de novos atores, suas pesquisas e proposições de técnicas de atuação não miméticas, seu interesse pelos recursos que o palco moderno proporcionava e pelas inovações técnicas e tecnológicas da cena, sobretudo aquelas propostas por Craig, demonstram que Copeau teve compromisso com a literatura dramática na mesma medida em que tem compromisso com a linguagem teatral, considerado a literatura dramática como parte desta linguagem.

Neste ponto nos interessa explicitar que seria muito produtivo para a compreensão do problema em questão perceber as nuances que existem entre os discursos da crítica literária ortodoxa, que entende que a encenação teatral degenera o sentido de uma obra literária, e os discursos teatrais, que se afastam dos textos teatrais sob o argumento de que, sendo literatura, eles são antiteatrais.

²² Jean Villar foi um dos estudantes da *Escola do Vieux Colombier* (1920-1924), tendo trabalhado como ator junto à Copeau no período de trabalho em Borgonha (1924-1929) e sob a direção de Michel Saint-Denis, junto à *Companhia dos Quinze* (1930-1935).

2.1.2 - A corrente de pensamento pró-encenação: a polissemia

Roubine supõe que aquela transformação percebida por Vilar na produção teatral francesa tenha sido provocada por uma corrente de pensamento teatral que vinha se desenvolvendo desde o início do século e nutrida sobretudo pelos escritos de Craig, Meyerhold, Artaud, os quais, em suas contingências históricas, não obtiveram incidência imediata sobre a produção teatral. O crítico ressalta também que tais autores apresentaram propostas muito distintas entre si, contudo identifica nelas a existência de premissas análogas.

Conforme Roubine, todos os autores apresentam, na primeira metade do século XX, propostas que focam na arte da encenação, entretanto a mais extremada relativamente à valorização da encenação seria a de Craig, na indicação da supressão, não tanto do texto dramático, mas da figura do próprio autor. O texto teatral como “obra prima” é considerado por ele como “corpo estranho que o teatro não consegue integrar”. Ele afirma que a encenação só será uma arte quando puder elaborar obras, que existirão somente nos limites do espaço e do tempo da apresentação, na qual a palavra poderá entrar em cena, contudo como mais um dos elementos organizados pelo encenador (ROUBINE, 1998, p.58).

Já Meyerhold, segundo Roubine, objetiva trazer à tona os recursos específicos do teatro e acessar todas as possibilidades de uma teatralidade em estado puro, ou seja, produzindo a cena a partir da presença do corpo e suas possibilidades de produção de voz e de movimento em um dado tempo e espaço:

A relação do espaço com o corpo do ator e com os seus gestos, o jogo de contrastes do movimento e da imobilidade, dos indivíduos e dos grupos, o uso sonoro da voz humana (gritos ritmados, murmúrios...), tudo isso torna-se uma matéria prima privilegiada do teatro meyerholdiano [...] E não há dúvida de que este “teatro exclusivamente teatral” tende a desviar-se para um tipo de espetáculo próximo de formas não-dramáticas do teatro. Remetendo às artes plásticas, à pintura, à música, à dança, ele procura fixar as leis fundamentais da teatralidade. Dedicava um intenso interesse às tradições estranhas ao textocentrismo ocidental, tais como o balé, do circo, da *commedia dell'arte*, do nô ou da ópera chinesa (ROUBINE, 1998, p. 60).

Apesar de buscar as formas de expressão que tangenciassem o texto teatral e não tê-lo como a principal fonte de produção de sentido em cena, Meyerhold realizou

famosas produções baseadas em textos do repertório teatral. O seu empreendimento pela pureza da linguagem teatral resultou em procedimentos junto ao texto teatral que fizeram ressaltar a sua materialidade acústica e o seu sentido de forma para o tempo e o espaço, conforme nos apresenta Roubine:

Quanto ao texto, Meyerhold não hesita em adaptá-lo, ao mesmo tempo para submetê-lo às suas pesquisas formais e para iluminar o seu significado histórico ou político. [...] Ele considera, apenas, que o sentido de um texto pode modificar-se de uma época para outra, de um público para o outro, e que as intenções do autor não podem excluir outras referências na interpretação de uma peça e de sua encenação [...]. Meyerhold não almejava a exclusão do texto, mas uma articulação diferente do texto e do espetáculo (1998, p. 61).

Roubine observa que aquela potência polissêmica do texto é ampliada pela relação entre o texto e encenador, à exemplo da proposta de Meyerhold. Desse modo, Artaud procura desviar-se do discurso verbal, lógico e racional que ele compreendia ser dominante e prejudicial ao teatro ocidental (ROUBINE, 1998, pp. 63-4). Propunha, assim, maior lugar aos diversos elementos da encenação teatral propriamente dita e a outras formas de produção vocal que atribuíssem maior importância aos aspectos referentes à entoação e que dessem lugar a outras formas de produção vocal menos usuais – como gritos, urros, suspiros, gemidos –, minimizando em seu discurso a autoridade do texto teatral e conseqüentemente da palavra em cena. A voz é reconhecida para além de suporte da linguagem verbal e assume-se como fluxo de desejo, evocando o potencial de afetar prontamente o público que presencia a cena, como um ato de revelação mítico.

Conforme Roubine, a difusão da noção de polissemia para o desenvolvimento da encenação moderna, hoje tão naturalizada entre nós, foi somente ao final dos anos 1950. A polissemia é também destacada pelo crítico que observa que, ao propor sua visão pessoal sobre o texto teatral, o encenador, aos poucos, afirma-se como um criador do texto encenado (ROUBINE, 1998, p. 51).

A constatação do potencial polissêmico dos textos teatrais veio a expor as metodologias ortodoxas de formação de atores, legitimadas pela noção de que um texto teatral encerrava em si um único sentido. Esse tipo de formação, à qual Copeau se opôs, constituía o modelo de formação vigente no teatro francês e era difundida pela produção teatral da *Comédie-Française* e por escolas como o *Conservatório de Arte Dramática*:

Essas instituições proclamavam-se detentoras autorizadas de uma tradição de interpretação e de representação do grande repertório clássico. Tradição essa que supostamente garantia a autenticidade do espetáculo, ou seja, sua conformidade às intenções do autor que, como criador do texto, era tido como a instância ao mesmo tempo primordial e final de toda a responsabilidade (ROUBINE, 1998, p. 48-9).

O crítico ressalta que tal tradição, baseada em uma noção de mimetismo, não poderia ser tão antiga, uma vez que, como se tratava de uma tradição oral, cada ator/professor inevitavelmente imprimiria características pessoais em suas interpretações, o que agravava a dimensão arbitrária destes processos de formação.

Desse modo, a abertura polissêmica no teatro abre também caminho para a multiplicidade na abordagem dos personagens. Roubine lança a pergunta: “[...] onde vai parar o *status* do texto quando a atuação dramática se torna assunto de imaginação, quando a atuação dramática se torna uma criação?” (1998, p. 52). Ao passar a explorar as experiências próprias e a personalidade particular do ator, coloca-se uma problemática mais sutil nas relações entre o texto e a encenação. Ao nosso ver, essa abordagem – que identificamos aqui como introspectiva, uma vez que acentuam o papel das emoções e da própria experiência, mesmo que não baseando-se exclusivamente nelas – se intensifica ainda mais nas formas de tratamento experimentais do texto teatral. Esse seria o caso, por exemplo, dos atores do Teatro Laboratório de Grotowski, para os quais o texto teatral assume um papel em relação ao desvendamento pessoal dos atores.

2.1.3 - Novas propostas para o tratamento do texto teatral: “o caráter enganador do impasse”

Retomando nosso percurso sobre o pensamento de Roubine, são apresentados Erwin Piscator e Bertolt Brecht como encenadores que buscaram novas formas teatrais, contudo associadas a novos conteúdos críticos e políticos, apoiados nas propostas de Meyerhold para o teatro. Como uma imagem de síntese, Roubine afirma que toda a obra de Brecht comprovou que a oposição entre o conteúdo e a forma, ou seja, o teatro de texto e o teatro sem texto, a crucial questão das relações entre texto e a encenação era deturpada e simplificada (1998, p. 62).

Sob certos aspectos, a prática brechtiana da encenação conforma os fundamentos das exigências de um Craig ou de um Artaud. Para alcançar a plenitude de sua eficiência, o espetáculo teatral deve ter um único mestre-de-obras. Não é por acaso que Brecht é ao mesmo tempo teórico, autor teatral e encenador, e que se apodera, se for o caso, desviando-as completamente do seu sentido original, das obras de Sófocles ou de Shakespeare.

Ao mesmo tempo, Brecht prova que, uma vez respeitadas certas condições, o poder absoluto do texto não resulta em castração do poder criador do encenador, nem tampouco em feitura insípida do espetáculo (ROUBINE, 1998, p. 69).

A partir das experiências de Brecht, Roubine identifica o “caráter enganador do debate que pretende contrapor o texto ao espetáculo” (1989, p. 68). Interessa-nos considerar que a diferença na postura de Brecht parece estar no fato de que ele, além de diretor, colocar-se no lugar de autor e, a partir deste olhar duplo, tratar a cena.

Quanto a Jerzy Grotowski, todo o tratamento do texto corresponde ao lugar que a figura do ator ocupa nesta proposta, pois ele se torna seu próprio personagem e executa diante do espectador o que diretor chamou de “ato de desvendamento”. Roubine destaca que estes atores, contudo, não produziam seus próprios textos teatrais através do quais tais atos de desvendamento eram efetivados (1998, p. 70). Nessas condições, a personagem tradicional servirá somente como um molde, permitindo uma formalização decifrável do trabalho do ator, para evitar a realização de um processo de cunho narcisista. Conforme Roubine, isso determina a questão da própria natureza do texto no teatro de Grotowski:

Seu objetivo [do texto teatral] e sua função é fazer ressoar alguma coisa na intimidade mais profunda do espectador, em atingi-lo num plano a que o teatro tradicional não tem acesso. [...] Dentro desta perspectiva compreende-se melhor por que a *matriz* de um espetáculo de Grotowski deverá ser um *texto* carregado de uma dimensão mitológica e habitado por personagens-arquétipos (ROUBINE, 1998, p. 71 – grifos do autor).

O processo de produção de texto em tal proposta parte assim de uma noção de *confronto*, uma vez que texto teatral é fragmentado a fim de atender as demandas da introspecção e do autodesnudamento dos atores. De acordo com Roubine isso se dá “a partir de uma relação que é estabelecida entre o mito (experiência coletiva) e a “vivência” pessoal” (1998, p. 72). A experiência de Grotowski aponta também para uma organização menos vertical dos papéis na produção teatral, na qual o texto teatral tem a função de pretexto:

Com a experiência de Grotowski, portanto, a resposta à pergunta sobre quem é o criador do texto sofre uma modificação. É o autor, sem dúvida, mas não é mais apenas ele. O ator e a coletividade em que ele se insere participam da elaboração do texto. [...] Daí em diante é o conjunto de todos os que representam o texto que se constitui no seu autor coletivo (ROUBINE, 1998, p. 73).

Nesse caso nos chama a atenção a mudança da relação com o texto teatral, que faz surgir uma nova forma. Parece-nos que aquela resistência ao texto teatral, que se justificava, em parte, com relação à figura individual do autor e à autoridade de sua visão única, nessa nova forma de associação entre encenação e o texto teatral, deu lugar à importância do texto teatral como recipiente de carga cultural e coletiva, com o qual se deve dialogar, outorgando-lhe outra função para além de recipiente verbal.

Em 1970, os processos grupais de criação coletiva ganharam espaço no panorama da encenação teatral. Roubine considera o desenvolvimento de tal proposta no trabalho do *Théâtre du Soleil*, dirigido por Ariane Mnouchkine. O crítico coloca em cheque a noção de autoridade do texto teatral no evento teatral diante desta forma que prescindia da figura única do autor e observa que o texto teatral perde neste caso a sua independência em relação à cena:

O espetáculo não aparece mais em relação ao texto como uma espécie de extensão, sem dúvida sedutora, mas em última análise pouco essencial. Com efeito, o texto de autor apresenta-se sempre como um objeto de leitura independente de qualquer realização cênica e que se basta a si mesmo. As criações textuais coletivas, pelo contrário, não pretendem ser outra coisa senão instrumentos de um espetáculo. É que elas, por si sós, não constituem mais exatamente esses organismos autônomos, fechados sobre si mesmos, que se costumava chamar de *obras dramáticas* (ROUBINE, 1998, p. 76).

Ao apresentar a noção de *work in progress* como uma forma de “texto teatral aberto”, Roubine a coloca em contraponto ao texto teatral como uma obra fechada. O autor associa então o *work in progress* a uma tradição teatral remota: aos roteiros da *Commedia dell’Arte*, dos quais os atores nas suas peregrinações faziam uso livremente, transformando-os de acordo com suas necessidades (ROUBINE, 1998, p. 77). Nesses casos o texto teatral não poderia ser fruído com nenhuma autonomia em relação à encenação.

A título de conclusão, são apresentados por Roubine a adaptação, a colagem e a improvisação como fórmulas de tratamento e de criação de textos para o teatro. Para o

crítico tais formas também atestam a permanência da presença do texto teatral no teatro contemporâneo de então:

Tudo isso prova que as reações de rejeição surgidas na primeira metade do século não produziram o efeito destruidor que se podia esperar ou recear. Nenhum encenador conseguiu e no fundo nem sequer procurou anular o texto. Em compensação este movimento suscitou um outro tipo de texto, completamente integrado ao espetáculo, a ponto de tornar-se indissociável deste [...] (ROUBINE, 1998, p. 78).

Identificando certa aproximação entre as funções dos atores, diretores, autores e outros agentes teatrais como uma marca característica daquele processo de transformação teatral, Roubine cita autores teatrais que se tornaram encenadores de suas peças tais como Samuel Becket e Marguerite Duras, bem como diretores que se dispuseram a escrever seus textos tal como Roger Planchon (1998, p. 79).

O crítico ressalta, ainda, que todas estas mudanças incidiram também no perfil do próprio autor ou escritor teatral, que, além de manter sua presença tradicional, foi incluído nas novas formas de escrita teatral que tem se consolidado. O escritor pode, assim, assumir o papel de conselheiro de dramaturgia, propondo soluções aos problemas que se apresentam nos processos de encenação ou dando forma ao trabalho de improvisação; ou mesmo adaptando os materiais textuais adotados como ponto de partida para a montagem, atendendo em primeiro plano às necessidades do encenador e dos atores. Assim, Roubine conclui notando que, ao invés de termos presenciado uma decadência da figura do autor no fenômeno teatral, testemunhamos uma experiência de mutação de sua figura (1998, pp. 79-80).

Assim, ao observar o caráter falaz do que foi considerado como um impasse, o crítico nos leva a observar que tal problemática ultrapassa as questões estéticas e tem lugar em um território ideológico. No centro desta tensão, aparentemente, encontra-se a questão das relações de poder entre o autor do texto teatral e o encenador ou diretor, revelando o problema da criação e da autoria nesse tipo de fazer teatral (ROUBINE, 1998, p. 45).

Assim, observaremos a seguir aspectos do discurso estético de Hegel no que tange à poesia dramática, por considerarmos, entre outros motivos, um dos discursos que mais tenha encorajado o pensamento ortodoxo sobre o valor central do texto teatral para a cena. Parece-nos que esse pensamento, em parte, impeliu os diversos tipos de

resistência por parte de diretores e encenadores ao texto teatral no século XX e ainda hoje continua impelindo.

2.2 – O texto teatral em perspectiva: Hegel e Artaud

2.2.1 - Hegel: A execução exterior da obra de arte dramática

Hegel, antecedido por Kant, apresenta a segunda tentativa sistemática de aprender a significação da arte no plano da filosofia da história. O filósofo considera que sua obra de reflexão estética seria uma conexão necessária ao conjunto de sua filosofia, que deveria partir do domínio da própria arte (HEGEL, 1996, p.8).

Benoît Timmermans considera Hegel como o inventor da estética moderna, pelo fato de seu estudo da arte não ser focado nem como o estudo do belo em si, como no caso de Platão, nem como estudo dos juízos da beleza dos objetos ou do gosto, como para Kant, “mas de partir de uma realidade histórica em movimento, sempre suspeita e sujeita à (re) interpretação, e de buscar apreender o que nela fez sentido para o homem” (2005, p. 139-40). Assim, cabe observar que a Teoria Estética de Hegel justifica a existência da ciência Estética como área de conhecimento.

Hegel ensinou Estética, que à sua época era uma disciplina que não existia, episodicamente a partir de 1818 e depois de modo contínuo, entre 1827 e 1830 na Universidade de Berlim. De acordo com Deyve Redyson, seus Cursos de Estética não foram escritos por ele, mas por um de seus alunos, Heinrich Gustav Hotho, a partir dos manuscritos de Hegel e de cadernos dos estudantes que assistiram aos seus cursos (2011, p. 60). Desse modo, sua filosofia da arte encontra-se reunida, em tradução ao português, nas obras *Cursos de Estética: O Belo na Arte* e *Cursos de Estética: O Sistema das Artes*.

Jimenez observa que, apesar de ser muitas vezes considerado como platonista, Hegel discordava do conceito mimético que considerava a arte como aparência ilusória ou cópia do mundo ideal. Assim, apesar de Hegel também considerar a arte como aparência, a noção de aparência com a qual ele lida é real, ou seja, é entendida como manifestação sensível aos homens que a conceberam, ao mesmo tempo, graças ao espírito e à criação das obras de arte concretas (JIMENEZ, 1997, p. 167).

Conforme já observado, à Hegel interessou o belo artístico, uma vez que se refere à produção humana, à produção do espírito, sendo, portanto, superior ao belo

natural. Como consequência desta superioridade do espírito, a arte não poderia ter como finalidade a imitação da natureza (HEGEL, 1996, pp. 4-5; 26-32).

Deste modo, para Jimenez, Hegel propõe uma inflexão em relação à tradição aristotélica na arte ocidental, pois a finalidade da arte não seria satisfazer à recordação, mas à alma, ao Espírito, e assim observa: “Se a arte interessa à Hegel até este ponto, é porque exprime a vida do Espírito e permite que esta vida seja sentida, percebida graças à obra” (1997, p.168). A arte, autônoma em relação à natureza, poderia ser considerada como uma produção da vontade do Espírito.

Cabe-nos então considerar a noção de Espírito que Hegel emprega em sua Estética. Segundo Michael Inwood, Hegel usa o termo Espírito, *Geist*, numa grande variedade de maneiras. Aqui vamos nos limitar às noções que se apresentam úteis neste contexto. Em um sentido geral, o Espírito denota a mente humana e seus produtos, em contraste com a natureza e com a ideia lógica. Assim, quando remete ao termo Espírito Absoluto, ele engloba, como veremos, a Arte, a Religião e a Filosofia e tem uma noção associada ao infinito, sendo mais teológica (INWOOD, 1997, p. 118).

Dessa maneira, o belo estaria inevitavelmente associado a este Espírito Absoluto. Jimenez observa que para Hegel o espírito humano compartilha deste Espírito Absoluto, que rege o conjunto do pensamento e da atividade humana, desdobrando-se ao longo da história. Do mesmo modo, a linguagem em seu mais alto nível e o Conceito, são sinais do Absoluto: o simples fato de podermos nomear é considerado por Hegel como o indício de uma existência, que, mesmo sem poder ser representada, não pode ser negada (JIMENEZ, 1997, p. 169).

Em *O Belo na Arte*, o filósofo acrescenta a categoria da arte simbólica às categorias da arte clássica e arte romântica, já consideradas como tradicionais no discurso estético até então. Assim, a arte simbólica é compreendida como a mais antiga, quando o homem passa a ser consciente do mundo natural e, contudo, só pode sugerir-lo por imagens aproximadas e distorcidas. Essa categoria é exemplificada pela arte egípcia (HEGEL, 1996, pp. 341-472).

Na arte clássica, a forma exterior apresenta-se congruente com a espiritual, portanto nela, a forma representa a ideia em si. A arte grega é a referência de arte clássica para Hegel, que a considera, entre as artes, a mais harmoniosa e bela. Contudo, ele entende que ela permanece limitada ao visível e ao finito e que, portanto, ainda não é a realização total do espírito (HEGEL, 1996, pp. 473-566).

Já a arte romântica, associada à arte cristã, transcende a forma e a ideia, aceitando o conflito e a disjuntura de um nível superior da experiência. A pintura, a música e poesia são consideradas as principais artes românticas, entretanto a poesia é considerada pelo filósofo como a mais rica, pois une a subjetividade da música e a objetividade das artes visuais (HEGEL, 1996, pp. 569-657)

Conforme Jacques D'Hondt, Hegel relaciona os diversos gêneros e estilos de arte a etapas do desenvolvimento temporal, ou seja do desenvolvimento do Absoluto. Hegel analisa a arte simbólica, a arte clássica e arte romântica para concluir que, no século XVIII, o Absoluto já não pode expressar-se adequadamente a não ser no discurso conceitual. Dessa forma, ele entende que a filosofia seria então o lugar mais apropriado para a discussão do Absoluto (D'HONDT, 2004, p. 470). Essa advertência nos convida a compreender as razões pelas quais o filósofo tenha possivelmente atribuído tanto valor à poesia em relação às demais formas teatrais, como observaremos.

Carlson, considerando que os escritos de Hegel sejam o somatório de toda a tradição filosófica e estética alemã, observa que desde Gotthold Lessing ninguém tenha abordado o drama e a tragédia de modo tão intenso (CARLSON, 1995, p.185). Dessa maneira Hegel passou a constituir referência marcante simultaneamente para os estudos literários e teatrais, mais precisamente a partir da perspectiva da literatura dramática.

O Sistema das Artes é dividido em três grandes partes: uma dedicada à arquitetura, outra à escultura e uma última às artes ditas românticas, que por sua vez compreendem a pintura, a música e a poesia. Nesta última parte podemos dizer que o teatro seja parcialmente contemplado no contexto da “Poesia Dramática”. Por isso, focaremos nas considerações de Hegel sobre a poesia dramática propriamente dita com o fito de analisarmos o valor dos conceitos de Hegel no contexto do impasse entre o texto teatral e a encenação e, mais pontualmente, para compreendermos as resistências enfrentadas hoje para a compreensão das potencialidades da voz e da palavra em cena.

Na referida obra, Hegel trata mais plenamente a poesia dramática e, sobretudo a tragédia, não só como a face mais elevada da arte da poesia, mas como a mais elevada de todo tipo de arte. Hegel observa que o drama lança mão apenas da voz humana, meio, segundo ele mesmo, apropriado para a apresentação da vida espiritual, posto que que combina a objetividade do modo épico à subjetividade do modo lírico. O drama assim nos parece, da perspectiva hegeliana, tomar parte em um processo dialético, no qual o drama resultaria na superação das ambiguidades de ambas as formas.

Segundo Carlson, Hegel ainda concorda com Friedrich Schlegel em que uma apresentação completa do drama, considerando outros elementos da encenação, é essencial (1995, p. 186). Assim, para Hegel é preciso que haja equilíbrio entre a autossuficiência da obra e a sua orientação ao espectador, ou seja, entre a concentração e a exteriorização (HEGEL, 1997, pp. 9-10). Contudo, observamos que tal afirmação parece fragilizar-se diante da precisão em seu discurso em torno do valor da poesia para o drama, o que nos leva a perceber o alto grau de hierarquização dos elementos da cena em relação à noção que nos apresenta de palavra poética.

A poesia dramática é abordada pelo autor a partir de três vertentes: “O drama como obra de arte poética”, “A execução exterior da obra de arte dramática” e “Os gêneros da poesia dramática e as principais fases de sua evolução histórica”.

Em “O drama como obra de arte poética”, na medida em que contrasta os modos épico e lírico, Hegel examina o que entende como ‘as três partes do drama’: dicção e diálogo e as três unidades de ação, tempo e espaço. Considerando a ação como a única unidade essencial, entende que, para que esta ação seja dramática, ela deve envolver a busca de um objetivo remoto, distanciado. Assim, sob uma perspectiva dialética, a resistência a esta busca é essencial, uma vez que a unidade genuína só encontra seu fundamento lógico no movimento total de busca e resistência (HEGEL, 1997, pp. 555-78).

A segunda vertente para a análise da poesia dramática é “A execução exterior da obra de arte dramática”. Nela, a música e o cenário são considerados, mas na qualidade de acessórios à poesia. O filósofo oferece grande atenção à figura do ator e observa as diferenças contrastantes de suas responsabilidades no teatro antigo ou clássico e no moderno. Para Hegel, o teatro clássico requeria grande técnica, que ele considera “mecânica”, uma vez que o ator atendia a um papel que não demandava nada próprio. Já no teatro moderno, ele observa que o lugar da personalidade individual passa a ser enfatizado, visto que o ator suplementa o papel com sua atividade criadora, preenche as lacunas, interpreta o poeta (HEGEL, 1997, pp. 578-89).

“Os gêneros da poesia dramática e as principais fases de sua evolução histórica”, seria a terceira forma por meio da qual o filósofo consideraria a poesia dramática. Parece ser o aspecto das três vertentes de análise da poesia dramática ao qual tanto a teoria literária moderna quanto parte dos estudos teatrais remete. Nesse contexto Hegel defende a importância do conflito no drama, analisando as formas particulares que esse conflito assume no contexto do gênero trágico. Cabe observar que a comédia não é tão

apreciada como a tragédia, sendo abordada somente ao final (HEGEL, 1997, pp. 589-630).

O segundo viés de análise da poesia dramática proposta por Hegel, “A execução exterior da obra de arte dramática”, por tratar da realização do evento cênico, de aspectos de sua dimensão performática e pragmática, será abordado a seguir, uma vez que nos permitirá considerar os dados que essa crucial formulação estética pode fornecer para as nossas considerações a respeito do texto teatral e da encenação.

Conforme já observamos, Hegel entende que a ação mostrada em cena advém de uma fonte interior e deixa-se perfeitamente exprimir mediante palavras, mas exige a participação total do homem, ou seja, em seus “movimentos corporais, as expressões fisionômicas dos sentimentos”. Para ele:

O indivíduo assim representado nas suas relações exteriores necessita de uma ambiência também exterior, de um lugar determinado em que possa evoluir e atuar. A poesia dramática não pode negligenciar nenhum destes aspectos; tem, por isso, necessidade de mobilizar o auxílio de todas as outras artes para dar forma artística a esses aspectos (HEGEL, 1997, p. 578).

Observa-se uma tensão intrínseca entre algo genuíno e verdadeiro que advém do interior que busca realização material ou artística, sempre associada à expressão e ao externo, que, apesar de ser “necessária”, apresenta-se como “auxiliar” em relação à poesia (HEGEL, 1997, p. 579). Contudo Hegel demonstra ampla compreensão a respeito das relações entre a poesia e os elementos cênicos, conforme observamos a seguir.

No subitem “Leitura e declamação das obras dramáticas”, o filósofo parece demonstrar sua preocupação com a especificidade da linguagem teatral, diferenciando-a da literatura. Ele observa curiosa e sensatamente que seria melhor até que o repertório teatral fosse apenas manuscrito e não impresso, para evitar a confusão do destino das obras teatrais, revelando assim certa compreensão de que a natureza da cena é de índole diversa da literatura (Hegel, 1997, p. 581). Hegel ainda indica a necessidade de que os poetas ou autores teatrais considerem a encenação para que suas obras tenham valor dramático de fato e justifica: “O drama necessita de ação visível e movente vivacidade” (HEGEL, 1997, p. 579).

Assim, Hegel reconhece uma espécie de gradação das relações entre a poesia e a poesia dramática, observando três possibilidades, três graus de presença da poesia em relação a todos os meios cênicos e vice-versa:

Primeiro a poesia pode limitar-se a utilizar os próprios meios e renunciar a expressão teatral das próprias obras.

Segundo, como a arte teatral se limita à declaração, à mímica e à ação, é a palavra poética que se conserva como o elemento determinante e predominante.

Terceiro, a execução pode utilizar todos os meios cênicos, a música e a dança, permitindo a estes meios que se tornem independentes da palavra poética (HEGEL, 1997, p.579).

Assim em “A arte do ator”, que compreende o segundo subitem tratado em “A execução exterior da obra de arte dramática”, Hegel se utiliza de tais gradações entre a poesia e os meios cênicos para diferenciar o teatro antigo e o teatro moderno, enfatizando tais relações em torno da figura do ator.

Hegel, referindo-se ao que ele supõe terem sido as performances das tragédias gregas, observa: “No teatro grego a arte do discurso está associada à escultura, o indivíduo atuante é apresentado como uma imagem objetiva da corporeidade total” (HEGEL, 1997, p. 583). Observa que, devido ao uso das máscaras para designar os personagens, a ausência de expressão fisionômica tornava os atores menos empáticos e os recursos, como o acompanhamento musical, serviam para acentuar o ritmo ou para tornar as palavras mais ricas em modulações. Ainda para compensar esta imobilidade escultural e ressaltar a significação das palavras, os cantos e os coros eram acompanhados de danças, o que fazia da dança parte eloquente nas representações teatrais (HEGEL, 1997, p. 583- 4). Dessa maneira, Hegel identificava que todos os meios cênicos assumiam certa independência da palavra poética:

Portanto, a palavra e a expressão espiritual de paixões gerais conservam, entre os gregos, todos os direitos poéticos, do mesmo modo que a figuração da realidade exterior se completa pela associação do acompanhamento musical e da dança. Esta unidade concreta dá a toda a representação um caráter plástico, pelo fato de o espírito, em vez de se interiorizar, se encontrar estreitamente associado à exterioridade, não menos legítima, da manifestação sensível (HEGEL, 1997, p. 584).

Por sua vez, o discurso e a expressão poética do ator moderno, conforme Hegel, assume um papel preponderante e dominam todos os outros meios cênicos empregados,

como gestos, música, dança e cenografia. Portanto, tais atores buscavam na arte de recitar as particularidades do caráter que apresentavam, definindo tonalidades mais delicadas e explicitando seus contrastes (HEGEL, 1997, p. 582-3). Em face dessa precisão com relação à elocução da palavra, o ator moderno abstém-se de outros meios cênicos, que nesse contexto pareceram perder sua necessidade e perturbar a pureza espiritual da palavra:

Porém, como a música e a dança enfraquecem a intenção puramente espiritual das palavras, a arte moderna deliberou renunciar a utilizá-las. É mais direto o contato entre o poeta e o ator, ao qual, para traduzir a obra poética na realidade, restam apenas a declamação, os jogos fisionômicos e os gestos (HEGEL, 1997, p. 584).

Logo, os elementos que pareciam essenciais, no primeiro subitem “Leitura e declamação das obras dramáticas” para a realização da poesia dramática, passam a ser considerados como periféricos, em ordem descendente em relação à palavra poética, associada à expressão espiritual.

Já a relação entre o poeta e o ator descrita por Hegel oscila entre certa autonomia e dependência total:

Dá-se hoje aos atores o qualificativo de artistas e honra-se a vocação teatral [...] aquela arte exige muito talento, inteligência, perseverança, aplicação, exercício, conhecimentos e, até, para atingir mais elevado grau de perfeição, uma natureza genial, extraordinariamente dotada. O ator não deve apenas penetrar profundamente no pensamento do poeta e no papel que lhe está destinado, conformando a este a própria individualidade, tanto interior quanto exterior; mas deve ainda, pelos próprios meios, saber completar as palavras do poeta, preencher as lacunas, achar transições, em suma, explicar-nos o poeta, revelar-nos as intenções mais secretas e trazer à superfície os tesouros que escondem na profundidade da composição (HEGEL, 1997, p. 586).

Hegel nos apresenta o ator com certa independência e genialidade, no entanto o relacionamento simbiótico entre o ator e a obra do autor é descrito por ele numa fórmula praticamente hierárquica: “O poeta deve exigir que o ator represente perfeitamente o papel que lhe distribuiu. O ator deve ser o instrumento que o autor maneja, uma esponja que absorve todas as cores e as restitua integralmente” (HEGEL, 1997, pp. 584-5).

Essa perspectiva da atuação nos remete à figura do filósofo, considerado por Hegel como um meio que capta, evitando suas impressões subjetivas, a verdade do

Absoluto. Este aspecto assume sua eloquência no contexto do discurso estético do filósofo, quando retomamos a grande estima que Hegel tem em relação à palavra poética no teatro, que remete à razão absoluta.

O último subitem de “A execução exterior da obra de arte dramática” corresponde a “A arte teatral mais ou menos independente da poesia”. Nesse caso a arte teatral compreende o que não é considerada como poesia, ou seja, a música e a dança e a encenação propriamente dita. A arte da atuação passa a ser novamente um tema e Hegel detecta a coexistência de dois tipos de atores na sua relação com os autores:

Primeiro: “[...] o ator deve ser tanto no aspecto espiritual como no físico, o órgão vivente do poeta.” (Franceses na tragédia e na alta comédia);

Segundo: “[...] a obra do poeta não passa de simples acessório para a habilidade e a arte do ator” (HEGEL, 1997, p. 586-7).

O segundo tipo de ator é o que caracteriza de modo geral como cômico, remetendo-nos ao trabalho dos atores na *Comédia dell’Arte*, considerados por ele artistas ingênuos e espontâneos. Hegel, apesar de parecer apreciar o valor deste segundo ator, deixa clara a sua preferência pelo primeiro tipo: “A obra não deve, portanto, ser para o ator senão uma ocasião que lhe permita revelar a própria alma e a arte, essa suprema manifestação da sua subjetividade e da sua brilhante espontaneidade” (HEGEL, 1997, pp. 586-7).

De modo geral, Hegel identifica problemas em relação à “arte teatral”, considerando algumas encenações como exageradas, traduzindo exclusivamente certa ‘pompa exterior’, como sinal de decadência crescente da verdadeira arte. Assim ele caracteriza este tipo de teatro:

O conteúdo mais apropriado para esta pompa exterior – que é, aliás, sempre um sinal de decadência crescente da verdadeira arte – é o que integra elementos maravilhosos, fantásticos, fabulosos, como os que Mozart soube compor com muita arte e medida na *Flauta Mágica*. Mas quando todas estas artes, encenação, costumes, instrumentação etc. são utilizadas completamente o conteúdo propriamente dito perde a significação e parece-nos que assistimos à representação de um conto das *Mil e uma noites* (HEGEL, 1997, p. 588).

Quanto à dança, ou seja, o bailado, Hegel o enquadra como um forte elemento de decadência, caso os devidos cuidados não sejam tomados, restringindo ainda mais a sua autonomia artística e seu valor para o teatro. O filósofo receia que a profusão

técnica na dança possa desviá-la a um certo formalismo, distante da expressão espiritual. Destarte, ele retoma o valor que a pantomima pode assumir como uma forma de evitar este desvio:

A dança, que ocupa aqui o lugar dos coros e dos solos da ópera, compreende ainda um outro elemento formado pela pantomima; verdadeira expressão da ação, tende, no entanto, a desaparecer cada vez mais em nossos dias, em virtude da crescente complicação técnica da dança moderna; o bailado vai perdendo assim, cada vez mais, a característica que precisamente seria capaz de o integrar na esfera livre da arte (HEGEL, 1997, pp. 588-9).

Ao considerar a pantomima como verdadeira expressão da ação, em oposição ao desenvolvimento técnico da dança de então, Hegel reforça certa preferência por expressões que se aproximem do discurso verbal. Assim, à medida que o bailado se afasta da pantomima, abandona a possibilidade de se aproximar do universo da racionalidade e da realidade propriamente dita, ou seja, da “esfera livre da arte”.

Aplicando ao discurso de Hegel o que ele mesmo propôs para a leitura de textos conceituais, não nos caberia considerar o seu posicionamento a respeito das relações hierárquicas entre o texto teatral e a encenação em seu sentido absoluto, mas contingente, portanto históricos. Não podemos nos esquecer de que Hegel escreve no século XIX e, para termos maior acuidade conceitual caberia reconhecermos os procedimentos de encenação, se é que já podemos considerar exatamente como encenação.

Contudo podemos entrever que suas proposições, entre outros fatores, parecem terem preparado o terreno para que o texto teatral e a encenação fossem percebidos como divergentes, buscando por hierarquias, desviando-os de seu potencial dialógico.

2.2.2 – Artaud: Para refazer o teatro através do teatro

Antonin Artaud escreveu nos primeiros anos da década de 1930 uma série de ensaios que foram reunidos em sua obra *O Teatro e seu Duplo*²³. Artaud considerava que o teatro deveria reencontrar a sua necessidade de existir e, para tal, entendia que ele deveria refazer-se a partir de sua linguagem própria. Propondo uma insurreição no modo de se pensar e fazer teatro, seu discurso influenciou intensamente a produção

²³ Suas obras completas foram editadas pela Gallimard em 28 tomos.

teatral, sobretudo da segunda metade do século XX, ecoando intenso no teatro contemporâneo.

Cabe observar que a referida obra e as demais produções do ator, diretor, escritor, poeta, dramaturgo tem sido referência ou objeto de estudos de autores de diversas áreas de conhecimento como a Linguística, a Filosofia e a Psicologia, entre outros interesses. Segundo Jacques Derrida, Artaud propõe com *O Teatro e seu Duplo*, “um sistema de críticas *abalando o todo* da história do Ocidente, mais do que um tratado da prática teatral” (DERRIDA, 2009, p. 343 – grifos do autor). A nosso ver, de um modo genérico, Derrida refere-se o quanto, na perspectiva de Artaud, destruir aquela noção de teatro que gira em torno da palavra seria equivalente a abalar a força histórica que organiza a realidade social ocidental em torno do logos.

Isso considerado, Derrida observa que Artaud propõe a criação de um espaço não teológico, não dominado nem pela palavra, nem pela vontade de palavra ou pelo logos:

O palco é teológico enquanto a sua estrutura comportar, segundo toda a tradição, os seguintes elementos: um autor criador que, ausente e distante, armado de um texto, vigia, reúne e comanda o tempo ou o sentido da representação, deixando esta representá-lo no que se chama o conteúdo dos seus pensamentos, das suas intenções, das suas ideias (DERRIDA, 2009, p. 343).

Assim, em *O Teatro e seu Duplo*, Artaud expressa seu comprometimento com a emancipação da linguagem teatral em relação à literatura e da noção hierárquica que prevê o chamado palco teológico ou palco da representação.

Um dos recursos utilizados por Artaud para explicitar a decadência na qual ele entendia que o teatro ocidental estava imerso, foi compará-lo ao teatro oriental. Artaud observava que o teatro balinês, por exemplo, era tomado por uma “ideia física e não verbal” de teatro que o situava exclusivamente nos domínios da cena, em contraponto ao teatro ocidental, que estaria limitado pelo texto teatral, um elemento que ele julgava estranho ao teatro (ARTAUD, 2006, p. 75).

A sua crítica ao teatro ocidental culmina na formulação da proposta definida como *Teatro da Crueldade*, o qual se distinguia em todos os sentidos do “drama psicológico”, ou do “teatro de distração”, e encontrava fortes pontos de contato com a força do teatro balinês. Na perspectiva de Artaud, o teatro ocidental tornou-se, desde a Renascença, gradual e continuamente narrativo e descritivo, afastando-se das massas, que por sua vez passaram a associá-lo à mentira, à ilusão e a temas estritamente

integrados ao cotidiano burguês e psicológico, que não lhes despertava interesse genuíno. Para o diretor, o teatro não havia sido feito para expor o homem, os seus feitos e seus interesses sociais.

Artaud é categórico ao relacionar a perda da necessidade do teatro para o ocidente aos efeitos que a psicologia exerceu sobre tal necessidade. A Psicologia neste contexto tenderia a amortizar os temas viscerais e perturbadores para a existência humana, os quais deveriam mover o teatro, na opinião de Artaud, aos diálogos familiares desenvolvidos em uma cenografia de sala de estar: “A psicologia que se empenha em reduzir o desconhecido ao conhecido, ou seja, ao cotidiano e ao comum, é a causa dessa diminuição e desse desperdício assustador de energia, que me parece ter chegado ao último grau” (ARTAUD, 2006 p.118).

Para Artaud, essa outra forma puramente teatral, deveria ser capaz de acordar a sensibilidade do público, seus “nervos e corações”. Uma vez desgastado e adormecido pela ilusão da cena realista ou pelos textos teatrais considerados como obras-primas, o público precisaria ter os seus sentidos despertos, a fim de que pudesse abandonar a postura resignada de *voyeur* (ARTAUD, 2006, p.87). Desse modo desenvolveria uma atitude condizente para uma experiência baseado na crueldade. Mas que tipo de crueldade poderia aproximar as pessoas em torno de uma experiência coletiva?

Como a noção de crueldade apresentava-se controversa, Artaud procurou, por meio de cartas e outros ensaios que complementavam os dois manifestos sobre o *Teatro da Crueldade*, evitar circunscrever a noção à violência sangrenta ao martírio, à maldade gratuita ou ao sadismo, sem, contudo, afastá-los radicalmente dela: “Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta” (ARTAUD, 2006, p. 118).

Entendemos que situar a crueldade como motor do evento teatral teria sido a forma encontrada pelo autor de restituir ao teatro o seu vigoroso sentido de risco, de perigo e de imediatez, aniquilados por sua crescente institucionalização e moralização a serviço de interesses alheios aos seus interesses originais. Para o *Teatro da Crueldade*, todos os elementos da cena fariam da experiência teatral um ritual metafísico, considerando as materialidades visuais e acústicas do corpo humano e da cena como os elementos simbólicos de uma liturgia, conforme observa Artaud:

Isso não a impede de, em seguida, desenvolver todas as suas consequências intelectuais em todos os planos possíveis e em todas as

direções. E isso permite a substituição da poesia da linguagem por uma poesia no espaço que se resolverá exatamente no domínio do que não pertence estritamente às palavras (ARTAUD, 2006, p. 37).

Vale observar que as limitações da linguagem verbal mobilizaram os artistas simbolistas a buscarem, na força e na imediatez do símbolo, um lugar de expressão daquilo que resistia ser traduzido para o código verbal. No nosso modo de ver, Artaud tentou levar o desafio simbolista de comunicar o inefável ao paroxismo, situando o símbolo como princípio da encenação teatral em sua proposta, ou seja, situando-o como o próprio articulador das diversas linguagens que conformam a linguagem teatral. Assim, quanto à linguagem teatral Artaud acrescenta:

Essa linguagem só pode ser definida pelas possibilidades da expressão dinâmica e no espaço, em oposição às possibilidades da expressão pela palavra dialogada. E àquilo que o teatro pode ainda tirar da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. É aqui que intervêm as entonações, a pronúncia particular de uma palavra. É aqui que intervêm fora da linguagem auditiva dos sons, a linguagem visual dos objetos, movimentos atitudes, gestos, mas com a condição de que se prolongue seu sentido, sua fisionomia, sua reunião até chegar aos signos, fazendo desses signos uma espécie de alfabeto (2006, p. 102).

Ele pretendia criar uma linguagem simbólica sem fazer uso dos recursos verbais comumente utilizados no então teatro contemporâneo por meio da articulação dos próprios elementos da cena, mas desejava que tal linguagem fosse compartilhada, com o potencial de acuidade semelhante ao da linguagem verbal.

De acordo com Carlson, desde o começo de sua carreira como poeta, Artaud vivera obcecado pela percepção de que a linguagem verbal era incapaz de traduzir os seus sentimentos, ou seja, de atualizá-los em seu próprio fluxo e contradições. O crítico observa que essa crise seria percebida por Artaud como uma “manifestação pessoal de uma crise cultural geral” (1995, pp. 380-1).

Nessa perspectiva, Artaud, no ensaio *A Encenação e a Metafísica*, no qual desenvolve uma arguta exposição verbal sobre a pintura de Lucas van Leyden, intitulada *As filhas de Loth*,²⁴ para então aclamar o caráter metafísico de tal pintura e sua grandeza poética, observa que a eficácia concreta desta pintura advinha do fato de que a

²⁴ Lucas van Lyeden foi gravador e pintor, natural dos Países Baixos. *As Filhas de Loth* foi pintada entre 1525-1530 e pertence ao acervo do Museu do Louvre desde 1900.

profundidade espiritual e a harmonia formal nela eram percebidas como inseparáveis (2006, pp. 31-5).

Dando continuidade, Artaud observa também que a materialidade da pintura aponta a ideias entendidas por ele como metafísicas, como por exemplo, o Devir, a Fatalidade e o Caos. Entre tais ideias ele acrescenta, finalmente, a ideia sobre “as impotências da Palavra”. A partir da descrição daquela pintura, Artaud pretendia chamar a atenção para o que o teatro deveria ser “se soubesse falar a linguagem que lhe pertence” e não, a linguagem das palavras (2006, p. 35).

De modo performático e com força de ironia, a contundente descrição verbal dos sentidos materiais que a pintura de Leyden lhe causara parece ter sido realizada para tornar necessária ao leitor a seguinte questão, colocada ao término da descrição:

Como é que no teatro, pelo menos no teatro tal como o conhecemos na Europa, ou melhor, no Ocidente, tudo o que é especificamente teatral, isto é, tudo o que não obedece à expressão através do discurso, das palavras ou, se preferirmos, tudo o que não está contido no diálogo (o próprio diálogo considerado em função de suas possibilidades de sonorização na cena, e das exigências dessa sonorização) seja deixado em segundo plano? (ARTAUD, 2006 p.35).

No ensaio, essa pergunta abre a porta à noção de encenação metafísica propriamente dita, tornando a inadequação do texto teatral à natureza do teatro como a entrada de Artaud no universo da encenação metafísica. Assim, continua: “O diálogo – coisa escrita e falada – não pertence especificamente à cena, pertence ao livro [...]” (ARTAUD, 2006, p. 36). A nosso ver, essa questão tornou-se imperativa na medida em que há séculos o discurso propriamente teatral esteve subjacente e situado, conforme Artaud, como um ramo acessório da literatura, ou seja, das artes da letra.

Digo que a cena é um lugar físico e concreto que pede para ser preenchido e que se faça com que ela fale sua linguagem concreta. Digo que esta linguagem concreta destinada aos sentidos e independente da palavra, deve satisfazer antes de tudo aos sentidos assim como há uma poesia para a linguagem e que a linguagem física à qual me refiro só é verdadeiramente teatral na medida em que os pensamentos que expressa escapam à linguagem articulada (ARTAUD, 2006, p.36).

Desse modo, para que a proposta artaudiana de teatro da crueldade se realizasse, seria preciso romper com a noção de encenação como uma consequência de um texto teatral e buscar a linguagem objetiva e concreta do teatro, a sua linguagem pura.

Sendo assim, vê-se que, por sua proximidade dos princípios que lhe transferem poeticamente sua energia, essa linguagem nua do teatro, linguagem não virtual, mas real, deve permitir, pela utilização do magnetismo nervoso do homem, a transgressão dos limites comuns da arte e da palavra, para realizar ativamente, ou seja, magicamente, *em termos verdadeiros*, uma espécie de criação total, em que não reste ao homem senão retomar seu lugar entre os sonhos e os acontecimentos (ARTAUD, 2006, p.105 – grifos do autor).

Artaud, curiosamente, fazendo um longo parêntese, demonstra reconhecer o potencial material da palavra em cena para além do que há nela de verbal, desistindo, no entanto, de considerar esta dimensão por se tratar de uma dimensão da linguagem que não tem valor para os autores teatrais de então. Contudo Artaud nos permite, nesse aparte, compreender que ele reconhece a potencialidade intrigante que existe nos jogos que podem ser estabelecidos entre os aspectos verbais e prosódicas da palavra em cena:

[...] (Sei muito bem que também as palavras têm possibilidades de sonorização, modos diversos de se projetarem no espaço, que chamamos *entonações*. E, aliás, haveria muito a dizer sobre o valor concreto da entonação no teatro, sobre a faculdade que as palavras têm de criar, também elas, uma música segundo o modo como são pronunciadas, independentemente de seu sentido concreto, e que pode até ir contra esse sentido – de criar sob a linguagem corrente uma corrente subterrânea de impressões de correspondências, de analogias; mas esse modo teatral de considerar a linguagem já é *um aspecto* da linguagem acessória para o autor dramático, que ele já não leva em conta, sobretudo atualmente, ao estabelecer suas peças. Portanto, deixemos isso de lado) (ARTAUD, 2006, p.37 – grifos do autor).

Não obstante, Artaud, no ensaio *A Encenação e a Metafísica* quando, praticamente ao seu final, propõe-se a passar em revista os meios de expressão deste tipo de encenação que se confunde ao teatro em si. Ele começa pela linguagem articulada, reconciliando-se com a palavra que, em sua perspectiva, deveria reencontrar a sua dimensão onírica, o valor simbólico que tem nos sonhos, para retomar seu valor ritual em cena:

Fazer a metafísica da linguagem articulada é fazer com que a linguagem sirva para expressar aquilo que ela não expressa: é usá-la de um modo novo, excepcional, incomum, é devolver-lhe suas possibilidades de comoção física, é dividi-la e distribuí-la ativamente

no espaço, é tomar as entoações de uma maneira concreta absoluta e devolver-lhe o poder que teriam de dilacerar e manifestar realmente alguma coisa, é voltar-se contra a linguagem e suas fontes rasteiramente utilitárias, poder-se-ia dizer alimentares, contra as suas origens de animal acuado, é, enfim, considerar a linguagem sob a forma de *Encantamento* (2006, p. 47 – grifo do autor).

Entendemos a impetuosidade do discurso de Artaud como uma tentativa de contestação da densa inserção do discurso racionalista no teatro europeu, especialmente quando ele próprio se posicionava a partir da tradição teatral oriunda do berço do racionalismo moderno ocidental.

Importa-nos relevar o quanto reconhecemos que a escrita de Artaud adquire elevadas temperaturas e é cruel a ponto de fazer-se necessária. Acreditamos que a natureza performática de sua escrita seja uma evidência concreta e suficientemente eloquente para declarar o altíssimo grau de performatividade na própria linguagem verbal, possível mesmo em sua forma escrita. Daí, esta experiência de leitura nos reafirma o ilimitado potencial performático que a palavra pode alcançar a partir de sua elocução, de sua força, ironizando sobre os seus próprios limites, simultaneamente como verbo e ato.

2.3 – O texto teatral *entre* a literatura e o teatro

O discurso de Artaud quanto à arte teatral confronta o pensamento de Hegel no que diz respeito ao lugar da expressão verbal em relação à arte da cena. Artaud, assim como Hegel, que não rejeita totalmente a encenação, não rejeita totalmente o texto teatral, mas acredita que a linguagem teatral não necessita ser intermediada pelo texto, ou tê-lo como o seu centro ou ponto de partida por excelência.

Assim, identificamos, de um modo geral, nos discursos conceituais sobre a encenação moderna, um elemento fortemente reativo ao discurso da literatura dramática institucionalizada. Um discurso que tende a efetivar polarizações e não, um discurso proposto a partir das potencialidades da linguagem teatral e, menos ainda, a partir das potencialidades das relações entre o texto teatral e a cena.

Podemos exemplificar esta situação a partir do discurso de Artaud, no qual identificamos a presença de uma série de equivalências entre, por exemplo: o texto teatral e literatura; o texto teatral e palavra; a letra e palavra; a linguagem verbal e palavra. Controversamente, entendemos que estes pares de termos fazem mais sentido a

partir da perspectiva da literatura do que a partir da perspectiva teatral, que avança para a emancipação do que há de performático na cena em relação ao literário.

A palavra, por exemplo, uma das potentes dimensões performáticas da cena associada à noção de letra, ou exclusivamente à linguagem verbal, coloca tal discurso em risco de voltar-se contra seu próprio desejo. Apesar de em algumas passagens de *O Teatro e seu Duplo*, Artaud explicitar clara ou elípticamente o seu intuito de resgatar a palavra em sua potência performática, o uso reiterado de associações tais como as citadas reforçam aquelas associações da palavra em cena às dimensões reconhecidas como puramente literárias.

Portanto, consideramos que as questões de ordem ideológica não se restringem àquela discussão sobre a autoria da encenação de um texto teatral. As questões de poder parecem incidir também conceitualmente sobre o próprio discurso de autores que se colocam a partir da encenação teatral moderna.

Isto considerado parece-nos plausível que aquela experiência de descompasso entre o texto teatral e a encenação, que Roubine nos mostra ser ilusória, se sustente pela dificuldade que o discurso da encenação teatral tem em posicionar-se a partir de uma perspectiva mais inclusiva e menos reativa neste contexto de discussão.

Como exemplo de uma prática teatral que se afirma em um discurso perspectivado e inclusivo sobre as relações entre o texto teatral e a encenação, que, contudo resultou praticamente apagado pela história e teoria teatral, apresentaremos a seguir aspectos da proposta do diretor Michel Saint-Denis.

Capítulo 3

O texto teatral e a questão do estilo: Michel Saint-Denis *entre* tradições teatrais.

Neste capítulo será considerada a trajetória do ator, diretor e professor Michel Saint-Denis, desde suas primeiras experiências com o diretor Jacques Copeau, até a delimitação de seus interesses estéticos na arte teatral. Com relação às diretrizes propostas por Saint-Denis para a formação de atores, será dada especial atenção aos seguintes aspectos: à relação de atores e diretores com o universo múltiplo do texto teatral no teatro ocidental e à ampla consideração da voz e da palavra em cena em diversas formas teatrais, sempre associadas ao movimento.

Considerando nossa questão de entrada nesta pesquisa, serão analisadas ainda as duas principais noções de estilo destacadas pelo autor em questão: a noção de estilo como a “própria forma” de um texto teatral e também como a “resultante da interação” de diretores e atores com um texto teatral diante de uma dada plateia. Tal resultante dessa interação pode ainda ser assumida como “forma”, contudo em uma dimensão mais sutil, pois se realiza na intersecção horizontal das produções do autor, atores, diretores, designers de cenografia, luz e som e a plateia.

Nosso intuito é retomar o papel que ambas as noções de estilo podem desempenhar com relação à abordagem de textos teatrais de repertório no teatro contemporâneo, uma vez que a noção de estilo como dimensão sutil da forma nos permite evidenciar as propriedades composicionais e materiais que um texto teatral representa e a que se direciona. Considerando esta realidade podemos adotar uma postura pragmática diante do texto teatral, ou seja, podemos avaliar as demandas de um dado texto teatral, projetando-o no tempo e no espaço, a fim de elaborar procedimentos de ensaios e de encenação eficazes para a sua atualização, considerando a relação de proximidade ou estranhamento entre o texto teatral e as capacidades corporais dos atores.

Por outro lado, a noção de estilo, tão decisiva para o trabalho de Saint-Denis, lhe permitiu abrir frestas *entre* a tradição teatral francesa e a tradição teatral inglesa: a primeira de ressonâncias idealistas e a segunda de ressonâncias empiristas²⁵, conforme o próprio autor. Desse modo o diretor vislumbrou uma relação potente com a voz e com

²⁵ Essa ideia será esclarecida ao longo do capítulo.

a palavra, permitindo a consideração da palavra para além do âmbito cognitivo-verbal, sem, contudo prescindir dele: considerou os aspectos associados à dimensão prosódica ou musical da palavra como os parâmetros de timbre, intensidade, frequência, duração, entre outros, bem como as suas relações dinâmicas, que em si produzem sentido diante da percepção da plateia. Assim, Saint-Denis pôde avançar de uma maneira diferenciada na relação entre o texto teatral e a cena, identificando nos textos teatrais de repertório consolidado ou contemporâneos sua multiplicidade e buscando táticas para abordá-los em cena.

Em *Voice in Modern Theatre*, Jackeline Martin apresenta Saint-Denis como responsável pela marcante influência francesa no teatro inglês. Ao fim do século XIX a formação de atores na Inglaterra era descentralizada e nem todos os aspectos do trabalho do ator eram considerados pelas instituições que dispunham deste ofício. A produção de voz e, principalmente, a elocução eram estudadas em academias de música, como *London Academy Of Music* ou *Guidhall School of Music* e em algumas companhias de treinamento. A iniciativa de Beerbohm Tree, renomado ator e administrador teatral, de organizar uma instituição de ensino inteiramente devotada à arte de atuar, concretizou-se em 1904, dando origem à *Royal Academy of Dramatic Art* (MARTIN, 1991, p.155).

Até o final da década de 1930, o teatro inglês contava com o trabalho ortodoxo de voz e fala para a cena que pouco correspondia às pressões que os atores já sofriam para o trabalho com um repertório teatral diversificado. As escolas de música supracitadas, que ofereciam trabalho vocal para atores, não somente aumentaram a carga horária dedicada a tal aspecto quanto se re intitularam como *Guidhall School of Music and Drama* e *London Academy Of Music and Dramatic Arts*, em 1935 e 1938, respectivamente (MARTIN, 1991 p.155). Como ilustração desta conjuntura restrita de formação de atores em Londres, citamos a descrição feita por Martin de um curso livre de teatro:

O treinamento naqueles dias estava em conformidade com o teatro cortês do tempo - simples e básico. No curso de Flora Robson²⁶, eles tinham duas aulas de atuação por semana: uma na qual eles estudavam peças modernas e outra para obras de Shakespeare e da Restauração. As aulas de voz eram concentradas na correção do sotaque, dicção e produção de voz e havia aulas de elocução, uma vez por semana, nas quais os estudantes trabalhavam em falas de

²⁶Flora Robson foi uma renomada atriz inglesa, no teatro e no cinema, formada pela RADA - *The Royal Academy of Dramatic Art*.

Shakespeare. Balé, esgrima e movimento também eram ensinados (MARTIN, 1991, p.156)²⁷.

Esses são alguns aspectos do contexto no qual Saint-Denis passou a interferir com suas propostas. Cabe-nos aqui pontuarmos o quanto o caso dele lança luz sobre a configuração do teatro europeu no século XX, explicitando, sobretudo, a confluência da tradição teatral francesa, na qual sua formação como ator e diretor se consolidou, e a tradição teatral inglesa na qual trabalhou em grande parte de sua vida profissional.

Hoje, a grande variedade de abordagens para voz e palavra em cena verificada nos processos de formação do teatro inglês pode ser associada à incidência do trabalho do diretor francês na tradição de formação de atores inglesa, conforme explicitaremos adiante.

Entre 1935 e 1971, Saint-Denis trabalhou na organização direta de seis escolas²⁸ de formação de atores, diretores e técnicos em países como França, Inglaterra, Canadá e Estados Unidos, desenhando propostas pedagógicas com o objetivo principal de formar atores capazes de enfrentar a multiplicidade das demandas teatrais modernas.

A primeira escola foi a *London Theatre Studio* (1935-1939), fechada com o início da Segunda Guerra Mundial. Com o fim da guerra, em seu retorno ao teatro, Saint-Denis abriu em Londres a *Old Vic Theatre School* e a *Young Vic Company* (1947-1952), como parte do *Old Vic Theatre Centre*. Na França, abriu a *École Supérieure d'Art Dramatique* (1952-1957). Também fundou no Canadá *The National Theatre School of Canada* (1960) e, finalmente, nos Estados Unidos, *The Juilliard School Drama Division* (1968). Ainda, em 1961 foi convidado para integrar o grupo de diretores da *Royal Shakespeare Company*, junto a Peter Hall e Peter Brook, assumindo a responsabilidade pela formação de jovens atores no novo *Stratford Studio* da companhia.

Vale destacar que algumas dessas escolas, como *The Stratford Studio of the Royal Shakespeare Company*, *The Juilliard School Drama Division*, *The National*

²⁷The Training in those days was in keeping with the gentlemanly theatre of the time – straightforward and basic. In Flora's Robson's class, they had two acting lessons a week: one in which they studied modern plays and the other for Shakespearean and Restoration works. Voice classes concentrated on correction to accent, diction and voice production, and there were elocution lessons once a week, in which the students worked on speeches from Shakespeare. Ballet, fencing and movement were also taught (MARTIN, 1991 p.156).

²⁸ Baldwin considera apenas cinco escolas de formação de atores estruturadas por Saint-Denis, excluindo a *Royal Shakespeare Company* (2003 pp.59-78). Contudo, em *Training for the Theatre*, Saint-Denis incluiu *The Stratford Studio of The Royal Shakespeare Company* (1982 pp. 73-8). Assim, considero *The Stratford Studio* como a sexta escola, uma vez que o autor foi convidado para atuar como diretor e trabalhar para a formação de jovens atores na companhia, a partir de seus princípios de formação.

Theatre School of Canada, L'Ecole Supérieure d'Art Dramatique, estão em plena atividade até os dias de hoje, em consonância com suas propostas de formação originárias, evidenciando a permanência de suas ideias no teatro ocidental. Em acréscimo a essa evidencia quanto ao valor de seu trabalho, Hall ressalta a força da intervenção das práticas pedagógicas de Saint-Denis, especificamente na configuração do teatro inglês do século XX, mencionando grandes companhias de teatro inglesas atuais que ressoam com seus propósitos:

Ele foi um homem francês cuja influência no teatro britânico mudou diretamente a forma como a maioria de nós trabalha. Quatro grandes companhias - a *Royal Court*, o *Royal National Theatre*, *The English National Opera*, e a *Royal Shakespeare Company* - todas foram influenciadas por suas convicções, e inspiradas pelas suas paixões (HALL in SAINT-DENIS, 2009, p.vii)²⁹.

Jane Baldwin observou que, apesar da relevância da proposta de Saint-Denis e da abrangência geográfica das escolas fundadas por ele, seu legado tem obtido, proporcionalmente, escasso reconhecimento e divulgação por parte dos meios especializados (2003, p.1). Assim, confirmando as observações de Baldwin, a parca difusão de suas propostas em publicações brasileiras pode ser averiguada nos dois livros mais referenciados de história e crítica teatral traduzidos para a língua portuguesa no Brasil. O livro *História Mundial do Teatro*, de Margot Berthold, sinaliza a importância de Saint-Denis como “divulgador das ideias do diretor Jacques Copeau no Teatro Inglês” (2000, p. 480). Observamos que a alusão que Berthold faz a Saint-Denis é, além de sinóptica, restritiva. A autora desconsidera a síntese que o diretor operou em relação às ideias de seu tio e mestre Copeau, bem como o próprio desenvolvimento de sua proposta de trabalho a partir do contato com a tradição teatral inglesa a ser considerada adiante nesta pesquisa.

Já Marvin Carlson, em *Teorias do Teatro*, aponta Saint-Denis como referência para a discussão sobre o “relativismo histórico no teatro e o estilo na atuação” (1995, p 427). Mesmo sendo sintética a menção que Carlson faz ao trabalho de Saint-Denis, esta é uma ideia que se aproxima de suas contribuições para o teatro moderno. Para Saint-Denis, a atualização da diversidade histórica do repertório teatral ocidental é perpassada

²⁹ He was a Frenchman whose influence on British theatre directly changed the way most of us work. Four major companies – the Royal Court, the Royal National Theatre, the English National Opera, and the Royal Shakespeare Company – have all been influenced by his beliefs, and inspired by his passions (HALL in SAINT-DENIS, 2009, p.vii).

pela questão do estilo, que, por sua vez, constitui o foco de suas inquietações, não só quanto à atuação, mas com relação às diversas áreas de produção do teatro.

Contudo, indicando perspectivas de mudanças daquela situação original de ofuscamento das ideias de Saint-Denis, em 2010, a 10ª publicação de *Twentieth Century Actor Training*³⁰ – livro editado por Alison Hodge, que reúne ensaios sobre diversas propostas de treinamento de atores elaboradas no século XX – incluiu um capítulo, de autoria de Baldwin, sobre a proposta formulada pelo diretor.

Cabe-nos ressaltar que, mesmo identificando a importância do contato com os textos teatrais clássicos na formação teatral, a maioria das obras montadas pelo diretor pertence ao repertório contemporâneo de seu contexto de trabalho (BALDWIN, 2003, pp. xv-xix). Assim, sua produção artística estabelece pontual coerência em relação ao seu pensamento: para Saint-Denis o passado pode informar o presente, em contrapartida, entende que muita adesão ao passado pode tolher as mudanças e o avanço na arte (2009, pp.23-37).

Enquanto tal atitude demonstra seu comprometimento com o futuro da arte teatral, assinalando que mesmo o “novo” surge do diálogo com a tradição teatral consolidada, Saint-Denis propõe uma relação mais de contiguidade do que de distanciamento entre a tradição e a inovação, o que nos parece ser uma atitude produtiva diante da arte. Neste sentido, observamos que a atual pesquisa foi motivada, em parte, pela vontade de que uma tradição que contemple tanto desejo pelo futuro possa vir a ser mais estudada no circuito acadêmico e teatral brasileiro.

3.1 - Michel Saint-Denis e o legado de Jaques Copeau

3.1.1- Os anos de formação: *Vieux Colombier*

Entre os anos 1920 a 1929, Saint-Denis foi importante colaborador e ator do *Théâtre du Vieux Colombier*, da *École du Vieux Colombier* e da companhia *Copiaux*, todos dirigidos por Copeau, seu tio materno, ao lado de Suzanne Bing³¹, Marie-Helène³²

³⁰ Livro ainda não traduzido para o português.

³¹ John Rudlin destaca que a contribuição de Suzane Bing para a elaboração e sistematização das propostas pedagógicas de Copeau foi imensa. Além de ter acompanhado o seu trabalho desde as primeiras experiências no *Vieux Colombier*, em 1913, como atriz, teve participação efetiva no desenvolvimento de exercícios e experimentos com objetivos pautados por Copeau (RUDLIN, 2000 p.60).

³² Filha mais velha de Copeau, acompanhou o pai desde a estadia do *Vieux Colombier* em Nova York até os anos de reclusão em Borgonha, assumindo diversas funções na Companhia Le Copiaux. Trabalhou

e Jean Dasté³³, Jean Villard³⁴ e outros. Contudo, o seu contato com o teatro tem início mesmo antes deste período: Saint-Denis muito cedo se interessou pelo trabalho do tio, então crítico literário e teatral, por quem tinha profunda admiração e a quem acompanhava ao teatro sempre que possível.

Nas primeiras décadas do século XX, Copeau observou que as montagens do circuito teatral parisiense eram massacradas por diversos tipos de procedimentos que não permitiam que a potência simbólica proposta pelos textos teatrais fosse atualizada. Copeau reconhecia que a “falta de autenticidade e a mecanização” conduzia os atores, de modo geral, à “cabotinagem”. Esta atitude dos atores pode ser descrita como presunçosa e impositiva, uma vez que o contexto de sentidos dos textos teatrais montados não orientava em primeiro plano suas atuações (RUDLIN, 2010, p.44).

No caso das “estrelas”, ou seja, atrizes e atores populares que sobrepunham ao texto teatral o seu carisma individual, com fins deliberados de exibicionismo e exploração comercial, a afetação e a impostura lhe pareciam exacerbadas. Para Copeau os textos teatrais, sobretudo os clássicos, eram trucidados pelo peso de três séculos de uma tradição de formação de atores na França eminentemente mimética. Assim, as produções da *Comédia Francesa* comportavam exemplos extremos de atuações cabotinas, que não permitiam ao público apreciar os textos clássicos sem os acréscimos daquela tradição que ele julgava inautêntica (1990, p.145).

Copeau partiu da hipótese de que a “sinceridade pessoal” seria a solução para o enfrentamento da “cabotinagem” no teatro. Assim, parece proceder deste vislumbre o seu interesse pela “verdade”, pela “espontaneidade” e por certa ideia de “pureza” em cena, que se aproximasse do jogo de “faz de conta” infantil (RUDLIN, 2000, pp.56-8).

Interessa-nos assinalar aqui que a questão da “verdade” será cara também à Saint-Denis, que ingressou no teatro em consonância com este contexto de reforma, dedicando-se intensamente às intenções de Copeau. Conforme ele observa, Copeau, que

também junto à Saint-Denis na *Companhia dos Quinze*, bem como ao lado de outros influentes diretores franceses. Foi casada com Jean Dasté. < <http://jacquescopeau.com/> > Acesso em 11/11/2012.

³³ Foi inicialmente estudante da *École du Vieux Colombier* e acompanhou Copeau em seus experimentos em Borgonha, assumindo diversas funções na Companhia Le Copiaus. Além de ator foi diretor de teatro, fundador do segundo *Centro Drama Nacional*, em Saint-Etienne, importante nome para o teatro popular francês. < <http://jacquescopeau.com/> > Acesso em 11/11/2012.

³⁴ Foi inicialmente estudante da *École du Vieux Colombier* e acompanhou Copeau em seus experimentos em Borgonha, tendo atuado também na Companhia dos Quinz. Foi ator de teatro e cinema e diretor de teatro, criador do Festival d'Avignon em 1947 e diretor do Théâtre National Populaire (TNP), de 1951 a 1963 (ROUBINE, 1998, pp.55-8)

se vinculou ao teatro, inicialmente através da literatura e da crítica³⁵, percebeu que, no teatro, a dimensão literária abre espaço para sua “essência ritual e física” (SAINT-DENIS, 1982, p.31). Não obstante o maior propósito de Copeau era ser um autor teatral, também assumiu o lugar de diretor teatral e de ator em suas companhias, acreditando que deveria trilhar o mesmo caminho de emblemáticos autores da tradição teatral ocidental, como Ésquilo, Shakespeare e Molière (BALDWIN, 2003, p.26).

Ao propor uma “reforma do teatro moderno francês”, Copeau efetivou mudanças no uso de recursos técnicos, como a iluminação e a cenografia, que passaram a focalizar a retomada da “simplicidade no palco”, a fim de que os sentidos propostos pelos textos teatrais em si retomassem o centro da cena. O diretor inspirou-se, ao lado de Louis Jouvet, nas recentes pesquisas em encenação de Adolphe Appia e Gordon Craig para despír o palco ao máximo e criar planos de atuação múltiplos, com marcante presença dos recursos de iluminação (BALDWIN, 2003, p.26).

Com a Primeira Guerra Mundial, em 1917, Copeau parte para Nova York e recebe a proposta de Otto Kahn, um “patrono das artes” americano, de transferir para lá a base do *Vieux Colombier*, que já havia conquistado grande reputação em suas intervenções iniciais. Copeau foi seguido por alguns atores de sua companhia, entre eles Charles Dullin e Louis Jouvet³⁶. A experiência foi marcada, em grande parte, pelo insucesso em relação aos objetivos almejados inicialmente por Copeau e pelo grupo.

Em 1920, Copeau retorna a Paris e, no ano seguinte, inaugura a *Escola do Vieux Colombier*, com o intuito de empreender a já citada reforma no teatro moderno francês, nomeada “renovação dramática”. Apoiando incondicionalmente tal intenção, Saint-Denis associa-se profissionalmente a Copeau, tendo concluído sua atuação na Primeira Guerra. Ele pontua que Copeau havia percebido que o palco vazio proposto para o *Vieux Colombier*, que abolia a ilusão naturalista, também expunha as limitações e resistências de grande parte de seus atores para o trabalho com a “dramaturgia revitalizada” que ele propunha (SAINT-DENIS, 1998, p.31). Copeau desejava alçar um voo estético que o treinamento de seus atores não permitia.

³⁵Copeau, além de produzir críticas teatrais para diversos jornais parisienses, é apontado como um dos fundadores da *Nouvelle Revue Française*, revista cujo primeiro número é de sua responsabilidade junto a André Gide e a Jean Schlumberger.

³⁶Charles Dullin e Louis Jouvet colaboram com Copeau durante a primeira fase do *Vieux Colombier*. Dullin deixou de trabalhar com Copeau ainda em Nova Iorque. Jouvet retornou a Paris com Copeau, contudo em pouco tempo parou de trabalhar com ele. Ambos os diretores são geralmente associados a Copeau como herdeiros de suas ideias na França.

A escola seria um espaço para formar jovens atores, no qual a questão da “sinceridade” poderia ser abordada ainda antes que a “cabotinagem” se arraigasse. Logo, ela cumpria algumas funções para a tal reforma: a criação de uma geração de discípulos seguidores de seus ideais; o desenvolvimento de uma linhagem de atores renovada; a garantia de um laboratório para as suas pesquisas. Saint-Denis frequentava as aulas da escola regularmente, apesar de desempenhar atividades administrativas simultaneamente e de não ser formalmente matriculado como estudante.

A *Escola do Vieux Colombier* diferenciava-se das escolas tradicionais francesas, como o *Conservatório Nacional de Arte Dramática*, oferecendo inovação nos métodos de treinamento. Os processos miméticos foram substituídos pela busca da “verdade”, metodologia compartilhada entre professores e estudantes, por meio de pesquisas exploratórias, sem referenciais preestabelecidos. Outra diretriz pedagógica da escola, que em nossa compreensão também expunha certo componente moral presente nas ideias de Copeau, era a preocupação com a “educação integral” do estudante, expressa pelo cuidado com o seu “intelecto” e sua “alma” (BALDWIN, 2003, p.20).

Copeau apresentará reservas com relação à voz e à palavra no desenvolvimento do currículo da Escola do *Vieux Colombier*. A palavra em cena na tradição teatral francesa clássica apresenta um forte acento retórico que se mantinha presente no teatro moderno francês, observado não só por Saint-Denis, mas por outros diretores franceses como Artaud, outorgando à palavra um caráter racionalista e abstrato, em detrimento de sua potencialidade sensorial, imagética e performática (SAINT-DENIS, 2009, p.27; 1982 p.39).

Em reação ao “método tradicional francês de formação de atores”, que enfatizava a fala, a palavra, em detrimento de outros aspectos da atuação, Copeau amenizou a ênfase dada à fala, apesar de sua reconhecida habilidade com a palavra. Conforme Dasté, então estudante da *Escola do Vieux Colombier*, a escola não assumiu a importância da voz e da palavra na abordagem direta do texto teatral, apesar de oferecer aulas de dicção, técnica poética, leitura de peças e canto, de modo que os estudantes não eram preparados para atender às demandas gerais do teatro profissional parisiense (BALDWIN, 2003, p.21). Ainda conforme assinala Saint-Denis, neste período, foram realizados muitos experimentos com a voz e a palavra que se esquivavam exclusivamente da dicção (SAINT-DENIS, 1982, p.113). Contudo, o particular desenvolvimento de tais habilidades não foi o suficiente para propor novos caminhos para a voz e a palavra em cena dentro da proposta de reforma de Copeau.

Se por um lado os atores da *Escola do Vieux Colombier* não eram treinados para as necessidades do teatro profissional parisiense, por outro a atitude de Copeau evidencia a fragilidade da formulação dos problemas relacionados à voz, à palavra e ao texto teatral em cena no início do século XX. Uma postura simplesmente reativa à excessiva valorização da fala em detrimento de outros aspectos da atuação, ainda que a recusa de suprir tais demandas fosse uma postura política de Copeau com relação à tradição sustentada, não apresentava alternativas que redimensionassem o papel da voz e da palavra na cena moderna, além de abrandá-lo.

Copeau julgava “pobre” a expressão dos atores no teatro francês, fortemente baseada na palavra em cena, em comparação à expressão dos atores em outras formas teatrais que ele valorizava, como a *Comedia dell’Arte*, o teatro grego e o teatro asiático, para as quais o movimento lhe parecia ser mais relevante. Assim, providenciou que o intenso treinamento físico fosse considerado no currículo da Escola do *Vieux Colombier* por meio do trabalho com diversas formas de movimento como o balé, a ginástica e as técnicas circenses.

Já a improvisação, na Escola do *Vieux Colombier*, tinha a mesma importância que o movimento, uma vez que Copeau acreditava que esta forma de abordagem do treino estimularia os estudantes para a atuação criativa e não estereotipada. Como ele sustentava o intuito de “criar novas formas dramáticas nas quais as sutilezas psicológicas dariam lugar aos grandes temas”, propunha improvisos baseados em temas universais para o grupo de estudantes, como contraponto aos temas do realismo/naturalismo (BALDWIN, 2003, pp.21-2).

O trabalho com máscaras foi introduzido durante a fase mais avançada do improviso, erradicando a dependência da expressão facial e a autoconsciência, permitindo aos estudantes desenvolverem a expressão física e a disponibilidade para a atuação, bem como redefinindo o lugar da voz e da palavra em cena. A *Escola Vieux Colombier*, durante seus três anos de funcionamento, atingiu satisfatoriamente seus objetivos com sucesso reconhecido por parte da crítica francesa e por importantes diretores e encenadores da época, como Gordon Craig (BALDWIN, 2003, pp.21-2).

Jean-Jacques Roubine compreende que a atitude de Copeau perante o texto teatral marcou uma “lúcida reação contra essa espécie de embotamento do espetáculo provocado pelo complacente decorativismo do século XIX, e que poderia ser também atribuído ao pesado arqueologismo dos naturalistas” (1998, p.53). O crítico vincula Copeau e outros diretores à atitude assumida como “textocêntrica”, identificando a

presença de uma “tensão entre o texto teatral e a encenação” no teatro moderno ocidental, que se evidenciou, em parte, pelas novas possibilidades técnicas dos palcos no século XX, conforme já evidenciamos.

Tal “tensão entre o texto teatral e a encenação” resultou em alguns desdobramentos relevantes para tratamento do texto teatral e para a questão da voz e da palavra no teatro ocidental. Se, por um lado, entre outras questões, ela manifesta as diferenças entre autores teatrais e os encenadores na disputa pela “autoria” no teatro, por outro, ela desencadeia certa depreciação da palavra em cena. Nesta tensão, a palavra em um texto, vinculada diretamente ao autor teatral, pode ser comumente associada ao seu valor literário em detrimento da sua dimensão performativa e material. Com efeito, a percepção da palavra como uma dimensão da forma, atualizada no tempo e no espaço da cena, no sentido considerado nesta pesquisa, é suprimida.

Roubine, que associa o “respeito ao texto teatral” defendido por Copeau a uma postura quase religiosa e “antiespetacular”, vale-se da definição de Copeau referente à “arte da encenação” para expor a prioridade que, segundo ele, Copeau atribui ao texto teatral: “A encenação não é o cenário: é a palavra, o gesto, o movimento, o silêncio; é tanto a qualidade da atitude e da inflexão quanto a utilização do espaço” (COPEAU *apud* ROUBINE, 1998, p.53).

Contudo, ao apreciar a definição de encenação de Copeau, levando ainda em conta os diversos aspectos de sua pesquisa que será comentada adiante, não reconhecemos em tal definição uma postura que, particularmente, beneficie o texto teatral em detrimento da encenação. Contudo, identificamos a abertura para uma noção de encenação que poderia colocar o corpo dos atores e suas produções de sentido como voz, palavra e movimento no centro da cena, considerando tanto aspectos da dimensão acústica quanto aspectos da dimensão visual da cena, como o gesto e o movimento. Se o texto teatral tem lugar privilegiado em sua proposta, ele o terá a partir de sua *performatividade* propriamente dita e não pela sua dimensão estritamente literária.

Como veremos, as fases do trabalho de Copeau posteriores à abertura da *Escola do Vieux Colombier* caminharam em uma direção na qual o texto teatral resultava de processos de improvisação e o movimento cumpria papel central enquanto o trabalho sobre a voz e a palavra passava a ser menos intenso, proporcionalmente ao seu trabalho com textos teatrais do repertório ocidental. Isso nos permite considerar os adjetivos “anti-espetacular” e “texto-cêntrico” conflitantes em relação ao caminho de investigação empreendido por Copeau.

O conjunto de atitudes de Copeau diante da voz e da palavra em cena não estabeleceu um referencial claro o suficiente para a consideração dos problemas relativos à voz e à palavra no teatro moderno, apesar de o diretor ser apontado como uma das principais referências da primeira metade do século XX para a abordagem da questão. No entanto, entendemos que a observação dos conceitos e noções que sustentam o contexto de crítica de Roubine, bem como das restrições de Copeau ao trabalho direto com a palavra em cena podem aclarar alguns aspectos menos evidenciados sobre os desafios relativos à voz e à palavra hoje no teatro.

3.1.2 - Anos de Reclusão: *Copiaux*

Em 1924, Copeau, exausto pela rotina de trabalho e pelos desapontamentos, conjuntura que o teria levado a abraçar o catolicismo, decide fechar o Teatro e a Escola do *Vieux Colombier* e deixar Paris, cuja atmosfera julgava inconciliável com sua “vida de dedicação ao teatro e às questões espirituais” (BALDWIN, 2003, p.26). Copeau estabeleceu-se em Borgonha, no interior da França, junto a uma comunidade inicial de 35 pessoas³⁷, formada por membros da própria família e por atores e funcionários do quadro do *Vieux Colombier*, que eram ex-estudantes da *Escola do Vieux Colombier*, entre outros. Foi neste contexto de experimentação radical que Saint-Denis trabalhou como ator pela primeira vez.

Já distante desde 1913 do teatro tradicional francês, Copeau encontrava-se também desacreditado dos valores da vanguarda francesa. Ele objetivava não somente “desurbanizar” os atores, como nos primórdios do *Vieux Colombier*, em 1913, mas esperava que uma experiência coletiva intensa fosse favorável à realização de pesquisas de novas formas dramáticas que revitalizassem o teatro francês, conduzindo-o para além de sua época (RUDLIN, 2000, p.56; p.61). Em Borgonha ele intensificou seu investimento naqueles objetivos que o estimularam na abertura da *Escola do Vieux Colombier*. De acordo com Baldwin, o fato de não ter obtido sucesso em seu investimento junto à dramaturgia também fez com que Copeau se dedicasse mais à formação de atores (BALDWIN, 2003, pp.26-7).

³⁷ Entre este grupo estavam os posteriormente reconhecidos Jean Villar e Étienne Decroux. O primeiro integrou também Os *Copiaux* e a *Companhia dos Quinze* e o segundo esteve junto ao grupo durante os primeiros meses de trabalho em Borgonha.

Portanto, com o devido distanciamento do “ambiente corrupto parisiense”, ele acreditava que seria possível moldar uma “comunidade de artistas com unidade de espírito e técnica”, compreendida por Copeau como “coro”. Segundo Baldwin, tal definição repercute a ideia moderna de “grupos e coletivos teatrais”, bem como uma definição menos precisa de “personagem coletivo”. Copeau inspirou-se, ao mesmo tempo, no coro da tragédia grega, na *Comédia dell’Arte* e nos *clowns*, com a intenção de revitalizar esta “estética coletiva” na cena moderna (BALDWIN, 2003, p.27); (RUDLIN, 2000 p.59).

No centro das experiências de Copeau em Borgonha manteve-se o trabalho com a improvisação, baseado fortemente na *Commedia dell’Arte* e com maior influência de Molière, autor teatral que ele estimava acima de todos. Com foco principal na fisicalidade dos atores, maiormente associada ao movimento, e no trabalho de grupo, sua proposta de reedição da *Commedia dell’Arte* foi nomeada *Comédie Nouvelle*. Os atores estavam entusiasmados, pois isso levaria o trabalho de improvisação, já iniciado por eles, a um nível mais sofisticado. Os arquétipos tradicionais da *Comédia dell’Arte* foram substituídos por tipos contemporâneos e, do mesmo modo que na comédia italiana, os atores deveriam desenvolver e refinar seus personagens (BALDWIN, 2003, p.27).

Em apenas cinco meses, Copeau dissolveu a comunidade teatral de Borgonha por falta de fundos, entre outros motivos. Alguns atores, entre eles Saint-Denis, decidiram manter-se em Borgonha por conta própria e fundar uma companhia que se apresentaria nas vilas e cidades da região, dando continuidade ao projeto *Comédia Nova*. Assim, eles seriam uma companhia que treinaria para se apresentar e não, uma escola que apresentaria peças eventualmente (BALDWIN, 2003, p.29).

A companhia, agora formada pelos atores restantes, foi nomeada pelos camponeses da comunidade próxima como *Copiaus*. Poucos meses depois da decisão do grupo, Copeau, mesmo sem o consentimento de todos, reaproximou-se deles gradualmente: primeiro, assistindo aos ensaios e, posteriormente, dirigindo, atuando e produzindo textos teatrais. (RUDLIN, 2000, p.62).

Segundo Saint-Denis, as produções dos *Copiaus* eram “mais para serem vistas do que escutadas, propondo uma relação direta com o público” (SAINT-DENIS, 1982, p.26). Tal observação reitera a controversa posição de Copeau quanto à importância específica da palavra em cena: na intenção de propor uma nova relação com a palavra em cena, ele assume uma forma teatral na qual a palavra tem um lugar secundário.

A companhia *Copiaux* obteve reconhecido sucesso no interior da França, como também em outros países europeus. Entretanto, alguns conflitos de liderança na companhia, entre Copeau e os atores e entre os próprios atores, resultaram em sua dissolução. Desse modo, em 1930 um grupo remanescente dos *Copiaux* constituiu a *Companhia dos Quinze*, agora na capital francesa.

Saint-Denis, grande responsável por esta iniciativa, dirigiu e atuou nesta companhia durante os cinco anos de sua existência. Com a *Companhia dos Quinze*, além de circular pela França, realizou turnês pela Suíça, Bélgica, Espanha e Inglaterra, alcançando repercussão internacional e autonomia artística com relação à Copeau. Tal fato parece não ter sido reconhecido pela crítica teatral francesa na época, uma vez que não distinguia as mudanças estruturais e estéticas implementadas pela *Companhia dos Quinze* com relação ao trabalho de Copeau, considerando-os, ainda, como “a trupe de Copeau” (SAINT-DENIS, 1982, pp. 33-5; BALDWIN, 2003, p.56).

3.2 - A *Companhia dos Quinze*: autonomia e reformulações

As experiências dos *Copiaux* com o público rural, cuja cultura teatral aos moldes urbanos era parca ou inexistente, foram bem sucedidas, contudo o público teatralmente experiente de Paris colocaria a proposta da *Companhia dos Quinze* à prova. A companhia tinha um diferencial marcante em relação aos *Copiaux*, pois se tornou uma “companhia de atores dedicados e talentosos mais destinados à performance do que às “pesquisa abstratas”” (BALDWIN, 2003, pp.44-5).

Saint-Denis reconheceu a necessidade de um autor colaborador que atuasse junto à *Companhia dos Quinze*. André Obey assumiu este lugar de cooperação dentro da companhia:

A história da Companhia dos Quinze corresponde a uma experiência excepcional: a de um grupo de teatro criativo, dedicado à expressão física, que chegou a sentir a necessidade de um autor. Conosco atuando, a encenação e o planejamento dos cenários e figurinos eram realizados ao mesmo tempo em que a escrita da peça. Era essencial que o autor se tornasse um membro do nosso grupo e aderisse à sua orientação (SAINT-DENIS, 1982, p.33)³⁸.

³⁸ The story of the Compagnie the Quinze concerns an exceptional experience: that of a creative theatre ensemble, devoted to physical expression, which came to feel the need of an author. With us casting, staging and planning the sets and costumes were undertaken at the same time as the writing of a play. It was essential that the author become a member of our ensemble and adhere to its orientation (SAINT-DENIS, 1982, p.33).

A improvisação manteve-se presente nas pesquisas da *Companhia dos Quinze*. Assim como Copeau, nas experiências com *Os Copiaus*, Obey produzia o texto teatral a partir da improvisação dos atores. De modo análogo aos atuais “processos colaborativos”, o autor dividia a autoria dos textos teatrais com os atores, que lhe forneciam o material de base para a escrita³⁹.

A precisão e o cuidado com os detalhes, considerados como constantes no trabalho de direção de Saint-Denis, já se apresentam em *Noé*, a primeira produção da companhia em colaboração com Obey. Sua proposta de leituras sucessivas dos textos teatrais com o objetivo de estimular os atores a se aproximarem do material textual funcionava, também, como base para a produção de um detalhado esboço da montagem, que delineava os cenários, os percursos dos atores, o andamento, o ritmo e as pausas da peça (BALDWIN, 2003, p.44). Devemos observar que o contato intenso e continuado com a materialidade do texto teatral será um dos aspectos mais importantes para a abordagem da questão do estilo no teatro, como retomaremos adiante.

Na *Companhia dos Quinze* existia o desejo de horizontalidade nas relações dos participantes: acreditavam que a escolha de peças, a distribuição dos papéis e as definições de direção deveriam ser decisões comunais. A companhia a princípio apresentou resistências para confiar a Saint-Denis a direção das montagens, receando a repetição das experiências com a arbitrariedade de Copeau junto aos *Copiaus*. A precisão nos esboços de direção feitos por Saint-Denis não propiciava a absoluta horizontalidade desejada pelo grupo nas suas decisões, contudo a sua forma de trabalho foi assimilada pela companhia, que parecia considerar eficaz e coerente a sua conduta.

O cenário da *Companhia dos Quinze* era permanente e semelhante aos palcos de Teatro Nô, com uma cobertura no centro e sustentado por colunas. O uso das máscaras e a simplicidade dos cenários baseado em praticáveis adaptáveis ressoavam ainda com as companhias de *Comédia dell'Arte*. Enquanto o palco enfatizava o desapareço da Companhia em relação ao “ilusionismo teatral” naturalista, também aumentava o seu desejo de “restaurar a expressão poética no teatro”, abrindo mais espaço para a poesia e para a música (SAINT-DENIS, 1982, pp. 41-7; BALDWIN, 2003, pp. 45-9).

³⁹ As peças de André Obey em colaboração com a *Companhia dos Quinze* são: *Noé*, *La Viol de Lucrèce*, *La Bataille de La Marne*, *Vénus et Adônis*, *Loire*, *Don Juan*.

3.3 - Intervalo de Inflexões: entre a tradição teatral francesa e a inglesa

A pouca receptividade da proposta da *Companhia dos Quinze* pelo público francês urbano os levou a concluir, de modo categórico, que “o teatro francês era por natureza intelectual e por tradição, clássico” (SAINT-DENIS, 1982 p.41). O contraponto à acolhida francesa foi o público inglês, para o qual eles se apresentaram em temporadas de três a quatro meses ao longo de quatro anos consecutivos. Saint-Denis descreve, deste modo, a apreciação do público inglês para com a companhia:

Apesar de nos apresentarmos em francês, parecia não haver barreiras de linguagem. Nossa performance tinha uma espécie de linguagem universal que os apresentou, de acordo com um crítico “... uma revelação dramática”. A nossa competência parecia ser apreciada: como nós misturávamos o texto escrito com mímica, dança e canção; como nós, mesmo usando máscaras ou virando cambalhotas, ou arriscando saltos mortais no ar, podíamos passar livremente, e sem esforço, de um modo de expressão para outro (SAINT-DENIS, 1982, p.42)⁴⁰.

Saint-Denis concluiu a experiência com a *Companhia dos Quinze* satisfeito com a diversidade de habilidades de que os membros da companhia dispunham, as quais lhes proporcionavam considerável versatilidade no contexto de suas propostas estéticas. Contudo, ele julgava que o treinamento da companhia era ainda muito especializado no tipo particular de teatro que haviam desenvolvido ao longo dos anos juntos. Tal observação antecede e subsidia o seu empenho posterior com relação à formação de atores para o amplo leque de estilos presente na cena teatral moderna, assunto que será considerado adiante neste capítulo.

Durante os primeiros quatorze anos de sua experiência no teatro, Saint-Denis transitou por grande variedade de experiências. Junto ao *Vieux Colombier* teve contato com diversos estilos do repertório teatral em cena e com todos os aspectos da produção teatral em um teatro de repertório europeu. Já com os *Le Copiaus* e com a *Companhia dos Quinze* dirigiu; investigou os diversos usos das máscaras em cena; adentrou no universo cômico e farsesco na pesquisa de formas teatrais populares; aprofundou-se em diversas formas improvisacionais; produziu textos teatrais; criou tipos; dedicou-se à

⁴⁰ Although we played in French, there seemed to be no barriers of language. Our performance had a kind of universal language that made them, according to one critic “... a dramatic revelation”. Our proficiency seemed to be appreciated: how we blended the written text with mime, dance and song; how we even while wearing masks or turning cartwheels or risking somersaults in the air, could pass freely, and without effort from one mode of expression to another (SAINT-DENIS, 1982, p.42).

mímica, à acrobacia, à poesia, à música, ao coro, ao canto e ao estudo do ritmo entre todas as outras atividades necessárias para que o trabalho teatral no contexto experimental se realizasse.

Esta experiência, com grande dose de hibridismo, ofereceu à Saint-Denis solo fértil que, aliado às suas inquietações e à paulatina imersão na tradição teatral inglesa, deu sustento às suas futuras contribuições ao teatro ocidental.

Ao longo dos anos, desde a minha primeira visita a Londres, eu vim a perceber que, por tradição, bem como por temperamento, o inglês têm uma compreensão mais pé no chão do teatro do que os franceses - eles reagem direta e sensivelmente à poesia. Eles têm também uma grande abertura para a poesia física de objetos e de pessoas. Shakespeare para eles é vivo - não *intelectualmente* - mas concretamente. Consequentemente, eles estavam mais preparados para aceitar a arte na qual preocupações psicológicas, intelectuais e literárias não eram as principais considerações. Pareceu-me que tudo o que tínhamos tentado por quatorze anos, poderia ser realizado na Inglaterra (SAINT-DENIS, 1982, pp.42-3 – grifo do autor)⁴¹.

Durante a Segunda Guerra Mundial Saint-Denis, sob o codinome de Jacques Duchesne, desempenhou importante papel político dirigindo um programa de rádio diário da *British Broadcasting Corporation*, transmitido para as localidades da França, então invadidas pelo exército nazista. Esta experiência na guerra, mediada pelo rádio, fazendo uso de seu arsenal de experiências teatrais, sobretudo daquelas com a comédia e com a farsa, correspondeu a um grande desafio e a uma modulação fundamental para suas reflexões com relação à linguagem teatral e ao público no teatro. Em 1958, Saint-Denis explicita a importância das duas Guerras Mundiais em sua formação pessoal e teatral ao apresentar-se em um ciclo de palestras sobre o estilo no teatro na Universidade de Harvard:

Eu vou tentar contar para vocês de modo simples a minha experiência no teatro... No próximo ano eu estarei no teatro por 40 anos. Eu comecei em 1919, logo depois da Primeira Guerra Mundial; somente fui interrompido uma vez nesse trabalho, e foi pela Segunda Guerra Mundial. Eu menciono as duas guerras porque elas foram de grande importância para mim, em circunstâncias trágicas, elas me colocaram

⁴¹Over the years, since my first visit to London, I had come to realize that by tradition as well as temperament the English have a more down-to-earth understanding of theatre than the French – they react directly and sensitively to poetry. They have also a great openness to the physical poetry of objects and people. Shakespeare to them is alive – not *intellectually* – but concretely. Consequently they were much better prepared to accept the art in which psychological were not the primary considerations. It seemed to me that everything we had been attempting for fourteen years might be accomplished in England (SAINT-DENIS, 1982, pp.42-3).

em contato com outros homens. Graças a estas duas guerras, talvez, que eu tenha evitado ser confinado no mundo do teatro, sua atmosfera é às vezes rarefeita e artificial.

Eu escapei parcialmente do teatro, e eu sou satisfeito também por ter escapado da minha nacionalidade francesa. Eu sei que esta é uma atitude perigosa de ser tomada... Eu passei vinte anos da minha vida, os melhores anos da minha maturidade, vivendo na Inglaterra e trabalhando no teatro inglês. O que eu quero provavelmente dizer é que eu me sinto em uma posição de entender melhor meu próprio país por ter estado tanto tempo distante dele (SAINT-DENIS, 2009, pp. 24-5)⁴².

Tal apresentação ratifica a “capacidade de distanciar-se” do diretor. Distanciar-se não só do universo teatral no enfrentamento da realidade absurda das guerras, mas, sobretudo de sua própria tradição teatral. No nosso entendimento, esse mesmo desejo para se objetivar diante da realidade em que se vê inserido abre também espaço para sua compreensão sobre a questão do estilo no teatro: o estilo reconhecido como qualidade singular de cada forma teatral que dividia espaço no teatro moderno com as formas realistas.

3.4 - A amplitude da questão do estilo

Na primeira metade do século XX, Saint-Denis observa que as investigações para a formação de atores, com ênfase no repertório realista, desenvolvidas por Konstantin Stanislavski circulavam intensamente na Europa e nos Estados Unidos, em diferentes versões e com a força de “método”. O diretor compreendia que tanto a busca de Stanislavski quanto a de Copeau pela “verdade na cena” não eram abordagens eficazes para o trabalho com o repertório do teatro clássico, tampouco para certas peças modernas e contemporâneas, como as surrealistas ou as do Teatro do Absurdo. Saint-Denis detectou, naquelas circunstâncias, um problema na formação tanto de atores quanto de outros profissionais do teatro, como diretores, técnicos e designers: as

⁴² I shall try to tell you simply of my experience in the theatre. Next year I shall have been in the theatre for forty years. I began in 1919, just after the First World War; I've only been interrupted once in that work, and that was by the Second World War. I mention the two wars because they have been of great importance to me: in tragic circumstances, they have connected me with other men. It is thanks to these wars, perhaps, that I have avoided being confined to the world of the theatre, the atmosphere of which is sometimes rarefied and artificial.

If I have partially escaped the theatre, I am glad also I have partly escaped my French nationality. I know that is a dangerous attitude to take... I've spent twenty years of my life, the best years of my maturity, living in England and working with the English theatre. What I probably mean is that I feel in a position to understand my own country better through having been so long away from it (SAINT-DENIS, 2009, pp. 24-5).

limitações dos procedimentos de abordagem realista, demasiadamente em voga no circuito de produção teatral com relação à diversidade de estilos então presentes na cena contemporânea (SAINT-DENIS, 2009, pp. 59-60).

O mérito que sustenta a proposta de Stanislavski é inquestionável, uma vez que a qualidade da presença dos atores e o resultado gestual em cena passaram a apresentar sutilezas inatingíveis por meio das formas de atuação vigentes, por exemplo, no teatro romântico. Com a sua proposta, abre-se espaço aos aspectos subjetivos da atuação, com ênfase em procedimentos, a princípio, baseados na memória e na imaginação. Assim, a ênfase dada aos aspectos introspectivos de sua proposta teve impactos consideráveis no teatro moderno e contemporâneo seja pelo descompasso entre a publicação de seu primeiro livro e a publicação dos seguintes – cujo enfoque recai, complementarmente, sobre os aspectos “físicos” da atuação – seja pela intensa ressonância que a introspecção encontrou nas sociedades ocidentais do século XX.

Com relação ao interesse de Copeau pela “verdade cênica”, seu trabalho propõe um grande enfoque para a busca também de certa qualidade de presença cênica que ele tentou obter a partir do trabalho improvisacional, que não apontava para o trânsito pela diversidade de gêneros e estilos no teatro ocidental no qual Saint-Denis baseou sua proposta.

Saint-Denis reconhece que os procedimentos introspectivos tendem a ignorar ou esfumazar a presença da forma de um texto teatral: com o realismo/naturalismo, determinados aspectos estilísticos presentes em textos teatrais, como os clássicos, foram drenados da cena moderna. Para o diretor, as novas formas teatrais contemporâneas, controversamente nomeadas por ele como “realismo moderno” ou “teatro da realidade”, apresentavam demandas de atuação comuns entre trabalhos teatrais clássicos e modernos. Ele observava que tanto as exigências do realismo por “sinceridade, simplicidade e clareza de sentido” quanto as necessidades do teatro clássico, nas quais o domínio técnico para a atualização da forma poética, por exemplo, era muito evidente, concentravam-se no chamado “realismo moderno” (SAINT-DENIS, 2009, p.66). Como exemplos de autores situados pelo diretor neste contexto são considerados: Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Harold Pinter, Athur Adamov, Jean Genet, Jean Paul Sartre e Albert Camus (SAINT-DENIS, 2009, 33-4).

Em seu primeiro livro *Theatre: The Rediscovery of Style*, publicado originalmente em língua inglesa, em 1960, Saint-Denis demonstra amplamente seu pensamento sobre o lugar do estilo no teatro. Saint-Denis considera a “variedade de

abordagens da realidade pela arte” como a base para o seu conceito de estilo. Para ele um verdadeiro artista “[...] pode criar mundos que têm uma existência própria e não são diretamente regidos pelas leis da natureza viva” (2009, p. 37)⁴³. Essa ideia ressoa, em parte, com a perspectiva simbolista, atual no contexto de seu ingresso no teatro nas primeiras décadas do século XX: o simbolismo não considera que a mimese da realidade possa apontar a valores universais, que julgavam serem os objetivos da arte, marcando, no nosso entender, uma clara diferenciação na relação entre a arte e a natureza.

Conforme Baldwin, o fato de a noção de estilo ter ampla implicação no discurso de Saint-Denis, possivelmente tenha contribuído para a pouca clareza conceitual em torno dela, observando a frequente oposição a que o diretor procede entre o “estilo”, a “realidade” e o “realismo” (BALDWIN, 2003, p.2). Estamos de acordo com a ideia de que a noção de estilo tem grande importância para o discurso de Saint-Denis, contudo notamos que a pouca clareza conceitual observada por Baldwin parece não residir no fato de a noção de estilo ter ampla implicação no discurso do diretor, mas sim no empecilho que os recursos conceituais utilizados por ele oferecem à exposição dos problemas estéticos que ele identifica.

Neste capítulo ainda trataremos precisamente da noção de estilo no discurso de Saint-Denis. Por ora, consideraremos a discussão que ele estabelece entre “estilo”, “realismo” e “realidade”.

3.4.1 - Estilo, Realismo e Realidade: controversa diferenciação

No já mencionado ciclo de palestras sobre a questão do estilo no teatro na Universidade de Harvard em 1957, Saint-Denis apresentou controversa discussão sobre a diferenciação e as relações entre o “estilo”, a “realidade” e o “realismo”: "Mas o teatro não é vida. Teatro vem da vida, mas teatro é teatro: a vida no teatro precisa de transposição teatral, na escrita e no estilo" (SAINT-DENIS, 2009, p.54)⁴⁴.

Com o propósito de situar o teatro no campo das operações simbólicas, composicionais, ficcionais, aspectos talvez esfumados pela profusão de noções associadas ao realismo, como a identificação, a introspecção ou o ilusionismo, Saint-

⁴³[...] can create worlds that have an existence of their own and are not directly governed by the laws of living nature (SAINT-DENIS, 2009, 37).

⁴⁴But theatre is not life. Theatre comes from life, but theatre is theatre: life in the theatre needs theatrical transposition, in writing and style (SAINT-DENIS, 2009, p.54).

Denis acaba por sobrepor a estética realista à noção de realidade. Assim, ele associa a baixa presença da noção de estilo no teatro à excessiva presença do realismo e de suas variações: "O naturalismo fotográfico se mistura com o realismo e como decurso a própria noção de estilo está sendo perdida" (SAINT-DENIS, 1982, p.77)⁴⁵.

Contudo, tal associação entre realidade e realismo pode ser questionada a partir do discurso do próprio diretor. Saint-Denis, por exemplo, observa o fato de que a complexa estrutura dos palcos de teatros de ópera permitiu a configuração do ilusionismo do palco realista.

E foi o palco operístico com a sua ilusão mágica que se tornou o instrumento do naturalismo no final do século XIX. [...] Os requisitos do teatro naturalista são compatíveis com os da ópera. A verossimilhança, bem como a mágica, precisam de distância. Ambos dependem de uma separação física entre o público e o palco (SAINT-DENIS, 2009, p.59)⁴⁶.

Ele assegura assim que a ilusão do real em cena só foi possível devido à grande capacidade técnica dos teatros. O mesmo palco que resultou do complexo desenvolvimento de um gênero fundamentalmente antirrealista foi o palco que ofereceu condições para a existência do estilo teatral, cuja condição de existência é o ilusionismo mimético. Ao associar a verossimilhança à mágica, Saint-Denis reconhece a dimensão composicional do teatro realista, remetendo também ao elevado grau de demanda técnica na encenação realista.

Tomando como referência tais considerações, podemos ressaltar ainda o fato de a atuação para o teatro realista ter exigido dos atores um refinamento técnico sem antecedentes. Desse modo estabeleceu-se o seguinte desafio: se a produção de voz e de movimento na cena realista deveria apresentar a qualidade intimista e trivial dos relacionamentos domésticos, como manter tal qualidade de gestualidade, tornando-a visível e audível nas dimensões dos teatros com palco italiano?

Certamente, o controle dos atores sobre os parâmetros de produção da voz e do movimento deveria ser muito preciso nestas condições. Sabemos que uma pessoa, ao ser

⁴⁵ Photographic naturalism mixes there with realism and in process the very notion of style is being lost (SAINT-DENIS, 1982, p.77).

⁴⁶ And it was the operatic stage with its magical illusion which became the instrument of naturalism at the end of the nineteenth century. [...] The requirements of the naturalistic theatre fit with those of opera. Verisimilitude as well as magic needs distance. Both depend upon a physical separation between the public and the stage (SAINT-DENIS, 2009, p.59).

observada, tende a alterar seu comportamento; portanto a observação da plateia sobre os atores pode enfraquecer a aparente espontaneidade da gestualidade pretendida na cena realista. Por outro lado, a grande demanda física da atividade fonatória para o alcance das altas intensidades vocais interferia negativamente tanto na necessária sutileza tímbrica da voz quanto na própria movimentação dos atores em cena.

Em consenso com Davini, entendemos uma técnica como uma forma de tornar voluntárias condutas involuntárias do corpo humano, possibilitando aos atores controle sobre suas produções corporais para gerar sentidos ou efeitos desejados em cena. Tais demandas de atuação evidenciadas tornam explícitas as necessidades técnicas básicas para a cena realista (2002, p.64).

Mesmo sem ser hegemônica no contexto de Saint-Denis, a estética realista assume lugar paradigmático no teatro europeu, tornando atores e diretores cômicos da possibilidade da veracidade na atuação em qualquer estilo. Assim, parece que, no desejo de produzir uma atuação com tal qualidade, o estilo das peças não realistas era destituído de suas qualidades, perdendo assim seu próprio sentido.

Exemplificando esta conduta dos atores, podemos considerar as observações de Saint-Denis sobre a atuação de Laurence Olivier durante os ensaios de *Macbeth*, no *Old Vic*, em 1937: o diretor observou que, tentando criar uma atuação emocionalmente convincente, Olivier tratava a poesia do verso branco⁴⁷ shakespeariano como prosa, destituindo a forma de sentido (BALDWIN, 2003, p.74).

Reconhecendo a restrição estilística do método de formação de atores para o realismo/naturalismo e na busca de um tipo de abordagem com foco na atuação para a diversidade de estilos no teatro, paradoxalmente Saint-Denis utiliza uma forte referência aos aspectos imaginários e conceituais do realismo para caracterizar o estilo no teatro, conforme destacamos nos grifos da citação a seguir:

[...] podemos então definir estilo como a forma perceptível que é tomada pela *realidade nos revelando seu caráter verdadeiro e interior*. Há algo *secreto* sobre o estilo. Esta forma perceptível ou exterior guarda um *segredo que temos que penetrar*, se quisermos perceber a *realidade essencial que se encontra sob ela* (SAINT-DENIS, 2009, pp.61-2 – grifos nossos)⁴⁸.

⁴⁷O verso branco é uma forma de poesia que está escrita em pentâmetro iâmbico sem rima. O verso branco é frequentemente discreto, pois a forma do pentâmetro iâmbico comumente lembra os ritmos da fala comum. William Shakespeare escreveu a maioria de suas peças em versos brancos.

⁴⁸ [...] then we can define style as the perceptible form that is taken by reality in revealing to us its true and inner character. There is something secret about style. This perceptible or outward form holds a secret

Acreditamos que seja claro o desejo do autor de problematizar o estabelecimento do realismo como um paradigma, a fim de abrir um campo estético que explicita a importância de considerar a diversidade de estilos no teatro moderno na formação de atores, porém o autor é obstruído pelas limitações conceituais de suas inquirições devido à dominância do pensamento realista no próprio discurso dele.

Enquanto a “verdade”, como uma resultante da relação mimética entre o teatro e uma dada realidade social, constitui-se o eixo do realismo, Saint-Denis busca, paralelamente, pela “verdade do estilo” ou “realidade do estilo” em todos os tipos de obras teatrais. Os binômios verdade/falsidade e realidade/ficção remetem a uma noção idealista da arte que se baseia na noção de *mimeses* como reprodução da realidade, no entanto é dessa noção que Saint-Denis pretende se afastar, ao asseverar que a arte dá origem a universos de sentido diversos à lógica da realidade que nos cerca.

Por outro lado, a noção de estilo como forma, ou dimensão sutil da forma, remete a uma perspectiva pragmática, para a qual a ideia de “verdade” dá lugar à noção de “eficácia”, de “sucesso”. Assim, “atuar convincentemente”, na diversidade de estilos na cena moderna, demanda o diálogo com as diferentes lógicas, nas quais operam tais estilos. O sucesso de uma atuação não seria avaliado pelo grau de verdade ou falsidade, mas por sua “eficácia” no contexto de um dado estilo.

Segundo Saint-Denis, o tema de seu interesse integrava “[...] um estudo de condições nas quais a interpretação de trabalhos de diferentes estilos teatrais podem possuir no palco um maior grau de realidade” (2009, p.49)⁴⁹. A palavra “realidade” parece ser utilizada aqui no sentido de eficácia na atualização da forma com relação a um determinado público. Assim, reconhecemos que as considerações de Saint-Denis sobre a “realidade teatral” e “verdade teatral” correspondem à noção de eficácia da cena, apesar da imprecisão do termo.

A noção de estilo, que tem crucial valor para sua proposta de formação de atores no teatro moderno, apresenta-se em duas faces possíveis, que serão consideradas a seguir. Observaremos que o estilo no discurso do autor corresponde tanto a forma em si de um dado texto teatral quanto a uma montagem dele, oferecendo uma versão deste.

which we have got to penetrate if we are to perceive the essential reality which lies beneath it (SAINT-DENIS, 2009 pp.61-2).

⁴⁹[...] a study of the conditions in which the interpretation of works of different theatrical styles can possess on the stage the greatest degree of reality (SAINT-DENIS, 2009 p.49).

3.4.2 – Noções de estilo: forma e versão

3.4.2.1 - Estilo: a forma no tempo e no espaço

Saint-Denis assegura que, em relação aos textos teatrais clássicos, o conhecimento histórico de um dado período – como hábitos, costumes, movimentos ou danças – exerce necessária influência sobre o trabalho de encenação, entretanto acredita que tais informações ainda não abarcam toda a dimensão do problema de atualizar um estilo: "Muito mais importante e difícil do que qualquer outra coisa é o texto - a atitude de um ator confrontado com um texto clássico" (SAINT-DENIS, 2009, p.62)⁵⁰. Desse modo, nos interessa compreender pontualmente o alcance desta afirmativa.

O estilo, neste caso, corresponde à forma singular de cada texto teatral. Saint-Denis compreende que todos os outros esforços podem nutrir o imaginário dos atores a respeito do texto teatral, mas, a abordagem sem mediações do material textual para atualizá-lo é inevitável, sobretudo no que diz respeito ao texto teatral clássico, cujo sentido depende diretamente da atualização de sua forma.

Para abordar o “estilo de uma peça”, o trabalho de Saint-Denis começava pelas palavras do texto, ou seja, buscando intenso contato com a materialidade que o texto comporta. A busca pelo estilo de cada peça, neste caso, compreende a busca pelo “universo de sentidos singular”, sedimentado na própria forma da peça, o que ele parece definir como “realidade do estilo”. Para Saint-Denis, a função dos diretores teatrais, atores e *designers* seria a de atualizar este universo de sentidos, colocando-se o mais próximo possível dele.

O estilo tem a sua própria realidade: ela é composta da escolha de palavras, de forma, de ritmo e ênfases. Esta realidade artística não pode ser separada do significado. Além disso, muitas vezes tem um significado próprio. Ele não deve ser quebrado ou alterado, mas penetrado e decifrado, para que a realidade humana humana contida no texto seja exposta plenamente (SAINT-DENIS, 2009, p.65)⁵¹.

⁵⁰ Much more important and difficult than anything else is the text– the attitude of an actor faced with a classical text (SAINT-DENIS, 2009, p.62).

⁵¹ Style has its own reality: it is made up of a choice, of words, of shape, of rhythm and emphasis. This artistic reality cannot be separated from meaning. Besides, it often has a meaning of its own. It must not be broken or altered, but penetrated and deciphered if the human reality contained in the text is to be brought out fully (SAINT-DENIS, 2009, p.65).

Um dos aspectos da noção de estilo considerada por Saint-Denis de grande valor à nossa pesquisa é o estreito vínculo de tal noção com a materialidade da palavra em cena. Associando a palavra em cena à forma e ao estilo de uma peça, Saint-Denis se afasta da noção de palavra vinculada exclusivamente à abstração, ao seu sentido literário e ao seu “significado” e se aproxima da noção de palavra em performance, na qual o sentido se dá no tempo e no espaço da palavra proferida bem como na materialidade do próprio som, ou seja, na articulação dos próprios parâmetros do som em atitudes e intenções na cena.

Nessa perspectiva, podemos entrever em seu discurso ressonâncias com a noção de forma como “significado sedimentado” proposta por Adorno (2011, p.17), analisada previamente. Assim, se a forma é ignorada ou se a experiência de um dado texto teatral é reduzida à sua informação, sua eficácia como proposta estética, que propõe um universo de sentidos específico, poderá ser comprometida. Há na forma ou no estilo, portanto, uma experiência espacial e temporal que atua sobre os sentidos da plateia e que não encontra equivalente exclusivamente na informação. Portanto, um resumo ou uma paráfrase de um texto teatral não compreende a experiência estética que o texto propõe; pode compreender outra experiência e ainda melhor, mas não é aquela.

Observamos que Saint-Denis aponta a importância de atualizar o “caminho do autor” não por sua figura individual, mas pela rede de sentidos que um autor pode propor em um texto teatral, pela geografia única de um texto teatral, como um percurso a ser cursado pelos atores, diretores e *designers*.

Temos visto que, se a forma for destruída ou alterada, o sentido também é destruído e o tipo preciso de revelação não será produzido. Talvez outra revelação possa resultar, talvez de um tipo ainda mais interessante, mas não será a realidade que o poeta tentou expressar em seu texto. Em uma peça de estilo, o sentido não pode ser separado da forma. (SAINT-DENIS, 2009, p.65)⁵².

Para Saint-Denis, conforme temos ponderado, o estilo na atuação teatral pertence definitivamente ao âmbito da performance, o que definimos como dimensão pragmática da cena. No âmbito desta pesquisa, a postura de Saint-Denis pode ser considerada como distinta de algumas atitudes do teatro contemporâneo em relação à

⁵²We have seen if the form is destroyed or altered, the sense is also destroyed, and the right sort of revelation will not be produced. Perhaps another revelation might result, perhaps of an even more interesting kind, but it won't be the reality which the poet tried to express in his text. In a play of style, sense cannot be separated from form (SAINT-DENIS, 2009 p.65).

abordagem do texto teatral por parte de diretores e atores. Em tal abordagem, os primeiros contatos com o texto teatral rumo à cena propriamente dita tendem a ser comumente mediados por abordagens com foco na dimensão informativa do texto: sínteses, paráfrases, questionários de cunho informativo, entre outros.

Tais abordagens podem nos distanciar do que Saint-Denis define como a “realidade do texto” ou “realidade do estilo”, antes mesmo de tentarmos nos aproximar dela, situando também a palavra em cena, no fim de todo o processo, como uma resultante, pois giram em torno do significado, evitando, portanto, o contato direto com a forma:

A realidade do estilo é composta por quais elementos?

- De construção e composição. Composição em termos musicais. Construção considerada em todas as suas diferentes partes e o modo pelo qual eles estão conectados.
- Do ritmo. Relação entre os diferentes ritmos, primeiramente tomados em partes grandes.
- Do tom e da cor e da linguagem, e como o texto vai de um tom para outro.

Não há nenhum significado ou construção psicológica, em uma peça, que podem ser separados do estilo. Um contém o outro. Estilo tem seu próprio significado. [...] O texto tem seu próprio poder, ele cria seu próprio efeito, ele não deve entrar em conflito com a motivação psicológica (SAINT-DENIS, 2009, p.75)⁵³.

O estilo é apresentado por Saint-Denis por meio de um universo semântico que o afasta da noção da arte como mimeses da realidade, definindo-se por termos como construção, composição e efeito, sugerindo clara intencionalidade por parte do autor na coordenação dos materiais de uma peça.

O significado ou sentido para o diretor está diretamente associado ao estilo que estabelece uma dada lógica e não corresponde diretamente à realidade. Neste caso a introspecção ou o subjetivismo, estimulados pela técnica e estética realista, presentes ainda em outras vertentes teatrais, podem afastar os atores e diretores do sentido presente na forma propriamente dita de um texto teatral.

A noção de estilo, proposta por Saint-Denis nos permite reconhecer a variedade dos modos da palavra em cena, identificando suas demandas e peculiaridades. Quando

⁵³ Reality of style is composed of what elements? / Of construction and composition. Composition in musical terms. Construction considered in all its different parts and the way in which they are connected. / Of rhythm. Relationship between the different rhythms first taken in big chunks. / Of the tone and the color of the language, and how the text goes from one tone to another. / There is no meaning or psychological construction in a play which can be separated from style. The one contains the other. Style has its own meaning. [...] The text has its own power, it creates its own effect; it must not come into conflict with psychological motivation (SAINT-DENIS, 2009, p.75).

“o que se diz” em cena abre espaço para o “como se diz o que se diz”, a dimensão da forma, no tempo e no espaço da cena, assume sua importância na produção de sentido. Logo, tornam-se necessárias habilidades imaginativas e técnicas que permitam tanto a inventividade quanto o controle nas produções corporais, como a voz e o movimento em cena.

Deste modo, consideramos que o interesse de Saint-Denis pelo estilo no teatro o conduz, enquanto diretor teatral e pedagogo, à percepção da importância de um currículo de formação de atores que permita a ampliação de suas possibilidades corporais - técnicas e imaginárias - a fim de que possam atuar eficazmente em várias estéticas ou intervir nas formas já existentes de modo inovador.

3.4.2.2 – Estilo: componente dinâmico da arte teatral

Como vimos, na abordagem de Saint-Denis o estilo é associado à forma propriamente dita dos textos teatrais, no entanto ele também remete ao estilo como uma resultante da circunstância de atualização destes textos, ou seja, como o “encontro entre o mundo original do autor e o mundo da plateia”. Para Saint-Denis, a inventividade do diretor está na forma pela qual ele conecta e mistura aqueles dois mundos (BALDWIN, 2003, pp.1-6). Assim, o estilo em sua concepção também compreende a própria encenação que se dá a partir das condições materiais, afetivas e históricas dos agentes estéticos – atores, diretores, técnicos, *designers* – que atualizam o texto teatral com relação à percepção do público que a frui.

O estilo, neste caso, envolve outros aspectos do teatro além da atuação, como a arquitetura e o *design*. Por exemplo, para Saint-Denis a arquitetura relaciona-se ao estilo no teatro, uma vez que a forma do palco e da plateia afetam a produção de sentido na cena e a própria recepção das peças pelo público. O diretor também chama atenção à relação entre a forma dos palcos e os gêneros teatrais, observando o quanto os recursos técnicos do palco interferem na escrita das peças teatrais e vice-versa (SAINT-DENIS, 2009, pp. 55-67).

Essa noção de estilo repercute o dinamismo que Saint-Denis reconhecia de forma latente na arte teatral, evocando um lugar de inventividade, apontando ao seu caráter produtivo. Esse devir produtivo é o que dá sentido à arte, fazendo com que o intenso contato com a tradição – neste caso o vasto repertório de textos teatrais – resulte em inovação e que aponte para o futuro. Além disso, o diretor vem de uma tradição de

diretores que reconhece a ressonância social, política e existencial da linguagem teatral, compreendendo que o desenvolvimento de novas tecnologias transformam a percepção e o imaginário de plateias e de atores, assim como redefinem as próprias tradições artísticas e seus valores.

Para Saint-Denis, o trabalho com a diversidade de formas teatrais na cena moderna era dificultado pelo treinamento especializado de atores e atrizes para dadas estéticas, entre os quais prevalecia o treinamento para o realismo. Tal prevalência preocupava Saint-Denis como algo que minava o trabalho sobre o estilo. Um dos principais objetivos da técnica realista é preservar a sensação da espontaneidade de toda a gestualidade a ponto de ofuscar a própria percepção da ficção pela plateia, causando grande identificação. Esses objetivos podem ser conflitantes quando aplicados a textos teatrais cujos sentidos somente se configuram com a atualização da forma, isto é, nos quais a dimensão ficcional é manifesta, como o repertório de textos clássicos. Assim, a gestualidade que se busca na estética realista aplicada, sem adaptações, a tais textos teatrais pode gerar estilos anacrônicos, uma vez que o pressuposto para tratar o estilo como um elemento dinâmico na arte seria o intenso contato de atores e diretores com a própria materialidade do texto teatral, uma atitude que a introspecção, intensamente associada àquela estética, não favorece.

Em consonância com as considerações de Saint-Denis, para Davini o estilo resulta, do mesmo modo, em um agenciamento entre os universos do texto teatral, do autor, da direção, dos atores e do público, ou seja, é o “resultado de uma negociação entre a proposta de então e o tempo presente” (DAVINI, 2002, p.62). Nesse sentido a noção de estilo, como uma dimensão de interação, exerceria um papel de ponta, como indicador de fluxos estéticos de um dado contexto, uma vez que ela pressupõe a negociação entre posturas de identificação e de transgressão (DAVINI, 1998, p.41).

No âmbito do estilo como uma dimensão absolutamente dinâmica da obra de arte, Davini situa o lugar da “versão no teatro”: mesmo partindo de grande contato com o texto teatral, o mesmo texto teatral encenado em dois momentos e/ou lugares diferentes pode parecer textos diferentes, considerando a singularidade de cada encenação, no contexto de suas técnicas e materiais (DAVINI, 1998, p.41). Lembrando que, conforme Rolnik, a singularidade, que excede os limites da individualidade ou da subjetividade, refere-se ao “modo como as forças de um determinado contexto histórico atravessam os corpos”, neste caso de atores, diretores, plateia (2007, p.22).

Saint-Denis reconhece que a excessiva presença da individualidade pode interromper a dinâmica da arte, observando que as formas artísticas não são produto de geração espontânea, mas resultantes de uma densa trama de tecnologias e demandas existenciais, ontológicas, psíquicas e sociais, resultando de agenciamentos entre essas dimensões que carecem ser conhecidas. Para o diretor, o trabalho sobre o repertório de textos teatrais durante os processos de formação de atores implicava a aproximação de atores e diretores a questões referentes aos gêneros já consolidados e ao estilo como aquele espaço de identificação ou transgressão que oferece lugar à nossa potência de criação que conforme Rolnik se define como “necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações que dispomos” (2007, p.13).

Quanto ao contato com o repertório teatral, Saint-Denis pondera:

Nós não voltamos aos nossos clássicos simplesmente por respeito pelo passado. Nós não queremos ser congelados pelo nosso respeito pelo passado. Ao olharmos para os gregos, os espanhóis, os elisabetanos, ao olharmos para Shakespeare, assim como para os teatros chinês e japonês, estamos tentando encontrar recursos para o nosso mundo moderno, para a nossa arte moderna, nosso teatro moderno. Estamos tentando redescobrir os segredos da composição, da construção, da linguagem, estamos tentando redescobrir o que se entende por forma a fim de que possamos expressar substância: para o realismo moderno precisa-se de novos instrumentos com os quais se alcance o coração da realidade. Queremos desenvolver o realismo, não matá-lo. Há apenas um teatro e está em constante evolução enquanto o tempo passa (2009, p.73)⁵⁴.

Nesta perspectiva, o novo na arte surge de algum lugar de atrito, favorecido pelo exercício sobre a tradição que pode configurar potente ação para a produção de novos gêneros, mesmo *entre* os gêneros já consolidados. Para Saint-Denis promover o diálogo com a tradição da linguagem e com o presente por meio do trabalho sobre o estilo nos propicia sustentar, se não a dinâmica que produz a arte, ao menos parte dela.

Considerando pouco provável pensar sobre a arte, especificamente sobre o teatro, desconsiderando os processos de formação de diretores, atores, *designers*, de

⁵⁴ We do not go back to our classics simply out of respect for the past. We do not want to be congealed by our respect for the past. By looking at the Greeks, The Spaniards, the Elizabethans, by looking at the Shakespeare as well as at the Chinese and Japanese theatres, we are trying to find resources for our modern world, for our modern art, our modern theatre. We are trying to rediscover secrets of composition, of construction, of language, we are trying to rediscover what is meant by form in order that we may express substance: for modern realism needs new instruments with which to reach the heart of reality. We want to develop realism, not to kill it. There is only one theatre and it is in constant evolution as time goes by (SAINT-DENIS, 2009, p.73).

consolidação e reprodução de gêneros, nos quais o estilo, em sua ampla dimensão, tem potencial vital, retomar, divulgar e exercitar sobre o pensamento de um autor como Saint-Denis pode ser, além de oportuno, imprescindível.

Contudo, importa-nos retomar aqui a questão da imprecisão conceitual presente nas considerações do autor no estabelecimento de aproximações ou distanciamentos entre a questão do estilo, do realismo e da realidade. A presença de tal ambiguidade no discurso de um autor que apresenta tanto desejo por elucidação e clareza se coloca para nós como um paradoxo, que confirma a importância do exercício sobre os aspectos conceituais do teatro que possibilitam a superação de discursos onipresentes como, por exemplo, o discurso do realismo no teatro.

3.5 - A Proposta do ator total⁵⁵: “as verdades” e a diversidade de estilos na cena moderna

3.5.1 – As Escolas: a reconfiguração do legado de Jacques Copeau

Em 1935, Saint-Denis migrou para Inglaterra e dedicou-se, em parceria com George Devine e Marius Goring, à abertura da *London Theatre Studio*, cujas portas foram precocemente fechadas com o início da Segunda Guerra Mundial, em 1939.

A *LTS* foi a primeira iniciativa de Saint-Denis com relação à formação de atores. Ele entendia que uma escola de teatro deveria atender as demandas de seu meio bem como manter presente o desejo e os meios para a inovação. Ele, diferentemente de outros diretores estrangeiros daquele circuito teatral, como Michel Chekhov e Theodore Komizarjevsky, foi o único a estabelecer uma vida profissional longa e estável na Inglaterra (BALDWIN, 2003, p.61).

Seguindo muitos aspectos da experiência preconizada por Copeau junto ao *Teatro Vieux Colombier* e a *Escola Vieux Colombier*, a *LTS* tinha o objetivo geral de formar não só atores, como também diretores e *designers* versáteis e multifacetados que pudessem, atuar, dirigir, executar cenários, figurinos, desenhos acústicos tanto para o teatro clássico quanto para o repertório moderno.

⁵⁵ Em *Training for the Theatre* Saint-Denis adjetiva uma única vez o ator que pretende formar como “total actor” (SAINT-DENIS, 1982, p.115). Outras definições encontradas que adjetivam o ator que ele objetiva formar são “all-round actor” (MARTIN, 1991, p.157) e “well-rounded actor” (BALDWIN, 2009, p.39).

É possível observar uma considerável inflexão no foco dos interesses profissionais de Saint-Denis em sua nova empreitada em Londres. Com a *Companhia dos Quinze*, o seu propósito era realizar produções teatrais contemporâneas no contexto das pesquisas estéticas desenvolvidas por eles. Com a *LTS*, ainda orientado pelos mesmos princípios que o formaram como ator e diretor, Saint-Denis amplia o foco dos seus objetivos:

É claro que nosso primeiro e mais essencial desejo era servir ao teatro contemporâneo, mas para fazer isso precisávamos preparar atores capazes de interpretar todos os estilos, sem deixar que o estilo se desviasse da verdade. Além de desenvolver sua técnica física e vocal, precisávamos treinar o estudante na prática constante de uma grande variedade de textos. Estávamos procurando a maneira apropriada de dar-lhe senso de liberdade criativa. A experimentação, a busca por novas formas, era a nossa preocupação (SAINT-DENIS, 1982 p.47)⁵⁶.

Saint-Denis associou a busca pela “verdade em cena” e a “liberdade criativa” ao trabalho com as diversas formas teatrais então vigentes ou aquelas a devir, reconhecendo as diferenças de demandas vocais, cinéticas e imaginativas em tais formas, ou estilos. Entendemos que a noção defendida por Copeau de “verdade”, associada à “pureza” e à “sinceridade” na atuação, tenha cedido lugar à noção de “eficácia” na atuação, conforme a lógica de diversos estilos, mesmo que Saint-Denis tenha continuado a definir tal eficácia como a “verdade do estilo”.

Quanto à “liberdade criativa”, observamos que ela correspondia a duas possibilidades simultaneamente. A primeira indicava o trabalho com os estilos já consolidados: se o ator reconhecesse a lógica que um dado estilo pode estabelecer em cena, seria possível jogar dentro de seus limites, com suas regras, criativamente. A segunda possibilidade se refere à disponibilidade para atuar em novos estilos: se os atores estivessem disponíveis para a diversidade de estilos, poderiam também estar mais disponíveis para o inexplorado em cena.

De acordo com o prospecto de abertura a *LTS* deveria ser uma “organização teatral autossuficiente”, composta por uma companhia permanente, uma escola de

⁵⁶ Of course our first, and most essential, desire was to serve the contemporary theatre; but in order to do this we needed to prepare actors capable of interpreting all styles without letting style deflects from truth. Besides developing his physical and vocal technique, we needed to train the student in the constant practice of a wide variety of texts. We were searching for the proper way to give him a sense of creative freedom. Experimentation, the quest for new forms, was our preoccupation (SAINT-DENIS, 1982, p.47).

atuação e um grupo de artistas e técnicos em residência (BALDWIN, 2003, p.64). A iniciativa era inovadora no contexto londrino e encontrava ali um terreno promissor, gerando uma alternativa para a formação de atores distinta daquela proposta pela *Royal Academy of Dramatic Art*, naquela ocasião a única escola inglesa para a formação específica de atores.

Naquela conjuntura o programa da *LTS* baseou-se em todos os meios de expressão trabalhados pela *Companhia dos Quinze*, com o desejo de expandir os princípios imaginativos e criativos do treinamento da companhia. Com este objetivo, a prática intensa em uma variedade de textos teatrais era associada a práticas de improvisação e a uma diversidade de dispositivos e práticas como o canto, a rítmica, o sapateado, a luta armada, a mímica e o trabalho com máscaras.

Em face de algumas situações vivenciadas pela companhia, nas quais as necessidades vocais tornavam-se preponderantes, evidenciou-se para Saint-Denis que a fortaleza da companhia era mesmo nas habilidades cinéticas enquanto a fraqueza era as capacidades vocais. Os únicos atores da companhia que geralmente atuavam nas partes com maiores demandas vocais eram Suzanne Bing e Augusto Boverio, pois receberam treinamento vocal antes de trabalharem com Copeau. Já a maioria dos atores, formada por Copeau, não era capaz de assumir tais demandas. Assim, Saint-Denis propôs sanar esta carência planejando um consistente currículo de voz e fala para a nova escola (BALDWIN, 2003 p.64).

Tal constatação parece confirmar que as experiências de Copeau, embora considerassem uma diversidade de modos vocais em cena, não haviam proposto diretrizes para o enfrentamento dos obstáculos do teatro moderno para a voz e à palavra.

3.5.2 - A proposta para o ator total

Contrariando o fluxo da história teatral ocidental com relação à noção de treinamento, Saint-Denis reconhece a necessidade de dissociar a formação de atores de uma estética teatral específica, com o objetivo de formar um ator mais disponível a várias estéticas e nem por isso superficial ou leviano em sua arte.

A equivalência praticamente direta entre técnica e estética no treinamento de atores, que se constitui hoje como um pressuposto tácito e naturalizado foi considerada enfaticamente por Davini na grande maioria de sua produção bibliográfica entre os anos de 1998 a 2010. Considerando a subjacência da questão, a problematização desta

relação em contextos acadêmicos ou artísticos de formação de atores e diretores ou de discussão sobre a linguagem teatral, quando não abre oportunidade a debates muito produtivos, ora provoca incômodo equivalente ao da enunciação de uma blasfêmia em um contexto religioso, ora impacienta as pessoas, como se uma questão inócua estivesse sendo considerada.

Atualmente, acentuando mais ainda a já intrincada relação entre a técnica e a estética, o treinamento tem sido tratado ainda como uma instância deliberadamente “poética”, sendo praticamente confundido com a esfera do procedimento de trabalho de criação para montagens específicas. Assim nos parece que aquela noção de técnica, que operaria no corpo dos atores como forma de flexibilizá-lo para diferentes possibilidades estéticas contemporâneas, perde seu espaço para que a técnica se confunda com a dimensão dos procedimentos de ensaio e performance.

Acreditamos que em contextos institucionais, como o dos cursos universitários de teatro, tal situação requeira cuidadosa observação a respeito da própria definição de “treinamento de atores” e do lugar da técnica no teatro ocidental no que toca a “formação de atores”⁵⁷. Considerando a questão do pouco domínio técnico por parte dos atores, quando comparado ao domínio técnico dos artistas de outras linguagens artísticas performáticas como a dança e a música, já questionado por diversos diretores teatrais, podemos indagar: onde estará situado o trabalho de flexibilização do material do ator para a atuação, se a dimensão da técnica é eclipsada ou confundida com os procedimentos de ensaio e de encenação?

Entendemos que, para realizarmos qualquer avaliação, há que situarmos precisamente o valor de cada proposta de treinamento em sua contingência a fim de aferirmos o impacto de tal sobreposição sobre a configuração de toda a dinâmica teatral como fenômeno cultural, como arte.

Assim, compete-nos então explicitar que Saint-Denis dialogava com as demandas estéticas de circuitos teatrais como os de Londres e de Paris, entre a primeira e a segunda metade do século XX. Tais contextos eram maiormente integrados por teatros de repertório privados e públicos e por alguns teatros ou companhias de cunho experimental, que atendiam em grande parte aos públicos burguês e aristocrata e também ao público operário. As demandas correspondiam ao trabalho com variado

⁵⁷ Aqui diferenciamos treinamento de atores de formação de atores, uma vez que a ideia de treinamento tem sido relacionada, na grande maioria dos casos, à habilitação do trabalho do ator para uma estética exclusiva. Nesse caso, servimo-nos da palavra formação para indicar propostas nas quais a dimensão da técnica não estaria tão diretamente relacionada a uma dada estética.

repertório teatral ocidental: como o repertório moderno e contemporâneo – como o realismo e as diversas vanguardas – e clássico – como o renascimento, o classicismo francês e antiguidade clássica. Essa conjuntura exigia a profissionalização do trabalho de atores e uma formação que fosse capaz de suprir tais necessidades.

Ressoando com este contexto, Saint-Denis elaborou uma proposta de formação de atores que totalizava quatro anos de duração, resultante dos vários anos de experiência nos variados circuitos teatrais para os quais planejou e implementou escolas de teatro. A articulação desta proposta foi publicada, postumamente, em 1982 por Suria Saint-Denis, esposa e colaboradora do diretor, no livro *Training for the Theatre: premises and promises*, assim como o primeiro livro, escrito originalmente em língua inglesa.

Tal proposta de formação serviu como base para a elaboração do currículo da *Julliard School Drama Division*, último currículo elaborado pelo diretor e professor para uma escola de formação de atores. Nele, cada ano de formação era definido através dos seguintes títulos, que remetiam aos seus próprios objetivos, sequencialmente: Descoberta, Transformação, Interpretação e Performance. O organograma da proposta de formação de Saint-Denis consta no Anexo I (pp.i-xii). Pausa para leitura.

No ano dedicado à “Descoberta” os estudantes devem estar atentos às suas limitações e às suas possibilidades, com vistas a adquirir domínio técnico. No segundo ano, dedicado à “Transformação”, os estudantes experimentam aplicar as suas possibilidades, tendo desenvolvido algumas habilidades de expressão física, vocal e imaginativa, com foco no equilíbrio entre a técnica e a imaginação, que comentaremos adiante. O terceiro ano é dedicado à “Interpretação”, quando os estudantes, tendo reconhecido suas possibilidades e tendo desenvolvido outras habilidades, devem interpretar peças de diferentes estilos. No último ano, definido como “Performance”, os estudantes devem apresentar três peças de repertório, uma tragédia, uma comédia e uma peça realista, além de uma peça experimental desenvolvida pelo grupo (SAINT-DENIS, 1982, pp.79-87).

Nesse percurso de formação está contemplado o desenvolvimento de uma relação paulatina dos estudantes/atores com o público. Esta relação se inicia por meio do contato exclusivo com diferentes membros do corpo docente que, em seguida, inclui também o corpo discente. O encontro com o público externo à instituição se inicia com plateia restrita de convidados para culminar no contato com o público em geral e muito variado no último ano, quando apresentam três diferentes peças de repertório.

Nessa proposta de formação de atores duas dimensões são trabalhadas simultaneamente: a Técnica e a Imaginação, que devem estar sempre em consonância. Saint-Denis pontua que a aquisição da técnica deveria ser um ponto de apoio ao exercício da imaginação. (SAINT-DENIS, 1982, p.105). A dimensão da Técnica compreende três aspectos no treinamento do ator total: o Corpo, a Voz/Dicção e a Fala/Linguagem. Por sua vez, a dimensão da Imaginação compreende a Improvisação, a Interpretação e a Experiência Imaginativa. Para cada trimestre da formação são apresentados princípios de cada aspecto da proposta conforme a tabela de treinamento “Ano I, Timestre Outono: Ano da Descoberta”.

Considerando o foco desta tese sobre a questão do estilo no teatro, importa observar que não abordaremos pontualmente todos os aspectos da proposta de treinamento de Saint-Denis. Concentrar-nos-emos sobre os aspectos referentes à Voz/Dicção e à Fala/Linguagem, devido à relação direta deles com o texto teatral e à questão do estilo, contudo tocaremos tangencialmente em todos os outros aspectos do treinamento, uma vez que todos são muito conectados na proposta do ator total.

3.5.2.1 - A Técnica e a Imaginação: especificidades em sincronia

Para Saint-Denis, formar um ator é mais que treiná-lo em técnicas cinéticas ou vocais. Assim o trabalho sobre a imaginação constitui a outra face de sua proposta, estabelecendo a conexão necessária entre ambas as dimensões, entretanto sem confundilas. Saint-Denis situa a técnica, que ele define como saber físico e vocal, como condição para a atualização da forma, do estilo de um texto teatral, que depende em grande parte da disposição para a imaginação. Neste sentido, ele aponta a estreita conexão entre a técnica e a imaginação:

É o conhecimento físico e vocal, que faz a recriação do estilo possível. Imaginação sem habilidade técnica é uma forma de imprudência. Mas à imaginação e à técnica devemos acrescentar interpretação, pois uma coisa é compreender os estilos do passado e quase outra é dar-lhes uma interpretação que tem significado hoje (SAINT-DENIS, 1982, p.136)⁵⁸.

⁵⁸ It is this physical and vocal knowledge which makes the recreation of style possible. Imagination without technical skill is a form of impudence. But to imagination and technique we must add interpretation for it is one thing to understand the styles of the past and quite another to give them an interpretation which has meaning for today (SAINT-DENIS, 1982, p.136).

Nesse caso, a imaginação seria o elemento que conectaria as condições técnicas dos atores à interpretação, ou ainda, é na interpretação que a imaginação e a técnica se associam para atualização do estilo em cena.

A proposta de formação de atores de Saint-Denis baseia-se na grande inter-relação entre voz, fala e movimento, que deve ser estabelecida muito cedo no treinamento e seguir através de todas as fases. Os estudantes são estimulados a identificarem o quanto um aspecto serve ao outro e como a integração deles promove um forte impacto geral (SAINT-DENIS, 1982, pp.112). Reconhecemos esta equidade entre o trabalho vocal e cinético como um aspecto muito produtivo da proposta de Saint-Denis e acreditamos que ela seja uma eloquente resposta à extrema racionalização sofrida pela palavra, não somente na tradição teatral francesa, mas no teatro ocidental em geral:

É uma ideia dada que a fala é o começo, que é, na verdade, tudo em atuação, a única maneira de transmitir significado, emoção e caráter. Isto é ignorar completamente a riqueza da expressão física do corpo, nossas reações imediatas são quase sempre físicas (SAINT-DENIS, 1982, p.146)⁵⁹.

Apesar de ter um trabalho de grande interesse pela palavra em cena, o diretor reconhecia a crítica quanto à presença totalizante da palavra no teatro ocidental, que lhe conferiria o status de “ponto de partida e de chegada” do teatro. Contudo, de um modo menos reativo, ele processa uma superação com relação ao lugar que a palavra ocupa em sua proposta: neste contexto nem a voz é meramente suporte do código verbal, nem a palavra se reduz a ele.

Portanto, no primeiro ano da proposta, a ênfase recai sobre os aspectos não verbais do treinamento. Deste modo, quando os estudantes podem focar na expressão sem a palavra, é então, introduzida a proposta de trabalho com a palavra (SAINT-DENIS, 1982, pp.85-6). O objetivo de evitar a expressão verbal é explicitar para os atores a necessidade da palavra ao invés de sua onipresença.

Reconhecemos que tal proposta de formação de atores vincula-se à questão do estilo, uma vez que a ênfase na variedade de formas de abordagens da voz e da palavra atende à demanda de versatilidade dos atores para a abordagem de diversos tipos de repertórios, observada por Saint-Denis:

⁵⁹ It is an accepted idea that speech is the beginning, that it is, in fact, the everything of acting, the only way to convey meaning, emotion and character. This is to ignore completely the richness of the body's physical expression; our immediate reactions are almost always physical (SAINT-DENIS, 1982 p.146).

Queremos que o ator tenha à sua disposição os recursos vocais que lhe permitirão trabalhar em todos os tipos de peças, independentemente da sua forma ou estilo. Por isso, é necessário que ele tenha uma grande variedade de tons, uma voz poderosa e um sistema de respiração que possa controlar; deve haver uma grande flexibilidade e completo controle de suas faculdades vocais (1982, p.110)⁶⁰.

Enquanto Saint-Denis declara não ser um especialista para a voz no teatro, contextualiza a sua experiência quanto ao trabalho vocal junto à Copeau em seus laboratórios/teatros, onde procederam a experimentos sobre a voz em diversas formas. Tais experimentos o levaram a seguir investigando na Companhia dos Quinze e junto às escolas de teatro: "Através dessas experiências eu percebi a necessidade de liberar o treinamento vocal de sua longa servidão à dicção" (SAINT-DENIS, 1982, p.113)⁶¹.

Reconhecendo amplamente a complexidade do trabalho vocal, Saint-Denis observa seu estreitamento quando seu foco recai exclusivamente sobre a legibilidade da fala, a articulação das sílabas das palavras, sobre a ideia de uma entoação “correta” de um texto conforme a adequação ao meio linguístico.

O treinamento vocal é o mais complicado e demorado de todas as disciplinas de teatro. A formação vocal deve continuar por todo o período de quatro anos de treinamento, uma vez que, sem esse longo treinamento, é, na maioria dos casos, quase impossível atingir qualquer controle real. Deve ser salientado que as faculdades vocais do ator devem ser exercitadas continuamente, não só durante o trabalho na escola, mas através de toda a sua carreira profissional. Na verdade, ele nunca deve parar de trabalhar sua voz: a voz muda com a idade, quer se trate de uma voz feminina ou masculina (Saint-Denis 1982, p.111)⁶².

Na dimensão da Técnica, quanto aos aspectos da voz/dicção e da fala/linguagem, Saint-Denis propõe o trabalho com técnicas de canto, focando na respiração, nos

⁶⁰ We want the actor to have at his disposal vocal resources that will permit him to work in all kinds of plays, whatever their form or style. It is therefore necessary for him to have a wide range of tones, a powerful voice and a breathing system he can command; there must be great flexibility and complete control of his vocal faculties (SAINT-DENIS, 1982, p.110).

⁶¹Through these experiments I came to see the need to free speech training from its long servitude to elocution (SAINT-DENIS, 1982, pp.113).

⁶²The training of voice is the most difficult and time-consuming of all theatre disciplines. Voice formation should continue for the entire four years of the training, since, without such an extended training, it is, in most cases, quite impossible to achieve any real control. It should be stressed that the actor's vocal faculties must be continuously exercised, not only during the student's work at school, but throughout his entire professional career. In fact, he should never stop working on his voice: the voice changes with age, whether it be a woman's or a man's voice (SAINT-DENIS, 1982, p.111).

parâmetros do som (timbre, intensidade, frequências, duração) e nos parâmetros musicais (linha vocal, melodia, ritmo, andamento, modulação). Quanto à fala, a abordagem inicia-se justamente com o foco na passagem entre o modo cantado e o modo falado, proposta que sugere a oportunidade de verificar na voz falada a presença dos mesmos parâmetros presentes na voz cantada, inicialmente desenvolvia pela professora de canto Jani Strasser junto ao *Old Vic Theatre School*.

Em associação ao aspecto dedicado ao Corpo na dimensão da Técnica, o diretor propõe exercícios com a sobreposição de diversos tipos de movimentos à voz e à fala, a fim de trabalhar tanto as demandas de associação quanto as de dissociação do movimento em relação à voz e à palavra (SAINT-DENIS, 1982, pp.88-99).

O trabalho com a fala é assumido como longo e paulatino nesta proposta de formação: ele tem sequência com exercícios a partir de diversos tipos de textos não dramáticos, e de diversos tipos de textos dramáticos entre comédias, farsas e tragédias, em poesia ou em prosa. Este tipo de abordagem é definido como “Prática de Textos” no contexto desta proposta.

Saint-Denis propõe criar a partir da palavra; assim, a palavra em cena deixa de ser um empecilho para ser o impulso criativo. Se a palavra até o início do século recém-findo era um dos grandes recursos do teatro, já observamos que a reação a esta predominância foi diametralmente oposta. É neste contexto que Saint-Denis reconsidera o lugar criativo da palavra no contexto das demais formas de produção de sentido em cena, reabilitando suas potencialidades na cena, talvez, por muito tempo ofuscado pela própria elocução.

Considerando pontualmente o caso da imaginação, na própria dimensão da Técnica, a questão da “imaginação vocal” é abordada levando em consideração o efeito do trabalho dos atores com determinadas imagens sobre, por exemplo, o tempo e os tons das falas. Cabe também observar que Saint-Denis considerava produtivo o uso de técnicas de improvisação para a abordagem de textos teatrais, no sentido de que a improvisação pudesse auxiliar os atores a se aproximarem, de modo performático, do estilo do texto teatral. Contudo demonstrava a necessidade de cautela neste processo, uma vez que o exercício de improvisação, mal conduzido ou com pouca referência ao texto teatral, poderia apontar direções que não abrissem o sentido do próprio texto, mas o desviasse a uma dimensão exclusivamente subjetiva (SAINT-DENIS, 1986, pp.146-8 e p. 190).

A noção de estilo incide sobre a sua proposta de formação de atores, reconfigurando o lugar da voz e da palavra, uma importante referência para a conformação da cena para ele, não do ponto de vista da dimensão exclusivamente verbal, mas de uma pragmática da voz e da palavra em cena. A palavra é mais considerada em relação à sua materialidade temporal, espacial e acústica do que como símbolo de uma racionalidade pura ou informativa.

Observamos neste reposicionamento de Saint-Denis, aquela capacidade de distanciar-se e conseguir observar a realidade teatral daquele contexto em sua diversidade e complexidade, não como um excesso ou saturação. O diretor tem um pensamento conectado com o presente e o futuro e também com relação às demandas de circuitos teatrais muito diversos.

A seguir, nos concentraremos no tratamento da diversidade de estilos através das dimensões da Técnica e da Imaginação no âmbito de sua proposta de formação de atores, com foco nos exercícios sobre diversos tipos de textos orais e, mais especificamente, de textos teatrais.

3.5.2.2 - O Estilo e a Prática de Textos

Além do desenvolvimento de diversos recursos técnicos e imaginativos relacionados ao movimento e a voz, Saint-Denis propõe aos estudantes o trabalho constante e sem mediações com uma ampla mostragem de material textual em geral. Esse trabalho, importa-nos ressaltar, situa-se tanto na dimensão da Técnica, no âmbito “Fala/Linguagem”, quanto da Imaginação, no âmbito da “Interpretação”.

Se seu objetivo é formar atores para os circuitos teatrais nos quais a experiência com o repertório teatral já consolidado seria inevitável, ele compreendia que atores capazes de acessar meios corporais para atuar neste contexto múltiplo também estariam disponíveis a novas ou outras experiências para além dos contornos teatrais já existentes. Este é o objetivo comum a todos os procedimentos de sua proposta e que subsidia também o procedimento da “Prática de Textos”.

A Prática de Textos tinha a finalidade específica de proporcionar a relação dos estudantes de teatro, por meio da leitura a princípio, com grande diversidade de material textual: textos não dramáticos, três textos dramáticos (comédia clássica, tragédia clássica e drama realista), poesia, comédia, farsa e tragédia.

- **Textos Não Dramáticos:**

Neste contexto, o trabalho inicia-se por meio da leitura de diversos tipos de textos não teatrais, a qual antecede o contato com os textos teatrais propriamente ditos: revistas em geral, relatos de casos judiciais, pequenos trechos bíblicos, poesias infantis ou receitas culinárias, entre outros. *O quê* os estudantes lêem, neste caso, é menos importante do que *como* lêem. A ênfase deve ser dada à fala através da leitura, buscando uma atitude corporal ativa, evitando contudo a ênfase no movimento.

Na condução destes exercícios iniciais, a atmosfera de correção deve ser evitada, assim como qualquer exigência técnica sobre os estudantes. Contudo, sem que tais requisitos técnicos sejam explicitados, eles possam identificá-los como uma necessidade, a fim de garantir a atualização de um dado material textual. Por exemplo: ao exercitarem textos com longas frases ou com muitas orações coordenadas, sentirão a necessidade técnica de que a coordenação fonorepiratória seja flexível e precisa.

Isso leva o estudante quase que automaticamente à compreensão da relação entre significado e inflexão, tom, andamento e ritmo. Um grande cuidado deve ser tomado para não tornar esta fase do trabalho intelectual, que é dizer, não devemos fazer o estudante pensar ou analisar, mas, sim, perceber, sentir, experienciar (SAINT-DENIS, 1982, p.121)⁶³.

Importa ressaltar que uma das intenções deste primeiro contato com o material textual é proporcionar situações de liberdade e prazer relacionadas à leitura grupalmente, mantendo o foco dos estudantes na questão sensorial. Identificamos que tal procedimento técnico constitui uma via de mão múltipla, uma vez que a escuta dos estudantes que assistem aos outros é beneficiada bem como a escuta do próprio estudante que realiza a leitura; do mesmo modo, a imaginação de todos também beneficia-se sendo nutrida pelo contato com o universo imaginário, com o estilo de diversos autores.

[...] podemos começar a assinalar, mesmo nos textos mais simples, a relação entre forma e significado. Assim, sem o aluno necessariamente estar ciente disso, ele terá dado os primeiros passos para uma compreensão da noção de estilo. Ele irá gradualmente começar a apreciar a linguagem, a descobrir a textura da linguagem e

⁶³ This leads the student almost automatically to an understanding of the relationship between meaning and inflection, tone, pace and rhythm. Great care must be taken not to make this phase of work intellectual; that is to say, we must not make the student think or analyze, but, rather, sense, feel, experience (SAINT-DENIS, 1982, p.121).

a distinguir entre diferentes estilos de escrita (SAINT-DENIS, 1982, p.121)⁶⁴.

Dando seguimento à prática com textos não teatrais, são apresentados aos estudantes textos com maior valor literário, mantendo-se uma atmosfera lúdica de modo a garantir as condições para que os estudantes adquiram a habilidade de “‘jogar’ com suas vozes”. Assim, enquanto a necessidade da técnica é percebida como uma consequência do contato, afasta-se o risco de limitar a espontaneidade do estudante, estimulando-o a “usar a linguagem instintivamente, mais do que intelectualmente” (SAINT-DENIS, 1982, p.121).

- **Leitura de três peças:**

O trabalho sobre a leitura de três peças de diferentes estilos é parte, ao mesmo tempo, da “Prática de Textos” e da “Técnica de Ensaaios”, uma vez que tal exercício oportuniza a relação dos estudantes com diferenças de estilo na escrita de textos teatrais para fazê-lo ciente das diferenças de estilo na atuação. As três peças em questão devem contemplar os seguintes gêneros: a comédia clássica, a tragédia clássica e o “realismo moderno”, assim definido por Saint-Denis, em quaisquer de suas formas (SAINT-DENIS, 1982, p.193).

Saint-Denis avalia que seja possível considerar as diferenças de estilo em textos teatrais por meio de diversos tipos de comparações. Ele indica que a diferença de estilo pode ser observada também entre peças do mesmo gênero. Por exemplo: no trabalho com textos teatrais do “realismo moderno”, cujo diálogo é moldado pela prosa, seria possível verificar a diferença dos estilos entre autores como Chekhov, Ibsen, Pirandello ou Pinter. Entretanto, ele observa que, em se tratando de estudantes com conhecimento limitado sobre o repertório teatral, talvez tais diferenças pareçam menos perceptíveis. Desse modo, ele justifica a sua escolha por peças de autores como Shakespeare, Ésquilo e Ibsen, entre os quais as diferenças são mais explícitas (SAINT-DENIS, 1982, p.183).

Nesta fase do trabalho, mantém-se a orientação de não exigir demandas técnicas de voz, de dicção ou de interpretação, nem a análise de personagens ou de situações. O estudante deve ter uma percepção mais geral, ao invés do completo domínio do universo da peça. Contudo, o sentido de liberdade com o qual eram tratados os textos não

⁶⁴ [...] we can begin to point out, even in the simple texts, the relationship between form and meaning. Thus without the student necessarily being aware of it, he has taken the first steps toward an understanding of the notion of style. He will gradually begin to appreciate language, to discover the texture of language and to distinguish between different styles of writing (SAINT-DENIS, 1982, p.121).

dramáticos vai cedendo lugar à busca de uma relação mais aproximada à forma da peça. Ou ainda, se continuarmos desenvolvendo a metáfora criada por Saint-Denis, que associa “o primeiro contato dos estudantes com o material textual” a um “jogo com palavras”, poderíamos dizer que nesta etapa aprofundamos o contato com as regras do jogo.

Neste ponto o diretor ainda propõe que sejam traçadas táticas de manter ativo o contato dos estudantes com os textos lidos, tornando a leitura revigorante e levando-os a se aproximarem do texto como cena, como por exemplo: interromper a leitura e fazer perguntas sobre a ação e a situação (com o objetivo de estabelecer os fatos ao invés de analisá-los) e dizer com as próprias palavras e/ou improvisar silenciosamente o que acabou de ser lido, observando que estas intervenções são pensadas exclusivamente para estes primeiros contatos com a leitura de textos dramáticos.

- **Poesia:**

O trabalho com diferentes tipos de poesia lírica ou épica, em forma de sonetos, odes, elegias, epopeia, poema ou baladas, oferece ao estudante, a princípio, a oportunidade de reconhecer a imensa variedade de formas no contexto da poesia. Apesar de considerar a poesia ainda como um tipo de texto não dramático, um dos objetivos de Saint-Denis neste ponto é confrontar o estudante com a intensa dramaticidade que a forma poética abriga. Este seria o trabalho de base para os desafios com textos que comportam grande intensidade poética e também um momento decisivo no processo de formação em questão:

Este trabalho inicial sobre o verso prepara a base para investigação posterior de peças dos principais estilos e é, portanto, um dos momentos mais cruciais na formação. É aqui que ele descobre se ele é ou não sensível à poesia (SAINT-DENIS, 1982, p.124)⁶⁵.

Tomando como referência a contundência desta modalidade da “Prática de Textos”, que é definida particularmente como *L'Expression Parlée*, podemos inferir que a disponibilidade para ressoar com a forma, com o estilo, encontra neste ponto um momento de avaliação relevante. O trabalho com a poesia parece ser considerado como

⁶⁵ This early work on verse prepares the ground for all the student's later investigation of plays in the major styles and is, therefore, one of the most crucial moments in the training. It is here that he discovers whether he is or is not responsive to poetry (SAINT-DENIS, 1982, p.124).

uma etapa elementar de diagnóstico das carências e possibilidades dos estudantes/atores.

Cabe-nos evidenciar que a poesia oferece grande visibilidade à questão do estilo, pois sua forma produz sentido com, relativamente, pouca intermediação verbal. Nela as imagens acústicas resultantes das metáforas e os aspectos prosódicos da palavra são protagônicos, como confirma Saint-Denis:

Os estudantes devem aprender que, embora o significado seja expresso através da forma, a forma também conduz ao significado; o significado nem sempre pode ser apreendido somente pela razão. O estudante deve estar ciente da essência da poesia e dos seus diferentes elementos. Ele deveria vir a perceber que as palavras podem ser utilizadas por suas cores e sons, que as palavras moldam a linha do verso e suas batidas, ele deve reconhecer a atividade imaginativa em uma metáfora, a força dramática de uma imagem poética. Na verdade, muitos poemas e grandes peças clássicas só podem ser abordados e apreciados dessa maneira (SAINT-DENIS, 1982, p.124)⁶⁶.

Com este trabalho estimula-se uma atuação mais estática à qual Saint-Denis refere-se como “atuar sem *fazer*”, podendo obter uma forma de expressão de sentido pontualmente por meio da voz. Sua intenção é incitar, neste contexto, que a atuação se apoie no modo de usar a voz, focando mais intensamente no fraseado, no andamento e no ritmo, ou seja, no âmbito prosódico da palavra. A ênfase assim é dada à “atuação vocal” e ao intenso contato com a forma do texto.

Começando pelos versos pequenos, os estudantes se acostumam com a métrica, o ritmo, o acento, a textura da linguagem. Em seguida segue a familiarização com muitas formas de poesia que culminará no trabalho com cenas teatrais em versos brancos, particularmente os de textos de Shakespeare.

Importa-nos explicitar que a “Prática de Textos” é o único momento em que o texto é considerado com tamanha profusão. Por isso, somente neste momento do curso são trabalhados fragmentos de textos, enquanto que em todas as outras áreas evita-se o trabalho em cenas isoladas.

⁶⁶ The students must learn that although meaning is expressed through form, form also leads to meaning; meaning cannot always be apprehended by reason alone. The student should be made aware of the essence of poetry and its different elements. He should come to realize that words can be used for their colour and sound, that words shape a line of verse and its beat; he should recognize the imaginative activity in a metaphor, the dramatic power in a poetic image. In fact, many poems and great classical plays can only be approached and appreciated in this way (SAINT-DENIS, 1982, p.124).

- **Comédia, farsa e tragédia:**

Como parte da *L'Expression Parlée*, a comédia e a farsa serão trabalhadas depois das aulas de Improvisação de Personagem. Ambos os trabalhos demandam grande vitalidade do estudante, que se traduz em um bom trabalho técnico de movimento e voz. Saint-Denis observa que o que determina a presença do trabalho com a comédia e a farsa, como seu subgênero, neste currículo é o fato de ambas estarem presentes no fazer teatral desde suas origens, atravessarem diversos períodos da história teatral ocidental e subexistirem no presente.

Nesta abordagem são reconhecidas as variações do uso da linguagem cômica através do verso e da prosa em diversos momentos:

Com os gregos [teatro grego antigo] a linguagem pode ser vulgar, satírica, obscena, lírica ou poética; com os romanos [teatro romano antigo] torna-se psicológica, começam a ser criados tipos; com Shakespeare e os elisabetanos, torna-se enriquecida com uma grande variedade de imagens poéticas (SAINT-DENIS, 1982, p.130)⁶⁷.

Há também grande preocupação em desenvolver no estudante certo senso de diversão, além das habilidades vocais e gestuais adequadas, pois há muitas passagens rápidas e sucessivas réplicas curtas, para as quais a agilidade corporal é essencial. Sendo assim, a monotonia ou a inadequação rítmica podem comprometer a realização do sentido cômico, caso não seja dada muita atenção à clareza articulatória e à flexibilidade da língua.

Para o trabalho com a tragédia os estudantes também devem atender a grandes demandas técnicas e imaginárias, contudo de outra ordem. Considerando que os estudantes lidarão com as emoções intensas da tragédia, usualmente condensadas na forma do verso, este trabalho deve auxiliar o estudante a ter o apoio imaginativo necessário para sustentar e comunicar aquelas emoções.

Os temas primários das tragédias como coragem, honra, vingança, ódio, condenação, pesar devem ser compreendidos e expressos sem autopiedade em manifestações corais e individuais. Como tais atitudes e suas emoções correspondentes são absorventes, no caso de os estudantes não conseguirem atualizá-las nos exercícios

⁶⁷With the Greeks the language can be vulgar, satirical, obscene, lyrical or poetic; with the Romans it becomes psychological, it begins to create types; with Shakespeare and Elizabethans, it becomes enriched with a great variety of poetic images (SAINT-DENIS, 1982, p.130).

propostos, devem refazê-los em outra ocasião a fim de que não sejam forçados e possam chegar aos resultados desejados conforme as condições individuais.

Neste contexto, espera-se que os estudantes tenham se tornado atentos às variadas formas de abordagem de diferentes estilos e que possam perceber as diferenças de musicalidade entre eles. Para tal, devem saber modular sua atitude diante dos diversos materiais textuais e serem capazes de jogar com a voz para poder atualizar de uma maneira direta a forma do texto.

3.6 - Resistências na atualização do estilo de um texto teatral: a letra, o corpo e a cena

Como o código principal do texto teatral, como uma forma de registro da cena ou notação é a letra e somente a letra, Saint-Denis entende que devemos partir de um intenso contato com ela e, por meio deste contato, identificar sinais de ritmos, de dinâmicas e de imagens propriamente ditas neste material. Nesse caso a leitura e a escuta sensíveis e cautelosas ganham papéis importantes, pois serão recursos valiosos neste contexto da busca de grande aderência ao material textual.

Assim, Saint-Denis propõe especial atenção às formas de contato com os textos teatrais, na formação do ator total. O diretor perfila sua preocupação com as diversas limitações que o texto teatral pode oferecer para atores e diretores, ou seja, com o que consideramos como resistências nas relações com os textos teatrais na Introdução desta tese. Em sua proposta, o contato com os textos de um modo geral torna-se mais complexo paulatinamente, enquanto as diferenças materiais que os constituem evidenciam-se para o estudante.

Neste aspecto, notamos, apoiados em Paul Zumthor, que a própria natureza do texto teatral, como registro gráfico para consumo imediato do olho, interpõe-se como barreira a ser superada para que ele se atualize no corpo do ator (2010, p.138). Na condição de registro, o texto teatral ganha prosperidade através do tempo e alcança o futuro, como memória de saberes teatrais. Assim, retirado do presente no qual foi produzido, afasta-se também de sua corporeidade e contingência. Contudo, paradoxalmente, o texto teatral ainda conserva, em alguma dimensão, a sua potencialidade performativa – menos evidente, mas inscrita e prevista nele –, a qual os corpos dos atores precisam atualizar na configuração da cena teatral, nesse contexto de produção teatral.

O texto teatral para Saint-Denis aponta para além da informação contida no código escritural, indicando ainda sua percepção de que a escrita seja incipiente como registro gráfico da cena. Ele observa que, diferentemente de outros registros gráficos de produções performativas, como, por exemplo, a notação musical, o texto teatral, além das rubricas ou indicações cênicas, não propõe nenhum outro tipo de código que o aproxime vividamente de sua potência como performance, demandando de quem deseja performá-lo o encargo de decodificá-lo:

O músico de hoje, quando confrontado com uma peça clássica da música, encontra em sua partitura todos os tipos de sinais específicos – notas e indicações de tempo, cor e sentimento. Mas em uma peça o estudante tem que encontrar tudo isso sozinho, sem sinais indicativos do autor (SAINT-DENIS, 1982, p.192)⁶⁸.

Todos os textos teatrais compartilham o fato de serem registros gráficos da cena teatral. Além desta semelhança, entramos em um território tão diverso quanto a multiplicidade de formas estéticas que a imaginação ocidental tem sido capaz de produzir. Essa heterogeneidade parece ser diluída quando chega até nós por meio da letra, e tratamos de modo genérico a multiplicidade de formas no teatro de repertório unicamente como “o texto teatral no teatro”.

Com a intenção de tornar mais porosas e permeáveis tais barreiras entre a letra, o corpo e a performance, Saint-Denis propicia o contato dos atores de modo mais sensorial do que intelectual, propondo oportunidades de aproximação entre o texto teatral e o corpo que o atualizará.

A “Prática de Textos”, aquele intenso contato dos estudantes com materiais textuais de diversos gêneros, pode propiciar um tipo de habituação que colabora também para amenizar a sensação da presença da visibilidade do texto teatral como escritura.

Uma peça escrita em verso, mesmo em prosa boa, é como uma partitura, mas é susceptível a uma leitura menos precisa do que na música, pois não se baseia em um tipo similar de esquema matemático. Deve-se acostumar a ler a peça à primeira vista com um olho afiado, atento às notações precisas, alerta e receptivo a todos os sinais de som e ritmo (SAINT-DENIS, 2009, p.65)⁶⁹.

⁶⁸ The musician of today, when confronted with a classical piece of music, finds its score all kinds of specific signs – notes, indications of tempo, colour and sentiment. But in a play the student has to find all this by himself with no indicative signs from the author (SAINT-DENIS, 1982, p.192).

⁶⁹ A play written in verse, even in good prose, is like a score, but it is susceptible to a less exact reading than music, for it is not based on a similar kind of mathematical scheme. One should get used to reading

Reconhecida a demanda da superação entre a letra e o corpo, o outro nível de aproximação deve se dar entre o corpo e o estilo, a forma de cada peça. Nesse sentido, Saint-Denis caracteriza as ações de atores e diretores com relação ao material textual com termos que podem ser associados, ao mesmo tempo, a um trabalho exegético e a uma experimentação sensorial, conforme ressaltamos nas duas citações a seguir:

Para *sentir a pulsação* própria de um trabalho, o estudante/ator deve saber como decifrar e entender um texto que pode parecer *estranho "na língua"*; ele terá que descobrir o tom e o tempo do texto, *penetrar sua riqueza interior* e aprender a falar o texto com fluidez (SAINT-DENIS, 1982, p.192 - grifos nossos)⁷⁰.

Não é possível *entrar em comunhão* com uma grande peça sem a *prática constante* com textos e sem uma espécie de *espírito vital da língua, uma revelação vital do som* (SAINT-DENIS, 1982, pp.187-8 – grifos nossos)⁷¹.

A Exegese é o estudo cuidadoso e sistemático de textos de natureza jurídica, literária ou sagrada com o desígnio de descobrir o significado original do que foi pretendido pelo autor. Como palavra originada no grego, uma exegese assume o sentido de extrair, exteriorizar, externar e ainda de provir, de nortear ou de conduzir algo a partir do sentido decifrado. Genericamente, ao proceder a uma exegese não se acrescenta algo ao texto, mas identifica-se o que já está disposto nele, sendo uma ação que demanda cautela, de modo que a subjetividade do exegeta não sobrepuje o texto. Igualmente, observamos que os verbos, expressos nas citações acima – “decifrar”, “minar”, “descobrir” e “revelar” – estreitam a relação entre a atitude exegética e a aproximação aos textos que Saint-Denis sugere em sua proposta metodológica.

Em contraponto, identificamos o conselho enfático do diretor para a aproximação sensorial do estudante ao texto teatral. Destarte, o texto teatral, além de conter a representação das ações sobre os eixos tempo e espaço em um código

the play at sight with a sharp-eye, attended to precise notations, alert and responsive to every indication of sound and rhythm (SAINT-DENIS, 2009, p.65).

⁷⁰ In order to feel the very heartbeat of a work, the student/actor has to know how to decipher and understand a text that may feel strange “on the tongue”, he will have to discover the text’s tone and tempo, mine its inner richness and learn how to speak the text with ease (SAINT-DENIS, 1982, p.192).

⁷¹ It is not possible to enter into this communion with a great play without the constant practice of texts and without a sort of vital spirit of the tongue, a vital revelation in sound (SAINT-DENIS, 1982, pp.187-8).

escritural, é assumido por Saint-Denis como algo que precisa ser adentrado, vivenciado, como um *lugar*, um universo de sentidos singular.

Todavia, a apreensão desse universo não está dada e exige prudente incursão, a fim de que não lhe sejam atribuídos sentidos totalmente alheios. Será necessário, antes de adjudicar sentidos ao texto, dar-lhe voz, ouvidos e ecoar com ele. Como estratégia, nesse contexto, podemos considerar o constante exercício de leitura em voz alta em grupo, que constitui uma prática simples, mas não ingênua. A prática de leitura pode aproximar a letra no texto teatral, à sua materialidade corporal por duas vias simultaneamente: por meio da produção de voz propriamente dita e da escuta de si mesmo e do outro, como já consideramos.

Saint-Denis propõe um misto de aproximação sensorial e de atitude exegética com relação à abordagem de textos teatrais desde a letra ao estilo, uma vez que ambas as propostas apresentam-se muito imbricadas em seu discurso. Por outro lado, é possível ainda identificar, nessa dupla forma de abordagem, se não a mesma controvérsia entre a noção idealista de verdade e a noção pragmática de eficácia, uma tensão aproximada àquela no trânsito de Saint-Denis na abordagem do texto teatral ora como uma prática hermenêutica, interpretativa, ora como uma prática pragmática, performática.

No contexto da diversidade de estilos, enquanto formas, no repertório teatral ocidental, Saint-Denis verifica ainda que tais formas oferecem maior ou menor resistência aos atores e diretores em contato com o seu imaginário, com o modo articulatório das palavras ou com o tema.

Nesse sentido, um texto do repertório realista implicaria um obstáculo menor do que qualquer texto clássico. Se para o diretor cada texto teatral abre um universo de sentidos com lógica própria, entrar em contato com um texto realista já seria uma experiência de espaço e tempo diferenciados; entrar em contato com um texto clássico seria equivalente a visitar outro planeta: “É também verdade que, deparando com um texto, um estudante irá quase sempre achar o seu estilo desorientador, desconcertante – isto é, se houver um estilo *verdadeiro* nele” (SAINT-DENIS, 1982, p.187 – grifo do autor)⁷².

Uma questão central para a proposta de formação de atores de Saint-Denis é retomada aqui: como obter, no estilo clássico, o senso de “verdade” que se busca em

⁷² Is also true that in encountering a text, a student will almost always find its style disorientating, bewildering – that is, if there is a *true* style there (SAINT-DENIS, 1982, p.187).

textos realistas? Em sua versão pragmática a pergunta seria: como garantir eficácia no trabalho com textos clássicos ou poéticos? Assim, segue o autor questionando:

O desafio é duplo: como trazer a necessidade do ator da verdade gradualmente até ao nível dos melhores textos clássicos, e como prevenir que essa necessidade da verdade entre em conflito com a distância e a estranheza da forma desses textos (SAINT-DENIS, 1982, p.84)⁷³.

Entendemos que neste contato humano/não humano, *entre* corpo dos atores/corpo do texto, é que se dá um grande aprendizado: ser capaz de perceber o quanto a forma propriamente dita produz sentido, reconhecer a textura da linguagem de um dado texto teatral, a singularidade de suas diferenças. Este processo, que tem seu início com a “Prática de Textos”, nos parece ser um trabalho de conhecimento e disponibilização do corpo para compreender como diferentes lógicas podem operar em diferentes formas teatrais:

Assim o quanto mais eles apreendam nesse trabalho inicial que chamamos de A Prática de Textos – o quanto mais eles apreendam sobre o uso da voz, do tom, da modulação e do ritmo, antes que eles se deparem com o "obstáculo" da forma – mais livres se sentirão depois na atuação (SAINT-DENIS, 1982, p.123)⁷⁴.

A forma ou o estilo enquanto materiais podem oferecer resistências aos corpos de quem os atualiza. A forma que compõe um universo de sentidos constitui assim uma lógica, uma regra que possibilita um dado jogo cênico. Tal jogo se dá simultaneamente na superfície das palavras dialogadas à qualidade de presença dos personagens em cena e as relações estabelecidas entre eles, passando de uma dada situação a outras no universo ficcional.

Deste modo, entendemos que no trabalho com o repertório, identificar a lógica de um texto teatral é o que permite a possibilidade do jogo; nesse caso, a liberdade da atuação e da direção que Saint-Denis propõe, reside em dialogar com a lógica de cada texto teatral. Assim, a flexibilidade técnica e imaginária permitiria aos diretores e atores

⁷³ The challenge is two-fold: how to bring the actor's need for truth gradually up to the level of the finest classical texts, and how to prevent this need for truth from clashing with the remoteness and the unfamiliarity of the form of these texts (SAINT-DENIS, 1982, p.84).

⁷⁴ So it is that the more they learn in this early work which we call The Practice of the Texts – the more they learn about the use of voice, tone, modulation and rhythm before the come up against the “obstacle” of form – the freer they will feel later in their acting (SAINT-DENIS, 1982, p.123).

condições para dialogarem e para estabelecerem estratégias ou táticas ainda não imaginadas dentro da lógica do jogo que um dado texto teatral propõe, ou seja, em jogar com as suas regras ou com regras equivalentes e ainda assim atribuir sentido singular ao jogo.

Encontramos em Saint-Denis um alinhamento com relação ao lugar do texto na produção teatral integradora naquele contexto. O diretor situa o trabalho com textos teatrais na formação de atores, sem detrimentos às outras formas teatrais que não tem o texto teatral como ponto de partida, com a lucidez de quem já cruzou algumas fronteiras *entre* diversos gêneros teatrais. Deixar de ter intenso contato com textos teatrais seria abrir mão de uma série de tecnologias de produção de sentido desenvolvidas na tradição teatral ocidental, nas quais, inclusive, ainda podemos encontrar diversas soluções para problemas estéticos contemporâneos e futuros.

É elucidativo notar que Saint-Denis não produziu teatro exclusivamente dentro de uma única estética em sua época; ele compreendeu a simultaneidade de gêneros e estilos antigos e modernos na então cena contemporânea de modo mais do que otimista, de forma perspicaz e entusiasta. Tal multiplicidade foi percebida por Saint-Denis como uma possibilidade de abertura de sentidos para o teatro ocidental, não como uma saturação de códigos e de convenções.

Neste próximo e último capítulo, percorremos experiências de abordagens do texto teatral *O Marinheiro*, as quais resultaram em duas propostas de estilo diferenciadas. Assim, à luz das considerações de Saint-Denis, de Davini e de Adorno a respeito das questões da forma e do estilo, bem como das questões apresentadas em torno das formas de abordagem de textos teatrais para a cena, discutiremos os resultados dessas versões de modo comparativo.

Capítulo 4

Experiências Estéticas: O estilo entre o *ser* e o *dever*.

Neste capítulo realizaremos uma análise comparada de ambas as montagens, *O Marinheiro* e *O Naufrágio*, realizadas respectivamente em 2000 e 2010, avaliando as estratégias de abordagem do texto teatral que resultaram em cada versão. Assim, evidenciaremos as diferenças referentes ao uso do espaço, do tempo e da dimensão acústica da cena, a partir da análise da produção de estilo entre ambas as versões.

Assim, serão explicitadas detalhadamente as opções estéticas e conceituais que atuaram sobre o estilo de ambas as encenações, lembrando que compreendemos neste contexto o estilo como “uma dimensão sutil da forma”, conceito que formulamos a partir das noções de forma adorniana e das noções de estilo no teatro propostas por Saint-Denis e Davini.

Dessa maneira, ressaltaremos os modos de tratamento do texto teatral que resultaram nas distintas versões, desde a abordagem das personagens em cena e os resultados em termos de gestualidade cinética e vocal ao conjunto da encenação propriamente dita.

Primeiramente, consideraremos aspectos históricos e conceituais relevantes de *O Marinheiro*. Também explicitaremos o valor deste texto teatral no contexto da obra de Pessoa, apreciando a sua proposta de Teatro Estático, que entendemos como um *entre* gênero teatral. Também comentaremos o texto teatral a partir de seu enredo, das noções de ação, personagens e temas, analisando a contribuição de todos estes elementos à configuração de sua forma, pontuando ainda a própria superfície de palavras do texto, permitindo-nos identificar a função crítica do tratamento da forma em *O Marinheiro*, conforme observou Adorno.

Relevamos ainda que, mesmo sendo o último capítulo, não o consideramos uma culminância em relação aos demais. Entendemos que ele opere como um campo de aplicação para o qual convergem os aspectos conceituais e metodológicos considerados nos capítulos anteriores a fim de ponderarmos sobre a produção de estilo como uma dimensão produtiva da arte, observando, sobretudo, como a dimensão conceitual atravessa este campo, explicitando assim a sua dimensão política.

4.1 – Percurso: de *O Marinheiro* ao *Naufrágio*

O nosso primeiro contato com o texto teatral de Fernando Pessoa, *O Marinheiro*, deu-se no contexto de realização da disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral⁷⁵ para o curso de Bacharelado em Interpretação Teatral da Universidade de Brasília. Em junho de 1995, na Sala Saltimbancos do Departamento de Artes Cênicas, apresentamos nossa primeira aproximação ao texto teatral em questão, a qual deu início a esta trajetória. Nessa versão assumimos todas as frentes de trabalho, uma vez que, naquele contexto, ainda não contávamos com uma rede de apoio aos projetos de diplomação para a idealização e confecção dos materiais de encenação e, nesse caso, cada estudante responsabilizava-se por seu próprio projeto integralmente.

Assim, além das outras funções, atuamos como a Segunda personagem junto às demais atrizes, então colegas de graduação, Magda Brandão, Heloísa Cunha e Gisele Rosa, respectivamente a Terceira, Primeira e Donzela Morta.

Nesta ocasião de conclusão de curso, deparamos com mais perguntas que respostas. Esta primeira experiência com o texto *O Marinheiro* resultou no estudo crítico *A questão da presença cênica como instância fundadora do trabalho do ator*, que apresentava a presença cênica como tensão ou estado de concentração corporal, com a qual quem atua está disponível para responder a estímulos e apto para estar ativo em cena (VIEIRA, 1995, p. 5). Uma vez que a ação em *O Marinheiro* compreende sutilezas da gestualidade sem deslocamentos espaciais, acreditamos que a presença das atrizes ganharia proeminência, uma vez despida dos deslocamentos espaciais ou de gestos mais acentuados.

Observamos que a condição de presente, que transforma quem atua de objeto a sujeito do fato teatral, conferiria aos atores e atrizes maior disponibilidade para a intervenção artística e para a criação de sentido em cena, permitindo a sutileza corporal que demanda o trabalho com a palavra poética em cena. Além do que diz respeito diretamente à palavra, os atores, sintonizados com o processo criativo, saberiam dialogar com ele e orientá-lo, a fim de que até o aparentemente inusitado dentro do processo de criação pudesse ser organizado de maneira coerente com a eficácia da proposta estética (VIEIRA, 1995, p. 6).

⁷⁵ Neste contexto, era a segunda vez que o Departamento de Artes Cênicas ofertava esta disciplina, que na ocasião foi ministrada pela professora Márcia Duarte. A Banca Avaliadora do nosso Projeto de Diplomação, que resultou desta disciplina, foi composta também pelos professores Hugo Rodas e João Antônio.

Cinco anos após a conclusão da graduação, com apoio financeiro do então Fundo de Apoio à Arte e à Cultura⁷⁶, apresentamos a versão de *O Marinheiro*, cuja concepção baseou-se naquela pesquisa inicial, considerando também alguns elementos da versão então apresentada. Foram realizadas duas temporadas na cidade de Brasília, sendo a primeira no Teatro Goldoni e a segunda na Sala Multiuso do Espaço Cultural Renato Russo, entre setembro e outubro de 2000.

Nesta versão, nós assumimos a direção teatral, e as atrizes Adriana Lodi, Selma Trindade, Marcelle Lago e Yonara Aniszewski assumiram os papéis da Primeira, Segunda, Terceira e Donzela Morta, respectivamente. Apesar das semelhanças com a primeira versão, esta contou com considerável aprimoramento de todos os elementos da encenação e com o amadurecimento das nossas ideias sobre o texto, conforme relevaremos adiante neste capítulo. Por este motivo, esta versão será tomada como a primeira versão em nossa análise comparativa, que será apresentada neste capítulo.

Já *O Naufrágio*, sob a direção de Silvia Davini, também foi apresentada ao público em dois momentos distintos. Na primeira ocasião, em outubro e novembro de 2006, foi apresentada no Teatro Helena Barcellos da Universidade de Brasília. Cabe informar que avaliamos essa versão como insatisfatória relativamente às nossas intenções naquele momento, pois optamos por atender aos limites dos prazos concedidos pelo apoio financeiro do Fundo da Arte e da Cultura, que subsidiava a encenação. Contudo, para nossa análise comparada, consideraremos somente a versão de *O Naufrágio*, realizada em setembro e outubro de 2010 naquele mesmo teatro, como a nossa segunda versão de *O Marinheiro*. Em tal versão acreditamos ter-nos aproximado mais dos objetivos desta segunda proposta estética.

Adotando nosso interesse estético sobre *O Marinheiro* por mais de uma década como um dos motivadores da análise comparativa a ser realizada, desejamos apresentar as diferentes fases e formas de nossa aproximação ao texto cartograficamente, ou seja, através da trajetória percorrida e configurada pelos movimentos de atração e repulsa entre os corpos envolvidos nas diferentes abordagens ao texto teatral, que resultaram nas duas diferentes versões, ou seja, em diferentes territórios estéticos e existenciais (ROLNIK, 2006 pp.31-2).

A seguir, apresentaremos nossas percepções sobre *O Marinheiro* resultantes desta trajetória pelas de versões do texto, em diálogo com o próprio Pessoa e com

⁷⁶ Pertencente à Secretaria de Estado e Cultura do Distrito Federal e passou a chamar-se Fundo de Arte e Cultura.

diversos críticos de sua obra. Assim, aqueles que ainda não conhecem o texto e desejam nos acompanhar nestes percursos, levando consigo sua própria experiência de leitura, sugerimos uma pausa para a leitura de *O Marinheiro* (Anexo II, pp.i-ix).

4.2 - O Teatro Estático: *O Marinheiro*

O Marinheiro, escrito em 1913 e publicado na primeira edição da revista portuguesa de literatura *Orpheu*⁷⁷, em março de 1915, tem despertado o interesse de muitos críticos que estimaram como amplo o valor desse texto teatral no contexto da própria obra de Pessoa bem como o seu curioso vanguardismo sensacionista, que repercute a estética simbolista de entre séculos XIX e XX, como notaremos adiante.

Do mesmo modo, este texto teatral tem inquietado muitos diretores teatrais que, ao depararem com o vasto e enigmático universo de sentidos velados e desvelados vertiginosamente por ele, vislumbram também os desafios de sua proposta estética diante do público contemporâneo.

Cláudia Souza aponta o cuidado de Pessoa pel’*O Marinheiro*, explicitando o marcado empenho do autor em publicá-lo, registrando duas tentativas antes da primeira publicação. Nesse contexto, Souza destaca a diligência do autor no preparo da publicação para a revista *Orpheu*, observado em trecho de uma carta de 4 de março de 1915, em que Pessoa declara a Armando Cortês-Rodrigues⁷⁸ ter continuado a trabalhar no drama, aperfeiçoando-o, e ainda o avalia: “Não ficou, talvez, uma coisa *grande*, como eu entendo as coisas grandes; mas não é coisa de que eu me envergonhe, nem – creio – me venha a envergonhar” (1994, p. 788 – grifo do autor). Em tom modesto o autor manifesta confiança em compartilhar seu texto teatral com o público por meio da revista, que abrirá passagem ao movimento modernista em Portugal. Essas atitudes podem ser tomadas como evidência da importância que o seu “drama estático em um quadro”, como o próprio poeta o definiu, assumiu no contexto de sua própria obra e da literatura moderna portuguesa.

Em “Ideias Estéticas” da *Obra em Prosa* de Pessoa são apresentados os elementos conceituais para a compreensão da proposta de Teatro Estático, que figuraria

⁷⁷ Revista trimestral de literatura editada em Lisboa, que teve apenas dois números publicados e, apesar da curta trajetória, introduziu o modernismo na literatura portuguesa.

⁷⁸ Poeta, cronista e dramaturgo colaborador das duas edições de *Orpheu*, com vários poemas, alguns desses assinados com o pseudônimo Violante de Cysneiros.

como um de seus projetos literários, no contexto do qual *O Marinheiro* encabeçava uma lista de outros dramas⁷⁹ que não chegaram a ser escritos:

Chamo Teatro Estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isto não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende ao meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 1985, p.283).

Essa definição, que será ainda retomada ao longo deste capítulo, apresenta explicitamente a busca por um teatro em que os deslocamentos espaciais dão lugar à linguagem poética, que dá voz a sensações e sentimentos arduamente expressos pelas personagens.

Sérgio Alcides e José Augusto Seabra, entre outros críticos, observam a proximidade da proposta de Teatro Estático de Pessoa ao pensamento do representante do simbolismo no teatro, Maurice Maeterlinck, quando controversamente o simbolismo já era considerado retrógrado pelos modernistas europeus (2006 p. 30; 1991, p. 31-2).

Conforme apresenta Massaud Moisés, os poetas simbolistas imergem no inconsciente chegando ao “‘eu profundo’, à zona pré-verbal, que se faz representar pelos sonhos, devaneios, visões, alucinações, lapsos de linguagem, que não respondem a meios lógicos” (2004, p. 421). Desse modo, o autor entende que a resistência à codificação verbal do eu profundo, faz com que os simbolistas assumam a sugestão ou a evocação como modos de aludir aos múltiplos aspectos da realidade proteica, sem, contudo, comprometer sua essência, observando que o apelo ao símbolo, que produz síntese por meio da sugestão, resulta desta necessidade.

Ainda segundo Massaud⁸⁰, tal apelo também afirma a proposta de Charles Baudelaire, que, considerado um dos precursores do Simbolismo, assume a “correspondência” como princípio de sua produção estética. Baudelaire identifica afinidades entre as formas de percepção na arte, sugerindo a existência entre elas de

⁷⁹ Os outros dramas, de acordo com a ordem apresentada pelo autor em uma nota de seu espólio, são: *A Morte do Príncipe*, *Diálogo no Jardim do Palácio*, *As Cousas*, *Os Estrangeiros*, *Os Erros* e *Os Emigrantes* (PESSOA, 2011, p 10).

⁸⁰ Consta esta forma de referência do autor em ficha catalográfica da obra citada.

uma “profunda unidade”, resultando no livre intercâmbio das sensações, que constitui o que se define como sinestesia (2004, p. 91).

Maeterlinck, o expoente da dramaturgia simbolista, na primeira fase de sua produção crítica, condensa nos ensaios do livro chamado *Le Trésor des humbles* de 1896, traduzido ao português como *O Tesouro dos Humildes* (1920), suas ideias sobre o teatro, mais especificamente no ensaio intitulado “A tragédia quotidiana”, que apresenta aspectos teóricos de seus primeiros textos teatrais.

O teor geral do primeiro manifesto do poeta belga valorizava o trágico em seu sentido de “destino”, o diálogo entre o homem e o universo, o ser e o seu destino, evitando o sentido de fatalidade que acomete o homem devido à sua *hybris* ou o diálogo entre a razão e os sentimentos. Essa seria, para Maeterlinck, a expressão do que ele designava “trágico do quotidiano”, que clamava por uma forma teatral próxima à estaticidade das tragédias de Ésquilo, nas quais ele compreendia ser privilegiada a situação do homem no universo, situação que só pode ser percebida no contexto de certo recolhimento e inação e não, no turbilhão das paixões; por isso a necessidade da atmosfera estática (MAETERLINCK, 1920, pp. 167-90).

Afeiçoados com o modernismo, Pessoa e o poeta Mário de Sá-Carneiro inauguram o movimento Sensacionismo, que partia do entendimento filosófico e estético segundo o qual a realidade da vida consistia na sensação e, por sua vez, a única realidade em arte era a consciência da sensação. Em nota sobre o Sensacionismo os poetas apresentaram o conjunto de premissas e conclusão que norteavam este movimento: “1) Todo objeto é uma sensação nossa; 2) Toda arte é a conversão duma sensação em objeto; 3) Portanto toda arte é a conversão duma sensação numa outra sensação” (PESSOA, 1985 p. 426). Do silogismo podemos entender que somente a sensação é objetiva e real e que, por consequência, a arte seria justamente a consciência da sensação.

Neste contexto, Pessoa esclarece objetivamente sua postura com relação ao pensamento de Maeterlinck, com o qual ressoa o seu drama estático, por meio de um dos manifestos sensacionistas, “O Sensacionismo em relação a outros ismos”, onde acata alguns aspectos da estética simbolista e rejeita outros:

Do Simbolismo rejeita a exclusiva preocupação do vago, a exclusiva atitude lírica, e, sobretudo, a subordinação da inteligência à emoção, que deveras caracteriza aquele sistema estético. [...]

Do Simbolismo aceita a preocupação musical, a sensibilidade analítica; aceita a sua análise profunda dos estados de alma, mas procura intelectualizá-la (PESSOA, 1985 p. 443).

Assim, o poeta sensacionista define a sua atitude diante do Simbolismo, recusando também nele a presença do que entendia como “subjetivismo romântico levado ao extremo” (PESSOA, 1985, p. 430). Reconhecemos, então, o apelo de Pessoa à objetividade das sensações e ao poder construtivo do poeta na produção de sensações, distanciando-se, contudo, do transcendentalismo simbolista. Quanto ao interesse pela musicalidade, essa parece ser considerada por Pessoa como mais uma das maneiras de, pela sua materialidade acústica, objetivar as sensações, conforme observaremos.

Desse modo, entendemos que, na medida em que Pessoa se afasta da subjetividade do drama simbolista, ele apropria-se da objetividade que a experiência com o gênero dramático pôde lhe proporcionar. Para tal, o autor desloca suas experiências infantis e adolescentes de criação de seres imaginários, conforme declara em rascunho de carta sobre a gênese dos heterônimos a Adolfo Casais Monteiro⁸¹ (PESSOA, 1985, p. 92).

Alberto Caeiro, o primeiro de seus heterônimos e mestre de Ricardo Reis e Álvaro de Campos, compôs *O guardador de rebanhos*, pelas mãos de Pessoa, em 13 de março de 1914, aproximadamente cinco meses após o autor ter escrito *O Marinheiro*. Entendemos que, em vários sentidos, a experiência do poeta com a escrita desse texto teatral pode ser apreciada como um ensaio para sua multiplicação na performance de “outrar-se” poetas que produziram obras singulares e, ainda assim, em constante diálogo entre si.

Pessoa compreendeu a sua produção poética heterônima como um processo de “despersonalização” e revela, na carta previamente mencionada, a Casais Monteiro: “Hoje já não tenho mais personalidade: quanto em mim haja de humano, eu o dividi entre os autores vários de cuja obra tenho sido o executor. Sou hoje o ponto de reunião de uma pequena humanidade só minha” (PESSOA, 1985, p. 92). Assim, Pessoa, ele próprio ortônimo⁸², desafia o subjetivismo em sua produção estética, objetivando-se na

⁸¹ Foi novelista, poeta e crítico. Iniciou a sua obra com influências do primeiro modernismo português, foi diretor da revista *Presença* entre 1930 a 1940, além de ter contribuído para o estudo da obra de Pessoa. Por motivos de incompatibilidade política com o então governo português, em 1954 exilou-se no Brasil, tendo lecionado Literatura Portuguesa em várias universidades brasileiras.

⁸²O termo corresponde ao autor de uma obra que tem existência real. O fato de Pessoa ter dado continuidade à sua produção, como o próprio Fernando Pessoa, paralela à produção de seus heterônimos o faz um ortônimo.

suposta pele de outros poetas, com formas divergentes de vivenciar e pensar a realidade e de produzir linguagem.

Desse modo, *O Marinheiro* parece representar um ponto de inflexão para a obra de Pessoa, tanto no que diz respeito ao seu ingresso no modernismo europeu quanto à passagem de seu trabalho poético individual para o seu “drama em gente”, como o próprio poeta definiu a sua obra heteronímia. Essas observações nos levam a considerar a densidade de sentidos que atravessa este texto teatral, densidade que procuraremos explicitar adiante em nossa abordagem dos componentes da forma do texto teatral.

4.2.1 – O dinamismo estático da forma em *O Marinheiro*

A definição de forma por Adorno como “conteúdo sedimentado”, tratada no Capítulo 1 desta tese, será retomada aqui para a nossa abordagem de *O Marinheiro*, uma vez que nos dá subsídios para considerarmos o referido texto teatral para além da literatura, em direção à cena. Como já admitimos anteriormente, tal definição repercute a nossa compreensão de que no teatro os sentidos são realizados nas materialidades visuais e acústicas, incluindo aqui os corpos humanos em cena, sobre os eixos de tempo e espaço, em relação sempre dialógica e circunstancial com um dado público.

Assim, o que compreende a forma de *O Marinheiro*? Ou ainda, situando a nossa pergunta em uma dimensão pragmática, como *funciona* a forma em *O Marinheiro*? Considerando a pergunta focada na potência da forma, em uma primeira instância, concentrar-nos-emos na explicitação do enredo, uma vez que entendemos que este constitui importante elemento formativo. Dando curso a essa rota, depararemos com as personagens, seus nomes, graus de existência, suas ações situadas no tempo e no espaço da cena, cuja inerente instabilidade e indefinição constituem igualmente os elementos formativos do dinamismo estático de *O Marinheiro*, permitindo-nos esboçar os temas, ou conteúdos que concatenam seus diversos planos formais.

4.2.1.1 – Imperfeito Enredo

Conforme Pessoa destaca, o Teatro Estático não requer “conflito, nem perfeito enredo”. Isso dito prossegue a sua definição na defesa da existência do teatro na ausência de elementos compreendidos como essenciais para o teatro desde a antiguidade clássica, na citação que retomaremos a seguir:

Creio que o é porque creio que o teatro tende ao meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação – mas, mais abrangentemente, a revelação das almas sem ação, e pode haver criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade (PESSOA, 1985, p.283).

Se o enredo consiste na progressão e consequência da ação, na ausência de ação, conforme o caso do Teatro Estático, o que constituiria o enredo em *O Marinheiro*? No contexto da definição de Pessoa para o Teatro Estático, o enredo tende ao que ele entende como “criação de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade”. Assim, cabe-nos estabelecer, como foco de nossas considerações sobre o enredo neste texto, o modo como o autor forja tal situação de inércia, bem como em que direção ele a conduz.

No texto teatral há três personagens femininas nomeadas como Primeira, Segunda e Terceira, as quais, em um cômodo circular, velam uma quarta personagem morta, conforme indica a rubrica de abertura da peça apresentada pelo autor, que também nos situa na ideia de tempo e espaço da ficção:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada de frente à janela de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como um resto vago de luar (PESSOA, 1994, p. 441).

Aparentemente a Donzela Morta parece ser a principal motivadora das ações em *O Marinheiro*, mas observamos que ela se constitui como mais um dos elementos que compõem o quadro e não como uma figura central nele, uma vez que ela é diretamente citada na conversa das personagens somente por duas vezes no último terço do texto, conforme observaremos adiante.

Contudo, há ainda no texto uma quinta personagem, o marinheiro, apresentada em um sonho narrado pela Segunda personagem às outras: tendo naufragado, o marinheiro constrói, também em sonho, outra pátria, outra infância e juventude, que, com o tempo, passam a ser tão reais a ponto de já não existir para ele vida anterior àquela sonhada. Apesar de ter a sua presença somente evocada pela narrativa, entendemos que o ímpeto construtivo do marinheiro possa explicitar a inação das

personagens presentes, gerando assim um contraponto entre a sua dinamicidade e ficcionalidade e a estaticidade e concretude, tanto das personagens vivas quanto da donzela morta.

Assim, identificamos um altíssimo grau de sugestão neste drama estático, que leva a premissa da insinuação simbolista ao seu paroxismo: o próprio marinheiro do sonho rememorado passa a ter, ironicamente, tamanho protagonismo a ponto de levar as personagens a suporem a possibilidade de serem apenas um sonho dele, relativizando ainda outra vez as supostas certezas das personagens.

Identificamos no texto, mesmo considerando que ele se sintetize em um quadro, três momentos distintos entre si nos quais reconhecemos uma crescente tensão no diálogo das personagens. No primeiro momento, as personagens tentam romper o silêncio que as cerca e, mesmo diante de resistências, tecem um diálogo sobre o passado delas, sobre suas infâncias, que é diluído pela dúvida, na medida em que reconhecem que as reminiscências narradas podem não ser verdadeiras.

O segundo momento deriva ainda do diálogo sobre o passado, mas caminha para um terreno ainda mais instável. A Segunda personagem inicia a narrativa do sonho que lembra de ter tido em seu passado: ela sonhava sobre um marinheiro que, tendo sobrevivido a um naufrágio, não podia voltar à sua pátria e, assim, sofria por se lembrar dela e não poder a ela retornar. O marinheiro do sonho narrado pela Segunda personagem passou, ele mesmo, a sonhar não só outra pátria, mas também outro passado para si. O sonho passa a constituir para o marinheiro a única realidade possível, pois não existia mais para ele memória de outra vida, de seu passado supostamente real. Essa constatação deixa a narradora do sonho incerta, desconcertada, sem saber como se concluía seu próprio sonho. Contudo, ela parece solucionar paliativamente sua narrativa quando diz: “Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... - Sim, sim... só podia ter sido assim!... - Veio um dia um barco, e passou por esta ilha e não estava lá o marinheiro...” (Anexo II, p.6).

Um terceiro momento surge da ressonância que a narrativa do sonho da Segunda produz sobre a situação das personagens que, ao reconhecerem que o marinheiro não conseguia mais se lembrar de seu passado real e que a realidade sonhada por ele era a única possível, fazem contato com o presente, que buscavam evitar com a lembrança de seus passados. Assim, passam a repensar a veracidade da própria realidade vivida e, finalmente, remetem-se à Donzela Morta, também perfilhada por elas como uma sonhadora em potencial, que as leva a reconhecer o caráter finito da existência humana.

Uma nota de Pessoa sem data, escrita originalmente em inglês, esboça o enredo de *O Marinheiro*, com ênfase neste terceiro momento, considerando a sua dimensão trágica:

Começando com muita simplicidade, o drama aumenta gradualmente a um terrível pico de terror e dúvida, que aumenta mais e mais, até absorver em si as almas das três interlocutoras, a atmosfera da sala e o próprio poder que o dia tem para começar. O final desta peça contém o terror intelectual mais sutil já visto. Uma mortalha de chumbo cai sobre elas quando não têm o que dizer, nem qualquer razão para falar (PESSOA, 1984, p. 788)⁸³.

Ao identificar, dentro da ficção, a realidade do sonho, o marinheiro motiva as três personagens a identificarem a inconsistência do que julgam ser real, assim como a inexorabilidade da morte, a finitude. Neste sentido, notamos a presença do reconhecimento trágico nos dois planos da ficção, lembrando que, para Aristóteles, o reconhecimento, ou *anagnorisis*, como uma das possibilidades da fábula, sucede à falha do herói, à *hamarthritis*, e diz respeito à passagem da ignorância ao conhecimento de algum dado da realidade (ARISTÓTELES, 1994, pp. 117-8). Em *O Marinheiro* o terror experimentado não é provocado pela infração de uma lei moral, mas pelo próprio conhecimento que arrasta as certezas das três personagens que dialogam, atraindo a dúvida, gerando o que Pessoa parece-nos definir como “terror intelectual”.

O elemento do terror conexo às três personagens que participam desta longa conversa nos permite ainda associá-las ao coro trágico, assim como Nietzsche o via em relação à tragédia grega: “Aquelas partes corais com que a tragédia está entrançada são, em certa medida, o seio materno de todo assim chamado diálogo, quer dizer, o mundo cênico inteiro, do verdadeiro drama” (1992, p. 60). Partindo do valor genealógico do coro, o filósofo o situa como mais importante que a própria ação, por sua vez assinalada por Aristóteles como componente essencial à tragédia, conforme consideraremos adiante neste capítulo.

Contudo, há ainda outro elemento presente em *O Marinheiro* que nos apresenta outra face de contato com a tragédia grega em perspectiva nietzschiana. Para Nietzsche,

⁸³ Beginning very simple the drama rises gradually, to a terrible pitch of terror and doubt, which grow and grow, till they absorb in themselves the three speaker’s souls and the atmosphere of the room and the very power the day has to begin. The end of this piece contains the subtlest intellectual terror ever seen. A leaden pall falls over on when they have no which to speak, nor any reason for speaking (PESSOA, 1984, p. 788).

a tragédia grega consistia no coro dionisíaco que se embrenhava em um mundo de imagens apolíneas, gerando uma nova visão de si mesmos. Assim, como objetivação de estados dionisíacos, o drama seria “a encarnação apolínea de cognições e efeitos dionisíacos” (NIETZSCHE, 1992, pp. 60-1).

Assim como no coro dionisíaco, que objetiva os estados dionisíacos, a personagem Primeira expressa o seu terror em jorros de palavras como o que segue e não por meio de um grito:

PRIMEIRA- Quem pudesse gritar para despertar-nos! Estou a ouvir-me gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram-me ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história? (Anexo II, p.8)

Desse modo, identificamos que o enredo de *O Marinheiro* urde uma “situação de inércia” que progride àquele sutil “terror intelectual” descrito por Pessoa. Tal expressão nos parece integrar condições corporais que comportam aquela tensão apolínea/dionisíaca: enquanto o “terror” produz um estado de descontrolo corporal, o adjetivo “intelectual” pode sugerir a contenção e o controle deste corpo. Dito isto, acreditamos que tal tensão corrobore com o dinamismo que a forma no teatro estático propõe.

4.2.1.2 – Ação sobre os eixos espaço e tempo

Conforme observamos em item anterior, em sua definição de Teatro Estático, Pessoa afirma que a existência do teatro prescinde da ação, contrariando, aparentemente, o que Aristóteles expressa na *Poética* quanto à essencialidade da ação como parte da tragédia: para o filósofo, sem ação não pode haver tragédia (ARISTÓTELES, 1994, p. 111). Dizemos “aparentemente”, pois entendemos que a noção de ação contestada na definição de Pessoa se associa antes à ideia de deslocamento ou de conflito que, no nosso entender, não corresponde à noção de ação considerada por Aristóteles em seu tratado estético.

A partir da observação dos itens VI e X da *Poética*, que versam, entre outros temas, sobre as definições de tragédia e de ação, importa-nos relevar que a tragédia é definida como a imitação de uma ação; entretanto não é a imitação de uma ação qualquer, mas de uma ação que realiza o trânsito da felicidade à infelicidade ou da infelicidade à felicidade (ARISTÓTELES, 1994, p. 110-7). Ou seja, uma ação deve causar alguma intervenção.

Entende-se que na obra *O Marinheiro* a ação, no próprio sentido aristotélico, se realize sem a necessidade de deslocamentos corporais, além da gestualidade sutil que compõe a produção de palavra, ou seja, a ação se concentra na produção corporal como ênfase na linguagem verbal. Assim, retomando a Teoria dos Atos de Fala de Austin, para a qual “dizer” constitui-se em “fazer”, a palavra é considerada a partir de sua materialidade no contexto em que é produzida, ou seja, na interação comunicativa propriamente dita (1990, p. 25). Em *O Marinheiro* o que se diz adquire ao extremo a dimensão de ato, sobretudo por levar a limites a presença da palavra em cena, diminuindo a ênfase em outros elementos dela.

Entendemos que ação, então concentrada nas palavras em cena, se concretiza na narrativa dos supostos passados das personagens, na revelação de seus desejos e sensações bem como na narrativa de um sonho. Não há deslocamentos das personagens pelo espaço cênico justificáveis no jogo proposto pelo texto teatral, sendo a própria inação o que garante a dinâmica singular que esta ficção assume. As personagens encontram na palavra a forma de ação possível, a sua potência comovedora que as fazem mover de um estado a outro.

O tempo dramático de *O Marinheiro* compreende o transcurso da noite ao alvorecer, no entanto as personagens nos informam certa sensação de ausência do tempo experimentada por elas: “Ainda não deu hora nenhuma”. O relógio está distante daquele lugar. O anúncio de que a chegada do dia será breve é contraposto pela observação da Terceira personagem, que acredita que o dia ainda tardará. O tempo incerto e suspenso, afastado do relógio, parece ser propenso para que transitem *entre* o presente, o passado e o sonho, permitindo às personagens falarem o que falam, da forma como falam.

O tempo cênico, ou seja, a duração objetiva do texto teatral em performance, pode variar entre 40 e 45 minutos, embora a plateia possa experimentar uma sensação de tempo mais dilatada. Essa sensação é provocada pela ação estática dos diálogos das personagens que perfazem movimentos oscilantes e repetitivos, levando-nos a entender

que o diálogo sobre um dado tema fluirá, retornando para o mesmo ponto inicial ou, subitamente, mudando drasticamente de rumo. Acreditamos que esta dinâmica de resistência ao desenvolvimento concatenado dos diálogos proporciona ao público uma experiência temporal cíclica, assim mais dilatada.

No espaço dramático descrito, por sua vez, não figura nenhuma definição histórica ou social; indica apenas sua função aparente de velar mortos, situando-se também na proposta de indefinição e sugestão simbolistas. A imprecisão espacial é contraposta, ao modo pessoano, quando o autor indica ironicamente em sua rubrica inicial: “Um quarto que é *sem dúvida* num castelo antigo” (PESSOA, 1994, p. 441 – grifos nossos). Ao iniciar uma rubrica de apresentação de elementos temporais e espaciais tão imprecisos com uma locução adverbial de afirmação, o autor parece afirmar a relevância dos planos fictícios do texto teatral. No nosso entender, isso constitui um dado formal muito relevante para os processos de encenação da obra.

Na descrição espacial que o autor nos fornece, não há portas; apenas uma janela de onde se avista o mar entre dois montes. Sem dúvida um quadro que clama por se manter estático. Não obstante, em contraponto a este espaço de clausura, são invocados à cena, por meio da linguagem, diversos espaços abertos, os supostos lugares do passado das personagens: florestas, montes, praias, cercados por águas como lago, rio, mar e fontes.

Potencializando ainda mais este contraponto, a amplitude da própria pátria construída pelo marinheiro através da narrativa do sonho, contrasta com o espaço isolado proposto para a cena. A vastidão do universo que o marinheiro sonhado construía em seu sonho se contrapõe ao espaço físico delimitado para a cena.

Assim, a conversa incerta das personagens atua sobre os eixos tempo e o espaço de *O Marinheiro*, levando-os a desdobrarem-se de modo complexamente singular. Através da evocação das reminiscências do passado das personagens, da narrativa do sonho da Segunda personagem e do retorno dessas ao presente, viajam no tempo e no espaço da memória e do sonho, retornando ao tempo e espaço do quadro estático, ao contato com o aqui, agora em direção ao presente da ficção, efetivando o seu dinamismo estático.

4.2.1.3 – De palavra a palavra: a rede em prosa poética

Passaremos, então, a considerar o aspecto da forma no que diz respeito à palavra propriamente dita, à produção de sentidos a partir da linguagem verbal, que em *O Marinheiro*, concentra a ação, como temos observado.

Em *O Marinheiro*, como em qualquer produção de viés poético, a linguagem verbal extrapola a sua função referencial para instaurar uma lógica própria no contexto da ficção produzida, assumindo a sua função poética. Contudo, além de redimensionar o lugar da linguagem, Pessoa coloca em questão neste texto o poder mimético da própria linguagem, quando depara com os seus limites na expressão do inefável. Assim, tomando como ponto de partida a opção do autor pela escrita em prosa poética, exporemos algumas características formais, portanto materiais, do texto teatral em questão.

Apoiados em Rosenfeld, entendemos que a prosa e a poesia, apesar de não constituírem gêneros no sentido clássico do termo, conservam relação com os gêneros como formas estéticas e, como tais, quando se apresentam como opção estética de um autor, correspondem a certo posicionamento deste autor diante da realidade (2000, pp. 16-7). Assim, perguntamo-nos: que atitude em face do mundo Pessoa assume ao fazer esta opção estética para *O Marinheiro*?

Conforme Massaud, a poesia conformaria a expressão do “eu”, ao passo que a prosa deve ser entendida como a expressão do “não eu”, do objeto. No segundo caso, o sujeito se desdobraria para fora de si, buscando centros de interesse exteriores a ele, como os diferentes “eus” ou a realidade física e social. (2004, p. 372).

Considerando as observações de Massaud sobre a poesia em prosa, supomos que a escolha de realizar *O Marinheiro* em prosa poética corresponderia à necessidade de Pessoa de, através da arte, converter as sensações em objetos, ou seja, permitir que os “estados de alma” de um “eu” pudessem ser transformados em sensações, a serem experimentadas objetivamente. A prosa poética de *O Marinheiro* lhe permite, simultaneamente, um elevado grau de objetividade, que admite a presença de vários “eus” na voz objetificada das personagens, em uma situação na qual se acentua o “não eu”, ou seja, a presença subjetiva das personagens busca sentido na realidade supostamente objetiva.

Para Pessoa, poesia e prosa são duas formas artísticas feitas com palavras, que além das ideias, compartilhariam entre si a presença do ritmo (PESSOA, 1985, p. 273).

Segundo o autor, a prosa difere da poesia material e mentalmente, pois a primeira resultaria da projeção em “simples palavras” de um dado estado mental e a segunda resultaria da projeção de um dado estado mental em “ritmo feito com palavras”. Não obstante, o autor reconhece a presença do ritmo em ambas as formas, sendo que para a poesia o ritmo seria essencial; enquanto para a prosa seria algo suplementar, não necessário. (PESSOA, 1984, p. 787).

Pessoa, ao relaciona o ritmo na poesia a uma “gradação do ser e do não-ser”, ele, observa que o ritmo é composto pelos sons e pela ausência de sons, ambos concatenados:

Quer isto dizer que o ritmo consiste numa distribuição de palavras, que são sons, e de pausas, que são faltas de som. Às palavras, como existem, compete um ritmo de variação, dependente da extensão das palavras, da sua acentuação, da sua qualidade e quantidade silábica, e também de seu sentido, quer próprio, quer dependente das outras palavras, que lhes são contexto. Às pausas como não existem, compete tão somente um ritmo de extensão; isto é, a pausa como não é mais que a falta de uma coisa (o som) não tem variantes senão a sua duração. A pausa é mais longa ou mais breve; só isto (PESSOA, 1985, p. 273).

O ritmo, assim, seria dado pela alternância entre as palavras e as pausas. Ao passo que as palavras comportam maiores possibilidades de interferência na configuração do ritmo, as pausas variam somente a duração, por constituírem ausência de som, dando lugar às palavras, emoldurando-as. Contudo, nesse jogo múltiplo de contrastes, encontra-se uma vasta possibilidade de produção de sentidos.

Como exemplo da presença do aspecto rítmico do texto, identificamos a presença de muitas pausas: algumas maiores, representadas por silêncios entre blocos de falas sugeridos nas didascálias do autor, e outras menores, dadas pelas reticências distribuídas ao longo de todo o texto. Em *O Marinheiro* as pausas, pela repetição e variação, conformam um dado sentido rítmico ao texto que nos remete aos movimentos periódicos das águas do mar, provocados pelas ondas e/ou marés, uma vez que alguns temas avançam, retraem-se e voltam, ou mudam drasticamente de curso, constituindo-se, no nosso entender, em uma macrometáfora rítmica.

Outro aspecto que diz respeito à ampla dimensão rítmica do texto teatral é a ocorrência de interrogações. As perguntas, além da dúvida, indicam o desejo das personagens de saber mais sobre elas próprias e sobre a realidade que as cerca, gerando movimento ao texto, uma vez que suscita a expectativa de respostas, como na forma

retórica. O gesto melódico indicado pelas interrogações também contribuem com a impressão de um ritmo cíclico e suspenso, contrastando com o fluxo linear do tempo dramático, produzindo um tempo cênico expandido, conforme já sinalizamos.

O trabalho sobre o ritmo também se revela em aspectos mais sutis do texto pela presença profusa de figuras de linguagem, entendidas aqui como estratégias que o autor pode aplicar ao texto para conseguir um efeito determinado na percepção do leitor/público por meios fônicos, semânticos ou sintáticos, fugindo, assim, à rigidez do uso da língua. Pessoa faz grande uso de figuras de linguagem que atuam na configuração fônica do texto, uma vez que muitas das figuras que ele usa incidem sobre o ritmo.

Como exemplo da propagação periódica de uma ou mais palavras, que caracteriza a presença da anáfora, ocorre repetição do advérbio de negação “não” tanto no início das frases quanto em outras posições. Essa reiteração de “não” é constante em *O Marinheiro* e a incidência deste advérbio pode denotar a resistência para mudanças na situação de espera inicialmente instaurada, entre tantas outras possibilidades.

Em variados trechos da obra observa-se também a presença de aliterações, com a repetição do mesmo fonema ou sílaba em duas palavras ou mais em um mesmo período, como nesta fala da Segunda personagem:

Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava: olhava para o mar e esquecia-me de viver (Anexo II, p.3 - grifos nossos).

Observa-se ainda a presença de assonâncias, que resultam da repetição de uma ou mais vogais produzindo efeitos de ressonância ou eco. Quando a Primeira personagem insiste em anunciar, quase ao final do texto, a chegada do dia, reitera as vogais “e”, “a” e “o”:

Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... (Anexo II, p.80).

Tais vogais produzem uma sonoridade mais aberta, que favorece aos harmônicos agudos que tendem a estar intensamente presentes em vozes desesperadas, o que condiz com o estado da personagem que procura escapar de uma situação insustentável.

Desse modo, entendemos que Pessoa aprofunda o tratamento do ritmo, por reconhecer que a linguagem pode ultrapassar vertiginosamente a sua função de descrição do real através da razão, atualizando a potência de seus aspectos prosódicos, nos quais as palavras, mesmo quando imaginadas, possam ser situadas como fato fônico no tempo e no espaço, ou seja, em sua dimensão performática.

Observamos ainda que, por algumas vezes, Pessoa realiza um jogo sutil, porém muito eloquente com os tempos verbais, quando, em períodos curtos, faz modular o tempo entre passado, presente e futuro. Como exemplo deste artifício, podemos destacar, entre outras, uma das falas da Segunda personagem: “*Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido*” (Anexo II, p.70 – grifos nossos), em que o tempo verbal oscila entre o presente, futuro e passado.

Nesse período composto por três orações, a oração principal “*Falemos de um passado*” é intercalada pela oração “*se quiserdes*”, à qual se segue à oração “*que não tivéssemos tido*”. Na oração principal, o verbo falar aparece conjugado no tempo presente do modo subjuntivo (*Falemos*); o verbo querer é conjugado no tempo futuro do modo subjuntivo na oração condicional intercalada (*se quiserdes*); e a estrutura verbal da oração adjetiva restritiva aparece no pretérito mais-que-perfeito do modo subjuntivo (*tivéssemos tido*).

Presumimos que peculiar variação dos tempos verbais nas falas das personagens atualiza uma experiência peculiar de tempo, adensando aquela perspectiva que percebe a realidade como multiplicidade, ressaltando nela a simultaneidade temporal.

Na composição da rede de sentidos de *O Marinheiro*, podemos destacar outro mecanismo perspicaz do autor ao fazer a Primeira personagem oscilar da primeira pessoa do singular para terceira pessoa, em períodos diferentes, mas em uma mesma fala. Ao narrar situações vividas no suposto passado, a personagem o faz em primeira pessoa nos dois primeiros períodos; no terceiro período, ela continua narrando o passado, contudo o faz em terceira pessoa, como se fosse o passado de outrem:

PRIMEIRA- [...] Ao pé da minha casa natal havia um lago. *Eu* ia lá assentava-*me* à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-*se* na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as

pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei por que, mas parece-*me* deste lago que ele nunca existiu... lembrar-*me* dele é como não *me* poder lembrar de nada... Quem sabe por que é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recorde?... (Anexo II, p.71- grifos nossos).

As distintas pessoas do discurso identificadas nessa fala denotam a desconfiança com que lidam com o passado, como se o seu próprio passado tivesse sido vivido por outra pessoa ou ela mesma, mas em seu estado ou devir criança.

Diante do exposto, a partir deste percurso sobre o tecido da prosa poética de Pessoa, reconhecemos as potencialidades da ação concentrada na linguagem, que apresenta relação estreita com os eixos de tempo e, menos diretamente, com o espaço.

4.2.1.4 – As personagens

Referenciando-nos na apreciação histórica da noção de personagem no teatro ocidental, traçada por Patrice Pavis, observamos que a noção de personagem operante neste texto teatral corrobora, a princípio, com a ideia de personagem simbolista (PAVIS, 1996, pp. 284-9). Primeiramente, Pessoa as designa como Primeira, Segunda e Terceira, sem, no entanto, atribuir-lhes, por meio destes nomes, nenhum contorno específico, de maneira que parece fazê-lo somente a título de diferenciação de instâncias discursivas para os diálogos, sem agregar-lhes atributos ou qualidades que nos permitam individualizá-las.

Assim, afasta-se da noção de personagem naturalista, forjada pelo determinismo social, constituindo-se como entidade psicológica e moral a ela semelhante, com o objetivo de gerar identificação total com uma dada plateia. As personagens simbolistas, por sua vez, diluem a determinação identitária naturalista e apresentam-se como alusões sensíveis, ou personificação de ideias, ressoando sinestesticamente com todos os elementos, também sugestivos, de tal tipo de encenação, como as personagens do texto teatral em questão.

Entendemos que as personagens de *O Marinheiro* parecem superar os limites das personagens simbolistas, assemelhando-se também às personagens surrealistas e às suas derivações, para as quais a ficção e a realidade não têm limites definidos nos *jogos de teatro dentro do teatro* (PAVIS, 1996, p.286).

Vejamos como os limites entre realidade e ficção são atravessados no texto em questão: as personagens Primeira, Segunda e Terceira são presentes na cena; a Donzela

Morta evoca a memória de uma presença e o marinheiro, a personagem mais alegórica, é presente somente na narrativa de um sonho. Ainda assim, estes níveis de existência também se revertem quando a Segunda personagem sugere que elas possam ser mesmo um sonho do próprio marinheiro, colocando-as assim tão alegóricas quanto o próprio marinheiro e o marinheiro tão presente quanto elas, revertendo todo o jogo ficcional. Outra variante desta reversão de níveis de existência das personagens relaciona-se à Donzela Morta, quem as três personagens imaginam poder ser uma sonhadora.

Paradoxalmente, a luta incessante das personagens por definição de suas próprias existências não permite circunscrevê-las, através de suas falas, em identidades descritíveis. Podemos assim dizer que um dos motores do texto teatral seja a problematização da própria noção de identidade pelas personagens, outro elemento que corrobora para o dinamismo estático da forma do texto teatral. Desse modo, as personagens escapam à noção estável do ser e funcionam como máquinas que se articulam em devir constante na cena, mecanismo que ressoa com uma das temáticas que entendemos ser uma das principais neste texto: a multiplicidade do ser e do real.

4.2.1.5 – Multiplicidade: memória e sonho entre realidade e ficção

O Sensacionismo, assim como o Simbolismo, não considera que a mimese como representação ou imitação da realidade possa apontar a valores universais, os quais julgavam serem os objetivos da arte. Esse dado define, no nosso entender, um apelo por autonomia entre a arte e o que se reconhece como realidade objetiva no contexto do pensamento positivista.

Do mesmo modo, acreditamos que emancipação e o caráter produtivo da criação humana perante a realidade sejam temas que circulam em toda a obra de Pessoa, que não foge a este preceito e apresenta à tarefa simbolista um diferencial: o desafio à busca da certeza positiva sem, contudo, contrapô-la à irracionalidade, como pretendia o simbolismo, mas iluminando diversas dimensões da ficcionalidade dentro da considerada realidade.

Em *O Marinheiro*, Pessoa subverte os pares polares realidade/ficção, evidenciando a quantidade de matizes que podem existir entre tais polos, aproximando-os ao invés de distanciá-los. Assim, entendemos que uma das possíveis temáticas abordadas pelo texto teatral, que remete à questão da multiplicidade, poderia ser

sintetizada como “as ficcionalidades da realidade” ou, inversamente, “as realidades da ficcionalidade”.

Essas nuances entre o dipolo realidade/ficção, ou a sua própria inversão, podem ser identificadas em diversos aspectos do texto teatral, os quais passaremos a expor. A maioria das falas das personagens é atravessada por questionamentos que abrigam teor filosófico, traçando linhas de fuga sobre a dimensão totalizadora do conhecimento, encontrando-se na realidade como multiplicidade:

PRIMEIRA- [...] De resto, não sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?...

[...]

TERCEIRA- [...] Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho.. Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

SEGUNDA – As mãos não são verdadeiras nem reais. São mistérios que habitam a nossa vida. Às vezes, quando fito as minhas mãos, tenho medo de Deus. [...]

No aparente intuito de fugirem à realidade presente, que compreende velar uma pessoa morta e esperar a chegada do dia, pensam em conversar sobre seus passados.

PRIMEIRA- Não desejais minha irmã que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA- Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

[...]

SEGUNDA- Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA- Não. Talvez o tivéssemos tido...

Na tentativa de reconstituir os acontecimentos tais como foram vividos na infância, as personagens ressoam também a dúvida sobre a veracidade de suas memórias. A memória passa a ser observada a partir de seu potencial ficcional. Com o intuito de evitá-la, são sugeridas pelas personagens maneiras lúdicas de passar o tempo, contos e o canto, que tampouco se realizam:

SEGUNDA- Contemos contos umas às outras. Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla de nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho.

Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?

PRIMEIRA- Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependernos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, não sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou...

[...]

PRIMEIRA- Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que não quereis que vo-la cante?

Após algumas resistências quanto a esta proposta, desenvolve-se uma fragmentada narrativa sobre o passado das personagens, levando-as a questionamentos sobre a veracidade de suas recordações, uma vez que as suas falas são minadas por dúvidas que apontam à ficcionalidade da memória:

SEGUNDA – [...] Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia eu amo-a... Há ondas na minha alma... [...]

PRIMEIRA - Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha que chorar...

O tempo imemorial da infância, potência por devir outros, é colocado em contraste com o presente estático, demonstrando ser referência de felicidade e completude para as personagens. Assim, o saudosismo toma conta das memórias, em forma de lamento:

PRIMEIRA- Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos sentar à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... [...]

SEGUNDA- Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... [...] Éreis feliz minha irmã?

PRIMEIRA- Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... [...]

Nem memória, nem contos, nem canto, mas sonhos. Sonho sugestivo, que remete ao futuro, traz premonições. É usado pelo marinheiro para criar o passado, entendido ordinariamente como algo objetivo, uma vez que ocorrido. Depois, ele percebe que não podia se lembrar da vida real, que o sonho tinha sido a sua realidade, ficção real.

Após a narrativa do sonho, resta a dúvida, a realidade é claramente colocada em questão pelas personagens: “Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...?” (Anexo II, p.7). Nesse ponto invertemos a ordem, e as personagens não encontram estabilidade em nenhum terreno percorrido. As nuances entre o dipolo realidade/ficção, ou a sua própria inversão, se diluem na constatação da multiplicidade irreversível.

Em *O Marinheiro*, a noite, que permite a fantasia e o sonho, transforma-se no duro devaneio das perguntas sem respostas; a chegada do dia passa assim a ser o bálsamo que as livrará do letargo e “iluminará” a realidade. A palavra “dia” é assim repetida na primeira parte do texto 3 vezes; na segunda, 7 vezes; e, na terceira, 10 vezes, de modo que a suposição da chegada do dia ou a pergunta de quando chega o dia está presente desde o início da peça e vai se tornando gradualmente reiterada, à medida que se encaminha para o fim.

A densidade poética do texto, que atualiza a multiplicidade em diversas instâncias, é afirmada quando, ao modo de conclusão, a Terceira personagem diz:

TERCEIRA- *(numa voz muito lenta e apagada)* - Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sonho que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA- Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...

O comentário da Terceira personagem aponta expectativa de alguma moral ou conclusão, ao tentar dar sentido a tudo o que foi vivido por elas, contudo a Segunda lhes tira a possibilidade de segurança ainda mais uma vez: a conversa finalmente finda confrontando a única certeza que parecia ter restado daquela agonizante conversa: a existência do sonho não é confirmada. Entendemos, assim, que a noção de realidade em

O Marinheiro admite-se múltipla, aderindo às dimensões ficcionais da memória, do sonho ou qualquer instância de imaginação.

O dinamismo do quadro estático é composto por todos os elementos considerados – ação, tempo, espaço e personagens, linguagem – coadunando com os diversos temas considerados pelo autor que clamam por uma atmosfera estática e trágica como a que ele cria.

4.3 – *O Marinheiro*: busca pelo *devir* e captura pelo *ser*.

No ano 2000, realizamos a primeira versão do texto teatral de Pessoa, *O Marinheiro*⁸⁴, a ser considerada nesta pesquisa. Esta montagem nos permitiu, na condição de diretora, realizar a proposta de encenação esboçada quando trabalhamos pela primeira vez com o texto na disciplina Projeto de Diplomação em Interpretação Teatral, em 1995, por ocasião da conclusão do curso de Bacharelado em Interpretação Teatral, como dito anteriormente. Por esse motivo acreditamos ser relevante resgatarmos aqui os nossos primeiros passos em direção à abordagem de 1995 para o texto em questão, uma vez que todo o processo de ensaios e encenação de 2000 capitalizou essa experiência anterior.

Assim, tomaremos como base para nossa exposição reminiscências dos processos, anotações, relatórios e fotos, resultantes de ambas as ocasiões. Contudo a nossa análise sobre os processos e resultados de encenação se concentrará pontualmente sobre a montagem de 2000. Para tal, adotaremos como referência o conhecimento adquirido a partir das experiências posteriores com o mesmo texto teatral e com a formação de atores na área de voz em performance, bem como a partir dos conceitos e noções especificamente trabalhados nesta tese.

4.3.1 – A abordagem do texto teatral: mapeando possíveis rotas

Nosso contato inicial com *O Marinheiro* deu-se em dois momentos: no primeiro parecíamos andar em círculos, uma vez que os recursos para análise de que dispúnhamos não correspondiam às características daquele texto, que nos pareceu em alguns momentos “inabordável”. Em um segundo momento, reconhecemos que

⁸⁴ Não foi possível resgatar o vídeo desta versão para anexá-lo à tese.

poderíamos buscar alternativas para uma abordagem que pudesse nos aproximar do universo de sentidos próprio do texto, mapeando, por exemplo, suas modulações, o que nos permitiam identificar sua dinâmica geral.

A princípio, o texto teatral despertou nos elencos das duas montagens grande interesse e curiosidade por suas características poéticas e enigmáticas. Contudo, no processo inicial de leituras do texto junto ao grupo de atrizes de 1995 não encontrávamos respostas objetivas, que nos permitissem ter a sensação de tê-lo compreendido.

As nossas tentativas de análise baseavam-se nas seguintes perguntas: Qual é a ação da peça? Onde e quando se passa esta ação? Quem são as personagens do texto teatral? Qual é a relação que as personagens têm entre si? Qual é a relação entre as três personagens e a donzela morta? Qual é a importância do passado delas para a ação presente? E o marinheiro, quem é? Qual é a relação delas com o marinheiro? E enfim, o que o autor intencionava com o seu texto? Qual era a sua mensagem?

A partir de tais perguntas acreditávamos ser possível definir um conjunto de características que nos permitisse encontrar relações de causa e consequência no texto teatral, que atribuíssem a ele um sentido linear. No entanto, tal repertório de questões não nos permitia avançar. Uma vez que não encontrávamos respostas congruentes, elucubrávamos bastante e voltávamos ao mesmo ponto, continuando sem as respostas desejadas. Parecia que estávamos em território desconhecido e sem bússola ou mapa que nos pudessem oferecer coordenadas.

Nossas perguntas encontravam repostas vagas, nada concretas como as que buscávamos: a ação da peça parecia ser uma longa conversa que se passava em um lugar peculiarmente fechado e circular, que permitia a vista do mar entre dois montes por meio de uma única janela, no transcurso da noite ao dia. As personagens poderiam ser definidas no máximo como veladoras, por estarem em vigília ao lado de uma quarta mulher morta. A relação entre as personagens, bem como entre elas e a morta, não era determinada pelos diálogos. A relação entre o passado delas e o presente tampouco era definida. O marinheiro e sua narrativa não apresentavam nenhuma relação direta com as personagens. As respostas ainda não nos permitiam compreender o que o autor intencionava com aquele texto.

Parecia-nos que as perguntas que comumente nos ajudavam a abordar textos teatrais não nos levavam a respostas palpáveis com o texto *O Marinheiro*. Assim, ao que nos parecia demasiadamente enigmático, buscamos respostas na leitura de sua

própria obra, com foco no que foi considerado por seus editores como “Poemas Dramáticos” em sua *Obra Poética* (1994). Por este motivo fizemos as leituras de *Primeiro Fausto* e *Na floresta do alheamento*.

O *Primeiro Fausto*, escrito em versos, é composto por quatro poemas e finalizado por dois diálogos. Os temas que integram o poema dramático: “O mistério do mudo”, “O horror de conhecer”, “A falência do prazer e do amor”, “O temor da morte”. Os primeiros interlocutores dos diálogos são Fausto e um velho, que o atende com filtros de cura, ao passo que os segundos são Fausto e Maria, que conversam sobre amor.

Na floresta do alheamento, escrito em prosa poética, apresenta-se como uma narrativa contínua, na qual diálogos não são sequer indicados. O narrador progride de um momento de entorpecimento lúcido até o rompimento da manhã que o coloca desperto. Em sua narrativa, cercada de dúvidas e interrogativas, descreve paisagens e sensações enquanto recompõe o seu passado ao lado de outra pessoa, apenas conjeturada.

Identificamos, nessas leituras, grandes semelhanças com relação às temáticas que já identificávamos em *O Marinheiro*, apesar de o tratamento da forma nos três casos ser variado. Mesmo nos aproximando um pouco mais do imaginário do autor, as nossas perguntas iniciais continuaram sem as respostas desejadas.

Neste ponto se deu uma inflexão em nossas tentativas de abordagem do texto teatral. Começamos a perceber que se tratava de um texto teatral cujo sentido não residia em uma moral específica, nem mesmo em uma mensagem. Faltava ainda algum tempo para compreendemos que o tema e toda a forma do texto atualizavam o contraponto entre a relatividade das percepções humanas sobre as experiências do real e do ficcional e o esforço humano por definir limites precisos entre tais experiências.

Algum tempo depois, passamos a entender que a estratégia do autor constituía-se em manter muitos elementos do texto indefinidos, uma vez que desejasse elucidar a multiplicidade de possibilidades *entre* as dimensões da ficção e da realidade, em lugar de certezas inequívocas que diferenciasses ambas as dimensões na própria experiência empírica.

Aquelas perguntas iniciais adequavam-se melhor a outro tipo de material, como por exemplo, aos textos teatrais que permitem estabelecer relações causais entre as características das personagens, suas ações, o espaço e tempo, para os quais o repertório

realista/naturalista seria o mais apropriado, uma vez que tais procedimentos passam a ser elaborados a partir da própria necessidade de abordá-lo.

Também percebemos que toda a informação que pudéssemos ter além da que o próprio texto nos oferecia poderia ser útil ou esclarecedora, contudo reconhecemos que era necessário buscar na lógica do próprio texto as respostas ou, ainda, formular questões que dialogassem com tal lógica. Parece-nos que tanto os recursos quanto os pressupostos conceituais sobre os quais a primeira tentativa de abordagem se baseava eram inadequados ao texto, contrariavam a sua materialidade, expondo sua resistência a tais preceitos conceituais implícitos.

Assim, observamos que em *O Marinheiro* circulava um tipo de lógica que não correspondia às nossas expectativas iniciais de definição, ou de síntese para um texto teatral e que as escapava intencionalmente. A partir do entendimento de que se tratava de outra lógica, tentamos buscar nela os aspectos que nos pareciam apreensíveis, seus traços próprios. Assim, pareceu-nos plausível procurarmos por algum parâmetro que nos permitisse identificar sua dinâmica, seus movimentos, mesmo que não representassem claras transformações na cena ou nas personagens. Naquele momento, passamos, mesmo que involuntariamente, a levar a nossa atenção aos aspectos formais do texto teatral, permitindo-nos estabelecer contato com ele a partir de sua materialidade.

Isto dito, observamos que o texto, mesmo sem ser dividido em cenas, trazia momentos diferenciados já apresentados anteriormente em item anterior: 1) conversa sobre o passado, como um tempo mítico, sem derrisões; 2) narrativa do sonho sobre o marinheiro que, naufragado, sonhava para si outra terra natal; 3) contato com o presente e dúvidas quanto à sua realidade ou virtualidade.

No que dizia respeito ao trabalho de atuação sobre as personagens, a informação mais definida era o fato de elas estarem em torno a uma pessoa falecida, ao longo de uma noite, sem nenhuma evidência de que houvesse vínculo afetivo ou familiar com tal pessoa. Passamos a tratá-las como veladoras, associando-as às carpideiras, figuras da tradição religiosa medieval que, ao serem pagas, choravam a morte de pessoas que elas nem sequer conheciam. Essa tradição consiste na crença de que o ritual de lamentação fúnebre ajuda as almas a seguirem o seu percurso. Esta nos parecia uma associação provável e que nos permitia estabelecer referências para a abordagem das personagens, porém suas ações não se resumiam a este fato, uma vez que seus diálogos transcendiam à função de lamento fúnebre.

Já não nos parecia que o autor estivesse interessado em apresentar o drama de pessoas individuais que gerasse grande empatia sobre o público, mas parecia-nos que o autor queria explicitar a deliberada ficcionalidade destas personagens, não apresentando razões específicas para serem e estarem onde estavam e fazendo o que estavam fazendo. Mesmo a memória do passado delas, uma das referências para a configuração da identidade humana, é constantemente colocada em questão pelo texto. As personagens apresentam-se resolvidamente como devires, até mesmo ao relatar seus passados como fluxos cruzados de reminiscências nos quais as personagens se confundem umas com as outras ou se contradizem.

Assim, foi formulado o problema para o qual buscávamos soluções: como abordar para a cena teatral personagens que não respondem aos procedimentos mais utilizados para a abordagem de personagens, o procedimento que pressupõe a personagens como um indivíduo? Acreditamos ter traçado para tal problema algumas respostas a partir dos procedimentos de abordagem para as mesmas personagens em *O Naufrágio*.

4.3.2 – A rota assumida: o Simbolismo

Paralelamente, a associação do texto teatral de Pessoa à poesia simbolista nos remeteu ao estudo de aspectos e elementos simbólicos do texto teatral. Identificamos elementos que, por sua recorrência, consistiam em símbolos relevantes para a nossa aproximação ao texto teatral. Assim, apoiadas pelo *Dicionário de Símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1996), identificamos o valor simbólico de vários elementos citados em *O Marinheiro*: árvores, rios, lagos, mares, floresta, velas, janelas, tríade, montes, ilha, sonhos, canto, contos, voz, fadas, sereias, cabelo, noite, dia, entre outros. Além de verticalizarmos a nossa compreensão sobre o sentido simbólico do texto teatral, conhecendo a multiplicidade de possibilidades a que um símbolo pode nos remeter, pretendíamos traçar direções para a concepção e encenação em meio a esta multiplicidade de possibilidades.

A encenação simbolista propõe a sugestão ao invés da realidade e o símbolo no lugar da imitação do real, uma vez que o símbolo permite a alusão aos múltiplos aspectos da realidade que transcende o cognoscível. Conforme já apontamos anteriormente, a produção artística na perspectiva simbolista deseja romper com a

natureza, criando formas que não a representam e buscando no controle sobre a criação uma maneira de emancipar-se.

Os autores que mais influenciaram a encenação ocidental a partir da perspectiva simbolista foram Adolphe Appia e Gordon Craig, marcadamente influenciados pela noção wagneriana de “obra de arte total”, que enfatizava o caráter holístico do teatro, considerando a música como elemento orquestrador destas linguagens. Contudo, em suas propostas a ênfase recai sobre a figura do diretor teatral como organizador e controlador da harmonia dos sentidos gerados pelo diálogo entre todas as linguagens constitutivas do teatro, unificando a visão artística (CARLSON, 1995, pp. 285-7; 296-7).

Assim, os atores ideais para este tipo de encenação deveriam subordinar-se, concentrando-se no ritmo da produção total e não, nos seus próprios pensamentos e emoções, situados tanto por Craig quanto por Appia como elementos aleatórios que tendem a direcionar a atuação à personalização e à representação, afastando a expressão humana do “gesto simbólico”. Conforme Craig, o ator capaz de tal “despersonalização”; retomando aqui o termo pessoano, se aproximaria da “Über-marionette”, um ente inanimado que não competiria com a vida, mas poderia transcendê-la, gerando visões que pudessem superar a natureza (CRAIG *apud* CARLSON, 1995, p. 297).

Para os diretores, os processos de atuação que se aproximavam de uma atuação cujo foco estava na recomposição do gesto espontâneo e natural não serviria aos objetivos da proposta simbolista, uma vez que lhes interessava a superação da própria natureza. Assim, entendemos que o interesse de Craig e de Appia por uma forma de atuação que se aproxime às marionetes, não se refere a uma discussão sobre o lugar do humano e do não humano no teatro, mas remeta antes ao problema da fixação da técnica perpetuada através dos treinamentos vigentes dos atores, que não os disponibiliza ao diálogo com uma demanda estética para a qual não foram adaptados. Verificaremos em que medida esta preocupação dos diretores ressoa com as nossa experiência sobre o texto em questão.

4.3.3- Ensaios

Entendemos o contexto dos ensaios como uma instância teatral na qual as dimensões da técnica e da estética, dialogam por meio procedimentos que permitem associar as demandas estéticas às demandas técnicas e imaginárias. Assim, os ensaios

são definidos por Davini como uma via de mão dupla pela qual transitam técnica e estética simultaneamente (2002, p. 63). Uma vez esclarecido o nosso entendimento sobre a dimensão do ensaio, vamos seguir apresentando as questões referentes aos ensaios de *O Marinheiro*.

Na montagem de 1995, havíamos atuado simultaneamente como atriz e diretora, e, na montagem de 2000, passamos a atuar exclusivamente como diretora, opção que se deu pelo fato de sermos a pessoa com maior inserção no contexto do projeto. Deste modo, nossas estratégias de abordagem do texto teatral em 2000 resultaram em parte daquela dupla experiência anterior.

O elenco desta montagem havia trabalhado conosco no projeto de iniciação científica *O lugar da oralidade no teatro: narrativa e discurso*⁸⁵. Apesar de não termos trabalhado na encenação de nenhum texto teatral de repertório no contexto deste projeto, todas havíamos tido experiências com a performance de narrativas e de textos discursivos. Assim, acreditávamos que, em se tratando de um trabalho com tamanha ênfase na palavra poética, o grupo de atrizes atual nos parecia ser disponível para tal demanda. Posteriormente, entendemos que *O Marinheiro*, mesmo nesse contexto, ofereceu-nos ainda muitas resistências, assim como muitas oportunidades de aprendizagem, uma vez que nos impulsionou a procurar compreendê-las.

Assim, depois de seguidas leituras e discussões sobre *O Marinheiro* com o novo elenco, demos início aos ensaios propriamente ditos por meio dos procedimentos descritos abaixo:

1) Conversas ou improvisações a partir da experiência de situações ou estados de consciência próximos ou análogos aos propostos pelo texto teatral;

– Narrativas de imagens ou eventos aleatórios vivenciados na infância, descrições de lugares conhecidos ou habitados no passado com ênfase nas sensações corporais;

– Dúvidas estabelecidas em momentos em que tais memórias de imagens ou eventos vivenciados na infância são contestadas pela perspectiva de outras pessoas;

– Narrativas de experiências com sonhos conscientes de que estavam sonhando ou sem percebê-lo, e as sensações ao despertarem das respectivas experiências;

⁸⁵ Ver Introdução, p 12.

– Situações de vigília, como uma espera, ou um velório, considerando que tal circunstância não permite a quem a vivencia a revitalização proporcionada pelo sono, tampouco o sonho, enquanto pode nos induzir a perceber o fluxo do tempo;

– Posturas diante de situações nas quais deparamos com a fragilidade da existência humana, sua inexorável finitude, em contraponto com sua potencialidade criativa.

- 2) Avaliações que sintetizavam as percepções do grupo a partir das improvisações ou conversas realizadas que se relacionavam diretamente aos diversos momentos propostos pelo texto teatral.
- 3) Memorização paralela e individual do texto teatral, pois cada atriz a seu modo o fazia de acordo com sua disponibilidade de tempo e ritmo próprio para este trabalho.
- 4) Exercícios pontuais sobre a coordenação fono-respiratória, uma vez que a extensa duração de determinadas falas das personagens exigia que tal coordenação fosse apurada.
- 5) Exercício sobre a cena, atualizando as percepções do grupo a partir das improvisações ou conversas realizadas sobre os diferentes temas dispostos no item 1 que se relacionassem diretamente as diversas situações da cena propostas pelo texto teatral.
- 6) Exercício sobre a cena procurando explicitar a dinâmica de cada personagem, dando ênfase às diferentes atitudes que conformam suas falas como lembrar, constatar, pressentir, arguir, revelar, temer, desejar, entre outras, registrando corporalmente a dinâmica sutil e, às vezes, brusca nas transições entre uma atitude e outras diversas atitudes, nas quais acreditávamos se concentrar a ação proposta pelo texto teatral.
- 7) Exercício sobre a cena, levando em conta as diversas situações nas quais a tensão entre o real e a ficção se acentua.
- 8) Exercício sobre a cena procurando acentuar o foco no olhar e na respiração ao longo das mudanças de situações e atitudes.
- 9) Exercícios detectando os diversos níveis de contato entre as personagens e o público.

Cabe-nos ressaltar que a ordem dos procedimentos enumerada não corresponde à ordem exata na qual tais procedimentos foram realizados ao longo dos cinco meses de

ensaios. Contudo, de um modo geral, todos os procedimentos de aproximação das atrizes ao texto teatral (1 a 3) foram realizados anteriormente aos procedimentos pontuais sobre o texto em cena (4 a 9). Assim, interessa-nos avaliar tais procedimentos hoje, à luz das noções a respeito da forma, estilo, gênero e material, verificando como eles se articularam para a atualização do texto teatral na proposta em questão.

O primeiro contato deste elenco com *O Marinheiro* foi aparentemente menos conturbado que o anterior, uma vez que as questões iniciais a respeito do gênero e da proposta do teatro estático já haviam sido estudadas por nós.

Com as leituras do texto, o elenco passou a identificar elevado grau de complexidade na linguagem do texto, que se devia em parte por sua construção gramatical incomum e complexa. Imaginamos então que este aspecto da forma do texto poderia obstruir a compreensão de seu significado, gerando empecilhos para o contato do público com a montagem. Assim, antes que o grupo memorizasse o texto, fizemos uma revisão, deixando-o o mais coloquial possível e, aparentemente, mais compreensível, por meio dos seguintes estratégias: uso do discurso direto, com o deslocamento de algumas palavras; substituição das formas verbais conjugadas na segunda pessoa do plural (vós) para a segunda pessoa do singular (tu); supressão de alguns vocábulos que pareciam não agregar sentido ao texto; entre outras. Tal adaptação pode ser consultada nos anexos do trabalho. (ANEXO III, pp. i-viii).

Desse modo, a resistência que a linguagem do texto potencialmente oferecia ao público parecia-nos ter sido resolvida por meio dessas adaptações. Entretanto, o processo de memorização apresentou ao elenco muitas dificuldades, retardando assim o processo sobre a cena propriamente dita. A dificuldade foi sentida principalmente pelas atrizes responsáveis pelas Primeira e Segunda personagens, que têm maior quantidade de falas, pois suas falas são parecidas entre si em alguns aspectos, com mudanças temáticas abruptas, repetições de palavras ou expressões em uma só fala, entre outros, tendo sido necessário fazer o trabalho de memorização individualmente e à margem dos ensaios. Essa dificuldade de memorização constituiu, no nosso atual entendimento, outra resistência desse texto à abordagem para a cena.

Na condição de diretora, conseguíamos compreender aspectos das demandas de atuação que o texto propunha e de suas peculiaridades com relação a alguns aspectos do repertório teatral moderno, mas não conseguíamos imaginar recursos que cooperassem de fato para estimular as atrizes na direção considerada. Assim, não encontramos

estratégias eficazes para que a noção de personagem como indivíduo fosse substituída na prática por uma noção mais fluida, compatível com as demandas do texto.

O recurso mais pontual utilizado por nós nos ensaios foi a aproximação daquela situação vivida pelas personagens à noção de “momentos de alma”, remetendo à definição de teatro estático do próprio Pessoa. Contudo, não pareceu ter sido uma ideia mobilizadora o suficiente para o caso. Esse nos pareceu outro aspecto importante da resistência que o texto nos oferecia.

Somente posteriormente imaginamos que uma possibilidade de conduzir o trabalho das atrizes de um modo mais preciso e coerente, considerando a noção de personagem mais fluida e a qualidade de presença que o texto demanda em cena, seria a que remetesse ao tipo de presença que obtínhamos durante o trabalho com as narrativas, junto ao projeto *O lugar da oralidade no teatro*. No trabalho com as rodas de contos atuávamos em um estado performático *entre* a identificação e a não identificação com os personagens narrados e com a própria história.

Em nossa avaliação atribuímos maior ênfase aos aspectos 1 e 2 da metodologia e acreditamos que tenhamos consumido muito tempo com uma prática somente alusiva ao texto teatral. Acreditávamos que as improvisações ou conversas permitiriam que as atrizes encontrassem vínculo entre suas experiências e sensações e o texto teatral, porém não houve objetividade na condução de tal experiência e no tratamento dos resultados, gerando discussões com teor subjetivo e impressionista no grupo. Assim, no momento em que deveríamos efetuar a transferência de seus resultados para a cena, como informa o item 5, não obtivemos com aquela experiência eficácia na resolução das demandas advindas da relação com a cena propriamente dita.

A complexidade da arquitetura dos diálogos, das variações de temas e atitudes desse texto teatral é muito peculiar, por isso ele nos parece solicitar uma abordagem direta sobre seus diálogos e situações, sobre a sua dinâmica e a contracena das personagens, entre si e com a plateia. A partir desse ponto de vista, parece-nos que o processo deveria ter começado a partir do item 3, com a memorização do texto e que deveria ter sido dada grande ênfase aos itens 6, 7, 8 e 9, uma vez que se propunham a tratar diretamente a situação da cena.

Deste modo, observamos que a nossa inexperiência como diretora – ou o despreparo para propor procedimentos adequados que conectassem demandas estéticas às técnicas – não nos permitiu estimular o grupo na direção desejada, gerando certa

instabilidade e insegurança por parte do elenco em relação à eficácia da proposta estética, sobretudo com relação à sua estaticidade.

Um dos indícios desta insegurança residia no fato de as atrizes se apoiarem recorridas vezes a uma gestualidade vocal e cinética ilustrativa ou reiterativa, como se as ideias e atitudes que integram a palavra em cena não fossem suficientes para remeterem o público às imagens ou sensações que descreviam ou atualizavam. Essa reação explicitou-se nas temporadas propriamente ditas e nos pareceu também resultado de certa ansiedade causada pela falta de deslocamento pelo espaço da cena, resultante talvez da incompreensão, mesmo que involuntária, da demanda de imobilidade cinética, proposta pelo texto e firmada pela nossa direção.

Acreditamos que essa incerteza tenha refletido no teor introspectivo dado à cena pelas atrizes, o qual se acentuava devido à atitude, às vezes solene, dada às complexas construções propostas pelo texto. O resultado da cena nos pareceu mais denso do que o necessário, acentuando o seu aspecto trágico, sem a leveza que as sutis doses de ironia propostas pelo autor podem oferecer à encenação.

Observamos que não conseguimos escapar do tom introspectivo que havíamos dado à cena na montagem de 1995 e que dificultava os vários trânsitos de atitudes com agilidade, e que, na nossa percepção atual, poderiam sempre surpreender o público, evitando que certa letargia tomasse conta da cena – a ponto de não permitir que o público a acompanhasse vivamente – bem como os gestos vocais e cinéticos ilustrativos, provavelmente buscados como tentativa de superá-la.

Por outro lado, entendemos que a materialidade do próprio texto tende a agir sobre quem o atualiza como uma espécie de “canto das sereias”, estimulando intensamente a quem atua ao mergulho introspectivo no lirismo proposto. Assim, hoje, compreendemos que parte da abordagem de *O Marinheiro*, da perspectiva da atuação, consiste em resistir à absorção pelos questionamentos existenciais, pois eles, ao tempo em que estimulam a introversão, impedem as possibilidades de dinamismo e de humor na cena, bem como o trabalho voluntário sobre a dimensão prosódica das palavras, que pode atribuir dinâmica na estaticidade.

Assim, ao considerar os textos teatrais como materiais, ponderamos que cada um possua determinadas propriedades que os caracterizam e os definem como formas ou significados sedimentados. A materialidade textual apresenta certo grau de flexibilidade, maleabilidade e também de resistência às abordagens de diretores e atores no que diz respeito a todas as interações corporais da perspectiva técnica e imaginária,

de acordo com o que mencionamos ainda na Introdução desta tese. Nesse caso podemos dizer que *O Marinheiro*, por sua complexa arquitetura poética, apresenta aos atores algumas resistências; no entanto, por outro lado, entendemos ainda que tais resistências possam se potencializar diante da falta de procedimentos técnicos e imaginativos que nos permitam dialogar com o texto.

Apesar da sensação de termos deixado algo nos escapar, a nossa avaliação dos resultados dos ensaios foi bastante positiva, considerando os desafios e as dificuldades de atualizar um texto em que a palavra poética concentra a ação. Estar em cena por 40 minutos em média quando o foco da cena acentua a demanda de presença sem deslocamentos espaciais não constitui tarefa simples do ponto de vista da atuação, uma vez que tendemos a estar mais predispostos a expressões em cena que geralmente permitem maior mobilidade cinética, mesmo quando a presença da palavra ocupa um lugar de relevo.

4.3.4 – A Encenação

Reconhecendo que o texto ressoava com o Simbolismo, procuramos imaginar uma encenação que repercutisse com traços dessa estética, pois imaginávamos que a sugestão das formas, que somente evocasse espaço e objetos ao invés de torná-los figurativos, fosse a forma mais apropriada para a aceção dos elementos de encenação.



Figura 1

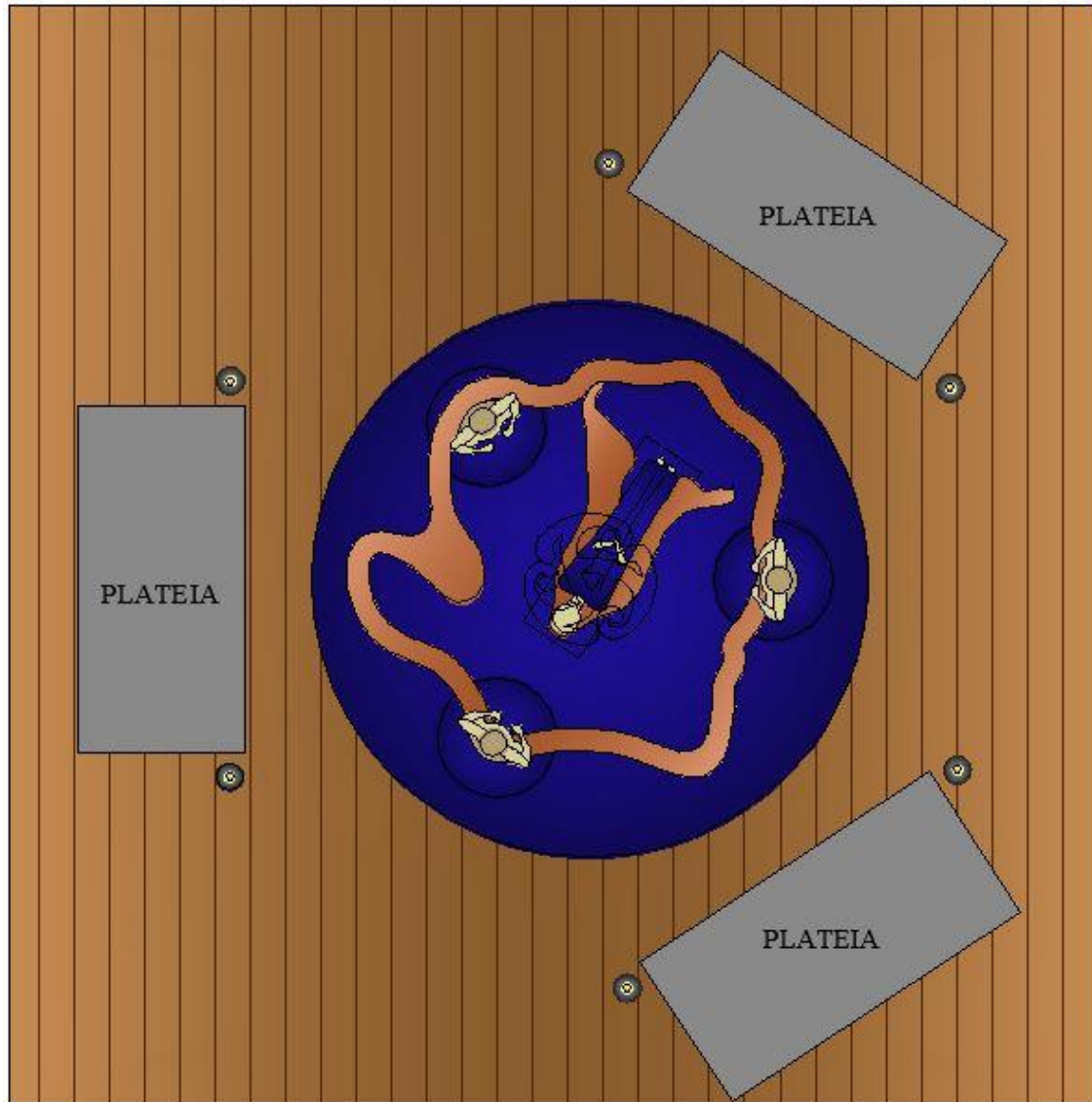
Figura 2

Figura 3

Uma vez que entendíamos que as personagens não apresentavam motivos para se deslocarem e que o sentido do que diziam se concretizava na própria imobilidade delas, imaginamos diversas formas de posicioná-las imóveis no espaço da cena e em relação à plateia. A organização circular entre palco e plateia nos pareceu apropriada, posto que dava oportunidade de as atrizes trabalharem mais próximas à plateia, favorecendo a possibilidade de atuarem vocalmente de maneira mais sutil, uma vez que

poderiam falar com menor intensidade (Ver Figuras 1, 2 ,3 ,4). Estes fatores favoreceriam, na nossa percepção, maior imersão da plateia na cena.

Figura 4



Candelabro central



Castiçais



Saia / Cenário e Figurino



Véus

Quanto ao modo de assentá-las em cena, pensamos em cadeiras suspensas, em cadeiras de balanço, em balanços pendentes do teto, em alguma forma de deixá-las imóveis e de, ao mesmo tempo, obtermos certa mobilidade sutil na estaticidade da cena,

que colaborasse para o seu sentido. Assim, ao avaliarmos uma série de aspectos referentes à eficiência estética e à viabilidade das ideias com relação aos espaços nos quais realizaríamos as temporadas, optamos por uma cadeira giratória sem encosto, com o dobro da altura das cadeiras comuns e com uma base larga e firme.

Pensamos em atualizar uma atmosfera onírica e etérea, abrindo mão da proposta do espaço cenográfico indicado pelo autor em rubrica, uma vez que a disposição proposta por ele sugeria um palco com uma relação exclusivamente frontal com o público, como o palco italiano, mas nos interessava trabalhar com uma disposição da cena e da plateia em formato de arena (Ver Figuras 5, 6 , 7)

Assim, identificamos no texto teatral todos os elementos espaciais que nos pareciam indispensáveis, com a intenção de garantir que o espaço cenográfico contasse com tais elementos. Observamos, a princípio, que a morta (Ver Figura 6), a vela e a janela deveriam estar em cena, pois eram referenciados diretamente pelas personagens ou atribuíam sentido à cena.



Figura 5

Figura 6

Figura 7

Quanto à janela, abandonamos a ideia de que se apresentasse em forma concreta, pois achamos que, mesmo que usássemos somente a silhueta de uma janela seria uma grande interferência na visibilidade da plateia. As três atrizes foram distribuídas no espaço da cena como se cada uma formasse o vértice de um triângulo, deste modo na frente de cada uma das atrizes situava-se um grupo de pessoas da plateia. Assim cada atriz contracenaria frontalmente com parte da plateia e lateralmente com as outras duas partes. Quando as personagens remetiam à janela, as atrizes direcionavam o olhar delas sempre para o seu próprio horizonte, ou seja, para sua própria plateia, cruzando assim a direção de seus olhares no centro da cena (Ver Figura 4).

O autor sugere apenas uma vela em cena. Contudo, em nossa encenação propusemos a presença de mais velas, que passaram a ser deliberadamente usadas como um recurso também de iluminação. Assim as velas foram distribuídas no contorno da cena em castiçais de 1,20 cm de altura, apoiados sobre o piso, e em um candelabro

inspirado em uma mandala celta de 1,00 m de diâmetro, suspenso no centro da cena sobre a donzela morta no centro do triângulo formado pelas veladoras.



Figura 8

Figura 9

Figura 10

A ciência de que as personagens não eram individualizadas nos remeteu ao uso de um figurino idêntico pelas três, figurino que derivava do compartilhamento de uma única saia feita de retalhos cintilantes que reproduziam diversos tons de grandes concentrações de água – como mar, rios, lagos – e que oscilavam entre verdes e azuis, remetendo-se às memórias sobre suas supostas infâncias. Essa saia tomava conta de todo o espaço entre as três personagens e a plateia, formando um grande círculo (Ver figuras 8, 9, 10).

As atrizes pareciam emergir da “sua das águas”, que se prolongava até a metade de seus troncos, sob os seios. A nossa opção por um figurino que não individualizassem e não indicasse qualquer relação de tempo e espaço específica, foi concluída com a proposta de que os troncos das atrizes ficassem parcialmente nus, fazendo referência a imagens de tantas deusas antigas da fertilidade ou de sereias (Ver Figuras 10, 12, 14).

Seguindo a mesma preocupação, os cabelos das atrizes, que eram um ponto de diferença entre elas, foram cobertos por longos véus em tons de bege, que minimizavam as diferenças entre as atrizes e podiam remeter a diversas tradições culturais ao invés de somente a uma (Ver Figuras abaixo).



Figura 11

Figura 12

Figura 13

Figura 14

A maquiagem tratou as peles das atrizes com intenção de tirar-lhes a tonalidade natural, matizando-as com tons de bege, bronze e ouro, de modo que remetesse a esculturas de metal e se misturasse aos véus/cabelos. A maquiagem assumiu também a faceta de figurino uma vez que caracterizou os rostos e os troncos nus das atrizes (Ver Figuras 11, 12, 13, 14).

A iluminação baseou-se em um plano geral concêntrico, ampliando em alguns centímetros as margens do cenário/figurino sobre o palco, de modo que o limite não parecesse muito definido (Ver Figura 15). Em interação com este plano, havia focos sobre as atrizes, sobre os próprios castiçais e sobre a morta, os quais eram acionados oportunamente na cena. Sobre as atrizes, foram usadas também lâmpadas alógenas, que, na terceira parte da peça eram gradualmente aumentadas, produzindo deformações nas imagens das personagens (Ver Figuras abaixo).



Figura 15

Figura 16

Figura 17

O desenho geral da iluminação começava na penumbra, com a luz das velas e, gradativamente, a iluminação elétrica ia ganhando intensidade. Na antepenúltima fala das personagens, era intensificada subitamente, ao máximo, para finalizar em *blackout* parcial, retomando somente a iluminação das velas. Desse modo, a iluminação elétrica foi concebida em contraste interativo com a iluminação a velas.

O único ponto de ruptura na curva dinâmica da iluminação dava-se já na terceira parte do texto, pressagiando o clímax de terror inaugurado com a fala da Segunda personagem: “Talvez nada disso seja verdade... todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...” (Anexo II, p.vii) Nesse momento, o plano geral, que era restrito ao círculo, é expandido para as três direções da plateia, incluindo-a, ocasião em que as atrizes olhavam para as pessoas como se estivessem diante de algo muito estranho a elas até o momento em que a Segunda personagem respondia: “Não sei, não sei como se é da vida...” (Anexo II, p.vii), quando a iluminação retomava o plano geral restrito ao círculo.

O aspecto acústico da cena resumiu-se às falas das personagens e aos silêncios propostos pelo autor. Parecia-nos haver elementos por demasia na encenação e, naquele momento, qualquer música ou efeito sonoro que pudéssemos relacionar ao texto nos parecia fixar demasiadamente as noções de espaço e tempo. Das ideias surgidas neste contexto, a que nos pareceu mais adequada foi a proposta de uma textura elaborada a partir de sonoridades diferenciadas de águas, como mar, rios, lagos, sendo alternadas pelo som de uma torneira pingando intermitente, como se estivesse marcando o passar do tempo. Essa proposta nos parecia um tanto reiterativa, uma vez que o tema das águas já estava evocado pelos diálogos e pelo cenário, levando-nos a optar somente pelo contraste entre o silêncio absoluto e as vozes em cena.

Assim, o triângulo formado pelo posicionamento das atrizes no palco ficou circunscrito a um círculo formado pela própria saia das personagens, figurando uma grande mandala (Ver Figuras 9, 15). Dessa maneira, a mandala tornou-se o elemento básico desta encenação como imagem simultaneamente sintética e dinâmica do diferenciado e do indiferenciado, do difuso e do concentrado (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, pp. 585-6).

Em relação às personagens, ao mesmo tempo em que pareciam fazer parte daquela “paisagem” estática formada pela “saia de águas”, pelos castiçais, pelo candelabro e pela donzela morta, também pareciam se separar dela (Ver Figuras 9, 15, 17). Essa paisagem era moldada em diversas formas pela iluminação, que a expandia ou a desfigurava. O cenário compunha parte do figurino das atrizes, ao passo que a outra parte dele era configurada pela maquiagem.

Dessa forma, foi conformada na cena certa fusão entre as linguagens da encenação sobre os corpos das atrizes, o que nos pareceu proporcionar forte intervenção sobre a atuação das atrizes, uma vez que elas podiam parecer muito integradas ou presas à cena. Desejávamos que todas as linguagens que compunham a cena – iluminação, cenografia, figurinos e atrizes – ativassem um só corpo cênico.

4.4 - *O Naufrágio*: a cena como ressonâncias de um trajeto pragmático

Daqui, percorreremos o trajeto que resultou na produção de *O Naufrágio*. Aos que não assistiram a versão de 2010 ou aos que desejam rememorar-la, sugerimos uma pausa para assistirem ao vídeo da montagem no Anexo V.

Para a versão de *O Marinheiro* que resultou em *O Naufrágio*, consideramos desde o primeiro momento de trabalho o texto teatral como um “mapa instável da cena”. Conforme já delineamos no Capítulo 1, para Davini, conceber o texto teatral enquanto tal remete ao conceito de “mapa” assumido por Deleuze e Guattari, que seria uma forma de agenciar do rizoma, calcada na experiência imediata do real, apontando, portanto, à multiplicidade (DAVINI, 2007, p. 121; DELEUZE & GUATTARI, 2004, p. 22).

Ao conceber o texto teatral como mapa instável da cena, Davini estaria se distanciando daquelas noções que concebem o texto teatral como um estatuto imutável, como um polo fixo do teatro. Cabe observar que, correlativamente, tais noções se aproximariam do que os filósofos do desejo compreendem como “decalque”, ou seja, de um modo de agenciar arborescente e não rizomático, fechado sobre si mesmo. Portanto, enquanto um mapa dá-se no tempo e no espaço, do presente ao futuro, sempre em performance, o decalque nos remete a algo já previsto, dado ao passado e, conforme Deleuze e Guattari o descreve, a uma “presumida competência ” (2004, p. 22).

Cabe observar que o que designamos genericamente como “texto teatral” não corresponde a uma realidade homogênea, mas à multiplicidade de formas que estabelecem desafios infinitamente diversos aos atores e aos diretores. O texto teatral não é designado por nós como portador exclusivo de verbalidade para a cena, mas como um registro gráfico que, apesar de ter como elemento principal de representação o código escritural fonético, se projeta para o devir da cena, comportando propostas para a sua realização audiovisual em tempo e espaço.

Assim, ao nos reaproximarmos de *O Marinheiro* considerando-o como um mapa instável da cena, passamos a considerá-lo a partir de suas potencialidades, de suas aberturas às novas conexões, pois uma vez considerado como mapa, dele nos interessou a sua forma, ou seja, como ele se projeta à performance.

Neste momento, vale-nos ressaltar que a análise do texto que apresentamos no item 4.2.1 deste capítulo, nomeado como “O dinamismo estático da forma em *O Marinheiro*”, resultou em grande parte da nossa abordagem direta à forma do texto. Essa abordagem nos permitiu configurar um percurso estético que parte de nossa percepção da materialidade do texto propriamente dita para ressoar com elementos de sua forma.

4.4.1 - A abordagem do texto teatral: produção do barroco sintético

Avaliando os questionamentos a respeito das formas de abordagem que pudessem lidar com a natureza múltipla das personagens de *O Marinheiro* em cena, provenientes da primeira versão por nós considerada, observamos que as suas ações/falas nos permitem compreendê-las como modos de uma única personagem quando, ao longo dos diálogos, as três se reiteram ou se contradizem constantemente, gerando um eco que promove a indefinição dos limites entre uma e outra personagem, remetendo-nos ainda aos próprios heterônimos de Pessoa.

Aprofundando esta ideia, imaginamos que somente uma atriz atualizar as três personagens seria uma solução significativa para o tratamento de *O Marinheiro*, considerando tal noção de personagem, uma vez que, apesar do caráter polifônico do texto dado pelos pontos de vista variantes das personagens sobre dados temas, elas não parecem ser personagens distintas e, sim, variações de uma mesma personagem.

Assim, o vídeo nos pareceu o recurso ideal para que uma única atriz pudesse atualizar as três personagens simultaneamente. Nossa ideia estética inicial era realizar uma vídeo-instalação, com a reprodução sincronizada de cada personagem em um telão diferente, de modo que as personagens parecessem de fato contracenar, enquanto a mesma atriz, ao vivo, se colocaria no lugar da Donzela Morta. A ideia era reproduzir o mesmo desenho triangular proposto para a encenação de *O Marinheiro* em 2000, contudo, nesse caso, o público poderia mover-se entre as telas. Assim, acreditávamos poder explicitar a dimensão deliberadamente ficcional das personagens por meio desta contracena entre personagens virtuais.

O projeto foi apresentado para o grupo de pesquisa *Vocalidade e Cena*, quando convidamos Silvia Davini para nos dirigir na produção dos vídeos. Ela interessou-se pelo projeto e sugeriu que nós realizássemos paralelamente à performance das personagens nos vídeos outra performance ao vivo, a fim de formularmos algum diálogo entre as personagens virtuais e uma real.

Posteriormente Davini sugeriu que tal diálogo se desse através de trechos de *A Tempestade*, supostamente a última obra escrita por Shakespeare. A partir deste ponto passou a ser desenvolvida a segunda versão de *O Marinheiro*, que colocaremos em questão.

No enredo de ambos os textos teatrais supracitados, um naufrágio cumpre importante papel para a ação, relacionando-se centralmente às tramas de ambos os

textos teatrais. Em *A Tempestade*, Próspero, a personagem protagonista, por meio de seus poderes mágicos, simula uma tormenta seguida de um naufrágio. Esse artifício permite-lhe vingar-se de seu próprio irmão por ter usurpado seu ducado e levado todos a crerem em sua morte, deixando-o recluso em uma ilha, na qual vivia em companhia de sua filha Miranda, de seus livros e de seres fantásticos. Já em *O Marinheiro*, a Segunda personagem narra um sonho que teve em seu passado, sobre um marinheiro que sofrera um naufrágio, narrativa que funciona como um ponto de inflexão para as personagens, conforme já observamos.

A partir de um naufrágio, em ambos os textos teatrais desenvolvem-se situações que problematizam as noções do real, quando as personagens passam a confundir os limites entre a realidade, a memória, a imaginação, a magia e o sonho.

Contudo, o título *O Naufrágio* não surge desta coincidência, mas da associação dos temas de *O Marinheiro* à definição de morte do filósofo pernambucano Evaldo Coutinho que conhecemos a partir de um curta-metragem sobre o próprio: “A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar” (COUTINHO in LOPES, 2000). Essa definição é enunciada ao final de *O Naufrágio* pela personagem Miranda, que a complementa com a frase proposta por Davini: “A morte é não sonhar”, enfatizando o valor do sonho para a existência humana.

O texto teatral, assumido como um mapa instável da cena, aponta-nos a forma labiríntica e especular de *O Marinheiro* e nos coloca na trilha de *O Naufrágio*, experiência estética que Davini considerou como barroca:

Os heterônimos de Pessoa refletem-se no caleidoscópio que *O Naufrágio* abre em cena. Onde todos esses modos de falar em uma única pessoa multiplicam as personagens, as reiteram, as desviam e contradizem, gerando um eco que promove a indefinição dos limites entre o si mesmo e o outro. Ecoando Miranda, Milagros se afirma no sonho e, como Marina, superou o destino.

Esses modos múltiplos de existência refletem-se também no espaço cênico que, embora austero e rigoroso, ressoa em tantas dimensões que acaba se tornando, paradoxalmente, barroco. Magia, imaginação e sonho colocam em xeque, em *O Naufrágio*, qualquer noção sobre o Real. Circulando nos limites da identidade, da consciência, da existência, da ficção e da memória *O Naufrágio* fala, em última instância do sonho e da criação (ANEXO IV, p. xxv).

Apesar de a diretora neste trecho do programa de *O Naufrágio* referir-se somente ao espaço cênico como barroco, ela considerava que a proposta de encenação atualizava um estilo definido por ela como “barroco sintético”, atravessando os limites

históricos precisos do estilo, mas considerando suas características que se projetam em qualquer tempo.

A começarmos pela ênfase que desejávamos dar ao sonho, estaríamos já nos situando a partir de um aspecto da realidade humana que, enquanto nos garante o acesso à nossa multiplicidade latente, deve encontrar o seu fim, deve acabar, para ser identificado enquanto tal potência. Assim, a consideração da existência como um sonho abriu caminhos para a criação dos jogos de “universos dentro dos universos”, que se multiplicam em cena e apontam ao espelhamento infinito, ressoando com a estética barroca.

Identificamos a multiplicidade nas três personagens de *O Marinheiro*, que, espelhadas, ecoam suas experiências, sensações e dúvidas. Além das personagens, a cena atribui sentido às réplicas em miniatura de diversos elementos cenográficos, desdobrando-a *ad infinitum*. Outra forma de espelhamento da cena de *O Naufrágio* é a realização visual das miniaturas do evento do naufrágio e da ilha sonhada pelo marinheiro, considerando que ambos acontecem em cena também acusticamente.

Outros elementos que ainda nos remetem à estética da irregularidade e das tensões barrocas conformam-se na assimetria dos objetos de cena, como nos painéis, nas gavetas de um móvel que definimos como “caixa mágica”, todos brancos. Tais objetos apresentam uma cena aparentemente rigorosa, que contrasta com tais irregularidades. Entretanto, as articulações dos elementos citados em cena serão extensivamente apresentadas adiante no item 4.4.4 deste capítulo, que abordará a encenação propriamente dita.

4.4.2 – Ensaios e Produção de Vídeo

Em *O Naufrágio*, as três personagens de *O Marinheiro* são atualizadas por nós, por meio de um vídeo, com o qual contracenamos ao vivo em alguns momentos. Nosso processo de trabalho iniciou-se a partir dos ensaios e da produção desse vídeo, produzido em 2006. Por este motivo, iniciaremos nossa análise a partir deste ponto, que consideramos aqui como a primeira etapa de nosso processo de ensaio para esta versão.

Compreendemos que as personagens em *O Marinheiro* são invadidas umas pelos modos de fala das outras, realizando-se assim como devires ou variações de estados de presença. Portanto, passamos a abordá-las como “lugares de falas”, uma vez

que “o que dizem” e “como dizem o que dizem” definem suas existências (DAVINI; VIEIRA, 2005, p. 142).

Considerando tal noção de personagem, decidimos partir inicialmente do trabalho intenso sobre o texto teatral em si. Para que uma única atriz pudesse atualizar as três personagens no vídeo de *O Naufrágio*, foi necessário definir procedimentos específicos que atendessem a essa demanda peculiar com objetividade.

Ao assumirmos o texto teatral como uma representação da cena, que, enquanto tal, conforme observamos no Capítulo 1, pode interferir de modo contraproducente nas produções corporais de quem o atualiza, Davini propôs que interviéssemos na diagramação de *O Marinheiro*. Assim como em qualquer outro tipo de texto baseado na escrita fonética, nos textos teatrais as falas das personagens são dispostas horizontalmente, uma abaixo da outra. No caso dos textos teatrais, tal disposição diacrônica permite, sobretudo, representar a entrada ou as falas de cada personagem em evolução no tempo.

Desse modo entendemos que esta forma de representação não contribua para a compreensão, por parte de quem atua, da sincronia da contracena *entre* as personagens, privilegiando somente os momentos de fala de uns, em detrimento da escuta ou das reações de outros, em relação a tais momentos de fala. Assim, quando há necessidade deliberada de destacar a simultaneidade de ações em cena, ela é geralmente realizada por meio das rubricas dos autores que a descrevem objetivamente.

Portanto, nossa interferência na forma da representação do texto teve o objetivo de explicitar o sincronismo da contracena entre as personagens, por meio da diagramação de suas falas em três colunas verticais paralelas que nos permitiram ler horizontal e verticalmente o texto.

Esse formato favoreceu nossa abordagem das três personagens por uma única atriz para o vídeo, beneficiando a percepção do tempo de escuta, de reação e mesmo das raras situações paralelas às falas das personagens no texto, aproximando-nos das demandas de performance para o vídeo. Avizinhando a forma da representação do texto teatral à situação da cena, procuramos diminuir a distância entre o texto teatral e o nosso corpo, favorecendo o desenvolvimento de uma cartografia das atitudes e das sensações das personagens.

Partindo das dificuldades anteriormente registradas no processo de memorização do texto na produção da primeira versão de *O Marinheiro*, demos preferência a uma metodologia de memorização que considera exclusivamente a repetição do texto em voz

alta, privilegiando a escuta e a articulação das palavras. Assim, evitamos o contato visual intenso com o texto teatral, que pode estimular certa linearidade na entonação dos atores em cena e nos aproximamos da situação de performance na qual estaremos literalmente dizendo nossas falas em uma intensidade considerável ao invés de lê-las. Para tal trabalhamos ora na companhia de uma segunda pessoa nos ditando o texto ou, quando isso não era possível, recorriamos a um registro em áudio das falas das personagens, sempre exercitando a vocalização da fala.

A fim de darmos lugar a esse fluxo constante de semelhanças e diferenças que constitui as personagens, em seguida abordamos as personagens a partir do tônus corporal, no desejo de aproximarmo-nos com sutileza e fluidez aos estados corporais que desejávamos atualizar. Assim, parece-nos de grande valor apresentar neste ponto a noção de tônus advinda da técnica corporal Eutonia, para a qual o trabalho de flexibilização do tônus é um dos eixos.

Conforme a propositora da técnica Gerda Alexander, a “função tônica tem a finalidade de regular a atividade permanente do músculo que condiciona nossa postura e faz com que a musculatura esteja preparada para responder rapidamente às múltiplas solicitações da vida” (1983, p. 12). Neste caso, o trabalho com tais princípios no permitiu tratar a função tônica para a cena como uma conduta corporal, na medida em que a atividade muscular do corpo humano pode ser interferida e modificada voluntariamente.

Trabalhamos com uma escala de tônus em densidade crescente tomando como referência os estados corporais que observamos serem dominantes em cada personagem. Ao estado corporal geral da Primeira personagem, foi atribuído o tônus mais elevado, uma vez que se mostra ágil, questionadora e ávida por realizar algo. Já ao estado corporal predominante da Terceira personagem, pessimista, radical e parcialmente incrédula em suas colocações, foi conferido o tônus mais denso. Para a Segunda personagem que, na maior parte de suas intervenções, mostra-se instigadora, provocadora e sedutora atribuímos um tônus médio, que a situa entre a Primeira e Terceira personagens.

As exigências para quem atua no trânsito por todas as personagens são de flexibilidade e controle das sutis mudanças de tônus que, por sua vez, interferem diretamente na definição da produção de voz e palavra em cena. Assim, complementarmente, as falas das personagens exigem grande flexibilidade tímbrica, controle de intensidades, de frequências e das relações dinâmicas desses parâmetros do

som em cena, que resultam na atualização da diversidade de atitudes pelas quais circulam as personagens.

Uma vez que memorizamos as falas das três personagens, passamos a trabalhar pontualmente sobre a dinâmica de suas atitudes e realizamos os primeiros registros em vídeo para testes. A partir da análise deste material observamos a necessidade de tornar nossa gestualidade mais sutil, menos angulosa e mais sinuosa, amenizando algumas expressões faciais, e ainda buscar maior diversidade tímbrica na atualização das atitudes. Por outro lado, Davini sugeria que evitássemos reforçar a morbidez que frequentemente tende a ser reforçada em encenações de *O Marinheiro*, imprimindo também maior leveza na atualização das personagens.

Assim a cada ensaio com a direção trabalhávamos sobre uma personagem exclusivamente, verticalizando o trabalho sobre suas qualidades tônicas, considerando as suas reações na contracena com relação às demais personagens, que nos ensaios eram lidas pela diretora.

Quando definimos que cada personagem seria filmada em uma única tomada sem cortes, surgiu a necessidade da confecção de vozes-guia que servissem como referência para a simulação de contracena durante as tomadas de cada personagem, já que as três personagens dialogariam entre si em um único vídeo. Dessa forma, enquanto fazíamos a tomada em vídeo de uma personagem escutávamos todas as falas, até mesmo a da personagem que estava sendo gravada, pelo ponto de escuta usado por nós no ouvido.

No entanto, observamos que não obtivemos no set de filmagem o mesmo resultado dos ensaios. Geralmente o desgaste físico da espera pela preparação e testes de todos os equipamentos de gravação e iluminação nos deixava com o tônus corporal baixo e, conseqüentemente, com dificuldade de produzir voz com variação tímbrica.

Por outro lado, como não ensaiávamos usando as vozes-guia, o uso delas no *set* de filmagens modificava muito as nossas percepções, interferindo negativamente em nossa performance. Parecia-nos que a baixa intensidade das vozes-guia dada pela necessidade de que não fossem captadas na filmagem, por exemplo, estimulava-nos, involuntariamente, a produzir voz com menor intensidade que a requerida pela cena. Ainda, a voz-guia também interferia na fluidez do que dizíamos uma vez que, ao mesmo tempo em que falávamos, escutávamos nossa própria voz dizendo as mesmas falas pelo ponto em nosso ouvido. Isso dificultava sobremaneira a nossa concentração, permitindo muito pouco controle sobre o que dizíamos atuando.

Por este motivo, foi confeccionado um CD de voz-guia específico para cada personagem. Por exemplo, quando filmávamos ou ensaiávamos a Primeira personagem, escutávamos pelo ponto os diálogos da Segunda e da Terceira, com as quais contracenávamos, e durante as pausas equivalentes às falas da personagem em questão dizíamos suas próprias falas.

O processo com as vozes-guia garantiu maior controle do tempo das atuações para sincronizar o trabalho em vídeo, porque as defasagens entre as falas de uma personagem e as reações das outras diminuíram consideravelmente. Os ensaios passaram a ser feitos com base nas vozes-guia, tentando manter a intensidade da voz, a qualidade tônica e variedade tímbrica compatíveis com as demandas de cada personagem. Foi necessário exercício sobre o controle da duração das falas, uma vez que precisávamos garantir que fossem realizadas no tempo exato das pausas, sem permitir que a ansiedade gerada por esta demanda interferisse negativamente em nossa atuação.

Após alguns testes chegamos a uma definição visual para a captação das imagens quanto à cenografia, que contava com uma cadeira e com um fundo branco, em contraste com o figurino, que comentaremos adiante. A iluminação evitava formar sombras sobre o fundo branco a fim de que este parecesse infinito e de que a cadeira parecesse estar pairando sobre o vazio.

O procedimento seguinte foi a captação das imagens e vozes definitivas no *set* de filmagens, realizada no estúdio do Centro de Produção Cultural e Educativa (CPCE) da Universidade de Brasília, espaço que nos possibilitou ter controle sobre os ruídos externos. A tomada de cada uma das personagens foi realizada sem interrupções e durou 44:00', seguindo a duração pautada pelas vozes-guia, que nos permitiu garantir diversos aspectos da sincronia necessária entre as personagens, favorecendo a edição.

Os resultados de nossa atuação nas tomadas se aproximaram, na maior parte do tempo, dos obtidos em ensaios, com a ressalva de que poderíamos ter aprofundado a variedade tímbrica no que diz respeito às atitudes das personagens no contexto de cada uma de suas falas, o que não chegou a comprometer a produção de sentido geral, mas poderia tê-la favorecido mais.

Os procedimentos de edição de áudio tiveram a função de apurar a clareza do som e a limpeza de ruídos, especificamente no que dizia respeito à acentuação das consoantes /s/, /p/, /b/ e /t/, que resultou muito marcada para o tipo de captação de som realizada.

Já a edição do vídeo sincronizou pontualmente os diálogos e apagou os vestígios de sombras sobre o cenário a fim de garantir o efeito de suspensão das cadeiras em fundo infinito solicitado pela direção. No que dizia respeito à direcionalidade do olhar das personagens, o resultado deixou a desejar ao nosso entender, uma vez que em alguns momentos poderia existir maior interação entre elas por meio do olhar, o que acentuaria a verossimilhança da situação.

4.4.3 – Ensaios para a cena: contracena com imagens, sons e objetos

Em 2006, momento em que iniciamos os ensaios para a performance propriamente dita de *O Naufrágio*, aguardávamos a conclusão do material em vídeo para a elaboração das intervenções em cena. Contudo, a finalização do vídeo e disponibilização da estrutura básica cenográfica só ocorreram pouco tempo antes do término do prazo de que dispúnhamos para a execução do projeto junto ao órgão de fomento. Assim, naquele contexto, não foi possível verticalizar as relações da atriz ao vivo e as personagens virtuais, com as imagens e com os objetos em cena, nem desenvolvermos alguns aspectos dramaturgicos que colaborariam para a efetivação do diálogo pretendido por nós entre *O Marinheiro* e trechos de *A Tempestade*.

A partir dessa experiência prévia, que resultou em uma temporada aberta ao público, reconhecíamos que, para que os ensaios para *O Naufrágio* fossem funcionais, seria necessário montarmos sempre todo o aparato cenográfico, de reprodução de som e imagem junto à equipe técnica. Para tal precisávamos reservar algum espaço que possibilitasse as mínimas necessidades técnicas no qual pudéssemos montar todo o equipamento e mantê-lo montado por algum tempo. Assim, para a versão de 2010, conseguimos reunir tais condições por dois períodos de três e cinco dias, respectivamente.

Cabe ressaltar que, nesse contexto de ensaios concentrados, ainda concluímos alguns aspectos dramaturgicos pendentes que apontaram a ideia de trabalharmos ao vivo com outras três personagens, uma vez que em nossa experiência prévia, Miranda era a única personagem. Ao passo que as três personagens de *O Marinheiro* projetadas falam sobre muitas coisas e sobre fazer coisas, Marina, Miranda e Milagros intervêm diretamente sobre o cenário e objetos enquanto são sofrem interferências e são modificadas pelos acontecimentos da cena.

Portanto, no contexto geral de *O Naufrágio*, vivenciamos demandas de atuação muito diferenciadas, experiência que compreendemos como fértil na identificação de nossas potencialidades como atriz, bem como das limitações de nosso próprio domínio técnico com relação às necessidades estéticas aqui observadas. Importa-nos observar que a análise da singularidade dessa experiência e as conclusões a que chegamos correspondem aos nossos objetivos de refletirmos sobre as relações entre estilo e a técnica no teatro.

Conforme observamos anteriormente, a primeira etapa do trabalho de atuação para *O Naufrágio* demandou habilidades vocais para o registro em vídeo que requereram domínio de nuances sobre o timbre, intensidade, frequências e duração, uma vez que há intenso fluxo de trabalho com e sobre as palavras. Também identificamos nessa etapa intenso exercício sobre a qualidade da presença cênica e sobre a gestualidade propriamente dita: atualizamos três personagens muito semelhantes, com sutis diferenças entre si, cujas composições sugerem certo grau de introspecção, exigindo de quem atua permitir-se afetar e, ao mesmo tempo, tornar este afeto objetivo, a fim de que a plateia também seja afetada, estabelecendo com ela um espaço de interlocução.

Já a segunda etapa do processo de ensaios no contexto desta versão se refere à configuração da cena propriamente dita, ou seja, da contracena da atriz com os diversos elementos visuais e acústicos de cena. Essa etapa de ensaios nos exigiu, além do trabalho com a palavra em cena em altas intensidades – muito diferente do trabalho vocal para o vídeo –, a nossa interação com as imagens e sons de diversas naturezas e funções, com os diversos tipos de objetos em cena e a condução da plateia pelo trajeto de sentidos que configurávamos no espaço e tempo da cena. Assim, imaginamos que possamos explicitar as peculiaridades das demandas de atuação desta segunda etapa observando pontualmente as exigências sobre cada personagem que é atualizada em performance.

No Prólogo, Marina relaciona-se com um livro, lendo-o silenciosamente enquanto a música *The Three Fates*⁸⁶ é executada para a entrada do público. Para tal foi preciso criar um roteiro para a ação da leitura que dialogasse com a música, com duração de aproximadamente oito minutos, e que permitisse nos preparar para a Cena 1.

⁸⁶ Todas as referências musicais serão detalhadamente comentadas adiante.

Desse modo, buscamos compreender e assimilar os movimentos da música, a fim de dar sentido à cena, mesmo sem ser o nosso objetivo nos relacionarmos diretamente com ela.

Em seguida, Marina devém diversos personagens ao som impactante da tormenta. A passagem do Prólogo para a Cena 1 é como um arrebatamento sofrido pela personagem. De um estado corporal concentrado e silencioso, passamos a trabalhar com a voz em altíssima intensidade, grande diversidade tímbrica e com movimentos e gestos amplos, que correspondessem à situação da tempestade, atualizando ainda as diversas personagens que circulam nesta cena. Vale observar que, vocalmente, quando trabalhamos com algum parâmetro do som em grau elevado, a variação dos outros parâmetros se vê obstada, dificultando a produção de variações, que por sua vez geram sutilezas. Daí o problema de, falando em altíssima intensidade vocal, conseguirmos obter a diversidade de timbre, frequência e duração e, conseqüentemente, da gestualidade das personagens durante a tempestade. Somada a tais questões, a tempestade foi composta de modo que culminasse no naufrágio. Esse desenvolvimento nos exigia grande controle do tempo de nossa atuação a fim de dialogarmos continuamente com os acontecimentos pautados pela tempestade.

Já Miranda, que sofre com a visão da tempestade que acabara de ser produzida, retorna aos livros em um relacionamento diferenciado daquele de Marina no Prólogo com o livro d'*A Tempestade*: ao invés de palavras escritas ela encontra objetos dentro deles, miniaturas com as quais monta um naufrágio. Posteriormente, Miranda também manipula objetos maiores que encontra na caixa-mágica, como a múmia sonhadora que ostenta a sua própria face. Essas demandas exigiam-nos um trabalho de manipulação de objetos que não poderia parecer usual, nem como, de um modo geral, na estética de formas animadas, para a qual, a partir da manipulação, os objetos ganham vida ou se lhe atribuem funções diversificadas de seu uso costumeiro. Contudo, acreditamos que poderíamos obter uma atitude de manipulação dos objetos entre ambas as formas de manipulação consideradas, condizente com os estados oníricos ou mágicos que as cenas sugerem.

Por outro lado, Miranda, além de contracenar com objetos, também contracena com Próspero e com Ariel. Suas vozes e falas configuradas tímbrica e espacialmente com grande sutileza, configuram ao nosso entender mais que vozes em *off*, personagens acústicos. A presença de tais personagens nos proporcionou uma experiência sensorial tal que nos permitia criar jogos menos convencionais de contracena com as vozes em *off*, uma vez que se deslocavam sutilmente no espaço, habitando-o, e não nos impelia a

estabelecer uma relação visual com sua fonte. Assim, a ausência da demanda de direcionalidade visual nos oferecia lugar a uma atitude eminentemente concentrada em escutar, reagir e ser escutada.

Milagros, como devir de Marina e Miranda, narra o sonho da Segunda personagem de *O Marinheiro*. A narrativa nos exigia que dialogássemos com a dinâmica variante do *Adagietto*, quarto movimento da *5ª Sinfonia de Mahler*. Assim, a narrativa nos exigiu diversas operações vocais sobre os parâmetros do som a fim de dialogarmos com a música, mas preservarmos algumas atitudes básicas da personagem que narra. Como a música configurava como um discurso paralelo ao da narrativa, não como seu reforço, foi necessário considerar certa intensidade vocal para a sobrepormos à narrativa. Por outro lado, como a narrativa era performada no tempo exato da música, foi-nos necessário trabalho intenso sobre a nossa percepção da duração da música e o domínio sobre a duração da narrativa. Para obtermos o efeito estético desejado deveríamos manter-nos focados na narrativa, mantendo sua delicadeza e variedade, contudo atentos a todos estes outros elementos, que nos exigiam controle sobre os parâmetros do som, tal como durante a tempestade da Cena 1.

A personagem Milagros ainda opera eslaides e transforma o mini-naufrágio em uma cidade, talvez aquela sonhada pelo marinheiro, utilizando casas e árvores em miniatura que tira de outro livro. Deste modo, observamos que Milagros tem demandas próximas às demandas já consideradas com relação às outras personagens. Contudo, Milagros é a personagem que mais relação direta tem com o público, assumido por nós como interlocutor da narrativa sobre o sonho e cúmplice de suas investidas para intervir na direção da conversa das personagens de *O Marinheiro*, que, em parte, apavoram-se diante dos mistérios que se revelam e desacreditam da potência do sonho. Consideramos que tal lugar de interlocução ou de mediação entre a cena e a plateia assemelhe-se, talvez, ao contato que os *clowns* tendem a estabelecer com público, por exemplo. Deste modo, consideramos que esse contato pudesse ter sido melhor delineado a fim de garantir o engajamento do público na ficção.

Mesmo na versão de 2010, as relações dramáticas entre personagens e os elementos da cena foram ainda desenvolvidas durante os poucos ensaios. Dito isso, primeiramente, em nossa avaliação, carecíamos de um número maior de ensaios ou de procedimentos de ensaios mais adequados para o desenvolvimento pleno das necessidades devidas para nossas intervenções ao vivo. Apesar de reconhecer que tal precisão tenha sido legítima, entendemos que parte das dificuldades encontradas remete

aos limites de nossa formação e à carência de determinados aspectos técnicos que nos dessem suporte para respostas efetivas a tais demandas.

Finalmente, convém-nos destacar o quanto os aspectos referentes à presença das tecnologias de reprodução de som e de imagem podem impactar a nossa percepção e produção corporal em cena e, inevitavelmente, a do público. Necessidades técnicas como as encontradas em *O Naufrágio*, tanto para a produção do vídeo quanto da performance propriamente dita, impele-nos a compreender melhor tais formas de impacto da tecnologia sobre os corpos em cena a fim de, prevendo-as, considerarmos já no desenvolvimento do trabalho técnico tais demandas, bem como elaborarmos procedimentos de ensaio mais apropriados a tais contextos.

4.4.4 - A Encenação

Em *O Naufrágio*, o fato de as três personagens virtuais de *O Marinheiro* e de Marina, Miranda e Milagros, ao vivo, serem atualizadas por uma única atriz objetiva comentar a noção de multiplicidade do que consideramos real, tema que *O Marinheiro* atualiza em sua forma estática.

- **Personagens:**

O Naufrágio inicia-se com Marina, heroína de *Péricles* de William Shakespeare, cujo nome se justifica por ter nascido, já driblando o seu destino, em meio a uma tempestade marinha (Ver Figuras 18, 19, 20).



Figura 18

Figura 19

Figura 20

Coberta por um manto imenso, Marina lê um grande livro intitulado *A Tempestade* até soar um trovão, que define o momento em que ela mesma assume todas as personagens do prólogo da própria comédia que lia (Ver Figuras 21, 22, 23, 24).



Figura 21

Figura 22

Figura 23

Figura 24

Ao final da cena de *A Tempestade*, Marina passa a ser Miranda, que acabara de presenciar um terrível naufrágio e roga ao pai pelas vidas das pessoas a bordo do navio em pedaços. Miranda, que desconhece sua origem, os motivos de estarem isolados em uma ilha, tampouco o sentido daquela tempestade que presenciara, vive em uma espécie de transe entre o sono e a vigília, conduzido por Próspero. Assim, em *O Naufrágio*, Miranda prepara toda a cena, cuidando do manto mágico de Próspero, montando o mini-naufrágio e colocando uma múmia para sonhar, até ser atraída por Ariel, o espírito do ar, sempre a mando de Próspero, ambos os personagens exclusivamente acústicos da cena (Ver Figuras 25, 26, 27).



Figura 25



Figura 26



Figura 27

Uma terceira personagem forma-se em uma sombra sobre o painel maior ao lado da projeção de *O Marinheiro*, enquanto a Primeira, Segunda e Terceira personagens decidem se vão falar ou não de seus passados. É Milagros quem lê, adormece e acorda quando as mulheres começam a falar sobre sonhos. Ela entra em cena com a sensação de estranhamento e curiosidade, assumindo a narrativa do sonho sobre o marinheiro, dividindo-a com a plateia. Contudo, ao deparar com o terror e a dúvida que tal narrativa gera nas personagens virtuais, cria artifícios para sobrepô-las, dividindo com elas o foco da plateia (Ver Figuras, 28, 29, 30).



Figura 28

Figura 29

Figura 30

- **Figurino:**

O figurino das personagens de *O Marinheiro* possui tons de rosa e laranja abertos que se destacam da cenografia, na qual prevalece o branco. Os tecidos e o desenho do figurino das personagens no vídeo são leves e suaves e, como o penteado, remetem a ilustrações *art-nouveau*. Assim, a imagem delas pode evocar seres míticos como fadas, deusas, musas que não se circunscrevem a um dado tempo e espaço, mas à ilimitada dimensão da fantasia (Ver Figura 29).

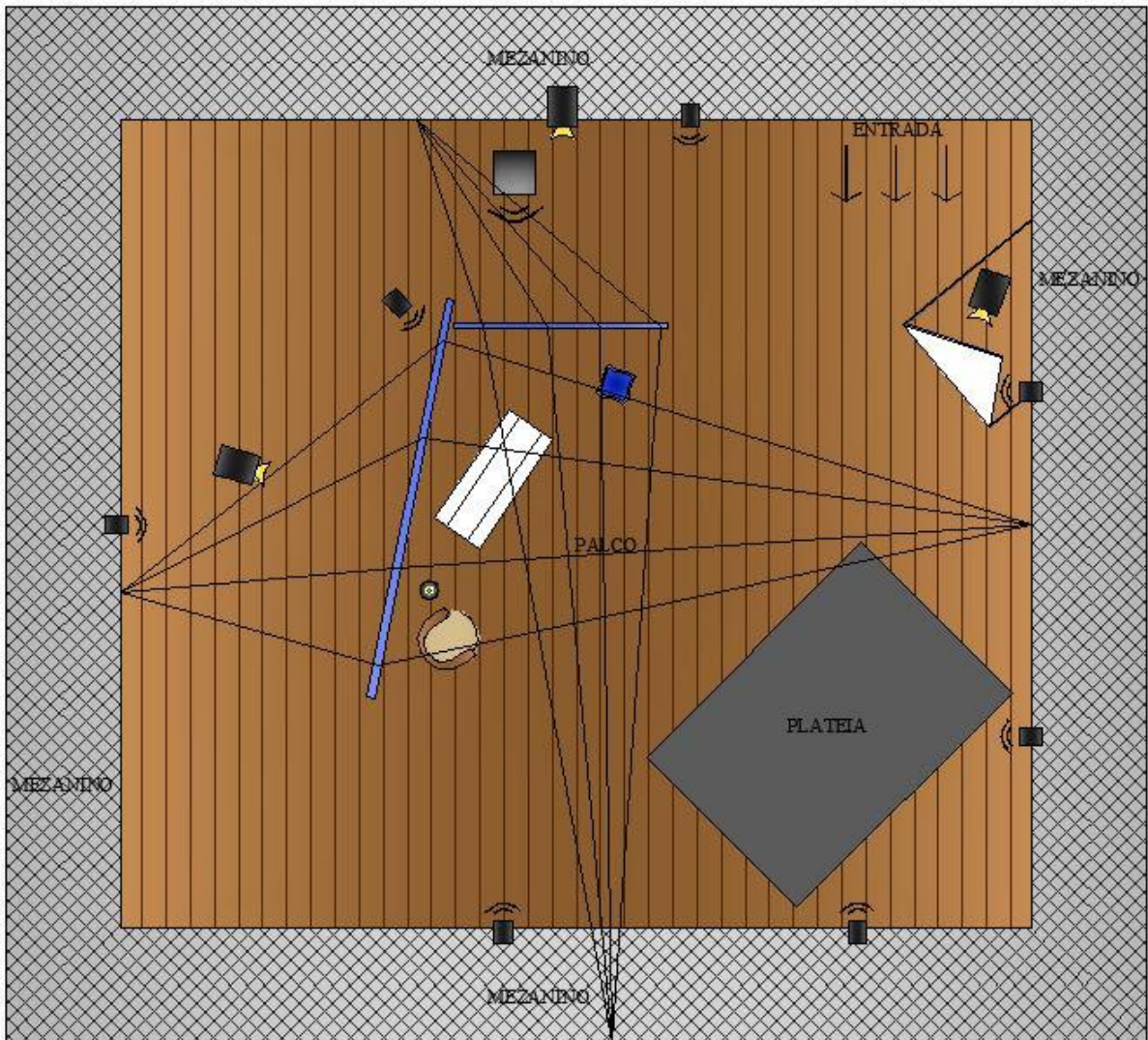
Marina, usando um longo manto que engrandece a sua silhueta, moldando-a aos movimentos da tempestade, devém na Cena 1 todos os personagens do prólogo de *A Tempestade*. Já Miranda, usa o mesmo figurino que as personagens virtuais, mas se diferencia delas no penteado. Milagros veste roupas contemporâneas, contudo com as mesmas tonalidades que as roupas das personagens de *O Marinheiro* (Ver Figura 20).

As cores do figurino, que conectam as personagens virtuais e as reais, vinculam-nas também à própria Sonhadora, uma desproporcional múmia que, além de ser coberta por ataduras na mesma tonalidade dos figurinos já comentados, ostenta as mesmas feições das personagens em cena (Ver Figura 32).

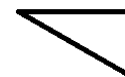
- **Cenografia** (Ver Figura 31):

Em cena, há duas telas assimétricas que podem nos remeter a velas de um barco ou a paredes de um quarto, formando um ângulo de aproximadamente 120° entre si (Ver Figura 32). Essas telas são, ao mesmo tempo, cenografia e lugar para a projeção das imagens das personagens de *O Marinheiro*, do prólogo de *A Tempestade*, de Giorgio Strehler com o elenco do *Teatro Piccolo di Milano* (1977-78), e da sombra Milagros com seus livros, da projeção de uma imagem das Três Parcas e, finalmente, do mar final.

Figura 31



Caixa mágica



Mini-cenário



Painéis para Projeções



Caixas de Som



Cadeira



Subwoofer



Prato metálico



Castiçal



Projetores

As telas são sustentadas por cabos de aço que atravessam o palco em diagonais, ligando o cenário aos mezaninos do teatro (Ver Figuras 31, 33). Esses cabos podem remeter a cordas que auxiliam na sustentação dos mastros de embarcações, produzindo também um efeito de expansão do cenário para o plano transversal superior, ampliando com leveza suas dimensões.



Figura 32

Figura 33

Figura 34

Em frente às telas, há uma cadeira, um castiçal com uma vela, um prato metálico, livros e um móvel, uma espécie de cômoda branca com gavetas assimétricas que chamamos de “caixa mágica”, de onde Miranda tira um projetor de eslaides e sobre a qual projeta fotos antigas, a maioria de variadas construções arquitetônicas (Ver Figuras 32, 33, 34). Da caixa mágica surgem também a Sonhadora e seus adereços para o sono, bem como os próprios objetos cenográficos em miniatura, como a caixa mágica e a Sonhadora.

Nos livros em cena, quando abertos, vê-se que, ao invés de páginas, encontram-se outros objetos em miniatura, a partir dos quais Miranda na Cena 2, constrói ou ilustra o naufrágio por ela presenciado sobre o prato metálico, tirando dos diferentes livros a água para o mar, a areia para a praia, um navio e também a tripulação naufragada (Ver Figuras 25, 26).



Figura 35

Figura 36

Figura 37

Assim, o naufrágio em miniatura permanece montado até o final da Cena 5, quando Milagros o transforma, criando sobre ele uma cidade similar à sonhada pelo marinheiro sonhador com quem ela sonhava: ela coloca mais areia sobre o mar, ancora

o navio afundado ao lado do prato de metal, tira da caixa mágica outro livro de onde surgem casas, prédios e árvores. Depois de formada a cidade, são os naufragos que passam a habitá-la (Ver Figuras 35, 36, 37).

Uma terceira e última miniatura é montada também por Milagros ao final do Epílogo: caixa mágica, múmia, castiçal e cadeira são posicionados espelhando o cenário em miniatura em um pequeno palco.

Entendemos que as miniaturas compõem a cenografia, intensificando o jogo especular proposto pela encenação, que flexibiliza noções como as de realidade e de ficção ao atualizarem a presença de realidades paralelas ou de universos dentro de universos.

Ressaltamos que a cenografia não se apoia na ilustração da proposta do texto teatral para o espaço, nem cria signos que representem seus elementos. O conjunto em branco das telas e caixa mágica abre espaço à abstração e ao hermetismo, que, sem ter sido pensado *a priori*, remetem às propostas para cenografias simbolistas propriamente ditas. Assim, notamos que a noção de multiplicidade e a simultaneidade também estão presentes no espaço cênico-visual, que, por sua vez, ressoa com o espaço criado acusticamente, conforme observaremos.

- **Dimensão Acústica:**

Em *O Naufrágio*, o espaço da cena também foi elaborado a partir de sua dimensão acústica e não exclusivamente de sua dimensão visual. Em uma perspectiva tradicional, o som é determinado pelo espaço no qual é produzido, contudo trabalhamos simultaneamente com a noção de que o próprio espaço possa ser definido ou redefinido pelo som em cena⁸⁷. Assim, observamos que, do mesmo modo em que a iluminação pode operar na flexibilização da percepção do espaço por parte da plateia, as diversas formas de produção de som em cena também permitem a modelagem de tal percepção.

A dimensão acústica da cena é considerada neste contexto como a rede de sons tramada pelas palavras, a música e o entorno acústico, que se define em um ângulo pleno de 360° por meio de planos fixos e móveis (DAVINI, 2006, p. 309). Essa rede de som propõe um desenho dinâmico entre a cena e público desempenhando funções, além das referenciais comumente atribuídas à sonoplastia, discursivas ou dramáticas na produção de sentido em cena, conforme notaremos.

⁸⁷ Noção considerada por muitas produções de música eletroacústica contemporânea.

O desenho acústico de *O Naufrágio* criado por César Lignelli⁸⁸, levou em conta a realização das diversas formas de som - palavra, entorno acústico e música - no espaço e tempo da cena, considerando as relações entre tais sonoridades, a origem e posições de suas fontes no espaço e os diversos aspectos visuais propostos em tal versão.

A música, o entorno acústico, as vozes das personagens Marujos, Próspero, Ariel e das personagens de *O Marinheiro* foram sincronizadas⁸⁹ à imagem da peça filmada que foi projetada em um dos painéis do cenário, dialogando a partir do sistema de reprodução e de espacialização de som proposto. Conforme Lignelli, para tal feito foi elaborado um projeto com duração total 1:06:31, desenvolvido em 46 canais de áudio e em um canal de vídeo, de modo que a cena pudesse ser conduzida com suas demandas de simultaneidade (2006, p. 147).

Desse modo, o desenho acústico configurou-se na distribuição das fontes sonoras no espaço cênico, bem como no *modo* como foram usadas. Lignelli observou que um sistema de reprodução de som 7.1⁹⁰, disposto no espaço cênico conforme nossa planta baixa (Ver Figura 31), permitiria a reprodução do som e a espacialização necessária para *O Naufrágio*, compatível com uma sala com capacidade para até cem pessoas:

Suas possibilidades dinâmicas, tímbricas e direcionais, associadas a *softwares* de edição e de espacialização, permitiram interferir nas percepções de tempo e de espaço da audiência ao longo da peça. Contudo, a distribuição específica do sistema de som 7.1 no espaço e a forma como esse sistema foi explorado contribuiu para a produção de sentido e favoreceu a imersão do público na cena (LIGNELLI, 2006, p. 127).

Assim, observamos que tal sistema admitiu, por exemplo, atribuir certo ilusionismo às presenças virtuais das personagens de *O Marinheiro*, o que nos permitiu fazer menção às sensações oníricas nas quais oscilamos entre sabermos que estamos sonhando e vivermos o sonho como presente. Nesse caso, houve adequação entre a posição das projeções das personagens no espaço e a direcionalidade de suas vozes, que, por sua vez, receberam um sutil efeito de reverberação, que atribui aos sons uma

⁸⁸Lignelli desenvolveu amplamente as questões relacionadas às sonoridades de *O Naufrágio* em dissertação de mestrado *A produção de sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena: uma cartografia a partir dos processos de composição de Santa Croce e de O Naufrágio*, 2007 (pp. 127-158).

⁸⁹ Para tal sincronia entre imagem e espacialização de sons foi utilizado o *software Nuendo 3.0* e o *drive Asio 4allv2*.

⁹⁰ Sistema de caixas 7.1, *Gigaworks 750* compatível com a placa de áudio *Sound Blaster Audigy 2 ZS Platinum*, ambos *Creative*.

ambientação diferente da do espaço de performance, pois pareciam estar sendo emitidas a partir de um espaço realmente vazio.

Na Cena 4, o trânsito das personagens pela memória dos lugares onde supõem ter vivido foi pontuado pelas seguintes referências acústicas: sons de rios para a Primeira, sons de mar para a Segunda e sons de ambientes lacustres para a Terceira. O uso de tais sons, mesmo sendo sons referenciais, cumpriu uma função dramática, uma vez que surgem das lembranças que as personagens compartilham entre si: aparecendo e desaparecendo abruptamente, como *flashes* de memória que não se deixam capturar.

O mesmo sistema, associado aos *software* de edição e de espacialização, permitiu a criação da tempestade vivida por Marina na Cena 1. A tempestade foi construída tecnicamente em 24 canais de áudio que funcionaram de forma aberta e independente e continham diferentes tipos de sons de cada categoria apresentada: vozes dos marujos, sons de vento, sons de movimentos do mar e sons de movimentos provocados pela tempestade na estrutura do navio e dos objetos possivelmente encontrado dentro de embarcação do século XVI, entre os quais podemos destacar: sons de madeiras rangendo e se rompendo, de garrafas girando de um lado ao outro ou se quebrando, de objetos de metal balançando e colidindo continuamente com outros materiais e velas desabando.

Dos 24 canais utilizados na tempestade, oito se movimentavam constantemente pelo sistema de som circular, com os desenhos fixos realizados anteriormente. Os demais canais possuem posicionamentos determinados, simulando seu movimento apenas pelas diferenças de dinâmica, altura e timbre desses sons. A alternância entre posições de sons fixos e móveis permite a definição da espacialização do som em cena e à plateia a sensação de que o som se movimenta no espaço.

Deste modo esta cena abre o entorno acústico de *O Naufrágio*, colocando a personagem e a plateia embarcados e no meio da tormenta. A massa sonora produzida na imaginação de Miranda convoca o público à imersão levando-os ao local dos acontecimentos imaginados.

Com relação à presença da música em *O Naufrágio*, observamos que ela dialoga com o que está sendo dito pela atriz, nas diversas vozes que atualiza, consonante ou dissonantemente. Há três músicas, que serão comentadas a seguir, que funcionam como narrativas paralelas em *O Naufrágio*, posicionadas em seu começo, meio e fim.

Enquanto o público entra, Marina, sentada sobre a caixa mágica, lê silenciosamente um livro intitulado *A Tempestade* enquanto ouve-se a música *The three*

fates, de Keith Emerson (Ver Figuras 18, 19, 20). A música, que dura 07:40', foi composta em três movimentos, cada um correspondente respectivamente a uma das deusas do destino: *Clothó*, *Lachésis* e *Átropos*. Segundo a mitologia grega, que deu origem ao mito das fiandeiras do destino, a primeira deusa tece o fio, a segunda enrola e a terceira corta o fio do destino de homens e deuses. *Clothó* é executado em um gigantesco órgão de tubos⁹¹, instrumento que nos remete à música sacra, uma vez que foi associado à liturgia cristã por séculos. *Lachésis* e *Átropos* são executados pelo piano, respectivamente em modo solo e trio. Entendemos que se opera na mudança dos instrumentos, um imenso salto temporal: o órgão data do século VII, e o piano, do final do século XVII, o que nos remete a uma transposição do imaginário sacro ao secular.

Assim, a música associada à iluminação envelhecida, que faz Marina, sob um vasto manto, ser destacada do escuro que a cerca, inspiram uma atmosfera medieval e misteriosa (Ver Figuras 18, 19, 20). A variação na música do uso do órgão para o uso do piano e a crescente aceleração do andamento, sobretudo no último movimento com o diálogo entre os três pianos, associa-se à transgressora curiosidade de Marina, configuram o prenúncio de *O Naufrágio*.

Marina identifica-se muito com a leitura – que às vezes interrompe amedrontada, embora a retomando por curiosidade –, até soar um raio transformando de modo drástico a cena, acústica e visualmente. Assim, sugere-se que a imersão de Miranda no processo de leitura e de imaginação tenha produzido a tempestade.

Na Cena 4, ao sair da cena paralela, revelada por projeções de suas sombras, é Milagros que se dispõe a entrar no “sonho” em que as personagens de *O Marinheiro* se encontram para narrar o sonho sobre o marinheiro que construía para si outro mundo, também em sonho, assumindo o lugar da Segunda personagem (Ver Figuras 28, 29, 30). Milagros inicia a narrativa paralelamente ao quarto movimento da *5ª Sinfonia de Mahler*⁹², o *Adagietto*. Conforme Rui Campos Leitão, como produto do expressionismo de Viena da virada do século XIX/XX, “a sinfonia é um imenso retrato da existência humana, uma vez que passa da tragédia às sensações mais exultantes” (2013, p. 3). Especificamente quanto ao *Adagietto* o crítico comenta:

⁹¹ Órgão do *Royal Festival Hall*, Londres.

⁹² Escrita em 1901 e 1902, foi composta em cinco movimentos: *Marcha fúnebre*, *Allegro*, *Scherzo*, *Adagietto* e *Finale Rondó*. Versão: *Orquestra Filarmônica de Berlim*, Regente: *Herbert Von Karajan*, 1973.

É uma melodia que parece nunca ter fim e que nos poderia paralisar durante horas, esquecidos de nós mesmos. Tudo assenta na voluptuosidade das cordas e no pontilhado da harpa. É, afinal, o interlúdio de uma sinfonia cheia de aparato. [...] Pode tratar-se de uma imploração, de uma carta de amor, de um momento marcado pelo otimismo ou, talvez, de uma simples pergunta (LEITÃO, 2013, p.5).

Durante a narrativa, Milagros experimenta uma série de sentimentos relacionados ao sentido que o sonho vai tomando, entre eles deslumbramento pela potência criativa do sonho do marinheiro, seguida pela consternação e desolação de que o marinheiro tenha ficado cativo de tal sonho, que se tornou sua única vida (Ver Figuras de 38 à 42). Assim, parece-nos que o *Adagiato* nos permite de modo múltiplo, semelhante a como o percebe Leitão, explicitar o voo por estes diversos sentimentos que acirram a dúvida das personagens projetadas.



Figura 38

Figura 39

Figura 40

Figura 41

Figura 42

No Epílogo, quando parece termos chegado ao fim, soa *Tatuagem*⁹³, canção de Manuel Quiroga, Xandro Valério e Rafael León. Essa canção finaliza a performance, abrindo-a a outras histórias ou a outros sonhos, como no fluxo contínuo das narrativas. Na predominância da função discursiva, *Tatuagem* amplifica o significado da última frase dita por Miranda “A morte é não sonhar”. O caráter mundano, sensual e humorado dessa versão de *Tatuagem* conecta concretamente esse sonho com a vida, estabelecendo uma mudança de direção nas recorrentes versões de *O Marinheiro*, que parecem abordar a vida a partir da morte. A música dialoga com a cena, neste momento completamente aberta, com a reprodução de três imagens do alto mar, com a ilha que aparece e desaparece e com uma luz de farol que circula pela cena.

Concomitantemente às músicas, foram utilizadas, como uma espécie de base acústica nas diversas cenas, três texturas sonoras. Nesse contexto, entendemos por textura sonora composições que se caracterizam pelo uso de qualidades sonoras que não

⁹³ Interpretada por Davini e acompanhada por Luiz Makl, no baixo acústico, Brasília, Zen Studio, 2006.

nos permitem definir claramente sua origem como advindas de algum instrumento específico ou de qualquer fonte sonora referenciável.

A Textura 1 era uma estrutura sonora simples e contínua, possuindo ainda micro variações de altura, de timbre e de intensidade. A Textura 2, consistia em um som de vento processado, que soava como assovios, com variações de altura e de intensidade que imprimem um efeito de *vibrato* constante. Já a Textura 3 foi produzida a partir do contato de arcos de instrumentos de corda com pratos, usados em bateria, de polegadas distintas, posteriormente processados.

Como exemplo da presença das texturas nessa versão, vamos considerar a Cena 3, quando se inicia o vídeo de *O Marinheiro*, e se mantêm acompanhando o diálogo das Personagens até a finalização da cena. Como as vozes das personagens estavam fixas nas caixas de som 1 e 2, a Textura 1 foi trabalhada em constante movimento no espaço. No entanto, esse movimento, desenhado em tempo real por quem operava o som, é o mais lento possível, com o objetivo de se tornar quase imperceptível para a plateia seu deslocamento.

De modo geral, as texturas em *O Naufrágio*, através de sua constância e circularidade – sem grandes picos ou acentuações dramáticas –, propiciam um espaço onírico e indefinido com o qual a palavra das personagens de *O Marinheiro*, Miranda e Milagros dialogam. Em *O Naufrágio*, a materialidade da dimensão acústica define e redefine fluidamente a cena, elaborando-a, multiplicando suas possibilidades de produção de sentido e potencializando sua atmosfera ficcional.

Lembramos ainda que o tempo de duração e a organização de *O Naufrágio* foram determinados pelo som e pelas imagens projetadas, permitindo ao conjunto técnico exígua margem de erro e exigindo da atriz que coordenasse suas ações e reações em tempo real ao tempo restrito dos projetos de som e vídeo que organizam a cena. Observamos também que essa demanda de atuação também se deu nos processos de produção do vídeo para a cena, descritos anteriormente.

- **Iluminação:**

A iluminação produz uma atmosfera onírica que atualiza, por vezes, a presença do mar calmo, dos lagos e riachos, em tons de verdes e azuis. O contraste entre esses tons e os tons que sugerem envelhecimento nas cores chocolate e sépia, pode remeter a viagens no tempo e espaço no decorrer da performance. Do mesmo modo, da caixa mágica, ao ser aberta para que surja a Sonhadora, irradia uma luz branca, insinuando

possivelmente a existência de uma passagem ali a outra dimensão (Ver todas as Figuras à partir da 18, p. 189).

As telas translúcidas do cenário, ao oferecem limite e profundidade à cena, são ressignificadas nos jogos de luz, contraluz, projeções e sombras. Em tais jogos, as silhuetas de Miranda e de Milagros sugerem a existência de uma cena para além daquela diretamente compartilhada com a plateia, outorgando à cena outro campo de profundidade. Por outro lado, são as personagens presentes em tempo real na cena que têm suas imagens negativadas, enquanto as personagens de *O Marinheiro*, presenças virtuais, apresentam-se sempre positivadas. Esse contraponto, que atribui às presenças em tempo real certa vacuidade, permite-nos relativizar os limites entre o real e o virtual na própria cena.

Ainda em referência à iluminação, lembramos que simultaneamente a tal projeção das personagens de *O Marinheiro* há escassa iluminação a fim de permitir à imagem reproduzida maior nitidez. Assim a iluminação compartilha a cena com as projeções de imagens, na forma de vídeos e eslaides, com as quais estabelece diferentes tipos de diálogo.

No prólogo, a iluminação, conforme já observamos, separa claramente o espaço em trevas do mundo iluminado. Já na Cena 1, a luz apresenta-se em toda a sua potência, atualizando, simultaneamente ao som, a tempestade imaginada por Marina e posteriormente assistida por Miranda.

No Epílogo, mais precisamente em seu final, configura o momento no qual há maior horizontalidade no diálogo entre a iluminação propriamente dita e as projeções de vídeo. Nesse momento três projeções simultâneas de um quadro com mar calmo, no qual aparece e desaparece uma ilha. Nessa cena, a iluminação expande-se, dilatando também os limites espaciais da cena, abrindo um caminho entre o palco original e o palco que o reproduz em miniatura, construído cuidadosamente, enquanto a luz de um farol marítimo circula periodicamente pelo espaço (Ver DVD Anexo V, *O Naufrágio*, Epílogo).

- **Imagens: produção, reprodução e representação.**

Importa-nos lembrar de que nosso interesse inicial por trabalhar com *O Marinheiro* em formato videográfico partiu da demanda técnica de que a mesma atriz atualizasse simultaneamente três personagens em cena. Assim, observamos que essa necessidade abriu o caminho para a presença das várias formas imagéticas em *O*

Naufração, que assumiram função discursiva na proposta estética configurada sob a direção de Davini.

Quanto às imagens de natureza visual, há reprodução de imagens estáticas e em movimento e mesmo a criação de imagens em tempo real por meio das miniaturas. Assim, o próprio cenário em sua natureza visual, vê-se modificado, assumindo a função de suporte para os vários tipos de reprodução de imagem, podendo ser ele mesmo reproduzível em miniatura.

Por sua vez, há também a presença de imagens de natureza acústica. A imaginação de Marina durante a leitura de *A Tempestade*, no Prólogo, traz à cena a tormenta que é acusticamente especializada, permitindo à plateia figurar sua própria imagem da tempestade. Essa imagem acústica resulta na imagem de um naufrágio em miniatura criada por Miranda. Assim, realiza-se um ciclo de representações, iniciado na imagem de origem literária, que, transposta a uma imagem acústica, sedimenta-se em uma imagem visual configurando processos de reprodução que tendem ao infinito.

Assim como a tempestade em cena é atualizada a partir do contato de Marina com o livro, Miranda tira literalmente de livros miniaturas para compor o mininaufrágio, conformando uma dimensão micro, paralela à cena, um microuniverso criado e interferido por mãos humanas, como uma paráfrase das mãos de Deus (Ver Figuras de 21 a 26).

No roteiro das imagens de *O Naufrágio*, cabe observarmos também as personagens de *O Marinheiro* atualizadas pelo vídeo em cena: cada uma é imagem e semelhança da outra; já são, por assim dizer, réplicas umas das outras (Ver Figura 43). A imagem das três personagens, perceptivelmente reproduzida em cena, assume a função de sonho ou de “visão” no contexto da encenação. Importa-nos ressaltar que tal imagem não corresponde exatamente à linguagem do vídeo em todas as suas potencialidades, uma vez que não há nelas nem cortes nem mudanças de planos, mas intenta aproximar-se holograficamente da cena, ela deseja se confundir ao tempo e espaço da cena.



Figura 43

Figura 44

Figura 45

Em um plano de projeção paralelo ao das personagens holográficas, são projetadas sombras de Milagros, a personagem a devir que, entre livros, lê e adormece. Esta imagem em sombras não oculta, mas revela um lado da cena que não está à mostra: um tempo e espaço simultâneo àquele presenciado pelo público. A imagem que se conforma é igualmente de natureza visual, contudo é uma imagem negativada e sem profundidade que contrasta com as cores e volumes das mulheres de *O Marinheiro*. Quando as sombras desaparecem, Milagros traz à cena, por meio da narrativa, as paisagens da cidade sonhada pelo marinheiro sonhador (Ver Figuras de 43, 44, 45).

Outra incursão de imagens em cena dá-se quando Milagros, com intenção de neutralizar os devaneios existenciais nos quais as mulheres de *O Marinheiro* enveredam-se, tira um aparelho antigo de projeção de eslaide para projetar, sobre a caixa mágica, pequenas imagens de paisagens naturais e de paisagens que sofreram intervenções humanas, como fotos antigas de construções arquitetônicas, como de uma pirâmide mexicana, grandes pontes e imagens aéreas de Brasília em construção, entre outras.

Assim, essas imagens estáticas, memórias em imagens, propõem diálogo com o ímpeto criador do marinheiro, que, em sonho, construiu seu próprio passado. Esse fluxo de imagens é detido por uma imagem de três outras mulheres em uma praia, abraçadas amistosamente, reconduzindo o foco da cena à presença das três mulheres holográficas das quais Milagros esquivava-se reproduzindo a memória.

Em outra tentativa de tirar o foco da cena das mulheres projetadas e seus devaneios sobre a existência, Milagros traz à cena a reprodução em vídeo da versão de Strehler de *A Tempestade* de Shakespeare, de 1977. O vídeo, editado em 1981, a fim de ser exibido em canal de televisão aberta na Itália, figura em preto e branco como alguns eslaides, diferenciando-se das mulheres em cores, conduzindo a cena ao passado.



Figura 46

Figura 47

Figura 48

A reprodução deste vídeo nos permite atualizar a sensação de *déjà vu* no próprio contexto desta encenação, pois, logo depois de serem exibidos todos os artifícios teatrais

que produzirão a tempestade fictícia de Próspero e os créditos da montagem, assiste-se à parte do prólogo de *A Tempestade*, a mesma cena que Marina atualiza como a Cena 1 de *O Naufrágio* (Ver Figuras 43, 44, 45).

Assim como na exposição dos eslaides Milagros é interrompida pela presença do eslaide de três mulheres, a projeção d'*A Tempestade* de Strehler é interrompida bruscamente por uma imagem bizantina das três deusas do destino: Clothó, Lachésis e Átropos. Milagros, por sua vez, decide interferir na imagem do mininaufrágio, construindo sobre ele uma cidade, como a sonhada pelo marinheiro, que pode também ser percebida acusticamente.



Figura 49

Figura 50

Figura 51

Enquanto o mar calmo é triplicado, dissolvem-se as presenças das três mulheres que não acreditam no sonho. Com o prenúncio do fim do sonho ou daquele jogo, Milagros continua construindo a cidade, última imagem que permitirá, talvez, a conservação daquele espaço de sonho (Ver Figuras 46, 47, 48).

Assim, a produção, a reprodução e a representação de imagens sobrepõem-se em cena, potencializando o discurso sobre a multiplicidade do real em cena. Imagens de origem visual e de origem acústica, com funções estéticas variadas que se articulam configurando e abrindo os sentidos da cena, atualizam em cena jogos de imaginação e memória, nos quais o real e ficcional, o atual e o virtual encontram seus limites diluídos em gradações entre um e outro.

4.5 – O estilo em ambas as montagens

O quadro sinóptico abaixo (p.203) reúne informações a respeito de aspectos metodológicos, conceituais e estéticos de ambas as montagens analisadas.

Elementos de Encenação	<i>O Marinheiro</i> (2000)	<i>O Naufrágio</i> (2010)
Texto	Integral com adaptações nas falas.	Integral, associada a trechos de <i>A Tempestade</i> , de William Shakespeare.
Tipos de presença	Ao vivo.	Ao vivo, virtual e exclusivamente acústica.
Personagens por Atrizes	Personagens de <i>O Marinheiro</i> atualizadas por quatro atrizes.	Personagens do vídeo de <i>O Marinheiro</i> e as demais personagens ao vivo são atualizadas pela mesma atriz.
Abordagem das Personagens	Abordagem tendia à individualização e à introspecção, ênfase à associação personagem/ser.	Consideradas como modos de fala, como se todas fossem apenas uma personagem de diferentes perspectivas. Definição das personagens a partir do tônus muscular.
Gestualidade Vocal e Cinética	Tentativa de abordagem da palavra como ação que, contudo, resultou em movimentação gestual solene e ilustrativa.	Abordagem da palavra como ação e como evento acústico. Movimentação gestual casual, em contraponto à densidade sugerida pelo texto.
Música e Entorno Acústico	Ausência.	Presença, com organização espacial.
Plateia	Arena.	Frontal aberta.
Concepção	Ilustra e tenta realizar o sentido do texto, tendendo para a unidade.	Dialoga e abre o sentido do texto, tendendo à multiplicidade.
Cenografia	Uma saia azul que une todas as personagens. Cenário estático, que propunha o equilíbrio das formas.	Painéis em forma de paredes ou velas de navios brancas para projeções. Dinâmico, devido à variação das projeções.
Figurino	As personagens compartilham e são unidas pelo mesmo figurino, que tem aspecto atemporal.	As personagens do vídeo e Miranda compartilham o mesmo figurino. Marina usa uma capa que desfigura seu corpo, e Milagros usa uma roupa casual, na mesma tonalidade que a das mulheres e a de Marina.
Maquiagem	Mítico e atemporal.	Casual.
Iluminação	Complementadas com iluminação a velas. Intimista, muito integrada à cena.	Dialoga com o vídeo e intervém modificando o espaço da cena claramente.
Utilização de recursos tecnológicos digitais de áudio e vídeo	Ausência.	Produção de Imagens digitais e analógicas e respectivas projeções. Produção e reprodução de sons com recursos digitais.
Estilo	Partiu de uma noção de simbolismo e se manteve nela.	Partiu do intenso contato com a forma do texto e chegou a uma noção de Barroco.

Importa ressaltar que a exposição das produções estéticas e a comparação entre ambas foram procedimentos que nos permitiram expor, mesmo que parcialmente, a trajetória de cada montagem, explicitando a dinâmica das opções de direção, em relação à encenação e à atuação em cada caso. Desse modo, explicitamos que o intuito de tal procedimento não consiste na verificação da eficácia das abordagens, mas em identificar nestes trajetos de produções estéticas baseadas em um único texto teatral o quanto as opções conceituais interferem na produção do estilo, potencializando ou amortizando as possibilidades de abertura de sentidos.

Retomamos, assim, a questão do estilo. Conforme observamos previamente, podemos destacar duas noções básicas de estilo no discurso de Michel Saint-Denis. Para o diretor, o estilo de um texto teatral seria a sua forma propriamente dita, ou seja, o seu universo de sentidos único. Outra noção, que consideraremos aqui pontualmente, refere-se ao estilo da encenação de um texto teatral. Esta noção de estilo seria a resultante da interação entre um dado texto teatral e o universo de sentidos de determinados atores, diretores, técnicos e plateias. Essa noção de estilo chamamos de dimensão sutil da forma, uma vez que habilita um lugar *entre* as produções do autor, atores, diretores e a plateia.

O *entre* é o lugar dos vínculos, conforme consideramos na Introdução⁹⁴, é o lugar onde é possível exercitar a linha de fuga para o fora das polarizações autor/encenador, texto/encenação, palavra/letra, voz/corpo, por exemplo. Assim, a questão do estilo nos interessa na medida em que entendemos que o *entre* seja um lugar no qual as potencialidades produtivas das relações texto e encenação se intensificam.

Assim, o estilo não nos interessa como modelo a ser seguido, mas nos interessa na medida em que ele seja a resultante do diálogo entre agentes e materialidades da cena, considerando o próprio texto teatral ou qualquer outro material textual como material e, como tal, as relações físicas e simbólicas que estabelecemos corporalmente com ele, que dependem de nosso potencial técnico e imaginário.

Entendemos que a abordagem de *O Marinheiro* (2000) definiu-se, em parte, pela nossa carência, como diretora, de recursos técnicos e imaginários para lidar com o texto. A princípio, a dificuldade de compreender a lógica da ação, tempo, espaço e personagens proposta pelo “entre gênero” Teatro Estático, levou-nos a buscar referências externas ao texto propriamente dito para compreendê-lo. Nestas

⁹⁴ Ver pp. 15 e 16.

circunstâncias, apoiamo-nos naquela noção de estilo mais difundida acerca das qualidades constitutivas da obra⁹⁵.

Assim, o nosso contato com a forma do texto teatral esteve intermediado pelo Simbolismo como estilo histórico. De acordo com Davini, um estilo histórico seria uma tentativa de atualizar uma corrente estética descontextualizada de sua contingência, reproduzindo-a e cristalizando-o (2002, p. 62).

Nesse sentido, percebemos que a potência do símbolo tenha sido, de certa forma, banalizada em nossa proposta de encenação de *O Marinheiro*. O estudo do texto a partir de seus símbolos também não forneceu elementos plausíveis para considerarmos o trabalho de atuação, uma vez que as discussões tendiam a se concentrarem sobre os conteúdos tratados pelo texto, sem que a forma do texto fosse abordada pontualmente.

A ausência de recursos técnicos e imaginários compatíveis para lidar com as demandas daquele texto em específico parece ter favorecido a incidência dos recursos de atuação mais recorrentes: os recursos introspectivos. Esses recursos, associados à ênfase sobre a dimensão simbólica, acentuaram na gestualidade vocal e cinética das atrizes a presença de estratégias de ilustração da palavra, por meio da ênfase acústica ou gestual sobre determinadas palavras. Por exemplo: alongar as vogais da palavra “longe” para representar a distância ou narrar uma situação e simular tal situação gestualmente, entre outros.

A encenação foi pensada em consonância com o princípio do palco simbolista, que clamava pela unidade entre os elementos da cena. Assim, as cores que predominam na cena – marrom, verde e azul – ilustram os aspectos da natureza, aos quais as personagens se remetem quando falam de seus passados. A noção de unidade se estabelece claramente em cena a partir de sua circularidade, delimitada por uma imensa saia azul que as quatro personagens compartilham.

Ainda importa ressaltar que o processo de adaptação que procedemos sobre o texto original, afinado com os estilos cotidianos de linguagem, não considerou o trabalho formal do autor sobre a própria linguagem, o qual inscreve a cena no próprio jogo da linguagem verbal.

Em relação a *O Naufrágio* (2010), partimos da consideração do texto como um mapa que pudesse nos guiar pela cena. Observamos que a noção de multiplicidade era

⁹⁵ Ver Introdução, p.5.

tematizada nele a partir de diversos aspectos formais: as falas das personagens como ecos umas das outras; a presença de elementos que criavam linhas de fuga do real, como o canto, a narrativa; e, sobretudo, o sonho do marinheiro dentro do sonho de uma delas.

Nosso imaginário, atravessado pela presença das diversas tecnologias de produção e reprodução de som e de imagem, considerou a possibilidade de atualizarmos alguns aspectos desta multiplicidade dialogando com tais tecnologias, as quais vêm subvertendo a nossa percepção sobre o real e o virtual há algumas décadas.

A qualidade poética do texto, a estaticidade e os modos de fala das personagens, muitas vezes referentes à memória ou a questionamentos existenciais, podem conduzir a cena a uma densidade e solenidade que não favorecem a visibilidade dos jogos e as sutis ironias propostas. Assim, utilizamos vários procedimentos improvisacionais a fim de tornarmos a atuação menos adensada.

Davini, ao propor o diálogo entre *O Marinheiro* e trechos de *A Tempestade*, intencionou abrir outro universo paralelo aos universos daquele primeiro, operando simbolicamente sobre a forma, sem pretensões de ilustrá-la ou reiterá-la, desdobrando assim os seus sentidos. Conforme já observamos no item anterior, este desdobramento de universos está presente de diversas maneiras através dos vários elementos da cena.

Assim, nesse caso, não partimos de nenhuma noção de estilo como diretriz para a encenação. A materialidade dos sentidos propostos pelo texto orientou a proposta de direção para a encenação e, especificamente, a atuação. Contudo, Davini, reconhecendo a lógica proposta para a encenação, chegou à ideia de que a cena apresentava um estilo barroco sintético, ressoando, assim, com aspectos de sua própria forma.

Na primeira versão analisada de *O Marinheiro*, a título de tentarmos obter certa síntese quanto à noção de estilo considerada, observamos, nos diversos aspectos relacionados aos procedimentos de abordagem, dos ensaios à articulação dos diversos elementos da cena, o predomínio da noção de unidade, que nos permite associá-la à dimensão do *ser*. Na segunda versão, observamos que circulam, nos diversos modos de operação da cena, as noções de multiplicidade e de heterogeneidade, as quais nos permitem associá-las à dimensão do *dever*.

Assim, apresentamos os processos de montagem baseados em um único texto teatral e observamos o quanto as diferenças metodológicas e as perspectivas conceituais influem na produção de sentido em cena. As percursos de configuração das versões ilustram modos de abordagem do texto teatral a fim de valorizarmos a forma e propormos um discurso mais inclusivo em relação ao texto teatral e à encenação.

A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais *entre* Tradições Estéticas Ocidentais.

Conclusões

Partindo de observações sobre nossas experiências como estudante, docente e atriz, *A Questão do Estilo no Teatro: Abordagens de Textos Teatrais entre Tradições Estéticas Ocidentais* resultou em um cruzamento de diversos temas que atravessam o contexto das relações com os textos teatrais em processos de formação de atores e em produções estéticas. Assim, os capítulos dessa tese funcionaram como travessias, nos permitindo transitar entre esses diferentes lugares de fala e, sobretudo, de escuta.

Percebemos que, considerando essa experiência tríplice, abrimos o caminho para aproximarmos de uma pragmática das diversas instâncias que envolvem a produção teatral, incluindo a formação de atores, campo que compreendemos manter uma relação em via de mão dupla com as produções estéticas, sendo, simultaneamente, alimentado por tais produções enquanto as retroalimenta.

Nessa trajetória observamos que a considerada “tensão entre o texto teatral e a cena” corresponde a valores agregados a ambos a partir do pensamento que promove a associação do texto teatral à dimensão eminentemente verbal da cena, ignorando o caráter representativo do texto teatral em relação à cena que, apesar de ter seus aspectos verbais privilegiados, pode comportá-la de um modo global, ou seja, enquanto ação sobre os eixos de tempo e espaço. Assim, importa ressaltar que entendemos o texto teatral enquanto uma forma de representação da cena, com ênfase, contudo, na letra.

No contexto da modernidade cultural, a associação do texto teatral à dimensão eminentemente verbal da cena parece ter encontrado grande aporte na estética idealista, mais precisamente na perspectiva de Hegel, para a qual, mesmo reconhecendo o valor dos procedimentos performáticos para a produção de sentido no teatro, o filósofo estabelece certa hierarquia de valores a partir da poesia, ou seja, da expressão verbal poética, situando-a como superior em relação às outras formas de arte que integram a produção teatral. A perspectiva exposta na estética hegeliana vai de encontro aos argumentos por parte do discurso literário no início do século XX, que outorga superioridade da linguagem verbal na forma de texto teatral em relação aos demais elementos da cena.

Por sua vez, os discursos associados à linguagem da encenação teatral no mesmo período, delinearam suas características próprias numa espécie de oposição ao texto

teatral, compreendido por estes como algo alheio à realidade da cena que drena suas potencialidades. Identificamos que tal perspectiva pode encontrar como seu expoente o discurso de Antonin Artaud que, em *O Teatro e seu Duplo* - sua obra mais traduzida e influente nos contextos de formação de atores e diretores, apesar de não abarcar a amplitude e complexidade de suas ideias sobre a arte - reincide na generalização da noção de texto teatral ao associá-lo maiormente à dramaturgia de cunho realista/naturalista, e na limitação de tal noção, quando a associa a uma forma de lidar com a palavra que enfatiza seus aspectos puramente verbais, ou seja racionais.

Compreendemos que tal generalização possa ter propiciado leituras de sua obra que reiteram uma correspondência direta entre a noção de texto teatral e a palavra em cena. Observamos que Artaud, mesmo quando reconhece o potencial prosódico da palavra em cena, tende a afastá-la da cena quando a noção de letra, ou seja, da representação da palavra que privilegia os seus aspectos semânticos, é confundida com a noção de palavra em seu discurso na obra em questão.

Importa-nos ressaltar que tal contradição ou equívoco não ocorre exclusivamente no discurso de Artaud, e ousamos afirmar ainda que ele seja recorrente no pensamento ocidental. Assim, a equivalência que identificamos no discurso de Artaud entre a letra e a palavra dita, mesmo quando ele parece tentar escapar dela ao reconhecer a dimensão performática da palavra em cena, nos revela o quanto a representação da cena por meio do texto teatral e suas relações com a cena propriamente dita carecem ser investigadas no contexto da multiplicidade de possibilidades do teatro contemporâneo, para o qual a produção teatral que parte de um texto teatral prévio é parte intrínseca.

Se por um lado a estética hegeliana, que reforça a associação do texto teatral a um caráter eminentemente verbal, ressoa com aspectos dos ideais da razão iluminista, por outro, o discurso de Artaud se posiciona a partir da descrença em tais ideais. Enquanto para Hegel a linguagem verbal compreende a síntese da objetividade e da subjetividade na poesia dramática, a linguagem verbal para o universo de Artaud é fonte de grandes desconfianças. Neste ponto, percebemos que a crítica de Artaud ao chamado “textocentrismo ocidental” equivocasse por persistir na exclusiva analogia entre o texto teatral, a dimensão verbal e a palavra em cena.

Deste modo, constatamos que, apesar dos objetivos radicalmente diferentes, ambos os discursos estéticos aproximam-se na medida em que tendem a organizar polarizações entre o texto teatral e a cena, firmados no que tais dimensões passaram a sintetizar simbólica e historicamente nestes contextos, ignorando as suas

potencialidades e peculiaridades no contexto da máquina teatral. Compreendemos que tais diferenças constituem aparências, uma vez que consideramos que a mecânica que os sustenta seja análoga.

Constatamos que ambos os discursos constituem formas de pensamento que findam por operar a partir da noção de unidade, pautadas pela busca da essência do *ser*, uma vez que tendem a produzir intervenções binárias e dicotômicas sobre a realidade a partir da qual operam e, mesmo partindo de pressupostos divergentes, permanecem mecanicamente equivalentes.

Neste sentido, diante das análises de discursos realizadas sobre determinados escritos de Artaud e de Michel Saint-Denis, observamos a necessidade de direcionarmos os estudos teatrais a um âmbito mais dialógico e autônomo em relação às grandes correntes do pensamento ocidental. O desejo de ambos os autores de expressarem-se fora dos paradigmas radicados no contexto do pensamento ocidental dominante, para além de perspectivas que se baseiam em conceitos como *ser*, unidade, essência, verdade, moralidade, nos parece quase ter sido eclipsado. Compreendemos que, diante da falta de recursos linguísticos que os permitissem operarem a partir de outra lógica, os autores findaram por circunscreverem suas visões sobre a prática teatral ainda nos limites que permitiam o pensamento dominante e mais consolidado.

Saint-Denis com a intenção de explicitar a importância da multiplicidade das formas de textos teatrais, questiona a hegemonia da abordagem realista no tratamento de qualquer texto teatral, gerando, contudo, uma oposição entre realidade e estilo que ressoa com a tradição filosófica do *ser* e não procede à luz do pensamento que aponta ao *dever*, aquele que reconhece que entre as noções de realidade e ficção, por exemplo, não há uma ruptura, mas uma relação fluida e contígua.

Artaud, por sua vez, com o desejo de potencializar todos os aspectos da linguagem teatral, protesta quanto à preeminência da linguagem verbal em cena, acentuando, entretanto, a polarização entre a linguagem verbal e a encenação. Contudo, nos parece que o autor tenha desejado problematizar, não toda e qualquer presença verbal em cena, mas “uma forma específica” de se trabalhar com o discurso verbal no teatro ocidental - mais precisamente no teatro francês - que havia atribuído ênfase aos aspectos racionais da cena.

Portanto, tanto no caso de Artaud quanto no de Saint-Denis, compreendemos que foram realizadas tentativas de rupturas das limitações impostas à linguagem teatral, limitações resultantes dos processos de racionalização técnica sobre a produção teatral

ocidental. Apesar de não terem obtido êxito pleno nestes intentos, eles nos estimularam a reformular as nossas abordagens aos problemas considerados por ambos os autores no contexto desta pesquisa.

Tomando tais observações, compreendemos que uma tradição de pensamentos que nos permite pensar na articulação, nos pontos de contato, na porosidade entre as relações entre o texto e a cena seria uma tradição cujo modo de operar concentra-se na multiplicidade e na contingência da realidade, não em posições fixas e polarizadas: seria uma tradição do *devoir*, do *entre*, que inclusive abarcasse a tradição do *ser*.

Assim, a fim de nos aproximarmos da pragmática das relações entre texto teatral e cena e nos desviarmos das operações que tendem às dicotomias, entendemos ser prudente nos perguntarmos “como tais objetos podem funcionar?” e “com o que eles funcionam?”. Deste modo, as contingências materiais de tais relações evidenciaram-se, permitindo-nos verificar que aquela situação de incompatibilidade pode ser suplantada por uma articulação potente e produtiva quando situamos texto e cena a partir de suas funções na máquina teatral, considerando as dimensões da produção, da reprodução e da representação que perpassam o campo teatral.

Ao situarmos o texto teatral na dimensão da representação da cena, podemos localizar a cena no tempo e no espaço nos quais a potência cênica do texto “pode ser” atualizada visual e acusticamente. Assim, entendemos que, dependendo da relação que se estabelece na atualização de um dado texto teatral, a cena pode assumir um caráter mais produtivo ou mais reprodutivo em relação a ele.

Em acréscimo, a nossa análise comparada das duas encenações produzidas a partir de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, permitiu-nos identificar também a incidência de perspectivas conceituais hegemônicas, sobre as produções estéticas, bem como os sobre os processos de formação de atores. Assim, observamos também a presença de modelos de pensamento predominantes sobre a realização estética no que tange a produção de estilo em cena.

As duas versões de *O Marinheiro*, que partiram de pressupostos conceituais e metodológicos diferentes, oportunizou a verificação de que diferentes formas de abordagem do texto teatral, ou seja, de que as diferentes formas de interação que atores e diretores estabelecem com os textos teatrais em direção à cena apontam a resultados estéticos conformes. Deste modo, tal análise também nos revelou a necessidade de perscrutarmos, desde os nossos primeiros contatos com o texto teatral, se os pressupostos conceituais que sustentam as nossas abordagens correspondem ao nosso

desejo de produção estética, uma vez que as formulações conceituais que sustentam os procedimentos de abordagem do texto repercutem no alcance dos resultados estéticos.

Observamos que os processos que consideram os primeiros contatos corporais com o texto teatral, reconhecendo que ele comporta uma proposta para além da proposta verbal, assumindo os seus aspectos materiais e composicionais, nos permitiu, no caso de *O Naufrágio*, alinharmos-nos a uma dimensão mais produtiva da cena, uma vez que as intervenções sobre a forma do texto enquanto significado sedimentado nos permitiu abrir os sentidos do texto teatral em sua dimensão performática, nos aproximando de perspectivas conceituais associadas ao *devoir*.

No entanto, observamos que algumas abordagens e procedimentos de ensaio para a cena aproximam os corpos dos atores e diretores aos textos teatrais, favorecendo assim uma relação dialógica entre ambos, enquanto outros podem reforçar ou aumentar tal distância. Por exemplo, os procedimentos de abordagem para a cena que reconhecem o texto teatral como literatura, tendem a se aproximarem mais prontamente de aspectos do sentido do texto relacionados ao seu significado, ou seja, a seu sentido exclusivamente semântico, caso ilustrado pela primeira versão de *O Marinheiro* analisada. Nesse contexto, o texto teatral vê-se afastado de sua dimensão performática e, conseqüentemente, de suas demandas espaciais e acústicas para a cena aproximando-se de perspectivas conceituais focadas no *ser* ou na reprodução.

A reflexão sobre as relações entre o texto e a cena nos levou a considerar as diferenças materiais entre ambas as instâncias situadas no fluxo da máquina teatral, por sua vez, engrenada pelos processos de produção, de reprodução e de representação. Observamos então, ser necessário diferenciar a dimensão da representação da cena por meio da letra em relação à cena propriamente dita, que inclui a palavra em performance. A apreciação de tais diferenças nos permite, além de evitar a associação recorrente entre a palavra e a letra, considerar as potencialidades e resistências que os textos teatrais propõem aos corpos dos atores, enquanto registros gráficos da cena.

Neste sentido o corpo humano assume um lugar fronteiro em relação à cena teatral: o contato entre o corpo dos atores e o texto teatral demanda disponibilidade física e imaginativa e uma série de habilidades de leitura e associações a fim de assegurar o grau de fluidez entre texto e cena. Assim, devem-se considerar os impactos da tecnologia da escrita sobre as produções do corpo humano em cena. Nesse sentido, Davini ressalva que podemos reproduzir involuntariamente a própria linearidade da escrita em nossa produção vocal em cena, caso não utilizemos procedimentos que levem

em conta que as marcas da representação gráfica atuam sobre os corpos, refletindo em suas produções estéticas, nesse trânsito do texto à cena.

Ao nosso entender, Saint-Denis busca otimizar as relações entre os corpos dos atores e os textos teatrais quando ele propõe as técnicas de “Prática de Leitura” em sua proposta de formação de atores. Davini também avança no mesmo sentido, quando propõe aproximar a forma gráfica do texto teatral da realização da cena, com o intuito de avizinhar sua representação da sincronia dos eventos da cena.

Também, considerando a pragmática das relações entre texto teatral e corpo em cena, observamos que qualquer texto teatral, apesar de estar estabilizado pela letra impressa, ou seja, de ser uma representação, na prática corporal, pode ser abordado, conforme propõe Davini, como um “mapa instável da cena”. Como vimos, pensado enquanto mapa, o texto teatral pode ser conectável às experiências que atores, diretores e demais criadores da cena, apontando, portanto, à abertura dos sentidos que ele propõe às contingências da situação na qual é atualizado.

Ponderando sobre a diversidade de textos de repertório aos quais podemos ter acesso contemporaneamente, identificamos o alto grau de heterogeneidade que a dimensão do texto teatral comporta e os desafios que ele apresenta aos estudantes de teatro, professores e diretores. Ainda observamos que um mesmo texto teatral pode oferecer diferentes graus de flexibilidade e resistências aos corpos de atores e diretores dependendo do contexto em que esteja sendo atualizado, apontando-nos a um elemento de instabilidade que pode ser associado à noção de texto teatral.

Portanto, as especificidades de cada texto sugerem um tipo de aproximação particular. Assim sendo, entendemos que cada texto teatral com o qual entramos em contato pode expor os corpos dos atores e diretores a um novo universo de sentidos, ou seja, à singularidade de suas formas, de suas diferenças.

Tais evidências nos permitem considerar que a abordagem do texto teatral enquanto mapa instável da cena abre possibilidades para a aproximação de atores e diretores da diversidade material, favorecendo o reconhecimento dos diferentes graus de flexibilidade e resistências que ele possa oferecer em um dado contexto, colocando-nos em contato com a sua forma.

Assim sendo, concluímos que dentre os procedimentos de abordagem que aproximam a cena e o corpo humano ao texto teatral, estão os que consideram a noção de forma, enquanto sentido sedimentado, que também nos permitem identificar e refletir

a respeito da flexibilidade e das resistências dos textos em diversos contextos de atualização, conforme observamos.

Portanto, as noções aqui associadas à de forma, como a noção de estilo e de material, tornou possível identificar o potencial pragmático das relações entre texto teatral e a cena e desviar-nos das operações que os segmentam e os polarizam. Isto dito, reiteramos o quanto à noção de forma adorniana - enquanto superação das teses formalista e idealista - constitui a base para a questão do estilo uma vez que nos situa em um espaço no interstício de tais teses. Ao nosso entender, enquanto um dado texto teatral pode ser situado em relação à máquina teatral na dimensão da representação, o estilo, enquanto resultante de um processo de abordagem desse texto, pode assumir tanto uma função produtiva quanto reprodutiva.

Importa-nos lembrar de que Adorno identifica a “cópia do estilo” como um dos fenômenos estéticos que caracterizam o século XIX, evidenciando a incoerência do próprio ideal de liberdade burguês, pois a forçosa presença do estilo enquanto norma a ser seguida enquadra-se como dispositivo de uma sociedade repressiva (ADORNO, 2011 pp. 311). Assim, repercutindo a crítica de Adorno, Davini também adverte que o estilo nem sempre tem exercido sua potencialidade produtora, observando que quando atores tendem a reproduzir em cena “estilos históricos”, o estilo é assim identificado como reprodutivo. Conforme a autora, estilos históricos de atuação são “aqueles que se dão em cena no momento em que são realizadas atualizações de correntes estéticas que, distanciadas de sua contingência histórica, cristalizam padrões de *performance* no corpo do ator e do cantor” (DAVINI, 2001, 62).

Como exemplo dessa possibilidade de estilo, observamos que a primeira versão de *O Marinheiro* verificada por nós, partiu de noções preconcebidas sobre o estilo simbolista, o que diminuiu a nossa possibilidade dialógica com seus aspectos materiais e composicionais, nos mantendo em uma dimensão reprodutiva do estilo, repercutindo sobre os vários elementos da encenação de modo ilustrativo e reiterativo sobre os sentidos propostos pelo texto, permitindo assim um diálogo restrito com a nossa realidade histórica.

A noção de estilo sustentada por Saint-Denis como um encontro entre os universos dos autores, diretores, atores e público, compreende o estilo como contingente e confluência de todas as perspectivas criativas na produção teatral, podendo constituir em elemento motor da realização artística, uma vez que nesse movimento multifacetado o “novo” pode engendrar-se.

Para Adorno, o conceito inicialmente restritivo da noção de estilo, expande-se em sua teoria estética para a qual o estilo outorga autoridade a toda linguagem artística, posto que “refere-se ao momento englobante pelo qual a arte se torna linguagem” (ADORNO, 2011 pp. 310-1). Nesse caso, o estilo nos parece, além de sintetizar o desejo de criação, dirigir-se ao encontro do outro, enquanto configura a linguagem artística, apontando-nos ao trânsito e também ao *devenir*.

Deste modo, prosseguindo sobre as proposições de Saint-Denis, Davini e Adorno sobre a questão do estilo no teatro, reconhecemos que o estilo configura-se a partir das singularidades imaginárias e técnicas dos sujeitos envolvidos na produção artística, constituindo-se para nós como uma “dimensão sutil da forma”.

Tal noção se fez relevante no contexto dessa pesquisa, pois a questão da forma na linguagem teatral pressupõe o conjunto dos elementos visuais e acústicos, dentro do qual se situam os corpos dos atores. Acreditamos que nessa conjunção intensa de informações, na qual são constituídas diversas camadas de sentido, há que se trabalhar com cautela sobre as possíveis nuances que podem advir de tais relações.

Neste contexto, um exemplo pontual de trabalho sutil sobre a forma, que aqui consideramos constituir o estilo, refere-se às demandas corporais gerais em cena e, mais especificamente, às demandas de produção de voz e palavra. Cabe advertir que a produção de voz e de palavra em cena aponta a uma pluralidade de sentidos que o texto teatral não tem sido capaz de sintetizar enquanto registro por meio da letra. Os corpos em cena transbordam sentido através das atitudes atualizadas por meio das intensidades, timbres, frequências e durações das vozes, ou seja, através da dimensão prosódica das palavras em cena, conforme reconheceu Artaud. Assim, a linguagem verbal pode apresentar diversas camadas de sentido que, mesmo não sendo imediatamente percebidas pelo público, conformam as intensidades e nuances da cena que buscam afetá-lo enquanto dimensão sutil da forma.

Ao nos posicionarmos a partir da máquina teatral, diante dos movimentos históricos de consolidação de gêneros, observamos o quanto o papel que o estilo cumpre é vital para o teatro, uma vez que, em dimensão produtiva, o estilo pode situar-se *entre* os gêneros consolidados, promovendo rupturas de contiguidade que podem indicar “novos” ou “outros” gêneros teatrais. Por este outro motivo, a noção de estilo figurou-se relevante nesta pesquisa.

A proposta estética de Saint-Denis, que remete a uma tradição estética ocidental que entendemos ter sido velada historicamente, nos coloca diante do fato

de que não há apenas tradições estabelecidas sobre polarizações e dicotomias no teatro ocidental, que entendemos ter nutrido, muitas vezes de modo idealizado, a busca por tradições orientais.

Essa pesquisa, além de resultar em impulso para restituir voz no contexto da discussão teatral contemporânea a este autor, diretor e pedagogo praticamente apagado pela história e pela crítica teatral moderna e contemporânea, indica também a presença de uma tradição teatral que busca o contato com o presente, em diálogo com o passado, com vistas ao futuro, para a qual há uma relação direta entre a produção teatral e a formação de atores, diretores e todos os agentes que interferem na criação teatral.

Saint-Denis observou que a formação de atores vigente nos contextos inglês e francês não permitia que os atores trabalhassem com eficácia em diversos tipos de repertório acessíveis então, ressaltando assim certo caráter reprodutivo daquele tipo de formação. Ele compreendia que o estilo realista de atuação, então em voga, dificultava, por exemplo, que os atores trabalhassem com textos do repertório clássico ou com textos não realistas do repertório moderno e contemporâneo.

Portanto, o diretor entendia que a formação dos atores deveria permitir que atuassem com eficácia em maior diversidade de formas teatrais, ao invés de restringir o campo de atuação dos atores, o que muitas vezes levava-os a impor um dado estilo a um texto que não o comportava, resultando em prejuízo da abertura de sentidos em cena e na deliberada reprodução de estilos.

Entendemos que o diretor interfere sobre a ideia de que a técnica no trabalho de atores deva estar associada necessariamente a uma dada estética, ideia que observamos ter sido naturalizada nos contextos da história e da crítica teatral. Por este motivo, nos parece que a proposta de formação de atores de Saint-Denis seja um marco histórico e conceitual para que repensemos a relação entre a técnica e a estética na produção teatral e na formação de atores hoje. Qual seria a função da dimensão técnica na formação de atores em um contexto teatral no qual a multiplicidade de formas já se fazia perceber? Entendemos que tal questão, transportada para a contemporaneidade, teria o seu sentido e necessidade potencializados considerando a abertura dos limites da própria linguagem cênica que ressaltamos ainda na introdução.

Além do trânsito *entre* as tradições teatrais francesa e inglesa, acreditamos que a variedade de experiências com a linguagem teatral que consolidou a formação do diretor junto ao *Teatro* e à *Escola do Vieux Colombier*, a *Os Copiaus* e à *Companhia dos*

Quinze, tenha contribuído para a configuração da postura multifacetada - podemos dizer, nômade - que levou Saint-Denis a considerar os agenciamentos da máquina teatral, no que tange às relações produtivas entre a formação de atores e as produções estéticas de um dado contexto social.

Saint-Denis percebeu que as diferenças materiais, ou seja, que as diferenças formais entre a diversidade do repertório de textos teatrais eram pouco consideradas por atores e diretores, de modo que o amplo sentido da proposta de determinados textos teatrais não se consolidava em cena. Por outro lado, ele também entendeu que a fixação dos atores em um modo exclusivo de atuação - naquele caso ele observava a hegemonia do modo de atuação realista - dificultava a relação entre atores e dramaturgos e diretores que desejassem formas de produção teatral que escapassem daquela estética, referindo-se a textos teatrais contemporâneos ou de repertório clássico.

Aqui nos cabe reiterar que o tipo de tradição teatral que releve a articulação das diversas instâncias que a constituem, configura uma tradição que atua a partir da realidade enquanto multiplicidade, da contingência da realidade e tende a esquivar-se de posições capturadas em polarizações, integrando desse modo, uma tradição do *devoir*, do *entre*. Nessa perspectiva, observamos que ao nos posicionarmos a partir da máquina teatral podemos observar os diversos segmentos que corroboram para a consolidação da linguagem teatral. Assim, ressaltamos que o pensamento pragmático também nos permite considerar a interferência das diversas tecnologias que perpassam a cena interferindo sobre as produções corporais dos atores.

Aqui consideramos as interferências, por exemplo, da tecnologia da escrita lineotípica, o código mais difundido na produção do texto teatral enquanto representação gráfica da cena. Neste sentido retomamos a grande importância dos estudos sobre o texto teatral enquanto representação da cena, considerando a limitação do código escritural alfabético. Importa-nos lembrar de que tal limitação restrinja o campo do texto teatral à representação da ação no tempo e espaço da cena por meio do discurso verbal em cena, conforme já ressaltamos. Observamos que tais questões mostram-se fundamentais para aprofundarmos as discussões sobre as relações entre texto teatral e a cena e nos permitem analisá-las sob uma perspectiva concreta, ao nosso entender, mais conectada com a realidade dos processos físicos e históricos que permeiam a produção da cena.

Ainda no que tange as interferências das tecnologias na produção da cena, notamos, sobretudo a partir do já citado relato e análise das experiências estéticas *O*

Marinheiro e *O Naufrágio*, o quanto as tecnologias digitais de produção e de reprodução de imagem e de som aplicadas à cena interferem na percepção e na produção corporal dos atores em performance. Tais considerações corroboram com aquelas convicções de que pensar pragmaticamente a cena implica também em reconhecer o corpo humano como um lugar de cruzamento de suas dimensões visuais e acústicas em cena, conforme Davini o compreende.

Aspectos da produção de gestualidade vocal e cinética têm sido interferidos desde os primórdios das produções teatrais pelas mais elementares formas tecnológicas. Contudo, observamos que as intervenções de tais tecnologias sobre o corpo humano em cena tem sido ainda pouco estudadas ao tomarmos inicialmente o caso do impacto da escrita sobre a produção vocal e cinética em cena. Deste modo, tais estudos tornam-se ainda mais necessários ao considerarmos a presença das tecnologias de produção e de reprodução de áudio e imagem mais recentes nos processos de ensaio e de performance e os efeitos de tal presença sobre as produções mais sutis ainda da gestualidade em cena e sobre a percepção do público.

Portanto, compreendemos ser de ampla importância observar os efeitos de tal presença, sobretudo, nos processos de formação de atores contemporâneos, uma vez que a cena contemporânea vem dialogando intensamente com aquelas tecnologias e, por tal motivo, e ainda pelo fato de estarem tão inseridas em nossos cotidianos, correm o risco de serem naturalizadas sem que suas potencialidades estéticas possam ser amplamente aproveitadas.

Como visto, a reflexão sobre a noção de estilo referente à produção cênica baseada em textos teatrais nos conduziu a questões que atravessam a cena teatral desde os processos de formação de atores, passando pela incidência das tecnologias de produção e reprodução de imagem e som em cena, ou seja, pelas relações entre humano e não humano no teatro, até aos procedimentos de ensaios e a produção de encenações propriamente ditas. Em um contexto ainda mais abarcativo, nossas ponderações sobre a questão do estilo no teatro nos colocou diante de tradições de pensamento ocidentais - as tradições do *ser* e do *dever* - nos permitindo identificar a pragmática dos agenciamentos entre as máquinas filosóficas e as máquinas estéticas.

Referências

Bibliográficas:

ABBAGNANO, N. (Dir. Pub.) **Dicionário de Filosofia**. Trad. Alfredo Bossi; Ivone Castilho Benedette. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ADORNO, T. W. **Teoría Estética**. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2011.

ADORNO, T. W. **Teoria Estética**. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2011.

ALCIDES, S. Matriz e giro do *Marinheiro* em cena. **Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto** nº 24, Rio de Janeiro: Rioarte, jul-dez 2006. pp 25-45.

AUGÉ, M. **Não-Lugares**. Introdução à uma antropologia da super-modernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas – SP: Papyrus, 2004.

BECHARA, Evanildo. **Moderna Gramática Portuguesa**. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

BOGUE, R. **Deleuze and Guattari**. London: Routledge, 1993.

ALEXANDER, G. **Eutonia**: um caminho para a percepção corporal. Trad. José Luís Mora Fuentes. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994.

ARTAUD, A. **O Teatro e seu Duplo**. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

AUGÈ, M. **Não-Lugares**: Introdução a uma antropologia da super-modernidade. Trad. Maria Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AUSTIN, J. L. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes. Artes Médicas: Porto Alegre, 1990.

BALDWIN, J. **Michel Saint-Denis and the Shaping of the Modern Actor**. Lives of The Theatre, 104. Westport: Praeger, 2003.

_____. Michel Saint-Denis: Training the Complete Actor. HODGE, A. (Org). **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2010. pp 81-98.

BAKHTIN, M. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

BARBA, E.; SAVARESE, N. **A Arte Secreta do Ator**: Dicionário de Antropologia Teatral. Supervisor de Trad. Luiz Otávio Burnier. Campinas: HUCITEC, 1995.

BERTHOLD, M. **História Mundial do Teatro**. Trad. Maria Paula V. Zurawski. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOGUE, R. **Deleuze and Guattari**. Routledge: London, 1989.

BORIE, M.; ROUGEMONT, M; SCHERER, J. **Estética Teatral**: Textos de Platão a Brecht. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BROOK, P. **The Shifting Point**. London: Methuen Drama, 1989.

CARLSON, M. **Performance**: a critical introduction. London: Routledge, 1996.

_____. **Teorias do Teatro**: estudo histórico crítico dos gregos até a atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: UNESP, 1995.

CASULO, N. (Org.) **El Debate Modernidad Posmodernidad**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COUPEAU, J. **Texts on Theatre**. Trad. John Rudlin; Norman H. Paul. London: Rotledge, 1990.

DAVINI, S. A. Pesquisa em Teatro: a questão da palavra e da voz. TELLES, N. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012. pp 68-109.

_____. **Cartografias de la Voz en el Teatro Contemporáneo**: El Caso de Buenos Aires a fines del siglo XX. Colección Textos y Lecturas en Ciencias Sociales. Buenos Aires: EdUNQ, 2007.

_____. O Corpo Ressoante: estética e poder no teatro Contemporâneo. **Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Artes Cênicas**, Belo Horizonte: 2008.
<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/>> Acesso em: 11/11/2012.

_____. O Beijo de Romeu e Julieta. MEDEIRO, M. B.; MONTEIRO, M. F.M.; MATSUMOTO, R. K. (Org.). **Tempo e Performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, 2007. pp. 149-168.

_____. O lado épico da cena ou a ética da palavra. **Anais do IV Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006. pp 308-9.

_____. O Jogo da Palavra. **Humanidades -Teatro** n° 44, Brasília: Ed. UnB, 1998. pp 37-44.

_____. **Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio**.

Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto n° 15, Rio de Janeiro: Rioarte, out-dez 2002. pp 56-73.

DAVINI, S.; VIEIRA, S. O Tempo – A Condena. Revista Arte e Conhecimento, n° 4. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2005.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** Vol. 1. Trad. Aurélio Guerra Neto; Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2004.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia** Vol.3. Trad. Aurélio Guerra Neto; Ana Lúcia de Oliveira; Lúcia Cláudia, Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1999.

DERRIDA, J. A Escritura e a Diferença. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva; Pedro Leite Lopes; Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

D'HONDT, J. Friedrich Hegel. HUISMAN, Denis. (Dir. Pub.). **Dicionário dos Filósofos**. Trad. Claudia Berliner; Eduardo Brandão; Ivone Castilho; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp 465-72.

ESTEBAN, M. **Investigación Cualitativa em Educación: Fundamentos y Tradiciones**. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2003.

FERREIRA, A. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

GIL, J. **Diferença e Negação na poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GUATARRI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 2005.

HABERMAS, J. **El discurso filosófico de la Modernidad**. Madrid: Taurus, 1989.

HEGEL, G. W. F. **Curso de Estética - O Belo na Arte**. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

_____. **Curso de Estética - O Sistema das Artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. Martins Fontes: São Paulo 1997.

HODGE, A. (Org). **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2010.

HODGE, A. (Org) **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2000.

HOUSEMAN, J. Dramatic Progress. OLMSTEAD, A. (Org) **Juilliard: A History**. Chicago: University of Illinois, 1999. pp 216-40.

HUISMAN, D. (Dir. Pub.). **Dicionário dos Filósofos**. Claudia Berliner; Eduardo Brandão; Ivone Castilho; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo: Martins Fontes, 2004.

- HUSSON, R. **El Canto**. Buenos Aires: Eudeba, 1965.
- INWOOD, M. **Dicionário Hegel**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- JIMENEZ, M. Theodor Adorno. HUISMAN, Denis. (Dir. Pub.). **Dicionário dos Filósofos**. Trad. Claudia Berliner; Eduardo Brandão; Ivone Castilho; Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, São Paulo: Martins Fontes, 2004. pp 8-14.
- JIMENEZ, M. **O que é estética**. Trad. Fúlvia Moretto. São Leopoldo: Unisinos, 1999.
- JIMENEZ, M. **Para ler Adorno**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
- LASH, S. Posmodernidad y Deseo. CASULO, N. (Org.) **El Debate Modernidad Posmodernidad**. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 1993. pp. 357- 400.
- LEHMANN, H. **Teatro Pós-Dramático**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.
- LEITÃO, R.C. **A Quinta Sinfonia de Mahler**. Notas de Programa. Lisboa: Orquestra Sinfónica Metropolitana, 2013.
< http://issuu.com/ruileitao/docs/folha_de_sala_20100328_quinta_mahler_zilm_ccb >
Acesso em: 27/08/13
- LIGNELLI, C. **A produção de sentido a partir da Dimensão Acústica da Cena**: uma cartografia a partir dos processos de composição de *Santa Croce* e de *O Naufrágio*. Brasília: Dissertação de Mestrado pelo Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, 2007.
<http://bdtd.bce.unb.br/tesdesimplificado/tde_arquivos/49/TDE-2007-05-24T095337Z-1077/Publico/Dissertacao%20Cesar%20lignelli.pdf> Acesso em: 03/08/12.
- MAETERLINCK, M. **O Tesouro dos Humildes**. Trad. Candido de Figueiredo. Lisboa: Livraria Clássica, 1920.
- MARCONDES, Danilo. A Teoria dos Atos de Fala como concepção pragmática de linguagem. **Filosofia Unisinos**, Rio Grande de Sul: Unisinos, set/dez 2006. pp. 217-30.
< <http://www.pessoal.utfrpr.edu.br/paulo/atos%20de%20fala.pdf> >
Acesso em: 03/08/2012.
- MOISÉS, M. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NIETZSCHE, F. **O Nascimento da Tragédia Grega ou Helenismo e Pessimismo**. Trad. Jacob Guinsburg. São Paulo: Companhia da Letras, 1992.
- OLMSTEAD, A. (Org.) **Juilliard: A History**. Chicago: University of Illinois, 1999.
- PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. Trad. Jacob Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1996.

PESSOA, F. **Fernando Pessoa, O Marinheiro**. SOUZA, C. (Ed). São Paulo: Babel, 2011.

PESSOA, F. **Sensacionismo e Outros Ismos**. PIZARRO, J. (Ed). Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2009.

PESSOA, F. O Marinheiro. **Obras Poéticas**. GALHOZ, M. (Org) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

PESSOA, F. Teatro Estático. **Obras em Prosa**. BERARDINELI, C. (Org) Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.

REDYSON, D. **10 Lições sobre Hegel**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

ROLNIK, S. **Cartografia Sentimental**: transformações contemporâneas do desejo. Porto Alegre: Sulina, UFRGS, 2007.

ROSENFELD, A. **Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROUBINE, J. **A linguagem da Encenação Teatral**. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

RUDLIN, J. Jacques Copeau: the quest for sincerity. HODGE, A. (Org) **Twentieth Century Actor Training**. London: Routledge, 2000. pp 55-78.

SAINT-DENIS, M. **Training for the Theatre**: Premises & Promises. Ed. Suria Saint-Denis. London: Heinemann, 1982.

_____. **Theatre: the Rediscovery of Style** and Other writings. Ed. Jane Baldwin. London: Routledge, 2009.

SEABRA, J. **Fernando Pessoa e o Poetodrama**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

SELIGMANN-SILVA, M. **A atualidade de Walter Benjamin e de Theodor W. Adorno**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SIMÕES, J. **Fernando Pessoa**: breve história da sua vida e sua obra. Lisboa: Difel, 1983.

SHAKESPEARE, W. A Tempestade. **Teatro Completo Comédias**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1992.

SOUZA, C. (Ed). **Fernando Pessoa, O Marinheiro**. São Paulo: Babel, 2011.

SZONDI, P. **Teoria do Drama Moderno**. Trad. Luís Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TELLES, N. (Org.) **Pesquisa em Artes Cênicas: Textos e Temas**. Rio de Janeiro: E-papers, 2012.

TIMMERMAN. B. **Hegel**. Trad. Tessa Moura. São Paulo: Estação Liberdade, 2005.

VIEIRA, S. La Cuestión del Estilo en el Teatro: la voz y palabra en performance. **Telón de Fondo**: Revista de Teoria y Critica Teatral. Trad. Patrícia Cohen. Buenos Aires, 2011. v. 13, p. 203-232.

_____. Estilo e Micropolítica. **Anais do VI Congresso da ABRACE** (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). São Paulo, 2010.

_____. Treinamento, Técnica e Estética no Teatro Contemporâneo. **Anais da V Reunião Científica da ABRACE** (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). São Paulo, 2009.

_____. Do Corpo como instrumento ao Corpo como lugar. **Anais do V Congresso da ABRACE** (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Belo Horizonte, 2008.

_____. Voz em Cena no Teatro Estático. **Anais do IV Congresso da ABRACE** (Associação Brasileira de Pesquisa em Artes Cênicas). Rio de Janeiro, 7 Letras, 2006.

_____. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. ReVISTA (PPG-Arte/UnB), v. 8, p. 9-19, 2009.

_____. Monografia sobre a montagem de *O Marinheiro*. Contrapartida ao Fundo da Arte e da Cultura. Brasília: 2000.

_____. **A questão da presença cênica como instância fundadora do trabalho do ator**. Monografia do curso Bacharelado em Artes Cênicas. Brasília: Universidade de Brasília, 1995.

Vocabulário Ortográfico da Língua Portuguesa / Academia Brasileira de Letras. São Paulo: Global, 2009.

ZUMTHOR, P. **Introdução à Poesia Oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Vídeográfica:

LOPES, Marcos Enrique. **A Composição do Vazio**: cinebiografia de Evaldo Coutinho. Pernambuco: África Produções, 2000.

STREHLER. G. **La Tempesta** (1977-78). Milano: La Radiotelevisione Italiana e Il Piccolo Teatro di Milano, 1981.

< <http://www.youtube.com/watch?v=0aKVTgV4iOs> > Acesso em: 01/10/13

Discográfica:

MAHLER, G. **5ª Sinfonia**. Orquestra Filarmônica de Berlim, KARAJAN, H.V. (Regente). Berlim: Gramophon, 1973.

EMERSON, K. **The three fates**: Clothó, Lachésis e Átropos. Royal Festival Hall Organ. Londres, 1970.

Pictográfica:

LEYDEN, L. **As Filhas de Loth**. Coleção Anonymous Artist, Louvre.
<http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Anonymous_artist_-_Lot_and_his_daughters_-_Louvre_RF_1185_-_001.png>

Sites e blogs consultados

Jacques Copeau

< <http://jacquescopeau.com/>> Acesso em: 11/11/2012

Grupo de Pesquisa Vocalidade e Cena – UnB/CNPq.

< <http://cartografiasdavoiz.blogspot.com/> > Acesso em: 11/11/2012.

Michel Saint-Denis.

< <http://michelsaintdenis.net/msd/content/view/67/65/lang,en/>> Acesso em: 11/11/2012.

The Juilliard Drama Division – Lincoln Center.

<<http://www.juilliard.edu/about/history.php>> Acesso em: 11/11/2012.

Anexo I

Grade Curricular da proposta de formação de atores de Michel Saint-Denis.

Ano I, Trimestre Outono: Ano da Descoberta.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Enfatizar a plena consciência do corpo. Assim como um músico tem o pleno controle de seu instrumento, um ator deve ter o controle coordenado de seu corpo. Concentrar em liberar a tensão através do relaxamento e desenvolvimento da força e flexibilidade muscular.</p> <p><i>Movimento Dramático (ou Movimentação Dramática)</i></p> <p>Salientar o que as diferentes partes do corpo podem expressar. Pratique o "isolamento" de cada parte.</p> <p>Adicionar trabalho com a Alexander Technique.</p>	<p><i>Voz</i></p> <p>Desenvolver consciência de seu próprio equipamento físico:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Órgãos da Fala; - Mecanismo de Respiração; - Ressonadores <p>Encontrar (gradualmente) o tom (registro) natural da voz de cada estudante. Começar a trabalhar para o "tamanho".(volume, intensidade)</p> <p>Não comece a trabalhar ainda para a projeção.</p> <p><i>Dicção</i></p> <p>Trabalhar na pureza de vogais e consoantes.</p> <p><i>Canto</i></p> <p>Começar com as aulas de canto após a 3^a semana do trimestre.</p>	<p>Comece com Leituras Não-Dramáticas. Leia textos simples de todos os tipos, para obter uma sensação de liberdade e prazer na linguagem e para obter vitalidade na fala. Enfatizar o aprender a como ouvir e o puro prazer de ler em voz alta para outros. Não há ainda demandas de técnica. Essa conduta acompanha todo esse trimestre e é periodicamente retomada mais tarde.</p>	<p>Durante o primeiro ano inteiro enfatizar a improvisação não-verbal:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Descobrir a natureza de atuar. - Aprender a expressar ações sem palavras. - Dar-se conta do que o corpo pode expressar e como. <p>Treinar os estudantes para observarem a si mesmos e aos outros. Improvisar usando atividades do dia-a-dia.</p> <p>Desenvolver iniciativa, criatividade e o senso de liberdade disciplinada no estudante.</p>	<p><i>Projeto Jogo da Descoberta ou Peça da Descoberta</i></p> <p>Os estudantes aprendem a atuar através de processo de ensaios. O primeiro objetivo do jogo é levar os estudantes a perceberem por que precisam treinar e fazer com que o corpo docente descubra o potencial e as necessidades dos estudantes (4 semanas, 3 horas / dia). O professor / diretor poderá orientar mais do que dirigir. O projeto é apresentado para o corpo docente. Visitantes não são permitidos.</p>	<p><i>Crítica do Projeto Jogo da Descoberta ou Peça da Descoberta</i></p> <p>Possivelmente, sessões curtas com o diretor para permitir aos estudantes colocar crítica em prática.</p> <p>Continuar com todas as aulas técnicas durante o trimestre, aumentando gradualmente o tempo reservado para improvisação.</p> <p>Programar discussões sobre a história do teatro (do palco), sobre o desenvolvimento dos espaços cênicos; chamar a atenção do estudante para diferentes espaços cênicos e como tais espaços podem afetar sua atuação.</p>

Ano I, Trimestre Inverno: Ano da Descoberta.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continuar o treinamento básico, enfatizando:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Relaxamento e movimentação descuidados - sem expressão. • Movimento Tenso - sem expressão • Livre movimento controlado - um fluxo de vivacidade, expressividade fluindo através do corpo. <p>Escolha exercícios que revelem diferenças entre espaço, tempo, ritmo na vida real e no palco. Continuar a trabalhar com Alexander Technique.</p>	<p><i>Voz:</i> Continuar o Treinamento. Focar na melhora da qualidade do registro.</p> <p><i>Dicção:</i> Praticar inflexões.</p> <p><i>Canto:</i> Trabalhar da fala ao canto e do canto a fala. Aumentar a consciência do estudante da necessidade de imaginação vocal (pensamentos e sentimentos por trás das palavras). Mostrar como as imagens geram diferentes modulações ou andamentos quando se fala.</p>	<p><i>Continuar as leituras Não-Dramáticas.</i> Os textos escolhidos devem ser selecionados com cuidado de acordo com seu estilo. Explorar o significado. Examinar valor de palavras isoladas. Objetivar mais nuances de tom. Parar com as Leituras não-Dramáticas após 2 semanas, para dar espaço às leituras dramáticas.</p>	<p>Trabalhar sobre:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Lugar • Estados de humor • Ocupações <p>Planejar movimentos, então situação, acrescentar localização e estado de humor.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Transformações. Pela primeira vez, o estudante irá, conscientemente, "tornar-se" alguém que não seja ele mesmo. Ele terá que se transformar fisicamente. • Animais. Selecionar animais que melhor capturem o temperamento e a <i>essência</i> do animal. • Ver sequência no capítulo seis. 	<p>Começar lendo 3 peças em 3 estilos diferentes. Ler em rápida sucessão (2-2 ½ semanas cada peça)</p> <p>Ensaiar a última peça lida de modo descontraído, sem forçar os estudantes para a atuação. Eles não estão prontos. Ensine-os a situarem-se. Faça poucas exigências quanto à técnica ou o desenvolvimento do personagem. Ao final do trimestre, o projeto é apresentado para o corpo docente e, posteriormente, discutido.</p>	<p>Agendar discussões sobre História da Dramaturgia durante o primeiro ano até que todos os grandes períodos históricos sejam cobertos. Agendar discussões sobre figurinos, costumes, comportamentos, com foco em qualquer período relacionado ao projeto de ensaio atual. Essas discussões estão diretamente relacionadas ao trabalho de ensaio do estudante, elas não são cursos teóricos.</p>

Ano I, Trimestre Inverno: Ano da Descoberta

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continuar com o treinamento corporal básico.</p> <p>Continuar a trabalhar com Alexander Technique, realizando sessões individuais, caso necessário.</p> <p>Introduzir elementos de acrobacia.</p>	<p>Continuar com o treinamento básico.</p> <p><i>Voz:</i> Enfatizar andamento, força, modulação, ritmo.</p> <p><i>Dicção:</i> Corrigir pronúncias imperfeitas.</p> <p><i>Canto:</i> Enfatizar flexibilidade e agilidade.</p> <p><i>Voz/Dicção/Canto:</i> Mais tarde no trimestre, começar a enfatizar a projeção.</p>	<p><i>L'Expression Parlée</i></p> <p>Estabelecer um plano de (leitura de) textos, ficando progressivamente mais exigente. Trabalhar intensivamente sobre poesia e sobre grandes discursos dos textos clássicos. Sem diálogos ainda. Enfatizar a fala mais do que a ação ou o desenvolvimento do personagem. Nenhuma "direção" determinada. Também enfatizar a projeção, o estilo, duração da respiração.</p>	<p>Continuar o trabalho de transformações. Adicionar Improvisações em Grupo, começando com 2 pessoas, depois 3, depois com grupos maiores. A <i>máscara</i>, um curso separado, prossegue até ao final deste trimestre, usando as máscaras básicas. No encerramento deste trimestre, O trabalho <i>Máscara</i> e Improvisação em Grupo é mostrado para o corpo docente.</p>	<p>Ensaiai a terceira peça (peças como <i>Noé</i> de Obey ou <i>Insect Play</i> de Capek) que podem estar relacionadas ao trabalho nas aulas de máscara e de improvisação. Começar a usar algumas das técnicas em aquisição. Exceto por alguns poucos elementos absolutamente necessários, nenhum figurino ou cenário é usado. Público não é convidado para a demonstração.</p>	<p><i>Apresente Documentação Pictórica</i></p> <p>Introduzir exercícios práticos que ensinem aos estudantes explorar o gênero apresentado.</p> <p>O corpo docente e os estudantes discutem e avaliam o primeiro ano de trabalho.</p>

Ano II, Trimestre Outono: Ano da Transformação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continue aulas de movimento com um novo professor. Formule aulas mais exigentes. Focar na geração de energia e resistência. Introduzir o treinamento de luta cênica (desarmado).</p> <p>Continue com a Alexander Technique (sessões individuais quando necessário)</p>	<p><i>Voz/Dicção /Canto</i></p> <p>Continuar o treinamento básico, acrescido da correção de deficiências individuais, trabalhar sobre modulações rítmicas e ritmos. Enfatizar</p> <ul style="list-style-type: none"> • Força de projeção. • Conforto muscular e relaxamento. <p>Enfatizar o controle da respiração em frases longas. Considerar a dimensão da dicção. Planejar exercícios de canto especiais para sustentar longas respirações.</p>	<p>Continuar o trabalho em fala e poesia. Pratique sustentar a respiração durante um texto extenso. Nas sessões de poesia, desenvolver expressão lírica ao máximo, durante este e os próximos trimestres. Praticar projeção da fala sem esforço. Enfatizar a necessidade de vitalidade, em ambos, técnica e imaginação. Desenvolver a sensibilidade para a vida interior e os ritmos de um texto.</p>	<p>Continuar com exercícios de improvisação. Rever o trabalho básico de máscara do primeiro ano, Trimestre Primavera, então começar o trabalho de personagem e máscara cômica. No final deste trimestre, providenciar mostras de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • situações com máscaras de personagens. • situações usando a improvisação. 	<p>Começar com o ensaio da quarta peça - uma peça realista. Concluir com uma apresentação para o corpo docente e, então programe sessões de crítica.</p> <p>Mais tarde no trimestre, começar ensaios de uma peça de Shakespeare (por exemplo, <i>Romeu e Julieta</i>).</p>	<p>Introduzir aulas de maquiagem</p> <p>Apresentar palestrantes convidados que farão palestras sobre teatro em diferentes partes do mundo.</p>

Ano II, Trimestre Inverno: Ano da Transformação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continuar com as aulas de movimento (1 ½ horas, 3 vezes por semana). Desenvolver energia e resistência. Trabalhar em concentração física.</p> <p>Desenvolver o sentido das relações entre direção e espaço.</p> <p>Continuar a trabalhar Alexander Technique.</p>	<p><i>Voz</i> Continuar o treinamento básico e o trabalho individual de voz.</p> <p><i>Dicção</i> Enfatizar as necessidades individuais.</p> <p><i>Canto:</i> Trabalhar com canto coral e individual.</p> <p>Em todas as aulas:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Esforçar-se por mais agilidade. • Enfatizar o desenvolvimento da imaginação vocal. 	<p><i>L'Éxpression Parlée:</i> Dar mais atenção à interpretação. Sem atuar ainda. Mais tarde no trimestre, começar a trabalhar com 2 pessoas. Trabalhar em textos de comédias clássicas leves. Concluir com apresentação de trabalhos de Poesia.</p> <p>Adicionar exercícios de fala, como falar contra muito barulho, falar enquanto comer ou dançar.</p>	<p>Preparar-se para trabalhar em comédia:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Enfatizar a utilização de objetos cênicos imaginários. • Usar língua inventada - grummelotage (não sem sentido) <p>Ensaie uma situação preparada em aula de improvisação, usando objetos cênicos imaginários.</p> <p>Incluir curso de Técnicas de Comédia (4-5 semanas, 2 aulas por semana). Isto conduz ao ensaio de uma farsa.</p>	<p>Continuar os ensaios da peça de Shakespeare iniciada no último trimestre. Apresentar a peça para o corpo docente.</p> <p>Após a aula Técnicas de Comédia, ensaiar uma farsa, na qual estudantes apliquem toda a experiência adquirida nas aulas de movimento, improvisação e de máscara. Desenvolver a exuberância. Apresentar a farsa para o resto da escola e para alguns convidados.</p>	<p>Apresentações da peça de Shakespeare e da farsa podem ser seguidas por sessões dedicadas à crítica ao trabalho.</p>

Ano II, Trimestre Primavera: Ano da Transformação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continuar com as aulas de movimento, desenvolver a leveza e rapidez agora, bem como energia e força, de modo que os estudantes possam perceber a diferença. Trabalhar com elevação.</p> <p>Continuar Alexander Technique, programar tanto sessões em grupo quanto individuais.</p>	<p>Continuar o treinamento básico. Trabalhar projeção. Mais tarde no trimestre, trabalhar no timbre, altura, andamento, fraseado e no valor das palavras. Expandir o desenvolvimento da imaginação vocal através da elaboração de exercícios que demonstrem como os sons se relacionam com os sentidos - aumentar a percepção do estudante sobre o funcionamento dos sentidos de modo que essa consciência dê mais sentido ao uso das palavras.</p>	<p>Continuar com o trabalho sobre <i>L'Expression Parlée</i>. Individualmente com os estudantes, concentrar em poemas e falas de grandes peças da literatura mundial. A meta agora é preparar os estudantes para lidar com as demandas da tragédia. Interrompa as aulas nos últimos 2-3 semanas para possibilitar mais tempo para o projeto de ensaio. Retomar o trabalho em Parlee L'Éxpression no 3º ano.</p>	<p>Ensaiai 1 ou 2 situações curtas contrastantes, inventados pelos estudantes orientados pelo professor. Estes devem ser vistas pelo corpo docente.</p> <p>Pare antes das últimas 3 semanas para dar mais tempo aos ensaios do projeto em andamento.</p>	<p>Uma peça russa, de Chekhov ou de estilo semelhante, é escolhida deliberadamente neste momento do treinamento, devido à humanidade presente neste tipo de peça.</p> <p>Nos ensaios (6 semanas), começar a trabalhar a fundo. Use cenário, mobília, figurinos, objetos cênicos. Apresente a peça para uma platéia de docentes, estudantes e alguns amigos convidados. Sem público em geral ainda.</p>	<p>Continuar com as aulas de maquiagem. No final do trimestre, revisar e resumir o trabalho do segundo ano.</p>

Ano III, Trimestre Outono: Ano da Interpretação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	C. I.
<p>Continuar as aulas de movimento, contudo apresentar os estudantes a outro professor. Criar movimentos mais imaginativos, enfatizando as relações entre palavras e movimentos.</p> <p>Aumentar a escala de projeção. Praticar a projeção mesmo enquanto se mantém imóveis.</p> <p>Acrescente o sapateado.</p> <p>Continuar a trabalhar com Alexander Technique.</p>	<p><i>Voz:</i> Trabalhar em exercícios que ampliem a projeção: Ir do sussurro ao grito e de volta ao sussurro.</p> <p><i>Dicção:</i> Continuar a corrigir pronúncias</p> <p><i>Canto:</i> Continuar com exercícios de projeção. Trabalhar com improvisação musical e exercícios de ritmo.</p>	<p>Aprofundar-se no trabalho <i>L'Éxpression Parlée</i>. Focar na ampliação tanto da escala técnica quanto da emocional. Trabalhar em grandes falas e diálogos das tragédias de Shakespeare ou das peças gregas. Concentrar nos textos e exercícios de movimento relacionados, que sustentarão a amplificação da voz do estudante em preparação para os grandes papéis em tragédia.</p>	<p>Interromper as aulas de Improvisação temporariamente. Use esse tempo para ensaios. Aulas avançadas de improvisação começarão no quarto ano.</p>	<p>Ensaiai a sétima peça, uma tragédia Jacobina. Usando simples cenário, figurino, som e iluminação, apresentar essa tragédia para um pequeno público convidado.</p> <p>O próximo projeto deve ser uma peça realista, também apresentada para um pequeno público convidado.</p> <p>Iniciar ainda, outro projeto de ensaio, em preparação para uma pequena turnê nas escolas e faculdades durante o inverno.</p>	

Ano III, Trimestre Inverno: Ano da Interpretação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
Continuar o trabalho do trimestre passado (1 ½ horas, 3 vezes por semana). Continuar aulas de sapateado 2 vezes por semana (1 ½ horas). Continuar o trabalho com Alexander Technique (professor trabalhará principalmente individualmente).	<i>Voz-Dicção:</i> (1 hora, 3 vezes por semana). Enfatizar rapidez, articulação clara, trabalhar com frases curtas. <i>Canto:</i> Trabalhar com indivíduos em problemas específicos. Se houver um projeto musical planejado dê mais tempo para aulas de canto para se preparar para o projeto.	<i>Fala:</i> Para os trabalhos em andamento, adicione prática de dialetos. <i>L'Éxpression Parlée:</i> Textos devem ser relacionados ao período da Restauração (1660-1710). Devem ser feitos exercícios para proporcionar prática em provocação, oferecer desafios, fazer insinuações. Trabalhar oito textos clássicos em direção a leveza de articulação e apresentação, a melhora no ritmo (cronometragem), o aumento da rapidez da fala.	Aulas de improvisação ainda estão suspensas, mas, no meio do trimestre, retomar por 2 semanas, fazendo exercícios preparatórios no estilo Restauração.	O projeto em ensaio continua, com foco em uma peça, de preferência clássica, adequada para ser apresentada em turnê para escolas e faculdades. Objetivos da turnê: <ul style="list-style-type: none"> • Atuar diante de um público jovem e lidar com suas reações inesperadas. • Habituar-se com apresentações de uma só noite • Adaptar-se a mudanças diárias no espaço cênico. <p>Após a turnê, começar com os ensaios de uma peça da Restauração.</p>	

Ano III, Trimestre Primavera: Ano da Interpretação.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Prossiga com aulas de movimento (3 vezes por semana).</p> <p><i>Começar talvez um projeto de teatro-dança:</i></p> <p>Usar textos que possam ser combinados com movimento imaginativo (1 ½ horas, 3 vezes por semana).</p> <p>Continuar com o treinamento em luta cênica (desarmado).</p>	<p><i>Voz-Dicção:</i></p> <p>Continuar o treinamento em um nível avançado (1 hora, 3 vezes por semana)</p> <p><i>Canto:</i></p> <p>Professor trabalha com os estudantes individualmente.</p>	<p><i>Fala:</i></p> <p>Continuar o treinamento. Trabalhar sobre dialetos.</p> <p><i>L'Expression Parlée:</i></p> <p>Retomar o trabalho do trimestre de outono, praticar com grandes discursos e diálogos da literatura mundial. Os textos devem tornar-se progressivamente mais difíceis. Enfatizar peças gregas.</p>	<p>O trabalho de improvisação foi temporariamente suspenso.</p>	<p>Concluir os ensaios da peça da Restauração. Esta será a primeira produção efetivamente, com cenário, objetos cênicos, iluminação, figurinos, efeitos sonoros. Apresentar para toda a escola e para um público convidado.</p>	<p>Convidar palestrantes visitantes para abordar qualquer tema relacionado ao teatro. Apresentar empresários do teatro, diretores, autores, agentes, advogados teatrais para discutir temas como a atuação, distribuição de papéis, contratos, Equidade (participação nos lucros), como realizar audições, etc</p>

Ano IV, Trimestre Outono: Ano das Apresentações.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
<p>Continuar o treinamento do movimento (1 ½ horas, 3 vezes por semana). Enfatizar necessidade de energia e resistência. Ensinar aos estudantes uma série de exercícios de aquecimento para ser praticado diariamente.</p> <p>Adicionar o treinamento de luta cênica (armada) - (1 hora e meia, 2 ou 3 vezes por semana durante várias semanas). Exercite-se para uma exibição no próximo trimestre.</p>	<p><i>Voz, Dicção, Canto:</i> Continuar exercícios em nível avançado. Acrescente o trabalho para "expandir" a voz e da imaginação do estudante. Ênfase na tragédia: experimentações com clamores (gritos, choros), como em agonia, em fúria, em raiva, em desespero, e com as emoções e as pausas que conduzem a estes estados.</p> <p><i>Canto:</i> Ensinar aos estudantes uma série de exercícios de aquecimento para ser praticado diariamente.</p>	<p><i>Fala:</i> Trabalhar principalmente com estudantes individualmente. Trabalhar para a flexibilidade de emoção: os estudantes precisam ser "expandidos" na prática no uso de ampla escala emocional, a execução de expressões de coragem, horror, vingança, ódio, destruição, tanto em coro quanto de modo individual, como demanda a execução de peças como Édipo, Medeia, As Troianas.</p>	<p>Começar as <i>master classes</i> com exercícios especiais em um nível avançado (6 semanas).</p> <p>Continuar com o treinamento em luta cênica, improvisar para desenvolver um enredo que combine combate armado com textos adequados.</p>	<p>Começar o Projeto de Ensaio de Peça – uma tragédia grega ou shakespeariana. Ensaaios conduzem a uma performance na escola de teatro para um público convidado (o público, mas sem imprensa, sem agentes). Começar os ensaios para o próximo projeto – uma peça realista.</p>	<p>Apresentar palestrantes convidados - por exemplo, Arthur Miller, John Gielgud, Eva Le Gallienne, Harold Clurman, Peter Hall, Zoe Caldwell, Liviu Ciulei.</p> <p>Continuar a formação em maquiagem.</p>

Ano IV, Trimestre Inverno: Ano das Apresentações.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imag.
<p>Continuar o treinamento em movimento (1 ½ horas, 3 vezes por semana).</p> <p>O professor de Dança e/ou Movimento prepara um projeto para ser mostrado ao corpo docente e a uma pequena platéia (1 ½ horas, 3 vezes por semana).</p> <p>Continuar o treinamento de luta cênica (armada) - (1 ½ horas por um trimestre de algumas semanas). Então apresentar uma situação.</p>	<p><i>Voz:</i> Continuar o treinamento (1 hora, 3 vezes por semana), com sessões especiais, conforme a necessidade.</p> <p><i>Canto:</i> Trabalhar com estudantes individualmente.</p> <p>Dê mais tempo aos ensaios se um musical está planejado para a temporada de repertório.</p>	<p><i>Fala:</i> Continuar o trabalho com os estudantes individualmente. Realizar sessões extraordinárias quando necessário.</p> <p>Expandir a capacidade do estudante para a imaginação vocal associada à tragédia – o estudante precisa poder sustentar frases longas, para ampliá-las através do espaço sem gritar.</p>	<p>Nenhum trabalho de improvisação, a menos que algo especial seja necessário para os projetos de ensaio para a temporada ou a menos que haja oportunidade de oferecer uma única <i>master class</i>.</p>	<p>Concluir os ensaios do projeto da peça realista começada antes do Natal. Finalizar com uma performance para o público.</p> <p><i>Temporada de Repertório:</i> Em preparação para a temporada de repertório, re-ensaiar a tragédia de Shakespeare ou grega, bem como as outras peças apresentadas previamente na programação de repertório. performáticos realizados previamente escolhidos na lista de repertório. Encene 3 a 4 peças de teatro e um trabalho experimental.</p>	

Ano IV, Trimestre Primavera: Ano das Apresentações.

TÉCNICA			IMAGINAÇÃO		
Corpo	Voz/Dicção	Fala / Linguagem	Improvisação	Interpretação	Contexto Imaginário
Continuar a desenvolver energia e resistência (1 hora, 3 vezes por semana). Experimentar com movimentos mais sutis. O resto do tempo é reservado para ensaiar as peças da temporada de repertório.	<i>Voz-Dicção:</i> Continuar o treinamento (1 hora, 3 vezes por semana). <i>Canto:</i> Trabalhar com os estudantes individualmente. Continue os ensaios para a temporada de repertório, solucionando quaisquer problemas específicos quando necessário.	Trabalhar com estudantes individualmente. Ajude os estudantes a preparar audições para agentes, diretores, etc.	Interrompa (a menos que as técnicas de improvisação sejam necessárias para as peças de repertório). Oferecer uma <i>master class</i> (talvez uma com máscaras).	Ensaiai para a temporada de repertório. Marcar 2 ou 3 semanas de apresentações nos teatros de escolas. A plateia deve incluir público em geral, imprensa e agentes. Supervisionar exercícios de aquecimentos para corpo e voz que devem ser feitos antes de cada apresentação.	

Anexo II

Texto Original *O Marinheiro* de Fernando Pessoa.

*O Marinheiro*⁹⁶

De Fernando Pessoa

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma essa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar.

Do lado da janela velam três donzelas. A primeira está sentada de frente à janela de costas contra a tocha de cima da direita. As outras duas estão sentadas uma de cada lado da janela.

É noite e há como um resto vago de luar.

PRIMEIRA- Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA- Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.

TERCEIRA- Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA- Não desejais minha irmã que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...

SEGUNDA- Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?

PRIMEIRA- Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isto se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

(uma pausa)

A mesma- Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

SEGUNDA- Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA- Não. Talvez o tivéssemos tido...

PRIMEIRA- Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

TERCEIRA- Onde?

PRIMEIRA- Aqui de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA- De quê?

PRIMEIRA- Não sei. Porque o havia eu de saber?

(uma pausa)

SEGUNDA- Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e

⁹⁶ PESSOA, F. *O Marinheiro. Obras Poéticas.* GALHOZ, M. (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA- Fora de aqui nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!...O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA- Só o mar de outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...

(uma pausa)

PRIMEIRA- Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?

SEGUNDA- Não, não dizíamos.

TERCEIRA- Por que não haverá relógio neste quarto?

SEGUNDA- Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA- Minha irmã em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se veem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...

TERCEIRA- Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(uma pausa)

SEGUNDA- Contemos contos umas às outra. Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla de nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho. Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?

PRIMEIRA- Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependernos-nos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, não sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...

SEGUNDA- Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a ideia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte em que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos -- é o gesto com que falam das sereias... *(Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa)*. Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA- Eu também devia ter estado a pensar no meu...

TERCEIRA- Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho... Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

SEGUNDA- As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... Às vezes quando fito as minhas mãos tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem estar agora tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe da minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas a beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

TERCEIRA- As vossas frases lembram-me a minha alma...

SEGUNDA- É talvez por não serem verdadeiras... mal sei que as digo... repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA- Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos sentar à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... e os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... Dizei-me que isto foi verdade para que eu não tenha que chorar...

SEGUNDA- Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande demais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno... Éreis feliz minha irmã?

PRIMEIRA- Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E vós irmã, por que não falais?

TERCEIRA- Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisso na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou como um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como, por uma floresta escura através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida o que sinto?...

PRIMEIRA- Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo o viver sabe a custar tanto quando se dá por isso?... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer que éreis?

TERCEIRA- O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... Eu vivi entre as sombras dos ramos e tudo na minha alma é folhas que estremeçam. Quando ando ao sol, a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes onde eu molhava, quando sonhava de viver as pontas tranquilas

dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos debruçava-me e fitava-me... quando eu sorria os meus dentes eram misteriosos na água... Tinham um sorriso só deles, independentes do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte do fim de tudo para que eu sinta uma razão para recordar...

PRIMEIRA- Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas porque é que está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entre de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Porque não quereis que vo-la cante?

TERCEIRA- Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar...

(uma pausa)

PRIMEIRA- Breve será dia... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei porque, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...

SEGUNDA- À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser, queremos-lo sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira mar?

PRIMEIRA- Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai... Contai-o só depois de o alterardes...

SEGUNDA- Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Dever ter sido assim... Um dia que dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha me esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de um vela... Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem daqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

PRIMEIRA- Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que vistes...

SEGUNDA- Não minha irmã, este que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA- Por que é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes a beira-mar...

SEGUNDA- Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se

lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

PRIMEIRA- Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...

TERCEIRA- Deixai-a falar... não a interrompais... Ela conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de ter não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar...

SEGUNDA- Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho neste edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor soíam ser os crepúsculos numa bahia do Norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada num murmúrio das águas que o navio abria, num grande porto do sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta...

(uma pausa)

PRIMEIRA- Minha irmã, por que é que vos calais?

SEGUNDA- Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?

PRIMEIRA- Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em que dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

SEGUNDA- Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. À medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... *(de repente, olhando para o caixão, e estremecendo)* Três não... Não sei... não sei quantas...

TERCEIRA- Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... Não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro? O que sonhava o marinheiro?

SEGUNDA- *(muito baixo, uma voz muito lenta)*- Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma – Uma a uma as ruas, bairro a bairro, até as muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma

outra vida anterior... Tinha já, nesta nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...

TERCEIRA- Continuai, ainda que não saibais por quê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenço...

PRIMEIRA- Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...

SEGUNDA- Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... Ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... e da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia ter sonhado outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse... qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...

PRIMEIRA- *(numa voz muito baixa)* Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as coisas... Esse sonho como continua?...

SEGUNDA- Não sei como era o resto... Mal sei como era o resto... Por que é que haverá mais?

PRIMEIRA- E o que aconteceu depois?

SEGUNDA- Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... -- Sim, sim... só podia ter sido assim... -- Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...

TERCEIRA- Talvez tivesse regressado à pátria... mas a qual?

PRIMEIRA- Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?

SEGUNDA- Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?

(uma pausa)

TERCEIRA- Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?

SEGUNDA- Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

PRIMEIRA- Ao menos como acabou o sonho?

SEGUNDA- Não acabou. Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que deus tivesse proibido o meu sonho... ele é sem dúvida mais real de que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... vede,

começa a ir ser dia... vede: vai haver o dia real... paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... quem sabe o que esta no fim dela?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

TERCEIRA- Foi-me tão belo escutar-vos... Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixai que eu o diga... De resto, a música da sua voz, que escutei mais ainda que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...

SEGUNDA- Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?

PRIMEIRA- Não sei... (*olhando para o caixão, em voz muito baixa*) – Porque é que se morre?

SEGUNDA- Talvez por não se sonhar bastante...

PRIMEIRA- É possível... não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?

SEGUNDA- Não minhas irmãs, nada vale a pena...

TERCEIRA- Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Por que não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... ela de que sonharia?...

SEGUNDA- Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...

(uma pausa)

SEGUNDA- Talvez nada disso seja verdade... todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...

PRIMEIRA- Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

SEGUNDA- Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vede, o céu é já verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

PRIMEIRA- Choraste, com efeito, minha irmã.

SEGUNDA- Talvez... não importa... Que frio é isto?... Ah é agora... é agora!... Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

PRIMEIRA- Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo para reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se a medida em que se coloram... se nada existisse minhas irmãs?... se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?...

(Não lhe respondem. E ninguém olhara de outra maneira)

A mesma- Que foi isso que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... dissei-me o que foi para que eu ouvindo-a segunda vez já não tenha tanto medo quanto dantes. Não, não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempos já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas... O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo. O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do a idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

TERCEIRA- Que voz é esta com que falais?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

PRIMEIRA- Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...

TERCEIRA- (*para a Segunda*) Minha irmã, não nos devíeis ter contado esta história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraia que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vos, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA- São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porque... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que não reparamos que é dia?...

PRIMEIRA- Quem pudesse gritar para despertar-nos! Estou a ouvir-me gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram me ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?

SEGUNDA- Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas!... O que é que nós queremos fazer? O que é que temos idéia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...

PRIMEIRA- Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis para falar... Dói-me o intervalo que há entre o que pensais o e o que dizeis... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

SEGUNDA- Não, não sinto nada... Sinto as minha sensações como uma coisa que se sente... Que é que eu estou sendo?... Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah escutai!...

PRIMEIRA e TERCEIRA- Quem foi?

SEGUNDA- Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?

PRIMEIRA- Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam-me as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentidos. Um sono fundo cola uma às outras as minhas idéias de todos os meus gestos. Porque foi que me olhastes assim?...

TERCEIRA- *(numa voz muito lenta e apagada)* - Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sonho que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...

SEGUNDA- Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...

Um galo canta. A luz, como que subitamente, aumenta. As três veladoras quedam-se silenciosas e sem olharem umas para as outras. Não muito longe, por uma estrada, um vago carro geme e chia.

FIM

Anexo III



Texto Adaptado de *O Marinheiro*.

Programa com Ficha Técnica.

O Marinheiro

Adaptação baseada na obra homônima
de Fernando Pessoa.

Legenda de cores das intervenções para a adaptação:

 *Inversão da ordem dos termos das frases para forma direta*
 *Alterações dos pronomes, formas verbais, etc.*

PRIMEIRA - Ainda não deu hora nenhuma.

SEGUNDA - Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. **Daqui** a pouco deve ser dia.

TERCEIRA - Não: o horizonte é negro.

PRIMEIRA – **Você não deseja, minha irmã, que a gente se entretenha contando o que fomos?** É belo e é sempre falso...

SEGUNDA - Não, **não vamos falar disso**. De resto, nós fomos alguma coisa?

PRIMEIRA - Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isso se dá. Mas sabemos, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...

(Uma pausa.)

A mesma- Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...

SEGUNDA - Falemos, **se quiserem**, de um passado que não tivéssemos tido.

TERCEIRA - Não. Talvez o tivéssemos tido...

PRIMEIRA – **O que você diz são apenas palavras**. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...

TERCEIRA - Onde?

PRIMEIRA – Aqui, de um lado pra o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.

TERCEIRA - De quê?

PRIMEIRA - Não sei. Porque **eu deveria** saber?

(Uma pausa.)

SEGUNDA - Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava **pro** mar e, às vezes, havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava **pro** mar e **me esquecia** de viver. Não sei se era feliz. Já não **voltarei** a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...

PRIMEIRA - Fora **daqui** nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!... O mar de outras terras é belo?

SEGUNDA - Só o mar de outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos **nos dá** sempre saudades daquele que não veremos nunca...

(Uma pausa.)

PRIMEIRA - Nós não dizíamos que íamos contar nosso passado?

SEGUNDA - Não, não dizíamos.

TERCEIRA - Por que não haverá relógio nesse quarto?

SEGUNDA - Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?

PRIMEIRA - Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar pra janela... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz pra além dos montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não as tirassem de mim... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pode ser... Quando virá o dia?...

TERCEIRA - Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...

(Uma pausa.)

SEGUNDA - Contemos contos umas as outras. Eu não sei nenhum conto, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida nem a orla de nossas vestes... Não, não se levantem. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho. Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas me é suave pensar que podia estar tendo... Mas o passado – por que nós não falamos dele?

PRIMEIRA - Decidimos não o fazer... Logo o dia raiará e nos arreponderemos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, não sei o que não é sonho... Se olho pro presente com muita atenção, me parece que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa?... Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto que me envolve como uma névoa... Ah, falem, falem!...

SEGUNDA - Para quê?... Fito ambas e não as vejo logo... Me parece que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a idéia de que posso vê-las para poder chegar a vê-las... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte em que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos - é o gesto com que falam das sereias... (Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa.). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.

PRIMEIRA - Eu também devia ter estado pensando no meu...

TERCEIRA - Eu já não sabia em que pensava... No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho. Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão pra alguma coisa ser o que é? Há pra isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?

SEGUNDA - As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes quando fito as minhas mãos tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhem, elas se movem... Pra onde elas se inclinam?... Que pena se alguém pudesse responder!... Me sinto desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem estar agora tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe na minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...

TERCEIRA – As suas frases me lembram a minha alma...

SEGUNDA - É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço, mas que está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-

mar... Sempre que uma coisa ondeia eu a amo... Há ondas na minha alma... Quando ando, embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, **se debruçaria** um momento **da** minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...

PRIMEIRA - Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos nos sentar à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... **Digam que isso** foi verdade pra que eu não tenha que chorar...

SEGUNDA - Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A **barra** da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... **No presente me parece** que durmo... **Me falem das fadas**. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande demais pra fazer pensar nelas... **Na vida é aconchegante ser pequeno...** **Você era** feliz, minha irmã?

PRIMEIRA - Começo neste momento a ter sido outrora... No mais, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores **o** viveram mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E **você** irmã, por que não **fala**?

TERCEIRA - **Tenho horror que daqui a pouco eu já lhes tenha dito o que vou dizer**. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisso na minha garganta, e as minhas palavras **me** parecem gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por **isso** que me apavora ir, como por uma floresta escura, através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é **isto** sem dúvida o que sinto?...

PRIMEIRA - Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo **o viver se sente a custar tanto** quando se dá por isso... **Fala, então, sem reparar que você existe...** **Não ia nos dizer quem era?**

TERCEIRA - O que eu era outrora já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!... Eu vivi entre as sombras dos ramos, e tudo na minha alma é folhas que estremecem. Quando ando ao sol, a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos **me** debruçava e **me** fitava ... Quando eu sorria, os meus dentes eram misteriosos na água... Tinham um sorriso só deles, independentes do meu... Era sempre sem razão que eu sorria... **Me falem da morte, do fim de tudo, pra que eu tenha uma razão pra recordar...**

PRIMEIRA - Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas por que é que está mais frio? Não há razão pra estar mais frio. Não é bem mais frio que está... para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece **a nos** consolar... Eu podia **cantar** uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que **não querem que eu a cante**?

TERCEIRA - Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder **recordar**. E depois todo o meu passado **se** torna outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais pra cantar, assim como é sempre tarde demais pra não cantar...

(Uma pausa.)

PRIMEIRA - Logo será dia... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. Eu ia lá e me **sentava** à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era pra os ver. Não sei por quê, **mas me parece que este lago nunca existiu**... **Me lembrar** dele é como **não poder** lembrar de nada... Quem sabe por que é que eu digo **isso** e se fui eu que vivi o que recordei?...

SEGUNDA - À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser, **queremos** sempre ter sido no passado... Quando a onda se espalha e a espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... **Querem que eu** conte o que eu sonhava à beira-mar?

PRIMEIRA - **Pode contar**, minha irmã; mas nada em nós tem a necessidade **de que nos conte**... Se é belo, **já tenho** pena de vir **a tê-lo ouvido**. E se não é belo, **espera**... **Conta só depois de alterá-lo**...

SEGUNDA - **Vou lhes dizer**. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Dever ter sido assim... Um dia que dei por mim recostada **na parte mais alta e fria** de um rochedo, e que eu tinha me esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ela cessou... Quando reparei pra mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca **voltei** a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um **porto qualquer** se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...

PRIMEIRA - Vejo pela janela um navio ao longe. É talvez aquele que **você viu**...

SEGUNDA – Não, minha irmã, este que vê busca sem dúvida um porto qualquer. Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...

PRIMEIRA - Por que é que me **respondeu**?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e **falei dele** para não ter pena... **Conte-nos** agora o que foi que **sonhou à beira-mar**...

SEGUNDA - Sonhava **com** um marinheiro que **havia se** perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras **rígidas**, poucas, **e algumas aves** passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... Desde que, naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, **se pôs** a sonhar uma pátria que nunca **tivesse tido**; **pôs-se** a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, **que se recortava no chão areento e quente**; de noite, **sonhava** estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.

PRIMEIRA – **Não tive em nenhum momento ao alcance das mãos, sequer a sombra de um sonho como esse**!...

TERCEIRA – **Deixe-a falar**... não a interrompa... Ela conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço **pra poder escutá-la**... **Diga minha irmã, diga**... Meu coração **dói por eu não ter sido você** quando sonhava à beira-mar...

SEGUNDA - Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho neste edifício impossível... **Logo** ele ia

tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas já se lembrava de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor costumava ser o pôr-do-sol numa baía do norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada no murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do Sul onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades para a suposta...

(Uma pausa.)

PRIMEIRA - Minha irmã, por que você se calou?

SEGUNDA - Não se deve falar muito... A vida nos espreita sempre... Toda hora é materna pros sonhos, mas é preciso não saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a me ouvir falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade angustiada de o ter nos braços pra o embalar como se fosse um filho... Vejam: o horizonte empalideceu... O dia já não pode tardar... Será preciso que eu fale ainda mais do meu sonho?

PRIMEIRA - Conte, minha irmã, conte sempre... Não pare de contar, nem repare que os dias raíam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torça as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Fale mais do seu sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só de pensar em te ouvir me toca música na alma...

SEGUNDA - Sim, falarei mais dele. Eu mesma preciso contar. À medida que vou contando, é pra mim também que conto... São três escutando... (de repente, olhando para o caixão, e estremecendo) Três não... Não sei... Não sei quantas...

TERCEIRA - Não fale assim... Conte depressa, conte outra vez... não fale em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêm e escutam... Volte ao sonho... O marinheiro? O que sonhava o marinheiro?

SEGUNDA - (muito baixo, uma voz muito lenta) Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, esculpindo-as na matéria de sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até as muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer algumas pessoas, como quem as reconhece apenas... Ele ia conhecendo suas vidas passadas e suas conversas, e tudo isso era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país criado... E assim foi construindo o seu passado... Logo tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nesta nova pátria, um lugar onde tinha nascido, os lugares onde tinha passado a juventude, os portos onde tinha embarcado... Assim foi tendo os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da idade adulta... Tudo era diferente de como ele tinha vivido – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que havia vivido... Exigem que eu continue?... Me causa tanta pena falar disto!... Agora porque falo disto, gostaria mais de estar falando de outros sonhos...

TERCEIRA - Continue, ainda que não saiba por quê... Quanto mais te ouço, mais não me pertence...

PRIMEIRA - Será bom realmente que continue? Qualquer história deve ter fim? Em todo caso fale... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...

SEGUNDA - Um dia, que havia chovido muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia pra ele... A infância de que se lembrasse, era a da sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que ele criara... Toda a sua vida tinha

sido a sua **vida sonhada**... **Ele viu que outra vida não podia ter existido**... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha **realmente** sido... Nem sequer podia ter sonhado outro passado, **conceber** que **pudesse ter** tido outro, como todos, um momento, podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que não **lhes** disse... qualquer coisa que explicaria tudo... A minha alma **me** esfria ... mal sei se tenho estado a falar... **Falem, gritem**, pra que eu acorde, pra que eu saiba que eu estou aqui diante **de vocês** e que há coisas que são apenas sonhos...

PRIMEIRA - *(numa voz muito baixa)* **Não sei o quê dizer...** Não ousou olhar pras coisas... Esse sonho como continua?...

SEGUNDA - Não sei como era o resto... mal sei como era o resto... por que é que haverá mais?

PRIMEIRA - E o que aconteceu depois?

SEGUNDA- Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco... Sim, sim... só podia ter sido assim... Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e o marinheiro **não estava lá** ...

TERCEIRA - Talvez tivesse regressado à Pátria... Mas à qual?

PRIMEIRA - Sim, à qual? E o que teriam feito ao marinheiro? **Alguém saberia?**

SEGUNDA- Por que é que **pergunta?** Há resposta pra alguma coisa?

(Uma pausa.)

TERCEIRA - **Será absolutamente necessário, mesmo dentro do seu sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?**

SEGUNDA - Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.

PRIMEIRA - Ao menos como acabou o sonho?

SEGUNDA - Não acabou. Não sei... Nenhum sonho acaba... **Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se não sonho sem saber se sonhar** não é esta coisa vaga que eu digo que é a minha vida?... **Não falem** mais... Começo a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror **que não conheço**... **Quem eu teria ido despertar com o sonho que lhes contei?**... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... ele é sem dúvida mais real de que Deus permite... **Não fiquem caladas**... **Me digam** ao menos que a noite vai passando, embora eu **saiba**... **Vejam**, começa **a ser dia**... **vejam**: vai haver o dia real... paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... quem sabe o que esta no fim dela?... Tudo **isso**, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprias... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.

TERCEIRA - Foi-me tão belo **te escutar**... Não **diga** que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... Não foi por isso, mas deixe que eu o diga... **No mais**, a música da sua voz, que escutei mais ainda que as suas palavras, **me deixa**, talvez só por ser música, descontente...

SEGUNDA - Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam **tudo**, porque mudam com tudo...

De eterno e belo há apenas o sonho... Porque estamos nós falando ainda?

PRIMEIRA - Não sei... *(olhando para o caixão, em voz muito baixa)* – Porque é que se morre?

SEGUNDA - Talvez por não se sonhar bastante...

PRIMEIRA - É possível... Não valeria então apenas **nos fecharmos** no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?

SEGUNDA - Não minhas irmãs, nada vale a pena...

TERCEIRA - Minhas irmãs, **já** é dia... Vejam, a linha dos montes maravilha-se... Por que não **choramos**? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... **Sobre o que ela sonharia?**...

SEGUNDA - **Fale** mais baixo. **Ela talvez nos escuta**, e já **saiba pra** que servem os sonhos...

(Uma pausa.)

SEGUNDA - Talvez nada disso seja verdade... Todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhem bem para tudo isto... Parece a vocês que pertence à vida?...

PRIMEIRA - Não sei. Não **sei como se é da** vida... Ah, como está parada! E os seus olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

SEGUNDA - Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não deseja que nos calemos? É tão estranho **estar vivo**... Tudo o que acontece é inacreditável tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... **Vejam**, o céu **já** é verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

PRIMEIRA – **Mas você chorou, minha irmã.**

SEGUNDA - Talvez... Não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!... Me diga isto... Me diga uma coisa ainda... Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

PRIMEIRA - Não fale mais, não fale mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... Não continue... O que ia dizer não sei o que é, mas deve ser demais pra alma poder ouvir... Tenho medo do que **não chegou** a dizer... **Vejam, vejam, já é dia ... Vejam** o dia... **Façam** tudo pra repararem só no dia, no dia real, ali fora... **Vejam, vejam**... Ele consola... Não **pensem**, não **olhem** para o que pensam... **Vejam o dia vindo**... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens **se** arredondam na medida em que se coloram... Se nada existisse minhas irmãs?... **Se tudo fosse absolutamente coisa nenhuma?**... Por que **olharam** assim?...

(Não lhe respondem. E ninguém olhara de outra maneira.)

A mesma - Que foi isso que **disseram** e que me apavorou?... **O** senti tanto que mal vi o que era... **Me** digam o que foi, **pra que, ouvindo outra vez, não tenha mais medo como antes**... Não, não... Não digam nada... Não lhes pergunto isto para que me respondam, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo **de poder** lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... **Já faz tempo que** a nossa conversa perdeu o sentido... O que **existe** entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... Há mais presenças aqui do que as nossas almas. O dia já devia ter raiado... **Já deviam ter acordado**... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que **esta acontecendo com coisas de acordo** com o nosso horror?... Ah, não me **abandonem**... **Falem** comigo, **falem** comigo... **Falem** ao mesmo **tempo que** eu para não **me** deixarem sozinha a minha voz... Tenho menos medo **da** minha voz, do que da idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando...

TERCEIRA - Que voz é esta com que **fala**?... É de outra... Vem de uma espécie de longe...

PRIMEIRA - Não sei... Não me **lembre** isso... Eu devia estar falando agora com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo **isso**, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado,

devia ter acabado de repente, depois do horror que nos disse... Começo a sentir que esqueço isso que você disse e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror daqueles...

TERCEIRA- (*Para a Segunda*) Minha irmã, não devia ter contado esta história. Agora me estranho viva com mais horror. Você contava e eu me distraía tanto que ouvia o sentido das suas palavras e o seu som separadamente. Me parecia que você, e a sua voz, e o sentido do que dizia eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.

SEGUNDA - São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba por que... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que eu falo sem querer falar? Por que é que não reparamos que é dia?...

PRIMEIRA – Se alguém pudesse gritar para nos despertar! Estou me ouvindo gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade pra a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa bater àquela porta agora. Por que não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece que já não tenho a minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contou a sua história?

SEGUNDA - Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece já ter sido há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar pras coisas!... O que é que nós queremos fazer? O que é que temos idéia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...

PRIMEIRA - Não falemos mais. Pra mim, me cansa o esforço que você faz pra falar... me dói o intervalo que há entre o que você pensa e o que diz... A minha consciência bóia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentem tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?

SEGUNDA - Não, não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Que é que eu estou sendo?... Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah, escutem...

PRIMEIRA e TERCEIRA - Quem foi?

SEGUNDA - Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vocês achassem que ouviam e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede silêncio e o dia e a inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos sentir?

PRIMEIRA - Para que tentar me apavorar? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Me afundei toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Minhas pálpebras pesam a todas as minhas sensações. Minha língua se prende a todos os meus sentimentos. Um sono fundo cola uma às outras as minhas idéias de todos os meus gestos. Por que foi que me olharam assim?...

TERCEIRA - (*Numa voz muito lenta e apagada.*) - Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que acorda... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sono que fomos dormindo... Já é dia... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só você é feliz, porque acredita no sonho...

SEGUNDA - Por que é que me pergunta isso? Por que eu o disse? Não, não acredito...

FIM

O marinheiro

Adaptação do texto de Fernando Pessoa

Direção Geral: Sulian Vieira



Foto: Dalton Camargos



da obra

Fernando Pessoa criou a obra *O Marinheiro* em 1913 e a denominou "drama estático em um quadro" pois seu enredo não constitui ações de deslocamento, mas "a revelação das almas através de palavras trocadas e criação de situações".

Uma morta, a noite que dificilmente passa, a espera de que o sol nasça, uma conversa interminável cercada de silêncios em que três veladoras rememoram seus passados e transportam-se para um sonho, trazendo para a cena um jogo a mais entre ficção e realidade.

Experimentam o desejo e o terror de revelar os mistérios da existência. Na busca de respostas objetivas para seus questionamentos, as veladoras abrem leques infinitos de possibilidades para as suas respostas e deparam, ao mesmo tempo, com a impossibilidade de solucionar a finitude da existência e com a infinita potencialidade criadora que têm em suas próprias mãos.



do autor

Fernando Pessoa viveu entre 1888 e 1935, período marcado por descobertas, mudanças de referenciais e pelo surgimento de novas formas de olhar para a realidade. Desdobrou-se em quatro grandes personalidades: Ricardo Reis, Alberto Caeiro, Álvaro de Campos e ele mesmo, Fernando Pessoa, a polifonia em pessoa.

Por meio de uma sinceridade absurda, no limite entre a aceitação da inexplicabilidade da condição humana e a contínua busca de explicações para a mesma, Pessoa sugere a desconstrução da percepção concreta das coisas para que observemos o mundo e o indivíduo por uma ótica mais relativa, ressaltando a natureza enigmática da realidade.

da montagem

A montagem aborda a constante busca da compreensão do mistério do ser no tempo. Um ser capaz de ler-se, ver-se, ouvir-se e sentir-se, compreendendo-se múltiplo, relativo e transitório.

Em todo o fato teatral podemos perceber a multiplicidade do ser humano atualizada, pois nela podemos encontrar diversas dimensões da existência superpostas, buscando integralidade comunicativa tanto quanto o ser humano busca integralidade existencial. Se em qualquer atividade performática encontramos esses elementos, n'O Marinheiro, que tem como característica marcante a meta-reflexividade, essa superposição de dimensões passa a ser a própria ação.

Criação e Direção Geral
Sulian Vieira

Elenco

Adriana Lodi
Marcelle Lago
Selma Trindade
Yonara Aniszewski

Iluminação

Dalton Camargos

Fotos

Dalton Camargos

Maquiagem/Pintura

Alexandra Gonçalves

Programação Visual

Grifo Design
(61) 327 9510

Produção

Adriana Lodi, Marcelle Lago,
Selma Trindade e Sulian Vieira

Operação de Luz

Guto Viscardi

Contra-Regagem

Rodrigo Lodi

Agradecimentos

Agradecimentos especiais ao Espaço Cultural Renato Russo (Lúcio de Gusmão, Sr. Lamartine Manssur e Bárbara Tavares), Mário Viçoso (FAC), Antônio Rodrigues (FAC), Sérgio Fidalgo (FAC), Marta Benévolo, Departamento de Artes Cênicas da UnB, Sílvia Davini, Jesus Vivas, Fernando Villar, Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, Magda Brandão, Eloísa Cunha, Gisele Rosa, Márcio Meneses, Jair Batista, Márcia Vieira, Ângela Vieira, Lázara Vieira, Cleusa Vieira, Kostas Pitsounis, Tica de Oliveira, Eduardo Leandri, Raquel Rodrigues, Adriana Teixeira, Reginaldo Macêdo, Helaine Cristina, Márcia Maria, Dalton Camargos, Alexandra Gonçalves, Eric Alberto, Eduardo Oliveira, Ricardo Pinto, Juliana, D.Alba, Sr. Tomaz Soriano, D. Eunice, G4 produções e todos que contribuíram para a concretização do espetáculo.

Anexo IV




Roteiro de *O Naufrágio*.

Programa com Ficha Técnica.

O Naufrágio

Roteiro de Silvia Davini e Sulian Vieira

Legenda de cores e funções:

- | | |
|---|---|
|  | <i>Sinopses das cenas.</i> |
|  | <i>Intervenções e personagens que a atriz atualiza, intervenções da luz, da música e das entradas de vídeo em tempo real.</i> |
|  | <i>Personagens do vídeo de O Marinheiro.</i> |

Prólogo: “Clotho, Lachesis e Átropos”

A música evoca as três deusas do destino. Marina lê *A Tempestade*, de William Shakespeare.

Enquanto o público entra, marina lê em silêncio, sentada sobre a Caixa Mágica. Ela e a Caixa estão totalmente cobertas por um manto, que deixa a Caixa mágica com aparência de cama. Um feixe de luz vertical e outro iluminam o rosto dela, o resto do espaço está em penumbras e durante a entrada do público soa “The Three Fates”, de Emerson Lake & Palmer. Quando o público já está acomodado, soa um trovão que conclui a música e escuta-se um raio.

CENA 1: “A Tempestade”.

Uma tempestade no som e na luz. Marina devém cada uma das personagens da cena inicial de *A Tempestade*.

Marina se sobressalta e deixa cair o livro. Na luz e no som, uma tempestade. O pano sobre a caixa acompanha os movimentos de Marina que começa a falar pelas personagens da Cena 1 de “A Tempestade”. No entorno acústico, ouvem-se as vozes de alguns marujos.

COMANDANTE – *com autoridade* Contramestre!

CONTRAMESTRE – *prestativo* Aqui, Comandante! Tudo bem?

COMANDANTE – *pontual e focado* Bem. Falai com os marinheiros. Pegai firme, se não, iremos dar à costa. Mãos à obra! Mãos à obra!

CONTRAMESTRE – *conduzindo com veemência* Vamos, corações! Coragem! Coragem, meus corações! Força! Coragem! Amanai a mezena! Prestai atenção ao apito do Comandante! *Aparte* Sopra vento, até arrebentar se houver espaço bastante!

ANTÔNIO – *com afetação* Cuidado, cuidado bondoso Contramestre! Onde esta o Comandante?

CONTRAMESTRE – *comando pontual*. Por obséquio, ficai lá embaixo.

ANTÔNIO – *ignorando a fala do contramestre* Contramestre, onde esta o Comandante?

CONTRAMESTRE – *apelando ao bom senso que Antonio não tem.* Não o estais ouvindo? Mas, assim, atrapalhais nosso trabalho. Permanecei nos camarotes; estais mais é ajudando a tempestade.

GONZALO – *negociador* Tende paciência, amigo.

CONTRAMESTRE – *imperiosamente* Quando o mar tiver paciência. Vamos, fora daqui! Que importa a estes berradores o nome de rei? Ide para os camarotes! Silêncio! Não nos prejudiqueis!

GONZALO – *insistindo no animo negociador* Bem; mas lembra-te de quem levas à bordo.

CONTRAMESTRE – *argumenta ironicamente* Ninguém a quem eu ame mais do que a mim próprio. Sois conselheiro, não? Se Vossa Senhoria puder impor silêncio a estes elementos e estabelecer ordem imediata, não tocaremos em uma só corda a mais.

Ironiza sobre a autoridade deles Recorrei à vossa autoridade; mas se ela for inoperante, daí graças ao céu por terdes vivido tanto e ficai nos camarotes preparados para o que vossa hora vos reservou. – *aos marujos* Coragem, meus corações! – saí do caminho, já disse! *SAI*

GONZALO – *com ironia cortesã reconhece a autoridade conjuntural do contramestre e, sem perder o estilo, revela alguma noção da iminente fatalidade* Tenho muita confiança nesse camarada. Não tem cara de quem há de morrer afogado. Tem mais cara de enforcado. Persisti, bondoso Fado, no enforcamento dele. Fazei que a corda do seu destino seja nosso cabo, que o nosso mesmo não oferece nenhuma resistência. Mas se ele não nasceu para a força, nossa situação é miserável. *Saem. Volta o Contramestre*

CONTRAMESTRE – *aos marujos, com veemência* Amainai as velas! Vamos! Depressa! Mais baixo! Mais baixo! Experimentaremos deixar só a vela grande! *vozes e gritos dos marujos em off* A peste leve esses gritadores! Fazem mais barulho do que a tempestade e todas as manobras. *Voltam Antônio e Gonzalo disputando abertamente com eles* Outra vez? Que fazeis aqui! Será preciso largar tudo e perecer afogado? Quereis ir para o fundo?

ANTÔNIO – *com prepotência e imaturidade cortesã* Que a bexiga vos ataque a goela, cão gritador, blasfemo e sem caridade!

CONTRAMESTRE – *irônico “working class”* Nesse caso, trabalhai!

ANTÔNIO – *do mesmo jeito* Vai te enforcar mastim! Vai te enforcar gritador insolente e sem-vergonha! Temos menos medo de perecer afogados do que tu.

GONZALO – Sirvo eu de fiador em como ele não morrerá afogado, ainda que o navio fosse tão resistente quanto a casca de uma noz, e vazasse tanto quanto uma rapariga incontinente.

CONTRAMESTRE – Orça! Orça! Largai duas velas! Virai de bordo outra vez! Ao largo! Ao largo!

MARINHEIROS *em off* – Este tudo perdido! Vamos rezar! Vamos rezar! Está tudo perdido!

CONTRAMESTRE – Como! Teremos de ficar com a boca fria? *após a constatação, silencia...*

GONZALO – O rei e o filho rezam; imitemo-los, Que o nosso caso é o mesmo.

ANTÔNIO – É intolerável! A vida temos à mercê de uns bêbados, ratoneiros no jogo. Aquele biltre de boca escancarada... Só quisera verte a afogar, e que levado fosses por dez marés!

GONZALO - Espera-o mais é a força, muito embora a isso se opusessem todas as gotas de água e se alargassem, para tragá-lo de uma vez.

MARINHEIROS *Rumores confusos em off* Misericórdia! O navio esta abrindo! Naufragamos! Adeus, irmão! Estamos naufragando!

Antonio e Gonzalo se preparam para a morte

ANTÔNIO – Pereçamos com o rei! Despeçamo-nos dele *sai*.

GONZALO – Daria agora mil estádios de mar por um pedaço de terra estéril... fosse o que fosse. Seja feita a vontade lá de cima; mas periferia ter morte seca.

Marina solta completamente o pano que a cobre e deixa ver o figurino de Miranda.

MIRANDA – *invoca desesperada* Se com vossa arte, pai querido, as águas selvagens levantastes, acalmai-as!... Derramaria o céu lava escaldante, se até sua face o mar não se elevasse, para apagar o fogo...

CENA 2: “Na Ilha.”

Próspero revela a Miranda o propósito da tempestade, provocada por seus artifícios, e a induz ao sonho. Antes de seguir o canto de Ariel, espírito do ar ao serviço de Próspero, ela prepara para o sonho uma múmia cuja máscara é seu próprio rosto.

Som de mar calmo. Luz branca nos painéis. Miranda olha um prato metálico, ao outro lado da Caixa Mágica. Uma luz cenital ilumina um prato prateado, no chão, à direita da Caixa Mágica; há livros sobre ele e em volta dele. Miranda se aproxima do prato. Pega O Livro da Areia, o abre, e despeja areia azul e prata no prato. Pega o Livro das Águas, e despeja água no prato. Tira das gavetas da Caixa Mágica o Livro das Gentes, e coloca os naufragos no prato. Tira depois o Livro das Embarcações, e coloca o barco naufragado no prato. Montado O Naufrágio, mexe imperceptivelmente o prato provocando ondas suaves na água.

MIRANDA – *olhando para o prato*. Como a vista dos que sofriam me era dolorosa! Um navio tão bravo, que, sem dúvida, conduzia pessoas excelentes, reduzido a pedaços! Transpassaram-me o coração seus gritos. Pobres almas!

Pereceram. *Olhando para o público, com ira* Se eu fosse um deus potente, pela terra absorvido o mar seria, antes de naufragar tão bom navio com sua carga de almas.

PRÓSPERO *sempre em off, especializado* – Tranqüiliza-te. Acalma o susto e conta ao teu piedoso coração que não houve nenhum dano.

MIRANDA – Oh! Que dia!

PRÓSPERO – Nenhum. Tudo o que fiz, Foi por ti, simplesmente, minha filha, por tua causa, filha idolatrada, que não sabes quem és, nem tens notícia de onde eu teria vindo.

MIRANDA – Desejos nunca tive de obter outras informações.

PRÓSPERO – É tempo de saberes alguma coisa mais. A mão me empresta e tira o Manto Mágico. *Miranda vai até a Caixa mágica e puxa o manto para trás dela, descobrindo-a*. As lágrimas enxuga; fica alegre. *Miranda segue as instruções de Próspero e olha para o naufrágio no prato*. O espetáculo terrível do naufrágio que em ti fez despertar a própria força da compaixão, por mim foi de tal modo dirigido, com tanta segurança, que, de toda essa gente, cujos gritos ouviste e que à tua vista naufragou, nenhuma alma, nenhuma, nem um fio de cabelo sofreu nenhum prejuízo. Senta-te aqui; precisas saber tudo. *Miranda vai sentar-se na Caixa Mágica*.

MIRANDA – Mais de uma vez quiseste revelar-me quem eu sou; mas paráveis, entregando-me a vãs cogitações, e me dizíeis: “Espera, mais é cedo”.

PRÓSPERO - Chegou a hora, não, o minuto justo em que é preciso teres o ouvido aberto. Ora obedece-me e atenção presta a tudo. Tens alguma lembrança da época em que nós ainda não vivíamos nesta cela pobre?

MIRANDA – Oh! De certo, Senhor, posso lembrar-me. *Deita-se sobre a Caixa.*

PRÓSPERO – Porque indícios? Outra casa? Pessoas diferentes? A imagem me revela do que possas ainda ter conservado na memória.

MIRANDA – Tudo muito distante. É mais um sonho do que certeza o que a reminiscência me leva a asseverar. *Inquirindo* Não houve uma época, há muito tempo, em que de mim cuidavam três ou quatro mulheres?

PRÓSPERO - Sim, Miranda, E mais até. Porém como te lembras de semelhante coisa? Que distingues, além disso, no escuro do passado e no seio do tempo? Se consegues lembrar-te de algo acontecido em época anterior à tua vinda, também podes lembrar-te como para cá vieste [...]

MIRANDA – Disso, porém não tenho ideia alguma. Oh, que tristeza! Tendo-me esquecido como chorava então, desejos sinto de chorar novamente; os olhos força-me esta oportunidade. [...] *questionando com ímpeto* E de que modo fomos bater à praia?

PRÓSPERO – E agora basta de perguntas. Mostra-te inclinada a dormir, sendo preciso ceder a este torpor em tudo grato. Não pode escolher tenho certeza.

Soa uma textura suave e, mais tarde, sobre ela, a Canção de Ariel. A Voz de Ariel vem de um ponto fora da cena,

ARIEL – *canta em off* Come unto these yellow sands and there take hands. Curtsied when you have and kiss'd (The wild waves wist) Foot it featly here and there, and let the rest the burden bear. Hark! Hark! The watch-dogs bark! Hark! Hark! I hear the strain of chanticleer.

Miranda abre a gaveta central superior da Caixa Mágica, abre-se uma fenda na parte superior da Caixa Mágica de onde sai um feixe de luz; se coloca atrás dela, tira a Múmia, deitada, de dentro da Caixa Mágica, a recebe com alegria, a abraça, como a uma boneca que não acha há muito tempo. A múmia está em vertical, em paralelo ao corpo de Miranda e de costas ao público. em seguida, Miranda vira, procurando a origem do som na textura, mostrando a máscara da múmia como contraface do próprio rosto e, em seguida, se volta e a coloca deitada sobre a Caixa Mágica. Miranda vai para frente da Caixa Mágica, fecha a gaveta, acomoda a Múmia no centro da Caixa Mágica, abre a gaveta lateral, e tira dela um travesseiro, que acomoda debaixo da cabeça da Múmia. Dá um beijo nela, acende a vela no castiçal e sai de cena, em direção à Voz de Ariel, atrás do Painel Grande; sua sombra se projeta em contraluz, crescendo à medida que ela se afasta do Painel.

CENA 3: “No Sonho”.

As imagens de três mulheres de igual aparência entre si, e muito parecidas a Miranda, contracenam em um dos painéis no palco. No outro, na sombra, duas pilhas de livros, uma cadeira e a silhueta de Milagros. Ela lê e, logo, dorme. Mais tarde, se incorpora na sombra, atravessa o painel e entra no sonho.

Aparece a imagem de três mulheres vestidas como Miranda no Painel à direita do público, atrás do qual também soarão as suas vozes.

PRIMEIRA	SEGUNDA	TERCEIRA
<p>Ainda não deu hora nenhuma.</p> <p>Não desejais, minha irmã, que nos entretenhamos contando o que fomos? É belo e é sempre falso...</p> <p>Talvez. Eu não sei. Mas, ainda assim, sempre é belo falar do passado... As horas têm caído e nós temos guardado silêncio. Por mim, tenho estado a olhar para a chama daquela vela. Às vezes treme, outras torna-se mais amarela, outras vezes empalidece. Eu não sei por que é que isto se dá. Mas sabemos nós, minhas irmãs, por que se dá qualquer coisa?...</p>	<p>Não se podia ouvir. Não há relógio aqui perto. Dentro em pouco deve ser dia.</p> <p>Não, não falemos disso. De resto, fomos nós alguma coisa?</p>	<p>Não: o horizonte é negro.</p>
<i>(uma pausa)</i>		
<p>Falar no passado – isso deve ser belo, porque é inútil e faz tanta pena...</p> <p>Não dizeis senão palavras. É tão triste falar! É um modo tão falso de nos esquecermos!... Se passeássemos?...</p> <p>Aqui de um lado para o outro. Às vezes isso vai buscar sonhos.</p> <p>Não sei. Porque o havia eu de saber?</p>	<p>Falemos, se quiserdes, de um passado que não tivéssemos tido.</p>	<p>Não. Talvez o tivéssemos tido...</p> <p>Onde?</p> <p>De quê?</p>
<i>(uma pausa)</i>		
	<p>Todo este país é muito triste... Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu</p>	

<p>Fora de aqui, nunca vi o mar. Ali, daquela janela, que é a única de onde o mar se vê, vê-se tão pouco!...O mar de outras terras é belo?</p>	<p>fiava, sentada a minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe... Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez eu nunca fosse...</p> <p>Só o mar das outras terras é que é belo. Aquele que nós vemos dá-nos sempre saudades daquele que não veremos nunca...</p>	
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>Não dizíamos nós que íamos contar o nosso passado?</p> <p>Minha irmã, em mim tudo é triste. Passo dezembros na alma... Estou procurando não olhar para a janela... Sei que de lá se vêem, ao longe, montes... Eu fui feliz para além de montes, outrora... Eu era pequenina. Colhia flores todo o dia e antes de adormecer pedia que não mas tirassem... Não sei o que isto tem de irreparável que me dá vontade de chorar... Foi longe daqui que isto pôde ser... Quando virá o dia?...</p>	<p>Não, não dizíamos.</p> <p>Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. A noite pertence mais a si própria... Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?</p>	<p>Por que não haverá relógio neste quarto?</p> <p>Que importa? Ele vem sempre da mesma maneira... sempre, sempre, sempre...</p>
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
	<p>Contemos contos umas às outras... Eu não sei contos nenhuns, mas isso não faz mal... Só viver é que faz mal... Não roçemos pela vida</p>	

<p>Decidimos não o fazer... Breve raiará o dia e arrependermos-emos... Com a luz os sonhos adormecem... O passado não é senão um sonho... De resto, nem sei o que não é sonho... Se olho para o presente com muita atenção, parece-me que ele já passou... O que é qualquer coisa? Como é que ela passa? Como é por dentro o modo como ela passa?... Ah, falemos, minhas irmãs, falemos alto, falemos todas juntas... O silêncio começa a tomar corpo, começa a ser coisa... Sinto-o envolver-me como uma névoa... Ah, falai, falai!...</p> <p><i>Com um eco na voz</i> Eu também devia ter estado a pensar no meu...</p>	<p>nem a orla das nossas vestes... Não, não vos levanteis. Isso seria um gesto, e cada gesto interrompe um sonho... Neste momento eu não tinha sonho nenhum, mas é-me suave pensar que o podia estar tendo... Mas o passado – porque não falamos nós dele?</p> <p>Para quê?... Fito-vos a ambas e não vos vejo logo... Parece-me que entre nós se aumentaram abismos... Tenho que cansar a idéia de que vos posso ver para poder chegar a ver-vos... Este ar quente é frio por dentro, naquela parte em que toca na alma... Eu devia agora sentir mãos impossíveis passarem-me pelos cabelos -- é o gesto com que falam das sereias... (<i>Cruza as mãos sobre os joelhos. Pausa</i>). Ainda há pouco, quando eu não pensava em nada, estava pensando no meu passado.</p>	
<p><i>Aparece à sombra de uma cadeira igual à que está em cena e um castiçal com duas pilhas de livro ao lado da cadeira. Agora Milagros entra, senta, procura um livro e começa a lê-lo.</i></p>		
		<p>Eu já não sabia em que pensava...</p>

	<p>As mãos não são verdadeiras nem reais... São mistérios que habitam na nossa vida... às vezes quando fito as minhas mãos tenho medo de Deus... Não há vento que mova as chamas das velas, e olhai, elas movem-se... Para onde se inclinam elas?... Que pena se alguém pudesse responder!... Sinto-me desejosa de ouvir músicas bárbaras que devem agora estar tocando em palácios de outros continentes... É sempre longe da minha alma... Talvez porque, quando criança, corri atrás das ondas à beira-mar. Levei a vida pela mão entre rochedos, maré-baixa, quando o mar parece ter cruzado as mãos sobre o peito e ter adormecido como uma estátua de anjo para que nunca mais ninguém olhasse...</p> <p><i>Milagros dorme com o livro aberto sobre o peito.</i></p> <p>É talvez por não serem verdadeiras... mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço que mas está segredando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalome... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho</p>	<p>No passado dos outros talvez..., no passado de gente maravilhosa que nunca existiu... Ao pé da casa de minha mãe corria um riacho.. Por que é que correria, e por que é que não correria mais longe ou mais perto?... Há alguma razão para qualquer coisa ser o que é? Há para isso qualquer razão verdadeira e real como as minhas mãos?</p> <p>As vossas frases lembram-me a minha alma...</p>
--	--	---

<p><i>Ambiente de bosque</i> Por mim, amo os montes... Do lado de cá de todos os montes é que a vida é sempre feia... Do lado de lá, onde mora a minha mãe, costumávamos sentarmo-nos à sombra dos tamarindos e falar de ir ver outras terras... Tudo ali era longo e feliz como o canto de duas aves, uma de cada lado do caminho... A floresta não tinha outras clareiras senão os nossos pensamentos... E os nossos sonhos eram de que as árvores projetassem no chão outra calma que não as suas sombras... Foi decerto assim que ali vivemos, eu e não sei se mais alguém... <i>Fim do ambiente de bosque</i> Dize-me que isto foi verdade para que eu não tenha de chorar...</p> <p>Começo neste momento a tê-lo sido outrora... De resto, tudo aquilo se passou na sombra... As árvores viveram-no mais do que eu... Nunca chegou quem eu mal esperava... E vós, irmã, por que não falais?</p>	<p>medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam a saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em quem eu me sentisse feliz...</p> <p><i>Ambiente marinho.</i> Eu vivi entre rochedos e espreitava o mar... A orla da minha saia era fresca e salgada batendo nas minhas pernas nuas... Eu era pequena e bárbara... Hoje tenho medo de ter sido... O presente parece-me que durmo... <i>Fim de ambiente marinho.</i> Falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém... O mar era grande demais para fazer pensar nelas... Na vida aquece ser pequeno... Éreis feliz minha irmã?</p>	<p>Tenho horror a de aqui a pouco</p>
---	--	---------------------------------------

<p>Custa tanto saber o que se sente quando reparamos em nós!... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer quem éreis?</p> <p>Não falemos de nada, de nada... Está mais frio, mas porque é que</p>		<p>vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo, e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, como, por uma floresta escura através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...</p> <p><i>Entra um eco.</i> O que eu era outrora, já não se lembra de quem sou... Pobre da feliz que eu fui!...</p> <p><i>Fim do eco. Ambiente de bosque.</i> Eu vivi entre as sombras dos ramos e tudo na minha alma é folhas que estremecem. Quando ando ao sol, a minha sombra é fresca. Passei a fuga dos meus dias ao lado de fontes, onde eu molhava, quando sonhava de viver, as pontas tranquilas dos meus dedos... Às vezes, à beira dos lagos debruçava-me e fitava-me... Quando eu sorria os meus dentes eram misteriosos na água... Tinham um sorriso só deles, independentes do meu...</p> <p><i>Fim de ambiente de bosque.</i> Era sempre sem razão que eu sorria... Falai-me da morte do fim de tudo para que eu sinta uma razão para recordar...</p>
--	--	--

<p>está mais frio? Não há razão para estar mais frio. Não é bem mais frio que está... Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei por quê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante?</p>		<p><i>Eco</i> Não vale a pena, minha irmã... <i>Fim de eco.</i> Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar, assim como é sempre tarde demais para não cantar...</p>
<p>(uma pausa)</p>		
<p>Breve será dia... Guardemos silêncio... A vida assim o quer. Ao pé da minha casa natal havia um lago. <i>Início de ambiente lacustre.</i> Eu ia lá e assentava-me à beira dele, sobre um tronco de árvore que caíra quase dentro da água... Sentava-se na ponta e molhava na água os pés, esticando para baixo os dedos. Depois olhava excessivamente para as pontas dos pés, mas não era para os ver. Não sei por quê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu... <i>Corte abrupto do ambiente lacustre</i> lembrar-me dele é como não me poder lembrar de nada... Quem sabe porque é que eu digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?...</p>		<p>À beira-mar somos tristes quando sonhamos... Não podemos ser o que queremos ser, porque o que queremos ser, queremos-lo sempre</p>

	<p>ter sido no passado... Quando a onda se espalha e espuma chia, parece que há mil vozes mínimas a falar <i>Som de espuma</i>. A espuma só parece ser fresca a quem a julga uma... Tudo é muito e nós não sabemos nada... <i>Pausa</i> Quereis que vos conte o que eu sonhava à beira mar?</p>	
--	---	--

Milagros se incorpora na sombra, se dispõe a atravessar o painel e a entrar no sonho.

CENA 4: “No Mar, ou Navegar é Preciso...”

Milagros entra no sonho, percebe a múmia e às três mulheres, todas muito parecidas com ela. Em seguida, as três mulheres desaparecem e ela conta o sonho que a Segunda tinha se disposto a contar. A Primeira e a Segunda mulher reaparecem no publico.

Milagros entra no sonho, vestindo uma calça laranja e uma blusa magenta cabelo preso em rabo de cavalo. Estranha a situação, mas está determinada a contar algo.

<p>Podeis contá-lo, minha irmã; mas nada em nós tem necessidade de que no-lo conteis... Se é belo, tenho já pena de vir a tê-lo ouvido. E se não é belo, esperai..., contai-o só depois de o alterardes...</p>	<p>Vou dizer-vo-lo. Não é inteiramente falso, porque sem dúvida nada é inteiramente falso. Deve ter sido assim... Um dia que dei por mim recostada no cimo frio de um rochedo, e que eu tinha esquecido que tinha pai e mãe e que houvera em mim infância e outros dias – nesse dia vi ao longe, como uma coisa que eu só pensasse em ver, a passagem vaga de uma vela... Depois ela cessou... Quando reparei para mim, vi que já tinha esse meu sonho... Não sei onde ele teve princípio... E nunca tornei a ver outra vela... Nenhuma das velas dos navios que saem aqui de um porto se parece com aquela, mesmo quando é lua e os navios passam longe devagar...</p>	
--	---	--

Vejo pela janela um navio ao

<p>longe. É talvez aquele que vistes...</p> <p>Por que é que me respondestes?... Pode ser... Eu não vi navio nenhum pela janela... Desejava ver um e falei-vos dele para não ter pena... Contai-nos agora o que foi que sonhastes à beira-mar...</p>	<p>Não minha irmã, este que vedes busca sem dúvida um porto qualquer... Não podia ser que aquele que eu vi buscasse qualquer porto...</p>	
<p><i>Começa a soar o Adagietto da 5ª Sinfonia de Mahler e Milagros assume as falas da Segunda Mulher. Desaparece o filme das três mulheres (em som e imagem), luz do prólogo recortada em Milagros.</i></p>		
<p><i>Luz tênue na Primeira Mulher, agora assumida por uma atriz que está junto ao público.</i> PRIMEIRA: Não ter havido uma árvore que mosqueasse sobre as</p>	<p>MILAGROS: Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. Nessa ilha havia palmeiras hirtas, poucas, e aves vagas passavam por elas... Não vi se alguma vez pousavam... desde que naufragado, se salvara, o marinheiro vivia ali... Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma pátria que nunca tivesse tido; pôs-se a fazer ter sido sua uma outra pátria, uma outra espécie de país com outras espécies de paisagem, e outra gente, e outro feitio de passarem pelas ruas e de se debruçarem das janelas... Cada hora ele construía em sonho esta falsa pátria, e ele nunca deixava de sonhar, de dia à sombra curta das grandes palmeiras, que se recortava, orlada de bicos, no chão areento e quente; de noite, estendido na praia, de costas e não reparando nas estrelas.</p>	<p><i>Luz tênue na Primeira Mulher, agora assumida por uma atriz que</i></p>

<p>minhas mãos estendidas a sombra de um sonho como esse!...</p>	<p>MILAGROS: Durante anos e anos, dia a dia, o marinheiro erguia num sonho contínuo a sua nova terra natal... Todos os dias punha uma pedra de sonho nesse edifício impossível... Breve ele ia tendo um país que já tantas vezes havia percorrido. Milhares de horas lembrava-se já de ter passado ao longo de suas costas. Sabia de que cor sóiam ser os crepúsculos numa bahia do Norte, e como era suave entrar, noite alta, e com a alma recostada num murmúrio da água que o navio abria, num grande porto do sul, onde ele passara outrora, feliz talvez, das suas mocidades a suposta...</p>	<p><i>está junto ao público.</i> TERCEIRA: Deixai-a falar... não a interrompais... Ela conhece as palavras que as sereias lhe ensinaram... Adormeço para a poder escutar... Dizei, minha irmã, dizei... Meu coração dói-me de não ter sido vós quando sonháveis à beira-mar...</p>
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>PRIMEIRA: Minha irmã, por que é que vos calais?</p> <p>PRIMEIRA: Contai sempre, minha irmã, contai sempre... Não pareis de contar, nem repareis em</p>	<p>MILAGROS: Não se deve falar demasiado... A vida espreita-nos sempre... Toda a hora é materna para os sonhos, mas é preciso não o saber... Quando falo demais começo a separar-me de mim e a ouvir-me falar. Isso faz com que me compadeça de mim própria e sinta demasiadamente o coração. Tenho então uma vontade lacrimosa de o ter nos braços para o poder embalar como a um filho... Vede: o horizonte empalideceu... O dia não pode já tardar... Será preciso que eu vos fale ainda mais do meu sonho?</p>	

que dias raiam... O dia nunca raia para quem encosta a cabeça no seio das horas sonhadas... Não torçais as mãos. Isso faz um ruído como o de uma serpente furtiva... Falai-nos muito mais do vosso sonho. Ele é tão verdadeiro que não tem sentido nenhum. Só pensar em ouvir-vos me toca música na alma...

MILAGROS: Sim, falar-vos-ei mais dele. Mesmo eu preciso de vo-lo contar. A medida que o vou contando, é a mim também que o conto... São três a escutar... *De repente, olhando em volta, e estremecendo* Três não... Não sei... não sei quantas...

MILAGROS: Ao princípio ele criou as paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria de sua alma – uma a uma as ruas, bairro a bairro, até as muralhas do cais de onde ele criou depois os portos... Uma a uma as ruas, e a gente que as percorria e que olhava sobre elas das janelas... Passou a conhecer certa gente, como quem a reconhece apenas... Ia-lhes conhecendo as vidas passadas e as conversas, e tudo isto era como quem sonha apenas paisagens e as vai vendo... Depois viajava, recordado, através do país que criara... E assim foi construindo o seu passado... Breve tinha uma outra vida anterior... Tinha já, nesta nova pátria, um lugar onde nascera, os lugares onde passara a juventude, os portos onde embarcara... Ia

TERCEIRA: Não faleis assim... Contai depressa, contai outra vez... não faleis em quantos podem ouvir... Nós nunca sabemos quantas coisas realmente vivem e vêem e escutam... Voltai ao vosso sonho... O marinheiro? O que sonhava o marinheiro?

<p>PRIMEIRA: Será bom realmente que continueis? Deve qualquer história ter fim? Em todo caso falai... Importa tão pouco o que dizemos ou não dizemos... Velamos as horas que passam... O nosso mister é inútil como a Vida...</p>	<p>tendo tido os companheiros da infância e depois os amigos e inimigos da idade viril... Tudo era diferente de como ele o tivera – nem o país, nem a gente, nem o seu passado próprio se pareciam com o que haviam sido... Exigis que eu continue?... Causa-me tanta pena falar disto!... Agora porque vos falo disto, aprazia-me mais estar-vos falando de outros sonhos...</p> <p>MILAGROS: Um dia, que chovera muito, e o horizonte estava mais incerto, o marinheiro cansou-se de sonhar... Quis então recordar a sua pátria verdadeira... mas viu que não se lembrava de nada, que ela não existia para ele... Meninice de que se lembrasse, era a na sua pátria de sonho; adolescência que recordasse, era aquela que se criara... Toda a sua vida tinha sido a sua vida que sonhara... E ele viu que não podia ser que outra vida tivesse existido... Se ele nem de uma rua, nem de uma figura, nem de um gesto materno se lembrava... E da vida que lhe parecia ter sonhado, tudo era real e tinha sido... Nem sequer podia sonhar outro passado, conceber que tivesse tido outro, como todos, um momento podem crer... Ó minhas irmãs, minhas irmãs... Há qualquer coisa, que não sei o que é, que vos não disse...</p>	<p>TERCEIRA: Continuai, ainda que não saibais por quê... Quanto mais vos ouço, mais me não pertenco...</p>
--	--	---

<p>PRIMEIRA: <i>(em voz baixa)</i> Não sei que vos diga... Não ousou olhar para as coisas... Esse sonho como continua?...</p> <p>PRIMEIRA: E o que aconteceu depois?</p> <p>PRIMEIRA: Sim, a qual? E o que teriam feito ao marinheiro? Sabê-lo-ia alguém?</p>	<p>qualquer coisa que explicaria isto tudo... A minha alma esfria-me... Mal sei se tenho estado a falar... Falai-me, gritai-me, para que eu acorde, para que eu saiba que estou aqui ante vós e que há coisas que são apenas sonhos...</p> <p>MILAGROS: Não sei como era o resto... mal sei como era o resto... por que é que haverá mais?</p> <p>MILAGROS: Depois? Depois de quê? Depois é alguma coisa?... Veio um dia um barco... Veio um dia um barco...-- Sim, sim...só podia ter sido assim... -- Veio um dia um barco, e passou por essa ilha, e não estava lá o marinheiro...</p> <p>MILAGROS: Por que é que mo perguntais? Há resposta para alguma coisa?</p>	<p>TERCEIRA: Talvez tivesse regressado à pátria... mas a qual?</p>
<p><i>(uma pausa)</i></p>		
<p>PRIMEIRA: Ao menos, como acabou o sonho?</p>	<p>MILAGROS: Não, minha irmã; nada é absolutamente necessário.</p> <p>MILAGROS: Não acabou... Não sei... Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?... Não me faleis</p>	<p>TERCEIRA: Será absolutamente necessário, mesmo dentro do vosso sonho, que tenha havido esse marinheiro e essa ilha?</p>

	<p>mais... Principio a estar certa de qualquer coisa, que não sei o que é... Avançam para mim, por uma noite que não é esta, os passos de um horror que desconheço... Quem teria eu ido despertar com o sonho meu que vos contei?... Tenho um medo disforme de que Deus tivesse proibido o meu sonho... ele é sem dúvida mais real do que Deus permite... Não estejais silenciosas... Dizei-me ao menos que a noite vai passando, embora eu o saiba... Vede, começa a ir ser dia... Vede: vai haver o dia real... Paremos... Não pensemos mais... Não tentemos seguir nesta aventura interior... Quem sabe o que esta no fim dela?... Tudo isto, minhas irmãs, passou-se na noite... Não falemos mais disto, nem a nós próprios... É humano e conveniente que tomemos, cada qual, a sua atitude de tristeza.</p> <p><i>Termina o Adagietto e Milagros não assume mais as falas da Segunda Mulher.</i></p>	
--	---	--

Desaparece a luz na Primeira, Terceira mulheres e em Milagros.

Cena 5: “De Sonhos e Tempestades”.

Milagros termina de contar o sonho do marinheiro e se percebe dentro de um outro sonho, junto à múmia e às três mulheres, todas muito parecidas com ela.

Milagros continua no mesmo lugar na atitude em que concluiu a cena. As três mulheres reaparecem no painel menor.

PRIMEIRA	SEGUNDA	TERCEIRA
		<p>Foi-me tão belo escutar-vos... <i>Milagros se vira...</i> Não digais que não... Bem sei que não valeu a pena... É por isso que o achei belo... <i>Levanta e senta na cadeira</i> Não foi por isso, mas deixai que eu o diga... De resto, a música da sua voz, que escutei ainda mais</p>

<p>Não sei... <i>(olhando para a caixa, em voz muito baixa)</i> – Porque é que se morre?</p> <p>É possível... Não valeria então a pena fecharmo-nos no sonho e esquecer a vida, para que a morte nos esquecesse?</p>	<p>Tudo deixa descontente, minha irmã... Os homens que pensam cansam-se de tudo, porque tudo muda. Os homens que passam provam-no, porque mudam com tudo... De eterno e belo há apenas o sonho... <i>Milagros concorda, assentindo.</i> Porque estamos nós falando ainda?</p> <p>Talvez por não se sonhar bastante...</p> <p>Não, minha irmã, nada vale a pena....</p> <p>Falai mais baixo. Ela escuta-nos talvez, e já sabe para que servem os sonhos...</p>	<p>que as vossas palavras, deixa-me, talvez só por ser música, descontente...</p> <p>Minhas irmãs, é já dia... Vede, a linha dos montes maravilha-se... Por que não choramos nós? Aquela que finge estar ali era bela, e nova como nós, e sonhava também... Estou certa que o sonho dela era o mais belo de todos... Ela de que sonharia?...</p>
<p><i>Milagros escuta e vai para a Caixa Mágica na procura de algo capaz de manter o sonho. Abre a gaveta maior, derrubando a múmia, se horroriza, mas logo vê a miniatura da Caixa Mágica na gaveta. A tira e a coloca sobre a Caixa Mágica abre a gavetinha larga da frente e tira a minimúmia. Ouve-se a canção de Ariel. Abre outra gavetinha e acha alguns slides.</i></p>		
	<p>Talvez nada disso seja verdade... todo este silêncio e esta morta, e este dia que começa não são talvez senão um sonho... Olhai bem para tudo isto... Parece-vos que pertence à vida?...</p>	

Milagros continua a procurar na Caixa Mágica, acha o projetor de slides e começa a projetar alguns slides na frente da Caixa Mágica.

Não sei. Não sei como se é da vida... Ah, como vós estais parada! E os vossos olhos são tristes, parece que o estão inutilmente...

Choraste com efeito minha irmã.

Não faleis mais, não faleis mais... Isso é tão estranho que deve ser verdade... não continueis... O que íeis dizer não sei o que é, mas deve ser demais para a alma o poder ouvir... Tenho medo do que não chegastes a dizer... Vede, vede, é dia já... Vede o dia... Fazei tudo por reparardes só no dia, no dia real, ali fora... Vede-o, vede-o... Ele consola... Não penseis, não olheis para o que pensais... Vede-o a vir, o dia... Ele brilha como ouro numa terra de prata. As leves nuvens arredondam-se a medida em que se coloram... Se nada existisse minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?...

Não vale a pena estar triste de outra maneira... Não desejais que nos calemos? É tão estranho estar a viver... Tudo o que acontece é inacreditável, tanto na ilha do marinheiro como neste mundo... Vede, o céu é já verde. O horizonte sorri ouro... Sinto que me ardem os olhos, de eu ter pensado em chorar...

Talvez... não importa... Que frio é isto?... Ah, é agora... é agora!...Dizei-me isto... Dizei-me uma coisa ainda... Porque não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto aqui apenas um sonho dele?...

MILAGROS: Sim, de eterno e

<p>Por que olhastes assim?.. <i>Ninguém responde. Ela segue Acelerada.</i> Que foi isso que dissestes e que me apavorou?... Senti-o tanto que mal vi o que era... Dizei-me o que foi, para que eu, ouvindo-o segunda vez, já não tenha tanto medo como dantes... Não, não... Não digais nada... Não vos pergunto isto para que me respondais, mas para falar apenas, para não me deixar pensar... Tenho medo de me poder lembrar do que foi... Mas foi qualquer coisa de grande e pavoroso como o haver Deus... Devíamos já ter acabado de falar... Há tempo já que a nossa conversa perdeu o sentido... O que é entre nós que nos faz falar prolonga-se demasiadamente... <i>Milagros concorda.</i> Há mais presenças aqui do que as nossas almas... <i>Milagros percebe que podem estar falando dela.</i> O dia devia ter já raiado... Deviam já ter acordado... Tarda qualquer coisa... Tarda tudo... O que é que se está dando nas coisas de acordo com o nosso horror?... Ah, não me abandoneis... Falai comigo, falai comigo... Falai ao mesmo tempo do que eu para não deixardes sozinha a minha voz... Tenho menos medo à minha voz do a idéia da minha voz, dentro de mim, se for reparar que estou falando....</p>	<p><i>belo há apenas o sonho....</i></p> <p><i>Milagros volta-se para os slides. Pára quando vê um slide de três mulheres quaisquer em uma praia. Fica amedrontada com a onipresença das três mulheres, mesmo que em formas diferentes.</i></p> <p>MILAGROS: <i>sem suportar mais o delírio da conversa grita PARA!!!!</i></p>	
<p><i>Imagem e som das três mulheres congela por um curto tempo. Quando o som e a imagem do dvd da montagem teatral de A Tempestade de Strheler projetada no painel grande se inicia, a outra imagem de O Marinheiro continua normalmente. Milagros tenta concentrar-se na cena inicial de A Tempestade.</i></p>		
		<p>Que voz é esta com que falais?...</p>

<p>Não sei... Não me lembreis isso... Eu devia estar falando com a voz aguda e tremida do medo... Mas já não sei como é que se fala... Entre mim e a minha voz abriu-se um abismo... Tudo isto, toda esta conversa e esta noite, e este medo – tudo isto devia ter acabado, devia ter acabado de repente, depois do horror que nos dissestes... Começo a sentir que o esqueço, a isso que dissestes, e que me fez pensar que eu devia gritar de uma maneira nova para exprimir um horror de aqueles...</p> <p>Quem pudesse gritar para despertarmos! Estou a ouvir-me a gritar dentro de mim, mas já não sei o caminho da minha vontade para a minha garganta. Sinto uma necessidade feroz de ter medo de que alguém possa agora bater àquela porta. Porque não bate alguém à porta? Seria impossível e eu tenho necessidade de ter medo disso, de saber de que é que tenho medo... Que estranha que me sinto!... Parece-me já não ter a</p>	<p>São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba por quê... Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...</p>	<p>É de outra... Vem de uma espécie de longe...</p> <p>Minha irmã, não nos devíeis ter contado esta história. Agora estranho-me viva com mais horror. Contáveis e eu tanto me distraía que ouvia o sentido das vossas palavras e o seu som separadamente. E parecia-me que vos, e a vossa voz, e o sentido do que dizíeis eram três entes diferentes, como três criaturas que falam e andam.</p>
--	---	--

<p>minha voz... Parte de mim adormeceu e ficou a ver... O meu pavor cresceu, mas eu já não sei senti-lo... Já não sei em que parte da alma é que se sente... Puseram ao meu sentimento do corpo uma mortalha de chumbo... Para que foi que nos contastes a vossa história?</p>		
	<p>Já não me lembro... Já mal me lembro que a contei... Parece ter sido já há tanto tempo!... Que sono, que sono absorve o meu modo de olhar para as coisas!... O que é que nós queremos fazer? O que é que temos ideia de fazer? – já não sei se é falar ou não falar...</p>	
<p>Não falemos mais. Por mim, cansa-me o esforço que fazeis para falar... Dói-me o intervalo que há entre o que pensais e o que dizeis... A minha consciência boia à tona da sonolência apavorada dos meus sentidos pela minha pele... Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer... Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?</p>	<p>Não, não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo?... Quem é que esta falando com a minha voz?... Ah, escutai...</p>	
<p>Quem foi?</p>	<p>Nada. Não ouvi nada... Quis fingir que ouvia para que vós supusésseis que ouvíeis e eu pudesse crer que havia alguma coisa a ouvir... Oh, que horror, que horror íntimo nos desata a voz da alma, e as sensações dos pensamentos, e nos faz falar e sentir e pensar quando tudo em nós pede o silêncio e o dia e a</p>	<p>Quem foi?</p>

	<p>inconsciência da vida... Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir?</p>	
<p><i>O Vídeo é interrompido pela Imagem das Três Parcas. Miranda desiste de tentar com as imagens, desliga o projetor, o guarda e segue para o mininaufrágio para transformá-lo em uma minicidade, assim como o fez o marinheiro no sonho por ela narrado. Enquanto ela monta a cidade o ambiente acústico de cidade também soa.</i></p>		
<p>Para que tentar apavorar-me? Não cabe mais terror dentro de mim... Peso excessivamente ao colo de me sentir. Afundei-me toda no lodo morno do que suponho que sinto. Entra-me por todos os sentidos qualquer coisa que nos pega e nos vela. Pesam-me as pálpebras a todas as minhas sensações. Prende-se a língua a todos os meus sentidos. Um sono fundo cola uma às outras as ideias de todos os meus gestos. Porque foi que olhastes assim?...</p>	<p>Por que é que mo perguntais? Por que eu o disse? Não, não acredito...</p>	<p>Ah, é agora, é agora... Sim acordou alguém... Há gente que acorda (<i>Eco</i>)... Quando entrar alguém tudo isto acabará... Até lá façamos por crer que todo este horror foi um longo sonho que fomos dormindo... É dia já... Vai acabar tudo... E de tudo isto fica, minha irmã, que só vós sois feliz, porque acreditais no sonho...</p>

EPÍLOGO: “A MORTE É NÃO SONHAR...”

A imagem de uma ilha aparece e desaparece em alto mar (*DVD 2*). Próspero comenta sobre o sonho e a finitude da existência. Milagros consegue finalmente abrir uma alternativa para o sonho continuar...

Imagens do mar projetadas nos painéis grande e pequeno. Uma ilha aparece e desaparece no mar intermitentemente.

PRÓSPERO *em off, espacializado* – Nossos festejos terminaram. Como vos preveni, eram espíritos todos esses atores; dissiparam-se no ar, sim no ar impalpável. E tal como o grosseiro substrato desta vista, as torres que se elevam para as nuvens, os palácios altivos, as igrejas majestosas, o próprio globo imenso, com tudo o que contém, hão de sumir-se como se deu com essa visão tênue, sem deixarem vestígio. Somos feitos da matéria dos sonhos; nossa vida pequenina é cercada pelo sono.

Pausa.

MILAGROS, *ao público*: A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar... *Começa a soar a canção Tatuagem.* A morte é não sonhar. *Abre-se um caminho de luz da cena para o minicenário. Milagros pega a mini Caixa Mágica e a deixa no minicenário, volta e pega a minicadeira e o minicastiçal, voltando ao minicenário, no fundo do qual se projeta a mesma imagem projetada nos painéis grande e pequeno. De longe Milagros olha para Caixa Mágica vazia e sai.*

FIM

"A morte é um naufrágio onde naufragam o navio e o mar."
Evaldo Coutinho.

"A morte é não sonhar".
Sílvia Davini.

Marina, a sagaz heroína criada por William Shakespeare, desafiou muitas vezes o destino. De fato, ela nasceu no meio de uma tempestade em alto mar, daí o seu nome. Agora, Marina lê *A Tempestade*, a última das peças de Shakespeare, e se prepara, novamente, para iludir o destino. O naufrágio provocado pelos artifícios de Próspero invade a cena, e Marina devém cada uma das personagens da peça que estava lendo. Já na ilha, o naufrágio retorna na lembrança de Miranda que, em completa solidão, lamenta o acontecido em alto mar. As vozes de Próspero e de Ariel, acompanham sua vigília e seu sonho.

Abre-se então espaço para um outro sonho, o de O Marinheiro, de Fernando Pessoa. As imagens de três mulheres, todas com a mesma aparência de Marina e de Miranda, velam o 'sonho' de uma múmia, cuja máscara apresenta novamente o mesmo rosto. Elas se deslocam no tempo e no espaço, rememorando o passado e compartilhando um sonho que as faz perceber a existência de modo comovedor. Multiplicando novamente as aparências, é Milagros quem consegue, finalmente, narrar a epopéia sonhadora do marinheiro.

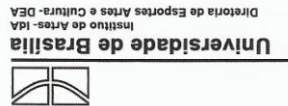
Os heterônimos de Pessoa refletem-se no caleidoscópio que *O Naufrágio* abre em cena, onde todos esses modos de falar em uma única pessoa multiplicam as personagens, as reiteram, as desviam e contradizem, gerando um eco que promove a indefinição dos limites entre o si mesmo e o outro. Ecoando Miranda, Milagros se afirma no sonho e, como Marina, supera o destino.

Esses modos múltiplos de existência refletem-se também no espaço cênico que, embora austero e rigoroso, ressoa em tantas dimensões que acaba se tornando, paradoxalmente, barroco. Magia, imaginação e sonho colocam em xeque, em *O Naufrágio*, qualquer noção sobre o Real. Circulando nos limites da identidade, da consciência, da existência, da ficção e da memória *O Naufrágio* fala, em última instância do sonho e da criação.

SD



Patrocínio



Apoio



Produção

O Naufrágio



FICHA TÉCNICA

Concepção e Direção: Sílvia Davini.

Elenco: Sulian Vieira, Sara Mariano, Sílvia Davini e César Lignelli.

Música:

Keith Emerson: The Three Fates.

i. Clotho (Royal Festival Hall Organ) ii. Lachesis (Piano Solo) iii Atropos (Piano Trio). Keith Emerson, 1970;

Henry Purcell: *Come unto these Yellow Sands*

(Canção de Ariel, de A Tempestade, de William Shakespeare). Sílvia Davini, 2006;

Gustav Mahler: Sinfonia Nº 5 – *Adagietto*.

Orquestra Filarmónica de Berlim, Reg.: Herbert von Karajan, 1973;

Keith Emerson, Greg Lake e Carl Palmer: The Barbarian

(sobre o *Allegro Bárbaro-1911*, de Bela Bartok), Emerson, Lake and Palmer, 1970.

Xandro Valério, Rafael Leon e Manuel Quiroga: Tatuaje- 1941.

Em português: Sílvia Davini e Luiz Ferreira, 2006.

Produção e Edição Sonora: César Lignelli.

Produção e Edição de Imagens: Tiago Torres.

Operação de Som e Imagens: César Lignelli.

cenografia, Figurino e Objetos de Cena: Sílvia Davini e Sulian Vieira.

Iluminação e Operação de Luz: Camilo Soudant.

Execução Técnica: Fernando Martins e Luiz Felipe Ferreira.

Programação Visual: Thiago Sabino.

Assessoria de Imprensa: Amanda Guerra.

O Naufrágio

Versão integral de O Marinheiro, de Fernando Pessoa, comentada a partir de trechos de A Tempestade, de William Shakespeare.

Personagens:

Marina, Miranda, Milagros: Sulian Vieira.

Comandante, Contramestre, Gonzalo, Antonio: Sulian Vieira.

Primeira, Segunda e Terceira Mulher (na tela): Sulian Vieira.

Primeira e Segunda Mulher (ao vivo): Sara Mariano e Sílvia Davini.

Ariel (em off): Sílvia Davini.

Prospero (em off): Cesar Lignelli.

PRÓLOGO: "Clotho, Lachesis e Átropos".

A música evoca as três deusas do destino. Marina lê A Tempestade.

CENA 1: "A Tempestade".

Uma tempestade no som e na luz. Marina devém cada uma das personagens da cena inicial de A Tempestade.

CENA 2: "Na Ilha."

Prospero revela a Miranda o propósito da tempestade, provocada por seus artifícios, e a induz ao sonho. Enquanto se dispõe a obedecer, Miranda acha uma múmia cuja máscara é a do seu próprio rosto e a prepara para o sonhar. O canto de Ariel, espírito do ar ao serviço de Próspero, mostra a Miranda o caminho para o sonho.

CENA 3: "No Sonho".

As imagens de três mulheres com a mesma aparência de Miranda e Marina, velam o sonho da múmia. Mais tarde, na sombra, soma-se a elas a silhueta de Milagros, sentada em uma cadeira igual à que aparece em cena. Ela está lendo e, em seguida, dorme. Depois, ela se incorpora na sombra, e se dispõe a atravessar o painel para entrar no sonho.

CENA 4: "No Mar, ou Navegar é Preciso..."

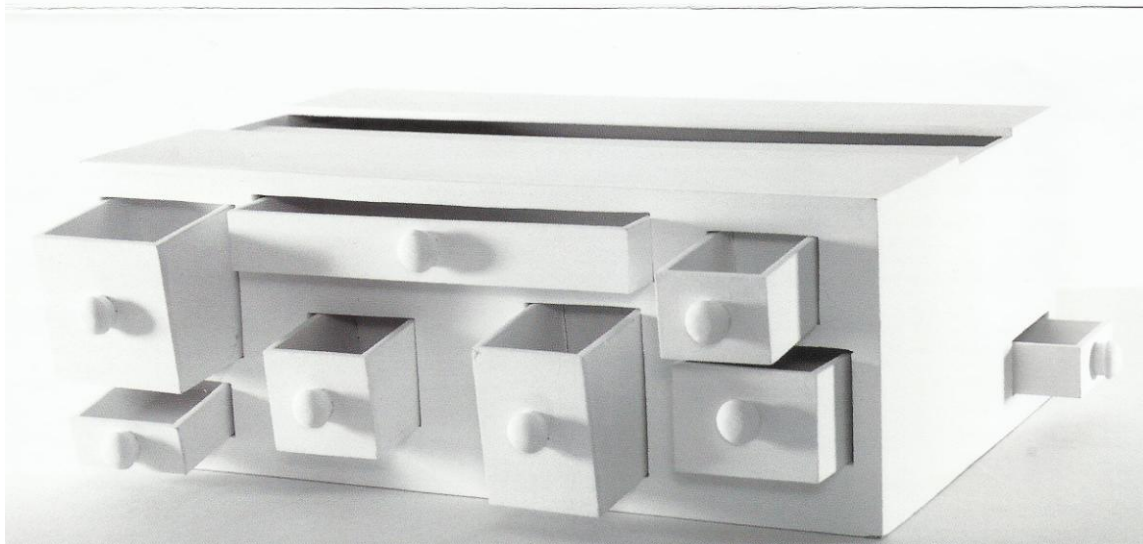
Milagros entra no sonho e as três mulheres, também imagens variadas dela mesma, desaparecem. Ela senta na Caixa Mágica, no mesmo lugar em que Marina lia A Tempestade, e conta o sonho de o marinheiro. Outras duas mulheres, ao vivo, dialogam com ela.

CENA 5: "De Sonhos e Tempestades".

As imagens das três mulheres reaparecem, surpreendendo Milagros, que somente então percebe a presença da múmia. Ela insiste em preservar o sonho enquanto as três mulheres vão perdendo a confiança em tudo, até desaparecerem definitivamente.

EPÍLOGO: "A Morte é Não Sonhar..."

A imagem de uma ilha aparece e desaparece em alto mar. Próspero comenta sobre o sonho e a finitude da existência. Milagros, mais uma vez, insiste e encontra no sonho uma alternativa para perpetuar a vida.



Anexo V

Vídeo de *O Naufrágio* (2010).

Vídeo de *O Marinheiro* para projeção em *O Naufrágio* (2006).

